

N° d'ordre :

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب

Université Ain Témouchent-Belhadj Bouchaib



Faculté des lettres, des langues et des sciences
sociales

Département de langue et littérature françaises

Laboratoire du Discours Communicatif

Algérien Moderne



THESE

Présentée pour l'obtention du **diplôme de DOCTORAT**

Domaine : Lettres et langues étrangères

Filière : Langue française

Spécialité : Littérature francophone

Par : CHAIB Samir

Intitulé

La dimension philosophique de l'œuvre de Catherine Leroux

Soutenue publiquement, le / / , devant le jury composé de :

| Nom & Prénom(s) | Grade | Qualité | Établissement de rattachement |
|-----------------------|-------|---------------|-------------------------------|
| ALLAM-IDDOU Samira | MCA | Présidente | Université Ain Témouchent |
| BENSELIM Abdelkrim | Pr | Rapporteur | Université Ain Témouchent |
| BABA SACI Souad | MCA | Co-rapporteur | Université Sétif 2 |
| BOUTERFAS Belabbas | Pr | Examineur | Université Ain Témouchent |
| AIT MENGEUELLAT Salah | Pr | Examineur | Université Oran 2 |
| BENTAIFOUR Nadia | MCA | Examinatrice | Université Mostaganem |

Année Universitaire : 2022/2023

Dédicace

Chère Cousine K

À toi seule, je dédie mon travail

Pour

Ton aide précieuse, ton

Influence positive et tes

Attentions à mon égard...

Remerciements

Qu'il me soit permis, dans cet espace privilégié, de faire l'expression de ma profonde reconnaissance envers mon directeur de recherche, Pr. BENSELIM Abdelkrim, pour ses conseils et orientations qui m'ont véritablement été vitaux dans mon entreprise. Son optimisme à toute épreuve a été d'une aide inestimable dans les moments difficiles et sa présence bienveillante a accompagné de bout en bout la réalisation de ce projet.

Qu'il me soit permis de remercier Dre. REDOUANE-BABA SACI Souad dont l'humanité, le soutien et la générosité ne se sont jamais démentis au long de toutes ces années. Je la remercie pour m'avoir dispensé son enseignement stimulant, ses vastes connaissances et ses commentaires judicieux sans lesquels la présente thèse n'aurait certainement pas abouti.

Ma gratitude et mes sincères remerciements vont également aux membres du jury, professeurs émérites, pour avoir accepté d'examiner mon travail et pour toute l'attention qu'ils lui portent.

Je n'oublierai pas Monsieur le Professeur BOUTERFAS Belabbas pour son accompagnement tant chaleureux que bienveillant qui a su créer l'environnement propice et l'esprit toujours curieux de la recherche académique.

Mes chers parents, mes amis et collègues, en particulier Dre. TEMHACHET Khaoula, et tous ceux qui m'ont accompagné dans cette longue aventure doctorale, merci !

SOMMAIRE

| | | |
|---------------------|---|------------|
| CHAPITRE I | UNE ARCHITECTURE DU CERCLE..... | 17 |
| 1 | LA BOUCLE BOUCLÉE..... | 20 |
| 2 | RÉCITS DE LA NON-LINÉARITÉ..... | 38 |
| 3 | LECTURE ET RE-LECTURE..... | 52 |
| CHAPITRE II | RÉPÉTITION DU DISCOURS ET DISCOURS DE LA | |
| | RÉPÉTITION..... | 63 |
| 1 | LA RÉPÉTITION LEXICALE..... | 66 |
| 2 | LA RÉPÉTITION SYNTAXIQUE..... | 89 |
| 3 | LA RÉPÉTITION SÉMANTIQUE..... | 99 |
| CHAPITRE III | UN ÉTERNEL RETOUR..... | 109 |
| 1 | UN ÉTERNEL RETOUR COSMOLOGIQUE..... | 112 |
| 2 | UN ÉTERNEL RETOUR BIOLOGIQUE..... | 118 |
| 3 | UN ÉTERNEL RETOUR LINÉAIRE..... | 125 |
| 4 | UN ÉTERNEL RETOUR DES MODALITÉS..... | 133 |
| 5 | UN ÉTERNEL RETOUR SÉLECTIF ?..... | 140 |
| CHAPITRE IV | LA PERTE DE SENS..... | 150 |
| 1 | DÉFINITIONS..... | 153 |
| 2 | L'EXPÉRIENCE DE L'ABSURDE..... | 158 |
| 3 | L'AMOUR À L'ÉPREUVE DE L'ABSURDE..... | 178 |
| CHAPITRE V | LA TENTATION DU NIHILISME..... | 197 |
| 1 | L'EXPRESSION PHILOSOPHIQUE DU MAL-ÊTRE..... | 201 |
| 2 | NIHILISME..... | 224 |
| CHAPITRE VI | DISCOURS ET PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MORT..... | 248 |
| 1 | UNE MISE EN DISCOURS DE LA MORT..... | 251 |
| 2 | UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MORT..... | 272 |
| CHAPITRE VII | LE FRAGMENT OU LA PHILOSOPHIE DU | |
| | MORCELLEMENT..... | 295 |
| 1 | PROLÉGOMÈNES..... | 298 |
| 2 | UNE ÉCRITURE MORCELÉE..... | 303 |
| 3 | QUÊTE OU NON-QUÊTE DE SENS ?..... | 336 |

INTRODUCTION GÉNÉRALE

C'est au nom d'un impératif *moral* d'authenticité que la philosophie a longtemps, sinon condamné, du moins tenu à l'écart les belles-lettres qui témoignaient pourtant d'un souci analogue de problématisation et d'appréhension du monde. Il est vrai que la dichotomie Littérature / Philosophie paraît pour le moins intuitive car si la littérature est la discipline des sentiments et de l'imagination, la philosophie est celle de la logique et de la raison, et tandis que l'une relève des représentations, l'autre tient davantage du concept. Mais alors qu'il instaurait cette opposition qui confinerait des siècles durant la littérature à sa seule dimension esthétique, Platon, en fervent lecteur d'Homère, faisait lui-même appel aux subtilités de la fiction pour la mise en pratique de ses idées, notamment dans *La République* et dans *Les Lois* où le recours à des personnages imaginaires ainsi qu'à des parties dialoguées constituait une dérogation patente aux canons du discours philosophique.

Les rapports unissant les deux disciplines représentaient pour ainsi dire une source d'embarras et n'étaient guère reconnus qu'à travers une gêne, parfois apparente, chez les philosophes. Néanmoins, pareils rapports ne sont pas sujets à doute pour quiconque s'intéressant un tant soit peu aux œuvres classiques de la littérature. Le mérite reviendra finalement aux Lumières d'avoir opéré une véritable revalorisation épistémologique du texte littéraire : Diderot, Rousseau et Voltaire, entre tant d'autres auteurs et penseurs, ont mis en relief toute l'épaisseur sémantique que peut lui découvrir une lecture philosophique. Plus tard, la crise de sens et la rupture avec la logique qui caractérisent la pensée moderne tiendront en échec la philosophie rationaliste et déplaceront définitivement les frontières la séparant de la littérature qui apparaît à présent comme plus apte à rendre compte d'une existence contingente et du chaos dans lesquels se débat la pensée humaine.

L'idée que des préoccupations philosophiques peuvent être exposées, voire étudiées, par l'intermédiaire d'un discours distinct de celui de la discipline mère est aujourd'hui normalement admise pour la double raison que (01) les fondements épistémiques de la littérature ne sont plus à démontrer et que (02) le langage littéraire est particulièrement congruent à une telle expression. La création d'une œuvre à vocation artistique, développant en filigrane une expérience de la pensée, n'est plus perçue comme une forme d'aberration ou de manquement à telle ou telle règle canonique, mais comme le signe d'une richesse jaillissante, joignant à une valeur esthétique inhérente une valeur cognitive qui l'exalte en même temps qu'elle ne la sous-tend. Cependant, cette remise en

question des frontières entre la littérature et la philosophie n'éclaire en rien le statut de leurs rapports revisités. Elles gravitent désormais autour d'un « et » problématique auquel d'aucuns attribuent une fonction fusionnelle, considérant que la distinction est caduque, tandis que d'autres y voient une simple fonction d'articulation, considérant que le lien relève uniquement de l'entrecroisement interdisciplinaire.

Dans son ouvrage, *Le Kaléidoscope de Joyce*¹, le philosophe anglais Philip Kitcher manifeste une nette aspiration à l'exhaustivité dans l'étude qu'il propose dudit phénomène d'entrecroisement et en distingue trois modalités. La première correspond à un jeu élémentaire de renvoi destiné, par l'évocation de références philosophiques, au seul enrichissement de l'œuvre ; c'est, par exemple, le cas de Yasmina Khadra pour qui les citations de philosophes sont un véritable stylème (c'est nous qui soulignons). La deuxième consiste en une reprise littérisée de thèmes et de questions philosophiques, opérant par mise en situation, à l'intérieur d'un texte à valeur réflexive ; les pièces de l'absurde en sont l'illustration la plus éloquente. La troisième modalité, enfin, est celle d'une exploration ayant pour objet des questions encore en suspens ou dont les réponses sont loin de faire consensus ; l'auteur, à la manière de Kundera dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, ne se restreint pas à une pratique référentielle, citationnelle ou descriptive, il développe des positions qui lui sont propres.

Ce projet de thèse se propose d'étudier, à l'aune de l'analyse de Kitcher, la dimension philosophique de l'œuvre littéraire de Catherine Leroux². La québécoise use dans ses textes d'une écriture suggestive, dans laquelle transparaît l'influence de son cursus de philosophie, afin de soulever des questions ontologiques, humaines. La particularité du roman leroussien réside dans les méditations parfois mélancoliques et les réflexions complexes qu'il développe du temps, de l'humaine condition et des rapports entre les Hommes. Toute la trame narrative est investie de situations de mort et de souffrance, de hasard et de culpabilité ; de situations limites, telles qu'elles se nomment en philosophie, où le personnage, livré à lui-même et à l'arbitraire de la vie, voit ses convictions osciller et ses certitudes vaciller. Elles sont le dénominateur commun à des récits a priori disparates mais qui constituent, chacune, un angle d'approche différent,

¹ KITCHER, Philip. *Joyce's Kaleidoscope : An Invitation to Finnegans Wake*, Oxford University Press, 2007

² Catherine Leroux est une journaliste, écrivaine et traductrice québécoise, née en 1979, à Rosemère, dans la banlieue nord de Montréal. Elle est lauréate du Prix littéraire France-Québec en 2014, du Prix Adrienne-Choquette en 2016, du Prix littéraire du gouverneur général en 2019 et du Prix Jacques-Brossard en 2021.

voué à l'élucidation d'une réalité mouvante. Les situations limites ne sont pas loin de constituer l'armature même de l'écriture leroussienne et l'essentiel de ses romans. Confrontés à elles, les personnages prennent conscience de leur finitude et de leur impuissance ; ils font connaissance de l'ennui, de l'angoisse et de la contingence du monde : autant de notions et de concepts qui invitent à une lecture philosophique de l'œuvre leroussien, et à s'interroger sur le rôle qu'ont pu jouer, dans la genèse de cet œuvre, les grands courants qui les ont abordés.

Notre intérêt pour l'écrivaine tient tant de motifs purement subjectifs que de la curiosité scientifique. Il a commencé à prendre forme à la suite d'une lecture plaisir, fortuite, dont l'objectif n'était autre que la découverte d'une plume francophone encore naissante. Nous y avons alors décelé une écriture et une fiction peu coutumières, s'articulant autour d'une poétique de la répétition et d'un recours systématique au fragment. De plus, la disposition en chapitres épars des textes leur confère davantage l'aspect d'un assemblage hétéroclite de récits que celui d'authentiques romans, au sens traditionnel, construits dans un souci de cohérence. Ce sont donc les choix esthétiques de l'auteure et la dimension formelle de ses écrits qui nous ont de prime abord interpellé. Il nous a semblé particulièrement intéressant de nous y attarder afin de démêler les spécificités d'une pratique scripturale inhabituelle qui tend de manière ostensible à se démarquer des normes littéraires conventionnelles.

Cela dit, l'essentiel des romans de Catherine Leroux est ailleurs, dans une expression philosophique tantôt sous-jacente, tantôt manifeste, qui excède le cadre des usuelles leçons de morale -encore en vogue chez des penseurs comme Martha Nussbaum, feu Stanley Cavell et le français André Stanguennec-, pour revêtir des formes plus complexes de la pensée. Elle est organiquement liée à la construction des personnages, au traitement du temps dans les récits et aux thématiques qui y sont développées. Effectivement, outre l'agencement non-linéaire des événements, lui-même fort significatif, la récurrence saillante de thèmes-clés, à l'instar de ceux du suicide et de la mort, investit les romans d'une profondeur proprement réflexive qui entreprend de mettre en exergue tout l'impensé de la condition humaine. Sans doute, l'objectif est-il de démontrer que l'expression artistique de motifs d'ordre philosophique ne saurait se révéler autrement que fructifiante, eu égard à la force certaine du verbe, souvent absente des discours théoriques, et de la complexité des questions abordées qui prennent véritablement vie à travers la littérature. C'est la raison pour laquelle Friedrich Nietzsche,

Jean-Paul Sartre et Albert Camus, pour ne citer qu'eux, ont fait appel, en parallèle de la théorie la plus absconse, à la fiction romanesque et théâtrale afin de concrétiser une partie de leurs idées.

Le choix des œuvres dont se compose notre corpus d'étude, *La marche en forêt* (2011), *Le mur mitoyen* (2013) et *Madame Victoria* (2015), est par conséquent doublement motivé par l'originalité de la construction narrative qui les caractérise, et par la singularité de leur organisation textuelle. Dernières créations littéraires de leur auteure au commencement de notre recherche, les trois romans ont également ceci en commun qu'ils semblent défendre un parti pris idéal particulier. Ils aspirent conjointement à montrer que la littérature est à même de répondre aux exigences les plus rigoureuses de la raison et que la matière résultante est à considérer autrement que comme auxiliaire ou comme en deçà de toute valeur cognitive. Le corpus nous intéresse aussi pour son inscription tant active qu'évidente dans le climat philosophique contemporain : active, parce que l'acte de « philosopher » ne s'y résume pas à une simple exposition de constats antérieurement établis, mais tend, au contraire, à fournir des perspectives de réponses nouvelles ; et évidente, parce qu'il est question d'y reproduire en arrière-plan le cheminement idéologique ayant abouti à la vision actuelle du monde. En effet, le contexte épistémologique présent n'est pas le fruit d'un surgissement instantané de raisonnements et de déductions ; il procède d'une longue gestation conceptuelle, vraisemblablement parvenue à maturité au cours du siècle précédent, et d'une vaste filiation de pensées dont il nous importe de montrer la présence à l'intérieur de notre corpus.

La thèse d'une existence injustifiée qui prévaut actuellement dans toute approche savante de l'être trouve d'abord ses origines dans l'observation de la dynamique répétitive qui paraît régir l'ensemble des processus naturels. Bien qu'on n'ait tendance à en attribuer l'intuition à des philosophes du XIX^{ème} siècle comme Arthur Schopenhauer et Soren Kierkegaard, l'idée que l'univers se meut selon un schéma itératif traverse en vérité de part en part l'Histoire de la pensée humaine : de la Grèce présocratique à Nietzsche, et de l'Ancien Testament à Camus, elle a fait l'objet des interprétations les plus diverses. Mais qu'elle s'érige en réalité cosmologique constitutive du fonctionnement du monde, ou simplement en condition ontologique gouvernant l'ordre du vivant, la répétition n'en demeure pas moins le fil conducteur d'un jugement si péremptoire sur la valeur de la vie que même l'œuvre du temps et la disparition de ses principaux représentants n'ont pas suffi à exorciser.

L'absurdité de l'être naît ensuite de l'assimilation réfléchie du caractère éphémère de l'existence, désormais conçue comme faisant partie des cycles immuables de la nature dans lesquels l'humanité ne représente qu'un fragment infime. Il existe un rapport fondamental d'opposition entre le mourir qui se présente comme la preuve irréfutable de l'irrationalité du monde et l'appétit croissant d'absolu qui caractérise les êtres humains. La finitude devient dès lors, pour beaucoup, l'expression ultime du non-sens, en ce qu'elle confronte l'entendement de l'Homme, toujours avide de cohérence et en perpétuelle quête d'unité, à l'incompréhension dont s'accompagne inéluctablement une vie mortelle. De fait, l'individu possède aujourd'hui une conscience accrue de la fatalité qu'il sait en accomplissement dès sa venue au monde ; elle plane en ombre omniprésente sur ses actions, en même temps qu'elle lui dicte la vision qu'il a des choses. La mort rappelle douloureusement à l'Homme la place dérisoire qu'il occupe dans l'univers en reléguant à la bêtise toute ses entreprises orientées vers le futur.

Il faut ajouter à ce faisceau convergeant de causes et de facteurs la dévaluation générale des valeurs, concomitante du discrédit dont se sont vues frappées les croyances religieuses. La « mort de Dieu », annoncée par Nietzsche, met moins la lumière sur l'expansion de l'athéisme qu'elle ne rend compte d'un constat empirique de plus en plus sensible, à savoir l'écroulement, en raison de leur caractère purement conventionnel, des principes et idéaux qui servaient jusque-là de base au vivre-ensemble. L'avènement du nihilisme traduit la caducité du système traditionnel de valeurs, née de celle de l'idéologie qui les véhiculait, car en l'absence d'un fondement d'origine transcendante ou universelle les appuyant, elles égarent toute leur authenticité. Il vient donc niveler du point de vue moral des actions déjà réduites à l'ineptie par la mort et impose par là même la vision angoissante du non-sens, devenue la seule certitude à laquelle l'Homme, désorienté, daigne croire.

Cette ébauche de contextualisation nous permet de circonscrire le champ de notre recherche en en inscrivant le corpus dans la conception actuelle du monde ; inscription qui se veut certes historique, du fait de son appartenance au siècle en cours, mais aussi idéologique, du fait de la concordance idéale. Notre travail qui porte sur l'expression philosophique de l'œuvre leroussien n'est autre que le désir d'un regard rapproché sur les stratégies scripturales et discursives mises au service de cette expression. Les trois romans y seront considérés comme un tout interdépendant, étant donné leurs similitudes formelles et les thèmes analogues qui y sont développés, notamment celui de la mort. À l'instar de

Parménide (V^{ème} siècle av. J.-C) qui appréhendait l'univers au prisme de couples contraires de notions, Catherine Leroux semble le concevoir à travers la dichotomie de la vie et de la mort. Par ailleurs, n'est-il pas légitime de se questionner, un demi-siècle après la disparition de Camus et de Sartre, sur la place accordée à la philosophie dans la littérature francophone contemporaine ?

Ceci posé, notre principale préoccupation sera de répondre à la question suivante qui nous servira de problématique centrale et jalonnera l'ensemble de l'investigation. En considération, d'un côté, du contexte épistémologique dans lequel l'auteure a produit ses textes et, de l'autre, de leur caractère manifestement philosophique : quelles sont les stratégies qui permettent à la philosophie et au discours philosophique d'investir une œuvre littéraire afin d'en devenir la substance même ?

De cette question, se ramifieront d'autres interrogations auxquelles nous nous attacherons également à fournir des réponses :

- De quelle manière le discours philosophique se déploie-t-il dans une œuvre littéraire ?
- L'auteure est-elle partie de la philosophie pour produire une œuvre littéraire ou de la littérature pour introduire une réflexion philosophique ?
- Quelle (s) philosophie (s) et quel (s) discours philosophique (s) ?

Deux hypothèses nous semblent alors possibles ; elles se vérifieront tout au long de cette investigation. La première suppose que la substance philosophique du roman leroussien se déploie selon les trois modalités de Philip Kitcher évoquées *supra*, mais qu'elle se donnerait en parallèle un aspect moins explicite, décelable dans les structures textuelles et narratives. Il s'agira alors de relier la dimension formelle à celle du fond parce qu'elles seraient toutes deux conjuguées en vue de l'élaboration d'une signification sous-jacente, uniquement accessible par le truchement d'une interprétation orientée. La seconde hypothèse suppose, quant à elle, l'imprégnation du discours romanesque de Catherine Leroux par une vision particulière du monde qui assujettirait aux processus de sa figuration le fonctionnement interne de la langue et la construction phrastique ; auquel cas, la composante discursive rejoindrait celles textuelle, narrative et formelle pour une expression aussi bien globale que globalisante.

Au vu de l'ensemble de ces considérations, nous avons opté pour une démarche pluridimensionnelle qui mettra en œuvre les travaux critiques et les bases théoriques les

plus susceptibles de servir nos desseins. Sachant que le texte littéraire excède sa matière immédiate pour se donner un aspect allégorique, et eu égard aux nombreux outils analytiques qui essaient de le sonder dans sa structure la plus ambiguë et son sens le plus profond, notre analyse conjuguera l'étude thématique, narratologique, textuelle, discursive et formelle afin de diversifier les angles d'approche, tous voués à l'élucidation d'une question complexe aux ramifications multiples. Seront alors convoqués les travaux de Gérard Genette, Andrea Del Lungo, Michel Butor, Marc Bonhomme et Françoise Susini-Anastopoulos, entre autres théoriciens et penseurs de la littérature qui nous fourniront les fondements méthodologiques nécessaires pour mener notre investigation.

L'étude thématique nous servira à établir le rapport d'analogie entre les thèmes abordés dans les trois romans et ceux développés dans la filiation d'idées à laquelle nous désirons les rattacher. L'étude narratologique nous permettra de mettre en évidence les différentes dérogations aux canons narratifs traditionnels et de rendre parallèlement compte de la manière dont la temporalité des récits contribue à la mise en scène d'une conception singulière du temps et du monde. L'étude textuelle s'intéressera pour sa part davantage à la structure du texte et à son fonctionnement en tant que « tout » participant de la même conception, tandis que l'étude discursive aura pour objet des éléments de moindre empan qu'elle décryptera néanmoins pour des fins identiques. Enfin, l'étude formelle se donnera pour vocation d'expliquer la mise en adéquation des choix esthétiques et formels de l'auteure, principalement son écriture fragmentaire, avec le substrat philosophique de ses romans.

Deux objectifs principaux motivent notre entreprise. Pour commencer, nous sommes soucieux d'ouvrir les voies de la réception critique à la production littéraire de l'auteure car les travaux de recherche qui lui sont consacrés n'en sont guère qu'au stade embryonnaire. Il n'existe, à ce jour et à notre connaissance, qu'une seule étude dédiée à l'œuvre de Catherine Leroux, exception faite des articles de presse. Il s'agit d'un mémoire de master³ qui s'est intéressé au thème des revendications féministes dans son avant-dernier roman en date, *Madame Victoria*. Accessoirement, le mémoire a également questionné les représentations sociales et culturelles, sans manifester un intérêt aucun pour la profondeur philosophique. Il est vrai que la documentation restreinte dont s'accompagne inévitablement une jeune plume peut parfois rebuter la curiosité

³ NABTI, Anis. *Culture et identité dans Madame Victoria de Catherine Leroux*, mémoire de master soutenu à l'université Mohamed Lamine Debaghine Sétif 2, Sétif, 2018.

académique, mais c'est aux chercheurs qu'il incombe de prendre les devants en maintenant à jour la recherche scientifique sur le fait littéraire.

Loin de nous la prétention de vouloir réaliser un travail inédit, notre recherche s'inscrit aussi bien dans la somme de celles consacrées à l'auteure que dans la somme de celles consacrées à la thématique. Notre second objectif est de démontrer que le texte littéraire est susceptible d'une forme plus complexe de la pensée que celle qui le confine à sa seule fonction didactique et morale. Une telle portée ne saurait évidemment être refusée au roman leroussien car les situations limites éduquent réellement la conscience éthique de l'individu en lui imposant des contextes de conflit parfois épineux qui engagent à la fois son sens de la justice et toute sa gamme émotionnelle. Dans son essai, *Poetic Justice*⁴, Martha Nussbaum explique que la philosophie a justement besoin de la littérature pour figurer cette conflictualité absente des concepts, et qu'à ce titre, une partie non-négligeable de l'œuvre de Marcel Proust, d'Henry James et de Samuel Beckett pourrait être envisagée comme un véritable « laboratoire » de la philosophie morale. Selon une logique analogue, André Stanguennec, dans *La morale des lettres*⁵, soutient à travers une analyse de corpus variés la nécessité de mettre les conflits moraux au premier plan de l'herméneutique philosophique des textes littéraires, en ce que ces derniers développent comme réflexions sur la vie bonne.

Par ailleurs, les travaux de thèse que nous avons été en mesure de consulter traitent la thématique d'une manière fort distincte de la nôtre. Ils procèdent soit à partir d'un angle d'approche unique, comme celui de la temporalité⁶ envisagée en tant qu'élément de conjonction permettant l'articulation d'une représentation artistique et d'une expérience de la pensée ; soit en fonction d'un corpus disparate, abordé du point de vue de l'inconscient et de la subjectivité⁷ comme potentiels moyens d'expression idéologique. Nous ambitionnons de nous en démarquer en optant pour une démarche plurielle que nous appliquons, pour notre part, à un objet d'étude homogène. L'enjeu est de démontrer la pérennité d'une pensée particulière qui exerce encore son pouvoir de fascination (ou de

⁴ NUSSBAUME, Martha. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 2004.

⁵ STANGUENNEC, André. *La Morale des Lettres. Six études philosophiques sur éthique et littérature*, Paris, Vrin, 2005.

⁶ POULOS, Panayotis. *Littérature et philosophie : Le statut de la temporalité dans la construction de l'œuvre de Marcel Proust*, thèse de doctorat, soutenue à l'université de Lille III, Villeneuve-d'Ascq, 2000.

⁷ SABOT, Philippe. *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée. Le statut philosophique de l'expérience littéraire, du surréalisme à nos jours*, thèse de doctorat, soutenue à l'université de Lille III, Lille, 1999.

désenchantement ?) sur la production littéraire actuelle : la perte de sens et la rupture avec la logique, nées d'un monde résolument contingent.

La présente investigation s'articulera en sept chapitres. Le premier, que nous intitulerons « Une architecture du cercle », tendra à mettre la lumière sur une stratégie scripturale distinctive qui se caractérise par une recherche systématique de circularité. La dynamique cyclique parcourant les textes leroussiens y sera interrogée moyennant une réflexion sur les deux frontières de l'œuvre romanesque, une étude des éléments paratextuels, et l'observation attentive des récurrences thématiques qui sont autant de dispositifs mis au service d'une écriture en boucle. L'analyse de la composante narrative questionnera, quant à elle, le recours à des schémas de narration récursifs, à un agencement non-linéaire des événements, ainsi qu'à une temporalité anachronique qui paraissent évoluer selon un principe de perpétuel recommencement.

Le deuxième chapitre, intitulé « Répétition du discours et discours de la répétition », appliquera au discours ce que dans le premier chapitre nous avons appliqué au texte et à sa structure. Il s'attachera à repérer toutes les manifestations de la répétition endogène dans les trois romans, destinées à l'élaboration de l'ambiance de « déjà-lu » dont ils sont investis. Les reprises intentionnelles à des fréquences saillantes d'un signifiant, d'un signifié ou d'une structure syntaxique ne sont certainement pas anodines du point de vue pragmatique ; leur analyse permettra d'élucider les mécanismes latents qui sous-tendent le discours romanesque de Catherine Leroux. *In fine*, l'étude de la répétition dévoilera la charpente discursive et la manière dont le style répétitif sert à reproduire la même impression de recommencement.

Le troisième chapitre, « Un éternel retour », constitue l'extension logique des deux chapitres qui l'ont précédé. Par le biais d'une lecture herméneutique, nous tenterons d'y établir la présence effective d'une doctrine philosophique spécifique, d'inspiration d'abord antique, puis nietzschéenne : l'éternel retour qui, même sans avoir été activement évoqué dans les trois romans, a vraisemblablement contribué à leur structure en leur conférant leur architecture circulaire. L'enjeu premier sera de souligner le fait que la narration en boucle, au même titre que les répétitions thématiques, situationnelles, lexicales et syntaxiques servent en réalité au déploiement d'une conception cyclique du temps. L'enjeu second sera de comparer l'éternel retour leroussien à différentes

interprétations du concept afin de déterminer si le rapport est celui d'une convergence ou d'une divergence, d'une adhésion ou d'une rupture.

Le quatrième chapitre, « La perte de sens », interrogera la façon dont le caractère répétitif de la vie peut servir d'amorce à une réflexion sur sa valeur intrinsèque et, par voie directe de conséquence, aboutir à un jugement irrévocable sur l'existence. Notre objectif y est de démontrer l'imprégnation des romans, consciente ou inconsciente, par la philosophie camusienne de l'absurde qui s'est attachée à étudier avec exhaustivité le phénomène de la perte de sens. À travers une mise en parallèle de certains thèmes abordés dans notre corpus avec ceux développés dans les ouvrages idéologiques et littéraires de l'absurde, nous tenterons en amont de définir la profondeur de l'influence exercée sur l'auteure par cette philosophie. Il s'agira, en aval, de déterminer si Leroux semble suivre un cheminement idéal identique à celui de Camus, à savoir le dépassement du « cercle de l'absurde » par un « cercle de la révolte », ou si sa pensée marque plutôt une rupture avec celle du philosophe.

Le cinquième chapitre est intitulé « La tentation du nihilisme ». Il abordera l'évolution de la perte de sens chez le personnage leroussien en prévalence absolue du néant sur tout un mode de vie qui lui paraît désormais sans fondement aucun. Nous sommes soucieux d'y montrer le développement graduel de la pensée nihiliste que l'auteure présente comme une véritable constante anthropologique. Le nihilisme sera d'abord traité comme une intuition brute, passive, apparue en réaction à la régression des croyances religieuses qui concouraient jusque-là au maintien d'une certaine harmonie. S'agira-t-il alors de questionner les effets immédiats de cette intuition qui s'expriment dans les méandres d'un mal-être tant social qu'existential : le personnage désabusé remet en question les notions de morale, de bonheur, et de vivre-ensemble avec un écho patent à la philosophie dite pessimiste d'Arthur Schopenhauer. Nous nous intéresserons ensuite aux deux formes actives du nihilisme : le nihilisme moral et le nihilisme politique que l'auteure semble identiquement rattacher à la reconnaissance lucide que les valeurs humaines ne sont point que conventionnelles.

Le sixième chapitre, « Discours et phénoménologie de la mort », se fixe pour objet d'étude la principale cause de désenchantement chez l'Homme qu'est la périssabilité de son être. L'omniprésence de la mort dans notre corpus nous a conviés à en amorcer une analyse qui serait destinée au décryptage de la multitude de modalités représentatives

conjuguées en vue de sa figuration. C'est pourquoi, l'objectif premier sera la mise en exergue du défi discursif que représente l'entreprise de mise en mots, lorsqu'orientée vers une réalité véritablement sans contours ; en attestera l'ambivalence dans les méthodes de représentations qui, sans cesse, oscillent entre deux extrémités du discours : l'euphémisme et l'hyperbole. Le second objectif sera de tenter une approche phénoménologique, contre-intuitive, et tout aussi hasardeuse car la mort est par définition un non-phénomène, une non-expérience qu'il n'est guère offert de « vivre » que par procuration. Néanmoins, une telle approche est incontournable dans l'édification de l'image globale de l'existence, offerte par l'auteure.

Le dernier chapitre, que nous intitulons « Le fragment ou la philosophie du morcellement », se consacrera à la seule dimension formelle des trois romans et à ses implications philosophiques. Nous nous attacherons à y expliquer comment l'irréductibilité de l'être au langage et l'irreprésentabilité du monde par le texte débouchent fatalement sur une poétique du fragment. L'enjeu sera alors de montrer que le phénomène fragmentaire dans notre corpus répond en réalité aux exigences épistémologiques actuelles qui défendent à la production artistique de se faire interprète d'un univers cohérent et bien ordonné. Sera également développé en filigrane la manière dont les choix esthétiques, de tout temps indissociables d'une certaine éthique, sont en étroite liaison avec la notion de « vision du monde » : le fragment dans le roman leroussien est-il dans ce cas le symbole d'une quête ou d'une non-quête de sens ?

CHAPITRE I
UNE ARCHITECTURE DU CERCLE

Les questions relatives aux frontières d'une œuvre romanesque ont, de tout temps, été en étroite liaison avec la vision que les auteurs ont du monde. De fait, les notions de début et de fin se trouvent au confluent de problématiques diverses, répondant à des préoccupations aussi bien immédiates, d'ordre formel et esthétique, que sous-jacentes, d'ordre philosophique et idéologique. Il n'est alors d'aucune surprise de constater que les deux extrémités textuelles que sont l'ouverture et la clôture (l'amorce et la clausule, l'incipit et l'excipit... etc.), ont suscité toute une littérature savante vouée à l'explication de leurs enjeux pluriels et à l'élucidation de leur statut fort symbolique. Largement codifiées, elles ont néanmoins longtemps fait l'objet d'études indépendantes s'appliquant à clarifier les spécificités, les rôles et les valeurs de chacune, sans réel rapprochement pragmatique de leurs fonctions respectives. Or, les considérer l'une sans l'autre selon une perspective dissociative, *a fortiori* au sein d'un même texte, équivaldrait à fournir une lecture biaisée : au mieux, lacunaire ; au pire, fautive, tant elles représentent les deux versants d'un « tout » autrement inaccessible que par leur analyse concomitante.

Globalement, ce premier chapitre se propose l'étude de l'influence que peuvent avoir les orientations idéologiques d'un auteur, en l'occurrence sa représentation du temps, sur les choix formels de ses textes. Il se consacrera, sans s'y restreindre, à l'examen tant attentif que simultané des espaces sémantiquement privilégiés de l'ouverture et de la clôture dans chacun des trois romans qui composent notre corpus. L'objectif sera de mettre en exergue le rapport corrélationnel les unissant au cœur d'une stratégie scripturale particulière dont l'enjeu est, entre autres, l'élaboration d'une écriture en boucle. Il faut donc entendre par « architecture du cercle » une réflexion générale portant sur la structure globale des trois romans, ainsi que sur l'ensemble des procédés concourant à l'organisation de la dynamique circulaire qui les anime. La lumière y sera mise sur la séquentialité temporelle, rejetée en faveur de la figuration cyclique du temps qui imprègne les récits et les charpente suivant une logique de recommencement perpétuel. L'accent sera également mis sur le caractère immédiat d'une écriture qui tend à la subversion des notions mêmes de commencement et de fin, et dont la finalité n'est autre que l'ébranlement de l'expérience linéaire de la lecture par l'interdiction aux événements d'un quelque ordre chronologique que ce soit. Pour ce faire, nous nous aiderons des soubassements théoriques offerts par les travaux de penseurs de la littérature s'étant intéressés aux seuils de l'œuvre romanesque, à l'instar d'Andrea Del Lungo, et au

traitement de la dimension temporelle à l'intérieur de celle-ci, à l'instar de Gérard Genette.

En aval des analyses narratologique et formelle, des observations plus thématiques et plus textuelles s'imposent, non sans intérêt. Effectivement, si l'on s'interroge sur la particularité du roman leroussien, ce n'est sans doute pas à tort que l'on pensera à la répétition. Celle-ci s'érige en véritable parti pris esthétique qui paraît répondre à la même recherche de circularité, entamée dès avant le début des récits. La répétition, lorsqu'elle se fait thématique, correspond à un réinvestissement partiel du matériau narratif, permettant la coprésence paradoxale, au sein du même texte, d'une identité sans cesse réitérée et d'une altérité toujours relative. Lorsqu'elle se fait textuelle, elle se traduit par la reprise de phrases ou de structures phrastiques stylistiquement marquées qui tendent à imprégner l'atmosphère générale d'une impression de déjà-vu. Elle élabore alors un réseau complexe de refrains, opérant en points d'ancrage et renvoyant constamment l'un à l'autre en écho. L'espace résultant de la conjonction des deux formes de répétition est inéluctablement circulaire ; un espace clos dans lequel le personnage, condamné à tourner en rond, répète et meurt en répétant.

Le présent chapitre ne manquera pas non plus de témoigner un intérêt particulier envers les différents éléments du péri-texte que l'auteure semble mobiliser pour les mêmes fins. Dans une œuvre qui se veut non-linéaire, la lisière d'ordinaire étanche séparant le texte du hors-texte est intentionnellement floutée. Elle devient le champ indécis d'une pratique aussi débridée qu'hétéroclite, destinée à la remise en question permanente du sens du texte. Textualisé, le péri-texte bouleverse toutes les habitudes traditionnelles du cheminement événementiel rectiligne. Par son biais, sont introduites des pauses inopinées et des parenthèses digressives inattendues, en même temps qu'un jeu incessant de va-et-vient entre une périphérie désormais intradiégétique et un centre qui en est probablement tributaire. Le contrat linéaire est irrémédiablement résilié en faveur d'une écriture en boucle qui, en amorçant la lecture bien avant le commencement et en prolongeant les événements au-delà de la fin, communique la nécessité instante d'une relecture, d'une re-lecture.

1 La boucle bouclée

Madame Victoria soulève d'emblée cette problématique des frontières de l'œuvre romanesque par l'introduction en son sein, précédant le début même du récit enchâssant, d'un élément paratextuel à valeur équivoque. Il s'agit d'un refrain emprunté à la chanson américaine, *Ain't No Grave*, mis en évidence sur une page indépendante et disposé en épigraphe. Dans son ouvrage consacré à l'étude des seuils du texte littéraire, *Seuils*, Gérard Genette définit celle-ci comme étant « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou en partie d'œuvre »⁸. Il la considère comme relevant du péri-texte, c'est-à-dire de la somme des éléments gravitant autour du texte qui, bien qu'en apparence extérieurs, en sont partie intégrante. Cette catégorisation (péri-texte/épitéxte) devenue une référence quasi incontournable dans le domaine de la critique n'éclaire cependant en rien le statut des composantes paratextuelles du point de vue de la lecture : faut-il y voir une forme d'ajoutures vouées au simple ornement ou plutôt des atouts scripturaux destinés au déplacement des frontières textuelles ? De la même manière que le titre, l'épigraphe possède une fonction d'accroche : grâce à son emplacement à la fois stratégique et significatif, elle a pour rôle de captiver le lecteur et de capter son attention bien avant le commencement de la lecture. L'épigraphe de *Madame Victoria* est de nature allographe, autrement dit appartenant à un auteur distinct de celui du texte hôte. Le refrain qui signifie littéralement « il n'y a pas de tombe qui puisse retenir mon corps », ainsi que le nom de l'épigraphe, le chanteur de country américain, Johnny Cash, sont disposés en milieu de page, alignés à droite, de façon à mettre en relief la valeur ornementale.

*There ain't no grave
Can hold my body down.*

Johnny CASH

Le recours à la pratique citationnelle en général et à l'épigraphe en particulier est loin d'être sémantiquement neutre. Outre le jeu de miroir que cette dernière instaure entre le texte citant et le texte cité, elle communique chez l'auteur un acte intentionnel et mûrement réfléchi, susceptible de divers effets pragmatiques. D'après Genette, celui-ci relèverait de quatre fonctions possibles, selon que son interprétation soit tributaire du texte immédiat qu'il investit, d'une œuvre antérieure de l'auteur, de la personne même de l'auteur ou, de manière plus vaste, d'un hors-texte quelconque. Dans un souci

⁸ GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 134.

méthodologique, nous les passerons brièvement en revue l'enjeu de notre étude, au-delà la définition de la source et de la fonction de l'épigraphe, est d'élucider le choix de la citation et son emplacement.

La première fonction traduit une intention plus ou moins explicite de commentaire, de clarification, voire de justification du titre : le rapport titre-épigraphe, souligne Genette, est celui d'une influence mutuelle tant ils modifient en permanence le sens l'un de l'autre. Cette fonction, la plus basique, est d'emblée écartée car la mise en perspective de la citation allographe avec le titre n'a pas permis l'établissement de liens potentiels qui appuieraient une telle lecture. Pis encore, le rapprochement paraît même générer une tonalité ironique dès lors que l'on saisit l'incongruence fondamentale qu'il existe entre l'enthousiasme de la citation et la réalité objective qui nous apprend que Madame Victoria, celle qui donne son titre au roman, est en vérité décédée. La deuxième fonction, celle, plus canonique, du commentaire du texte est tout aussi mise à mal par l'auteure puisque le refrain ne semble apporter aucune précision (définitive) quant au fond à venir qu'il ne laisse deviner que de façon très vague et équivoque. Certes, une approche herméneutique verrait sans doute dans le roman, à la lumière de la citation proposée, une tentative de redonner vie à la défunte par la fiction, mais une telle lecture ne peut demeurer que subjective. D'ailleurs, Genette lui-même avouera que la pertinence du lien établi est à la seule charge du lecteur dont les capacités interprétatives peuvent parfois être mises à rude épreuve⁹.

La troisième fonction, plus oblique, concerne moins le contenu de l'épigraphe que l'identité de son auteur. Elle assure, à l'instar de la préface et de la dédicace, une forme de caution indirecte de la qualité de l'œuvre et un gage du talent de l'écrivain par la présence tutélaire de l'épigraphe. La majeure partie de l'œuvre musicale de Johnny Cash portant sur les thèmes de la mort, de la douleur et de l'affliction morale, le fait de d'évoquer activement son nom peut être un indice significatif, un élément annonciateur qui permettrait sinon d'anticiper, du moins d'avoir une idée sur le contenu à venir. Cependant, la piste qu'offre cette fonction se trouve elle aussi écartée du seul fait du statut de son auteur. Johnny Cash, n'appartenant pas à la sphère de la production littéraire¹⁰, l'effet de caution ne saurait avoir lieu en dehors de la simple référence à un grand

⁹ « L'attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve ». GENETTE. *Seuils*, op.cit., p.146.

¹⁰ Bien que la qualité littéraire des chansons à texte soit toujours revendiquée, elle n'est pas encore établie.

musicien ou à la figure qu'il représente dans l'imaginaire collectif. La dernière fonction est celle de l'effet-épigraphe. Ne marquant par sa présence que l'appartenance à une époque, à un genre ou à un mouvement littéraire, elle ne justifie pas davantage le choix du passage emprunté.

Aucune des quatre fonctions proposées par G. Genette ne nous a offert d'éléments de réponse « entièrement » satisfaisants quant aux motivations du choix de l'épigraphe de *Madame Victoria*. Lui-même déclare n'avoir pas fait une étude exhaustive et que ses conclusions demeurent lacunaires « *puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur* »¹¹. Aussi, avons-nous décidé d'aborder la question sous un angle différent : celui de la répétition. C'est alors que le choix de la citation nous est paru prendre toute sa signification. Effectivement, le fait que le roman porte un refrain en épigraphe n'est certainement pas anodin en ce qu'il véhicule, par sa définition et sa fonction mêmes, cette idée du cycle et de la répétition. C'est peut-être là, la justification du double placement du refrain-épigraphe, à l'ouverture et à la clausule du texte : l'intention de faire du roman, dès avant le début du récit enchâssant, un espace circulaire, rond. Cela montre également l'intérêt de l'analyse simultanée des éléments d'ouverture et de clôture permettant l'élucidation d'une signification latente qui, autrement, relèverait encore de l'ordre de l'insoupçonné.

Par conséquent, l'incipit « Germain Léon n'aime pas les morts [...] » (MV : 05), censé assurer un rôle annonciateur en communiquant le ton du texte à venir, ne constitue pas un début à proprement parler. Il apparaît, au contraire, comme le prolongement d'une parole déjà amorcée, comme la suite d'une histoire qu'il nous fait prendre en cours car entamée dès le paratexte. Les premiers mots se voient alors dépourvus de leur mission introductrice ; ils ne font que poursuivre la recherche systématique de morose et de mélancolie antérieurement enclenchée. L'atmosphère est d'ores et déjà installée par l'épigraphe dont il devient limpide qu'elle sert le dessein d'instaurer le mouvement en boucle de *Madame Victoria* qui commence véritablement avant de commencer. Le roman s'imprègne d'une logique circulaire en se refusant un commencement. Quoi de plus logique ? Un cercle n'en possède pas.

Le propre d'un refrain est d'être repris, répété. Notre hypothèse se voit confirmée par les derniers paragraphes du récit enchâssant dans lesquels on en retrouve une reprise

¹¹ GENETTE, Gérard. *Seuils*, op.cit. p.159.

quasi littérale : « Je serai une tombe incapable de retenir ce qui ne meurt pas. » (MV : 172). Les modifications s'expliquent par la contextualisation des propos, leur transposition vers le français, ainsi que par leur appropriation par le personnage qui se confond avec le narrateur. L'écho, lui, n'en demeure pas moins suffisamment saisissant pour faire le rapprochement. La boucle est ainsi bouclée par une fin qui n'est pas réellement une fin. Elle s'apparente davantage à une ouverture qui, faute de pouvoir épuiser l'immensité du possible narratif par l'écriture, marque un sentiment de frustration face à un manque qu'elle n'a pas comblé et à des réponses qu'elle n'a pas fournies. Le roman s'imprègne encore d'une logique circulaire en se refusant une fin : un cercle n'en possède pas non plus.

1.1 Anaplodiploses à répétition

Faire ainsi coïncider le début et la fin d'une œuvre pour l'achever de la même manière qu'elle a été commencée répond dans la rhétorique à la figure appelée « anaplodiplose ». La reprise à la fin du roman, telle un écho, d'une situation identique ou même simplement analogue à celle du début lui confère une profondeur particulière, proche de la mise en abyme. Son identification requiert la mise en perspective des deux seuils romanesques, joints dans l'objectif de produire un effet de boucle. L'anaplodiplose sert en effet à « boucler la boucle » et à couvrir tant bien le texte (parce que le procédé est, avant tout, textuel) que l'histoire racontée (puisque l'enjeu est d'ordre narratif) d'une ambiance circulaire et close. La figure n'est cependant pas l'apanage du seul récit enchâssant, Leroux paraît y recourir en abondance pour la configuration de certains des récits enchâssés ; ce qui a pour conséquence de leur donner l'apparence de petits cercles se mouvant à l'intérieur d'un grand cercle.

Le premier des récits enchâssés, *Victoria dehors*¹² ne commence pas. L'on est troublé, dès les premières lignes, par l'impression étrange d'en avoir raté le début ; un début qu'il faut reconstruire en articulant les indices épars qui se dévoileront progressivement, tout au long de la narration. Le lexique de la répétition investit immédiatement le cheminement événementiel en rappelant la cyclicité constitutive de la nature. L'héroïne fait son entrée en scène en contemplant de sa fenêtre « le gel et le dégel [qui] se disputent le sol » (MV : 11) pendant qu'elle médite sur son insomnie, incapable

¹² La référence aux différents récits de *Madame Victoria* se fera via la mention littérale de leurs titres, contrairement à celle des dix héroïnes qui se fera par le biais du prénom Victoria, suivi du chiffre indiquant l'ordre de leur apparition.

de dire quand elle a commencé, ni depuis combien de temps elle dure. C'est donc par cet état de confusion primaire que sont effacés les marqueurs du commencement. L'insomnie : une condition de veille ininterrompue où l'esprit, livré à lui-même, finit par tourner en rond. Celui de Victoria 1 ressassait en boucle les souvenirs des paroles que lui rabâchait son entourage en guise de conseils. Mais si elle quitte le cercle de ses pensées, c'est uniquement pour tomber dans celui de la maternité. Il est surprenant de constater à quel point la vie d'une mère peut être dominée par la répétition. D'abord, celle de l'infinité de gestes relatives aux besoins du nouveau-né : « Elle chante, elle lave, elle veille, elle nourrit » (MV : 13), mais aussi celle des rythmes à respecter qui sont également les siens : « sachant qu'il sommeille toujours deux ou trois heures d'affilée après la tétée de midi. » (MV : 11).

Après le décès du nourrisson, un deuxième état de confusion, plus profond cette fois, vient relayer le premier. Sans perturber le mouvement circulaire de la trame narrative, il contribue à son accentuation en introduisant les thèmes de la folie et de l'errance dont nous découvrirons *in fine* la récurrence. Il mélange ce qui, dans l'esprit, doit rester de l'ordre de l'étanche, de l'imperméable : le dedans et le dehors, l'objectif et le subjectif, le moi et l'autre ; tandis que le lexique répétitif se fait plus insistant et plus franc : « [son bébé] est à la fois dedans et dehors. » (MV : 16). Victoria, désormais dépourvue des repères usuels permettant l'appréhension de la réalité, perd la notion d'un temps déjà brouillé. La perception linéaire de celui-ci est définitivement égarée et la suite de l'histoire n'est qu'une interminable déambulation à la recherche de l'enfant perdu : « car s'il n'est plus dedans, il est dehors ». (MV : 25). L'expérience de la durée est également abolie dans l'esprit de l'héroïne qui évolue dans un espace presque extratemporel et sa perte s'accompagne de celle des repères spatiaux puisque l'errance se veut un mouvement principalement circulaire : « ses recherches l'amènent de l'hiver au printemps, de l'été à l'automne puis au printemps et encore à l'hiver ». (MV : 21). L'apparition d'un personnage aux yeux vairons, Éon, vient mettre fin à cette déambulation en acheminant Victoria 1 vers sa mort. La boucle se boucle lorsque la mère a la conviction illusoire d'avoir retrouvé son enfant. La scène finale fait écho à la scène de départ. Elle n'est, à quelques détails près, que sa reprise recontextualisée.

La figure de l'anaplodiplose est plus explicite dans le cas du second récit ; la coïncidence des deux frontières y est plus manifeste. *Victoria boit* reproduit l'histoire classique de la femme instruite, désirant se soustraire par le travail et le progrès au schéma

social conventionnel du mariage et du foyer. Son entreprise n'est toutefois pas motivée par un éventuel éveil féministe mais par une aspiration à des expériences nouvelles devant l'inconcevabilité de perpétuer le même. Les premiers paragraphes annoncent déjà un parti pris contre le mariage en tant qu'institution sociale réduisant la vie à un cycle de vie. L'héroïne en récuse l'idée même parce qu'il apparaît comme l'itération d'un scénario cumulatif et d'un quotidien trivial auxquels trop de femmes se sont abandonnées pour qu'elle soit tentée de le reproduire. Le récit se présente donc a priori comme une invitation au changement, un refus de la répétition incarnée par des pratiques sociales qui, comme le mariage, à force d'être reproduits, ont fini par acquérir un statut canonique régissant les trajectoires existentielles. Le narrateur nous dira à son propos que « Toute sa vie, elle avait vu des femmes épuisées, mariées à des hommes qui, non contents de leur infliger des grossesses tous les ans, constituaient eux-mêmes des fardeaux dont il fallait s'occuper sans pour autant se soustraire à leur autorité. » (MV : 30). Mais en vérité, l'idée du retour et de la répétition ne cessent de parcourir un texte qu'ils investissent du début à la fin. Les efforts de Victoria 2 l'entretiennent dans l'illusion d'échapper à ce qui se répète par l'aspiration au nouveau, mais tandis qu'elle s'évertue à quitter un cercle, elle échoue inéluctablement dans le suivant.

« Tout part de la gorge » (MV : 29) pour Victoria 2. Victime de discrimination sexiste, sa carrière rêvée de journaliste débute par un travail de réécriture d'articles : un office qui implique déjà une grande part de la répétitivité qu'elle tient tant en horreur. D'ailleurs, le récit lui-même est une accumulation de situations cliché en ce qu'il reproduit comme schémas préétablis. Elle connaît cependant une ascension fulgurante grâce aux vertus socialisantes des boissons alcoolisées. De sténographe, à reporter et de pupitreuse à éditrice, « Elle était une flèche qui pointait résolument vers le nord. » (MV : 35). Cet élan s'accompagne de l'introduction au sein de son quotidien d'un nouveau cercle : l'alcoolisme. L'appétence entraîne le renouvellement constant de l'expérience pour en faire une habitude, un besoin, une dépendance : trois composantes constitutives des gestes à répétition. L'ivresse chronique brouille les marqueurs temporels et l'alcool dissout la sensibilité de la durée.

Pour exacerber cet effet, Le narrateur fait appel à une narration accélérée, si bien que des décennies sont traversées en quelques lignes. S'en suit ironiquement, une double déchéance pour Victoria 2 par ce même alcool qui a provoqué son ascension. Une déchéance d'abord, morale, parce qu'elle reproduit la même discrimination sexiste dont,

jeune, elle-même a été victime ; ensuite, professionnelle, parce qu'elle perd l'accomplissement de toute une vie d'efforts acharnés pour revenir au point de départ. Le retour *in fine* des éléments du début vient clore le cercle narratif. Elle aperçoit à l'instant de sa mort « les toits et les façades qui abritaient son ancien bureau, les chambres où elle avait dormi d'un sommeil opaque, le collègue, et au-delà du fleuve, les terres boueuses qui l'avaient vue naître » (MV : 44). Éon fait également son retour, non comme personnage mais comme marque de liqueur, afin d'étancher une dernière fois la soif de l'héroïne qui « sentit une centaine d'alvéoles exploser au fond de sa gorge » (MV : 44). Tout a commencé par la gorge et tout y a pris fin.

À ce stade, il devient évident que l'auteure fait appel pour la construction de ses intrigues à un schéma narratif récursif destiné à la production ou plutôt à la reproduction, avec quelques modifications dans les données, de récits à valeur itérative. Il participe à la confusion des temps de la narration ainsi qu'à la réaffirmation du refus du début en tant que choix esthétique dans un roman qui se veut affranchi du temps linéaire de l'écriture. Cependant, ce processus scriptural mobilisé en vue d'assurer un effet de surprise ne surprend plus. Avec le « recyclage » pour ainsi dire du même matériau narratif, la tension s'en ressent. Supposée tenir le lecteur en haleine, elle s'en trouve au mieux amoindrie, au pire abolie. Les variations entre les récits, relatives -tel que nous nous nous appliquerons à le démontrer- ne suffisent plus à masquer cette recherche délibérée du ressassement. La fin étant prévisible, il ne s'agit plus que de l'incessant recommencement du « pas grand-chose » et du perpétuel avènement du rien.

L'on retrouve la figure de l'anaplodiplose dans le cinquième portrait féminin du roman, *Victoria harassée*. L'héroïne est cette fois femme au foyer, au sein d'une grande famille de mormons aux ramifications infinies. La répétition s'opère, en un premier lieu, dans les enfantements à continuité de Victoria 5 qui résumant sa vie à un perpétuel va-et-vient entre des cycles de grossesses et d'accouchements. L'enseignement mormon voue un culte à la famille nombreuse, aussi la reproduction y est-elle perçue comme une expression de la piété. Perpétuer l'espèce par la reproduction, la Re-production : le préfixe « re- » rend à lui seul suffisamment compte du caractère répétitif consubstantiel à cet acte. La répétition est ensuite celle d'une maternité détestée car subie. Elle implique en les multipliant, les mêmes gestes cycliques auxquels fut sujette Victoria 1 ; la pléthore de tâches et corvées nécessaires à la satisfaction ses besoin, parfois des caprices, de tout un régiment d'enfants « qui exigent tous qu'on les lave, qu'on les réchauffe, qu'on les

nourrisse, qu'on les console, qu'on leur apprenne à marcher et à parler, qu'on les borde et qu'on soigne leurs nez morveux, leur toux grasse [...] » (MV : 78). L'usage de l'énumération souligne en l'accentuant le caractère tant cumulatif que répétitif du quotidien maternel dans la société mormone.

Victoria 5 part de la même volonté d'opposition à la répétition que Victoria 2. Elle est mue par le même besoin de changement et de renouveau, à cette différence près que sa prise de conscience ne s'opère, elle, qu'après le mariage. Cette variation montre la tendance chez l'auteure à l'exploration de possibilités narratives multiples, uniquement dans le but de les cheminer vers une fin identique. Une phrase qui à force de se répéter a fini par acquérir le statut de leitmotiv dans le roman, vient pareillement ponctuer une entreprise que le lecteur sait d'emblée vouée à l'échec : « elle est une flèche que rien ne pourrait faire dévier du nord. » (MV : 81). Un état de confusion et de désarroi qui évoluent en délire psychotique alimentent la perte de la notion du temps et vice versa. En fait, ce cinquième récit vient consolider un constat déjà établi dans le second : la dimension tragique de la répétition à laquelle il semble impossible de se soustraire. Une ironie du sort, également similaire à celle de *Victoria boit*, amplifie l'atmosphère de la fatalité en y mêlant un arrière-goût d'absurde : en voulant échapper au « perpétuel recommencement de la maternité d'avant » (MV : 87), Victoria 5 se retrouve nourrice dans une garderie où elle doit faire face à « l'éternel retour d'enfants différents » (MV : 87). Le cercle est de nouveau fermé par l'apparition d'un personnage aux yeux vairons, Éon, qui ramène Victoria 5 à la case départ et annonce sa mort imminente.

1.2 Répétitions in medias res

Une des caractéristiques immédiates qui rassemblent les dix récits dont se compose *Madame Victoria* est le recours quasi systématique à des incipit dynamiques, dits de « surgissement ». À défaut de trouver un point de départ, l'obligation de commencer se traduit par un acte arbitraire dont la seule vocation est de rompre un continuum temporel de silence afin d'y introduire le début, exclusivement textuel, d'une histoire préalablement commencée. C'est ce qu'Andrea Del Lungo, un des théoriciens qui se sont le plus exhaustivement attachés à l'étude de la première frontière romanesque, appelle un *incipit in medias res*¹³. Celui-ci désigne une « forme d'exorde qui introduit le lecteur, dès les premières lignes, au cœur des événements, en renonçant à toute tension

¹³ DEL LUNGO, Andrea. *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

informative préliminaire »¹⁴. Cela a pour effet de bouleverser les habitudes de lectures antérieures qui conditionnent à une certaine attente (peut-être inconsciente ?) d'un cheminement linéaire de l'histoire, allant du commencement et se déroulant vers une fin. Leroux se démarque justement de cette attente en poussant le rejet du début à son paroxysme. Elle s'inscrit par-là dans une tradition scripturale ancienne qui trouve ses origines dans la poésie épique de l'antiquité, ne fournissant aucun renseignement préalable sur la situation, le personnage ou le cadre spatio-temporel des actions.

Cette immersion instantanée dans les événements, sans l'établissement la précédant de cadres référentiels, caractérise l'ensemble des dix récits qui, dès après l'incipit, doivent faire appel à une narration rétrospective afin d'assurer une certaine cohérence. C'est dire si les incipit *in medias res* ébranlent l'expérience linéaire de la réception car, en lisant un début qui n'en est selon toute vraisemblance pas un, l'on se retrouve davantage obnubilé par l'idée de comprendre le « pourquoi ? », le « comment ? » le « qui ? » et le « quand ? » de la situation présentée, que par celle de connaître la fin de l'histoire. C'est, par exemple, le cas de *Victoria à l'horizon* où l'incipit nous communique une information sur une « elle » qui ne renvoie à aucune référence antérieure et dont on apprend plus tard qu'elle s'appelle Victoria. Dans son rejet de la notion de début, Leroux use voracement de ce procédé qui tend à inverser l'ordre de la logique référentielle et qui correspond dans la rhétorique à la figure de la cataphore.

Alors que les précédents récits s'inscrivent dans des thématiques trouvant une résonance quasi universelle, c'est dans un récit très peu soucieux de la vraisemblance – qui abonde néanmoins dans la même veine typologique- que nous est introduit *Victoria à l'horizon*. Atteinte d'une maladie étrange ; une allergie aux êtres humains qui lui interdit tout contact, voire toute proximité avec d'autres personnes, Victoria 4 est contrainte de renoncer à son parcours scolaire, encore à ses débuts, dans l'espoir vain de voir s'atténuer le mal dont elle est assaillie. Mais devant l'échec de sa démarche, elle finit par se résoudre à vivre en reclus, dans les zones les plus inhospitalières du Canada, à la recherche d'une solitude salvatrice. L'on retrouve la même phrase leitmotiv dont on se demande désormais si elle marque un changement dans la vie de l'héroïne ou si, au contraire, elle la voue par sa présence à l'identique destin funeste : « Elle était une flèche, et elle filait vers le nord du Québec. » (MV : 70). Dans un premier niveau, la répétition concerne les

¹⁴ DEL LUNGO, Andrea. *L'Incipit romanesque*, op.cit., p.114.

symptômes qui surgissent, s'atténuent et ressurgissent pour rythmer la vie de Victoria 4, en la faisant constamment osciller entre souffrance et soulagement. Les accompagne toute la pléthore de tentatives de guérison, vaines mais réitérées avec un espoir à chaque fois ressuscité, tantôt par l'usage d'un nouvel onguent, tantôt par la découverte d'un nouveau remède de sorcières. La répétition est ensuite celle de l'errance et des calculs mentaux, devenus de véritables rituels auxquels elle s'adonne religieusement pour déterminer la densité de population ambiante et, par là même, l'intensité de la douleur à laquelle elle doit s'attendre.

Victoria à l'horizon est cependant susceptible d'une autre interprétation, non moins répétitive : celle où l'on envisagerait la maladie invraisemblable du personnage comme le signe d'un malaise social, dans un monde en expansion démographique telle, qu'il invite à re-considérer la question de l'altérité et du rapport à l'autre. Il s'agirait dans ce cas d'un processus de métaphorisation qui s'articule autour d'un questionnement philosophico-anthropologique ancien, né des dichotomies de l'existence humaine, que l'auteure ressasse par la fiction. L'Homme est-il (ou est-il toujours) un animal social ? Une interrogation aporétique aussi vieille que l'Histoire que le récit re-pose sans sembler vouloir y répondre. Elle imprime chez Victoria 4 le sentiment de « réfléchir en rond. » (MV : 72) car au besoin vital d'éloignement et de solitude, s'oppose celui, non moins viscéral car inscrit dans la chair, de promiscuité avec ses semblables. L'héroïne expérimente alors une sensation de déchirure profonde provoquée par une appartenance impossible mais désirée ; par un sentiment d'attachement mortifère mais aimé envers ceux qui, en s'employant à la sauver, paradoxalement la tuent. Son retour à la vie sociale marque à la fois son salut et sa perte, superposés dans deux phrases courtes à valeur antinomique visant à exposer le paradoxe d'un problème véritablement insoluble : « Elle était sauvée. Elle était damnée » (MV : 73). Victoria 4 trouve la mort en étreignant une infirmière aux yeux hétérochromes, Éon, qui la libère en même temps qu'elle la tue.

Le refus du début dont les incipit *in medias res*, la figure rhétorique de la cataphore et les rétrospections explicatives se veulent les moteurs, véhiculent un refus sous-jacent de la fin qui apparaît, lui aussi, comme un parti pris esthétique. Il s'exprime dans les rouages d'une écriture déchronologique qui confond tous les temps de la narration, jusqu'à la perte du concept même de la fin, selon une logique déductive dictant que ne saurait finir ce qui n'a pas commencé. Les indices temporels sont systématiquement brouillés dans les dix portraits de *Madame Victoria* et la notion du temps constamment égarée, tandis que les

interventions irréguliers du récit enchâssant permettent le re-commencement des récits enchâssés. Le point final censé conclure chacun d'entre eux ne devient alors final que par son unique positionnement physique au sein du texte, puisqu'il ne marque par sa présence qu'une fin exclusivement textuelle : une fin en vue d'un recommencement, d'un recommencement. Ce constat se vérifie dans les scénarios existentiels et la mort quasi identique que partagent les dix héroïnes. Ils laissent entendre que l'apparition de chacune d'entre elles n'est que la réincarnation de la précédente.

Victoria en filigrane est plus une reprise relativement renouvelée des situations qui l'ont précédé qu'il n'est une suite ou une progression de l'intrigue. Il reproduit le même schéma d'immersion *in medias res* : « Victoria n'avait jamais connu la rage avant de devenir invisible. » (MV : 124) qui s'accompagne d'un passage rétrospectif, parfois immédiat, parfois différé, consacré au rétablissement de l'ordre référentiel. L'élaboration de variantes partielles sur le même modèle ou esquisse situationnelle contribue à la réalisation d'une narration qui ne progresse pas ; doublement immobilisée par la répétition et la mise en scène de personnages (ou d'un seul personnage ?) qui, au lieu d'avancer, tournent en rond. Les éléments constitutifs sont déplaçables, interchangeable ; la finalité étant uniquement le cheminement fondamental de la boucle et vers la boucle que le narrateur se plaît à faire et à refaire. L'ordre n'est que détail secondaire dont la modification peut être mise sur le compte d'une « illusion du changement ».

C'est pourquoi, l'errance est l'élément qui commence ce septième récit. Elle transforme l'hôpital Royal Victoria en un labyrinthe dans lequel se meut l'héroïne, écrasée par l'immensité et la complexité des lieux qui la privent de toute prise sur l'espace. L'isolement et la claustration génèrent un état de confusion qui intériorise le labyrinthe physique, élément exogène, et le transforme en labyrinthe psychologique, élément endogène, reflétant un psychisme déséquilibré. S'en suit fatalement la perte de la notion du temps et tout un parcours de dégradation mentale d'un personnage entièrement dérouté qui tourne doublement en rond : « Elle a exploré les terrasses agrippées à des toits rendus obliques par le vent, grimpé dans des escaliers qui la propulsaient du lundi au dimanche précédent » (MV : 124). Les obstacles physiques se confondent avec les obstacles imaginaires tandis que les divagations, les élucubrations et les épisodes psychotiques à répétition jonchent le récit et rythment les jours que Victoria ne compte plus, ne distingue plus.

L'errance interrompt un continuum temporel pour insérer, encore une fois, une histoire en plein déroulement qu'une analepse viendra éclairer en apportant les maillons manquants. La narration se refuse toute linéarité car le commencement se veut interruption, se veut irruption. La chronologie est d'emblée brouillée par un ébranlement de la séquentialité temporelle et un inversement dans l'ordre événementiel par rapport aux récits précédents. Ainsi, L'errance et la confusion se retrouvent au « début » et le personnage qui arbore des yeux de couleurs différentes, Éon, fait son apparition bien avant que Victoria 7 ne devienne « une flèche pointée directement vers le nord » (MV : 128). C'est au lecteur qu'il incombe de réorganiser l'histoire à sa guise ; ce qui multiplie les débuts possibles jusqu'à l'anéantissement de la notion du début qui se trouve désormais dénuée de sens. La « fin » reste néanmoins inchangée : l'héroïne trouvant la mort devant l'hôpital Royal Victoria. Mais cette fin est évidemment elle-même factice puisque c'est une fin en vue d'un re-commencement.

Malgré la recherche apparente de non-linéarité qui caractérise l'ensemble des chapitres du roman par l'évitement systématique de toute forme de succession temporelle dans la disposition du matériau narratif, *Victoria dans le temps* fournit des repères chronologiques destinés à situer l'histoire dans le temps. Cependant, cette démarche qui n'offre que l'illusion de soumettre les événements et les actions à une logique de déroulement, n'a en réalité été adoptée qu'en vue de mettre en déroute le lecteur en compromettant davantage son expérience linéaire de la lecture. Ayant affaire à un épisode de science-fiction portant sur un hypothétique voyage dans le temps, celui-ci est déconcerté par les paradoxes logiques qu'entraîne nécessairement une telle entreprise : le passé devenant le présent de la protagoniste, tandis que le futur d'où elle vient devient son passé en même temps qu'il demeure son futur. C'est dire si la construction de l'histoire est une tâche ardue et ce, en dépit de la présence superflue d'un ensemble de repères a priori cohérents qui participent, eux aussi, à la stratégie de désorientation généralisée qui anime le roman.

Mais la lecture de ce récit se voit devenir une activité d'autant plus exigeante que la signification du texte échappe au simple déchiffrement des mots couchés sur le papier. Sans se réduire à ce qui est écrit, elle se donne alors une dimension plus implicite, plus allusive, plus allégorique. La lecture linéaire est de nouveau perturbée par l'habillage littéraire d'une idée abstraite dont l'expression exige un détour par la narration. En effet, sous-jacente au périple temporel, réside une problématique philosophique épineuse qui

dépasse le cadre narratif en imposant une reconstruction interprétative : celle des propriétés esthétiques entre subjectivisme, objectivisme et réalisme. Quel meilleur emballage pour une question qui a traversé les siècles qu'un récit de voyage dans le temps ? Cependant, loin de vouloir répondre à la question, le narrateur y introduit un paramètre nouveau : l'inconstance des standards de la beauté, soumis, comme tout autre chose, à l'écoulement inéluctable du temps.

Au-delà, en guise de variations, Victoria devient « une flèche sublime décochée au nord de l'Histoire. » (MV : 147) ; à son errance spatiale habituelle se joint une errance temporelle car prise au piège dans une époque qui n'est pas la sienne ; Éon n'est pas un personnage mais une firme à la pointe de la technologie (Éon et Éon) chargée de l'envoyer vers le passé et, par conséquent, vers sa mort. L'éternel retour de l'ironie : le saugrenu imprègne les dernières scènes et leur confère un arrière-goût de fatalité. L'incompréhension qui y règne fait ressortir l'aléatoire des choses alors que se déclenche une démarche déraisonnable vers la mort à laquelle Victoria 9 est dans l'incapacité de se dérober. Le paradoxe temporel fait qu'elle se soit éteinte avant d'être née. Sa lutte acharnée mais vaine contre le destin inéluctable exacerbe le sentiment tragique de la fin qui plane depuis le début ; une fin qui précède le début.

Sans commencement ni fin. *Victoria par terre* se déploie tels les fragments amnésiques d'un rêve que l'on tente de réassembler au réveil mais auxquels il manquera toujours la pièce du début : « À plat ventre, le monde lui parvient autrement » (MV : 162). Dans les rêves comme dans le récit, les images se relayent de façon arbitraire sans qu'aucune logique ne paraisse en déterminer la succession. L'ordre chronologique y est sans cesse brisé et les notions de début et de fin y sont autant d'inepties car l'on est immédiatement immergé dans des événements que l'on prend en cours et qui s'achèvent sans qu'on en ait conscience. D'ailleurs, la matière première de ce dixième récit est également la même dont se nourrissent les rêves : un mélange de désirs inexprimés, de peurs qui refont surface et de souvenirs entremêlés que l'inconscient réorganise capricieusement. Le tout est présenté dans le cadre d'une narration indécise, confuse, qui fait osciller les convictions en mêlant les perceptions de l'espace onirique à celles du monde sensible : un va-et-vient entre le réel et l'irréel. Mais la sensibilité elle-même est remise en question, en tant que facteur différenciateur car la perception dans les deux mondes se fait à travers la totalité des cinq sens, rendant impossible toute distinction entre la conscience onirique et la conscience vigile. « L'effet du rêve » est maintenu par les

cycles de sommeil et de veille qui s'alternent au rythme des cycles de la nature : « La nuit tombe et retombe » (MV : 165), de telle sorte que la lisière si fine qui permet de distinguer les songes du monde réel devienne de plus en plus floue, de plus en plus vague. Victoria 10, désorientée, n'a de cesse de se questionner sur la nature des choses : « Tout cela n'est-il qu'un songe ? » (MV : 164).

La répétition par analogie. Au caractère évanescent du rêve, vient s'ajouter son caractère énigmatique : sa signification se déployant, non pas comme allant de soi, mais par le truchement de l'analogie qui requiert un travail interprétatif contextualisé. L'on peut, dès lors, conclure à une représentation onirique de la vie et de la mort, symbolisées par la lumière du jour et l'obscurité de la nuit. L'imaginaire a également métamorphosé Éon jusqu'aux limites du reconnaissable. Une qualité essentielle qu'il partage avec la figure imaginaire des géants permet néanmoins son identification, à savoir ses « yeux à la fois bleus et verts. » (MV : 163) La récurrence du cri sourd et inaudible ne se borne pas non plus à sa signification immédiate ; elle est imputable à la figuration d'un invisible rendu discernable par le processus de symbolisation. Qu'il s'agisse de l'expérience de soi au monde et à l'existence ou de la confrontation de l'Homme à ce qui le dépasse, le système symbolique permet la matérialisation d'une abstraction en libérant une parole intérieure inaccessible au discours et autrement inexprimable. L'incapacité à articuler des mots « avec la voix éteinte » (MV : 163) se traduit par la futilité de l'acte même de parler devant un destin en œuvre ; une fatalité en accomplissement. La mort vient conclure une histoire qui n'a jamais commencé puisque le personnage lui-même « n'a jamais existé. » (MV : 165).

1.3 Répétitions *in media verba*

Dans son ouvrage, *L'incipit romanesque*, Andrea Del Lungo définit un deuxième type d'incipit dynamique qui partage avec le premier un souci semblable de rejet du début : l'incipit *in media verba*. Bien que les deux formes soient le résultat d'un constat initial identique, à savoir l'impossibilité de commencer par le commencement, l'incipit *in media verba* diffère de celui *in medias res* dans la modalité de « surgissement ». Alors que le premier met l'accent sur les événements de l'histoire sur lesquels le narrateur ne parvient pas à avoir une prise (ou ne veut pas) qui lui permettrait de les inscrire dans une continuité chronologique, le deuxième s'articule autour d'une prise de parole violente, arbitraire, qui déloge l'intérêt porté sur le matériau narratif pour le diriger vers la voix de la narration. De cette manière, la parole écrite, loin de communiquer l'idée d'un

commencement, s'inscrit plutôt au sein d'un « flux linguistique » ininterrompu qui fait fi des principes de succession temporelle afin de générer l'illusion d'une narration immédiate. L'émergence de cette voix qui semble en expression depuis des temps indéfinis sans avoir d'interlocuteur, correspond dans *Madame Victoria* à la prise de parole, désormais assumée par le personnage qui devient narrateur : au « elle » de l'observateur distant, omniscient, se substitue le « je » plus interne et plus intime.

L'importance de la phrase-seuil vient d'abord tout simplement de ce qu'elle réalise dans le livre le passage du silence à la parole, d'un avant à un après, d'une absence à une œuvre. [...] Ce n'est pas une narration qui commence, une histoire qui s'annonce : c'est une parole écrite qui prolonge un texte silencieux qu'elle fait apparaître, découvre, révèle et, en même temps « produit », mais ne crée pas, artificieusement ou magiquement [...]. Tout se passe presque toujours comme si la coupure, la rupture initiale du récit indiquait que ce récit avait déjà été commencé ailleurs¹⁵

Le passage du silence à la parole, du néant à l'Être, s'opère dans le troisième portrait féminin du roman, *Victoria en sursis*, par le truchement d'une interrogation que le roman semble livrer sans dévoiler : « Je crois qu'on ne savait pas très bien pourquoi on souhaitait mourir. » (MV : 47). Le caractère inopiné de cet énoncé fait qu'il peut être entendu telle la réplique d'un dialogue en attente ou telle une question demeurée sans réponse ; il imprime le sentiment de son appartenance à un discours depuis longtemps entamé, au cœur d'une temporalité différente, peut-être, ou dans un ailleurs encore indéfini. Sans doute, la seule forme de commencement possible dans un temps qui se veut circulaire se fait-elle par le surgissement d'une voix anonyme en quête de parole, en quête d'existence. La figure géométrique du cercle a en effet cette propriété qui lui est propre de ne posséder ni début ni fin. Chacun des points dont elle se constitue sert paradoxalement de point de départ sans en être un, et de point de clôture sans en être un non plus. Le sens littéral de l'incipit *in media verba* se voit ici restitué toute son épaisseur puisqu'il s'agit véritablement d'un commencement par des mots « au milieu des mots ». Le récit est introduit via cette phrase indécise qui montre tout l'arbitraire du geste presque intuitif de prise de parole, en même temps qu'elle ne ramène la notion de début à sa définition d'origine ; celle d'une coupure jaillissante au milieu d'un discours préexistant. Peut-il en être autrement en présence d'une parole inaugurale (uniquement au sens textuel) qui paraît être l'extension d'un texte antérieur, silencieux, auquel le lecteur n'a pas assisté ?

¹⁵ JEAN, Raymond. « Ouvertures, phrases-seuils », In : *Critique*, n° 288 (1971), p. 421-431.

L'*in media verba* s'applique parfaitement à l'exorde de *Victoria en sursis* en ce que celle-ci a pour fonction d'entraîner le lecteur au milieu d'un texte, ou plutôt au milieu d'un discours en production. Le reste du récit n'est que la tentative concrétisée d'apporter par la narration des éléments de réponse à la question de départ ainsi qu'à toutes celles qu'elle suscite : pourquoi les deux héros voulaient-ils mourir ? L'emploi de l'imparfait désigne-t-il ici une action déjà accomplie dont il est question d'élucider le « pourquoi ? », ou une entreprise qui n'a jamais vu le jour dont l'enjeu est de déterminer les causes ? L'évolution rétrospective des événements opère justement le retour en arrière nécessaire pour combler les blancs engendrés par l'absence de références initiales. Elle nous apprend que Victoria 3, voyant dans l'amour l'incarnation d'une répétition aussi contraignante qu'effrénée, décide avec un personnage aux yeux vairons d'interrompre le cercle vicieux de leur existence. La phrase leitmotiv montre à la fois la détermination qui sous-tend un tel geste, en même temps que l'incapacité de remédier à une fatalité en action.

En commençant ses textes par ce qui se présente comme la suite d'une parole entamée, Leroux entend introduire son lecteur dans une forme d'écriture qui se caractérise avant tout par son aspect immédiat. Nous le constatons fort bien dans l'incipit du huitième récit, *Victoria amoureuse* : « D'abord, je fais le feu (MV : 94), qui met l'accent sur une réalité tout aussi constitutive des entrées *in media verba*, notamment la coïncidence « artificielle »¹⁶ entre le début textuel et l'acte d'écrire. Ce faisant, souligne Del Lungo, l'écriture se donne une dimension purement dénotative car les mots « inaugurateurs » sont dépourvus de toute fonction référentielle à cause de l'ajournement de la mise en contexte dont ils s'accompagnent d'ordinaire. L'adverbe « d'abord », par exemple, en dépit du fait qu'il véhicule cette idée inhérente du commencement, sous-entend l'énumération d'une liste d'actions que le locuteur doit accomplir mais dont il aurait auparavant énoncé la nature ou l'objectif. Le lecteur ne comprendra qu'ultérieurement qu'il s'agit des tâches ménagères quotidiennes que Victoria 6, esclave de peau foncée, est contrainte d'accomplir avec une régularité rituelle. La parole retranscrite ne figure par conséquent en aucun cas l'intention d'un début ; elle équivaut à un simple surgissement sur une surface physique blanche qui n'a pas vocation à l'ordre en dehors de celui, obligatoire, régissant l'agencement des mots.

¹⁶ DEL LUNGO. *L'incipit romanesque*, op.cit., p.215.

L'amour prend dans ce récit une signification contraire à celle que lui donne le précédent. Paradoxalement, il est ici présenté comme l'élément salvateur promettant par les miracles qu'il prétend accomplir l'affranchissement du personnage de sa condition. L'intrigue qui se construit en écho à la littérature victorienne n'a toutefois rien d'« intrigant ». Le lecteur comprendra, dès lors qu'il apprend que l'objet des sentiments amoureux de Victoria 6 est un homme arborant un œil bleu et un œil vert, que son destin ne sera guère différent : ni de celles qui lui ont précédée ni de celles qui lui succéderont. L'esclavage se li alors comme une allégorie de la répétition doublement imposée au personnage : d'abord par sa situation sociale, mais aussi et surtout par son inscription dans un schéma narratif récuratif, l'obligeant à reproduire à son insu un scénario existentiel préétabli. Leroux fait du cercle à la fois une modalité d'appréhension du temps, ne possédant ni début ni fin, et un « espace » clos dans lequel l'individu, enfermé, est condamné à répéter et à mourir en répétant. La figure de la flèche, tout aussi allégorique, représenterait dans ce cas la somme des efforts vains que le personnage conjugue en vue d'un affranchissement illusoire.

Les thèmes, le lexique et le schéma narratif rejoignent l'entreprise, qui devient généralisée, de refus du commencement et de la fin dans le but d'ériger la circularité et la répétition en véritables conditions de l'existence. Le denier des portraits féminins, loin d'y déroger, les reproduit dans leur intégralité : débutant par un surgissement *in media verba* « J'étais une sainte » (MV : 136) dont les composantes se dévoileront au fur et à mesure, et se terminant par la mort de l'héroïne. *Victoria Kumari* a cependant le mérite de mettre en exergue le rapport paradoxal de l'Homme à la répétition. Il se lit à un premier niveau comme une médiation sur les raisonnements contradictoires que celle-ci suscite chez lui. Au désir de changement que l'être humain éprouve devant la propension naturelle de son psychisme à se déplaire de tout ce qui tend à se répéter sans offrir d'horizons nouveaux ; s'oppose de manière paradoxale, un amour de la répétition et de la répétitivité dans lesquelles il trouve la continuité nécessaire à la cohérence de son existence. La constance de l'environnement social et matériel dont la répétition est la promesse, comblent son besoin de stabilité.

L'exemple de la religion dans cette optique est saisissant en cela qu'elle est fondée, de manière exclusive ou seulement partielle, sur le concept du rite. Ce dernier, appréhendé comme toute pratique collective à répétition au sein d'un groupe ethnique ou d'une communauté religieuse donnée, fonctionne comme un ciment social garantissant la

pérennité de l'identité à la fois individuelle et collective. La religion incarne donc une forme de répétition désirée en ce qu'elle procure comme sentiment de fiabilité et de continuité concourant à la *sécurité ontologique*¹⁷ de l'individu. Dans la même logique, l'habitude, en tant que disposition pareillement acquise à reproduire un répertoire de gestes et de comportements, répond aux mêmes besoins –loin de la problématique qualitative.

L'abandon forcé de l'une et de l'autre (la religion et l'habitude) a entraîné chez Victoria 8 une perte de la représentation de soi puisqu'elles agissaient, jusque-là, comme jalons identificatoires permettant la construction d'ancrages identitaires. Plus intéressants, toutefois, sont les motifs de cet abandon. Enfant, Victoria 8 était une déesse ; elle incarnait le sacré, le divin, l'adoration. La fin de son règne correspond aux premiers signes physiques de la puberté : « C'est le sang, comme toujours, qui a mis un terme à tout » (MV : 140). Celle-ci marque le passage de l'enfance à l'âge adulte, du sacré au profane et de la répétition convoitée par l'Homme à celle qu'il méprise. Il est vrai que la femme a toujours reflété, par sa nature et son anatomie, peut-être davantage que l'homme, ce trait particulier de la condition humaine. Dans son roman, *Encore et Jamais*, Camille Laurens déplore cette condition, confinant la femme à une réitération qui lui devient inhérente : « *Le cycle des règles m'apparaissait lui-même comme une affreuse injustice. Les règles ! Le mot disait tout : avoir ses règles, être réglée, régulière, réglée. Une vraie machine à reproduire !* »¹⁸. À côté de cette réflexion narrativisée, l'on retrouve évidemment l'expression habituelle de la cyclicité, commune à l'ensemble des récits : les rites et pratiques religieuses, les septennats des déesses Kumari, les thèmes de solitude et de l'errance, la figure de la flèche, ainsi que le personnage aux yeux vairons qui vient enclencher le compte à rebours vers la mort de l'héroïne.

¹⁷ Ce concept est créé par le sociologue britannique Anthony Giddens. Il désigne la continuité identitaire de l'individu, directement tributaire de la constance de son environnement.

¹⁸ LAURENS, Camille. *Encore et jamais*, Gallimard, Paris 2013, p. 16.

2 Récits de la non-linéarité

La marche en forêt s'inscrit par sa forme dans une tradition littéraire qui ne saurait être qualifiée de « nouvelle » qu'en comparaison avec celle, plus ancienne, des canons traditionnels à tendance linéaire. Il partage avec *Madame Victoria* et *Le mur mitoyen* la disposition en chapitres, caractéristique des textes leroussiens, qui met d'ores et déjà à mal l'expérience linéaire de la lecture. La différence en est que les chapitres n'y sont pas intitulés mais simplement séparés à l'aide d'une ligne zigzagante. Leroux recourt dans la confection de ce roman à une stratégie de chevauchement des différents récits qui rapportent, chacun, l'histoire d'un membre de la famille Brûlé. En résulte alors le même effet de « surgissement » engendré par les incipit *in medias res* et *in media verba* -non pas que le roman en soit dépourvu-, d'autant plus que les récits, nombreux à l'image des Brûlé, ne sont point livrés que par fragment épars. La pléthore de personnages constitue un second rempart, tout aussi considérable, devant une habitude de lecture qui chemine de manière fluide d'un début vers une fin ; un retour en arrière s'impose parfois pour rappeler à l'esprit l'identité de tel ou tel d'entre eux.

De plus, l'introduction au milieu des événements de nouveaux personnages sans contextualisation préalable, notamment les enfants qui naissent au cours de l'histoire, perturbe elle aussi une cohérence qui peine déjà suffisamment à s'établir. L'auteure inverse encore une fois l'ordre de la logique référentielle en faisant appel à la cataphore narrative, puisque la participation des nouveaux personnages à l'intrigue précède leur mise en contexte. C'est sans doute cette entreprise délibérée de désorientation qui explique la présence, avant le début de la narration, d'une représentation graphique retraçant l'arbre généalogique de la famille Brûlé. Un élément censé contribuer à la fluidité de la lecture mais qui, au contraire, l'entrave en imposant un jeu constant de va-et-vient entre lui et le texte, soulève la problématique du statut des composantes paratextuelles (à l'instar de l'épigraphe dans *Madame Victoria*). Les romans de la non-linéarité ont toujours su mettre à profit l'ambiguïté de ce statut pour servir leur parti pris formel. Ils procèdent à une textualisation du paratexte qui contraint le lecteur à parcourir l'œuvre selon une dynamique intermittente les renvoyant du texte au paratexte et inversement. Ce dernier se voit alors attribuer une fonction hypertextuelle, non pas au sens de la transtextualité genettienne, mais à celui du renvoi opéré lors du passage d'une information à une autre. Tous les éléments de ce roman semblent aspirer au but commun qu'est d'offrir une expérience de réception décousue et autant que possible perturbée.

2.1 Un commencement différé

C'est parce qu'il est inéluctable à l'œuvre romanesque d'avoir un début que *la marche en forêt* débute ; un début exclusivement textuel puisque l'histoire narrée en est dépourvue ; un début incertain qui est celui du temps, du monde, de l'Homme ; un début différé car d'emblée refusé ; un début paradoxalement ultérieur à ce qu'il est censé débiter. Nulle part ailleurs que dans l'incipit du roman ne peuvent aussi bien s'exprimer la contrainte de tisser un commencement, d'autant plus si celui-ci se présente comme un propos liminaire, détaché des événements à venir. Effectivement, s'il existe un semblant de consensus chez les théoriciens sur les fonctions d'un incipit, l'espace qu'il désigne reste, lui, aujourd'hui encore, sujet à discussion. Celui-ci relève de l'ordre de la subjectivité car il varie en fonction des lectures de chacun et de ce que l'on identifie comme faisant partie du commencement. Dans *La marche en forêt*, ce n'est pas tant la longueur mais l'unicité de l'incipit qui est remise en question. Le refus systématique du début a donné naissance à un incipit multiple, pluriel, réitéré à cinq reprises avec quelques variations effectuées en adéquation avec le cotexte.

« C'est un homme qui... » (MF : 06) ;

« C'est l'histoire d'une femme... » (MF : 08) ;

« C'est un homme qui... » (MF : 10) ;

« C'est une femme qui... » (MF : 12) ;

« C'est l'histoire d'un homme qui... » (MF : 15).

L'incipit pluriel traduit aussi bien le poids que peut représenter le choix du commencement que l'impossibilité d'élire la phrase qui devrait ouvrir le roman. *La marche en forêt* s'ouvre par conséquent sur ce constat même d'impossibilité qui se traduit par un refus de commencer. Le fardeau du choix qui investissait jusqu'alors l'auteur ou le narrateur devient celui du lecteur qui se voit offert la latitude de les adopter tous, uniquement quelques-uns, ou absolument aucun. L'ajournement du début prend ici la forme d'une multiplication des commencements possibles : à un récit pluriel, un incipit pluriel. La formule « c'est l'histoire de... » accomplit parfaitement les fonctions traditionnelles d'annonce et d'introduction, auxquelles il faudrait également ajouter une fonction d'autoréférentialité liminaire, renvoyant de façon spéculaire au roman en dévoilant le contenu, mais surtout en le présentant en tant que tel, c'est-à-dire un produit

de fiction. La linéarité de la lecture s'en trouve ainsi doublement rompue avec une notion du début rendue confuse et une pratique d'autoréférence qui trahit d'emblée la recherche systématique d'une écriture non-linéaire.

2.2 Une disposition en boucle

Une particularité des récits circulaires, c'est que passé et présent sont appelés à s'y rencontrer, s'y côtoyer de près, s'y unir indéfectiblement jusqu'à n'en former qu'une seule et unique entité au sein d'une temporalité antichronologique aux échos multiples. Cette hétérogénéité temporelle est réalisée dans *La marche en forêt* grâce à un jeu savant de va-et-vient entre un passé toujours présent, et un présent qui n'arrive pas à entièrement se défaire du passé. Entre de véritables présences spectrales et des fantômes de jadis qui ressurgissent, le présent de Fernand, de Denise, de Marc et d'Ève est hanté au sens propre comme au figuré. La hantise de souvenirs indicibles et néanmoins indélébiles empiète sur leur quotidien et les fait patauger, tourner en rond, dans un patient effort d'élucidation d'un passé avec lequel ils entretiennent des rapports conflictuels, essentiellement nourris par des sentiments de culpabilité et de regret. L'unique personnage véritablement en paix avec lui-même, souffre en vérité de troubles psychologiques devant lesquels persiste une question qui ne cesse d'être posée ; inchangée et sans réponse : « Qu'est-ce qui ne tourne pas rond chez Hubert ? » (MF : 166).

Le chevauchement temporel se déploie dans le roman grâce à un usage récurrent, presque excessif, des figures de l'analepse et de la prolepse que nous développons *infra*. Les sauts temporels à répétition, tantôt en avant, tantôt en arrière, finissent par flouter les repères chronologiques et communiquent de ce fait le sentiment d'un nivellement des événements qui paraissent se produire à un présent atemporel, voire extratemporel. Leur distribution donne l'impression que l'emboîtement des différentes parties est le fruit du simple désordre ou de l'arbitraire et non d'une intelligence en exercice qui poursuit un idéal de cohérence et de cohésion. « L'effort cognitif » qui incombe au lecteur s'en retrouve décuplé ; il réside dans le perpétuel travail d'assemblage et de réassemblage des fragments disparates qui lui sont fournis car l'ordre des événements dans le récit et dans l'histoire présente un écart tel qu'il déjoue toutes les différentes stratégies interprétatives¹⁹.

¹⁹ Nous faisons référence aux modalités interprétatives établies par Raphaël Baroni : « *le pronostic et le diagnostic* ». Voir BARONI, Raphaël, *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, coll. Érudition, 2017.

Le paramètre de la fin pris en considération, la contrainte devient double. Comment, dans un récit qui se doit d'avoir une fin pour demeurer communicable, emboîter une histoire qui n'obéit pas au schéma téléologique ? Puisqu'à l'évidence et au risque de proférer un truisme, l'histoire peut très bien être dépourvue de fin, contrairement au récit qui, d'une manière ou d'une autre, est orienté vers elle ; une fin uniquement textuelle, peut-être, mais une fin quand-même. C'est dans ce cas que le recours à la figure narrative de l'anaplodiplose -également appelée épanadiplose - s'avère salutaire parce qu'elle permet de configurer le récit de telle sorte à ce que la fin coïncide avec le début. La reprise en clausule d'un motif ou d'un événement analogues à ceux décrits dans l'incipit confère au roman un aspect circulaire qui se traduit par la fermeture de l'espace textuel sur lui-même et par l'abolissement du facteur temporel. À la scène d'ouverture qui correspond au départ du personnage d'Alma : « Je reviens au début de l'hiver. Je m'en vais dans le bois. » (MF : 09), fait écho la scène finale où nous est annoncé son retour : « Et voilà qu'elle retourne à l'identique, la maison, le champ, l'étable et le potager qui sont exactement comme avant » (MF : 256). La boucle est enfin bouclée et le texte, à l'instar de *Madame Victoria*, présente une configuration globale en cercle à l'intérieur de laquelle se meuvent d'autres cercles.

En renvoyant ainsi le lecteur aux premiers moments du récit, la figure de l'anaplodiplose sert à pallier le manque fondamental et intrinsèque d'unité dans une histoire qui n'aboutit jamais véritablement, tout en s'appliquant à apporter un semblant de cohérence au tout qu'est le roman. *La marche en forêt* raconte en apparence l'histoire de la famille Brûlé mais il ne nous en rapporte en vérité qu'une partie, peut-être infime, car les origines et les limites de cette famille sont et resteront inconnues. Des origines certainement aussi anciennes que l'Homme, qu'il faudrait chercher dans les coins les plus reculés de l'Histoire, aux temps presque mythiques de la création ; et une fin sans cesse différée, sans cesse reportée par l'apparition de nouveaux membres qui viennent l'intégrer et qui pourraient selon toute vraisemblance faire prolonger le roman indéfiniment. Le début de l'histoire des Brûlé est par conséquent celui de l'Homme et sa fin, celle de l'Histoire. Cette incomplétude ne saurait aussi bien s'exprimer ailleurs que dans un roman replié sur lui-même, dénué de commencement et où le point final n'est final que par son seul emplacement dans le texte ; il ne sert qu'à marquer une fin strictement textuelle, en aucun cas celle de l'histoire.

2.3 Le chevauchement temporel : analepses et prolepses

La marche en forêt – nous venons de le démontrer- n'est pas structuré de façon à laisser présager l'intention de suivre un cheminement chronologique. Le temps y est composé de manière quasi-anarchique et l'ordre de succession des événements dans le récit et dans l'histoire présente des discordances : c'est ce que Gérard Genette appelle des « anachronies »²⁰. Les premières lignes déjà, et dès la fin des propos liminaires, amorcent un bond dans le temps, orienté vers l'arrière, à partir d'un présent problématique car encore mal établi. La phrase « Fernand ne racontera pas aux autres comment elle est morte » (MF : 16) constitue le seul ancrage mis à la disposition du lecteur pour distinguer l'orientation de la trame narrative. Mais si cet ancrage permet, peu ou prou, de se situer dans le temps, il présente des lacunes palpables aux niveaux informationnel et référentiel ; informationnel, car l'on ne connaît de Fernand, du moins jusque-là, que le prénom ; et référentiel, puisqu'il semble directement renvoyer à des éléments avec lesquels le lecteur n'a pas été préalablement familiarisé. La rétrospection effectuée par la suite, depuis ce même point de référence temporel pour le moins vague, apporte les éclaircissements et fournit les renseignements nécessaires pour pallier le manque d'informativité auquel l'on est d'emblée confronté. L'on apprend, plus tard, que Fernand n'est d'autre que le patriarche de la famille Brûlé ; que le « elle » renvoie à Thérèse, sa femme décédée ; et que « les autres » sont en fait leurs enfants, leurs beaux-fils et belles-filles, ainsi que leurs petits-enfants.

À cette manœuvre narrative de retour en arrière explicatif précédé d'un début *in media res*, Genette a donné l'appellation savante d'analepse. Il la définit comme étant « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »²¹ et lui assigne une fonction canonique : celle d'éclairer le récit premier sur lequel elle se greffe en y apportant les chaînons manquants. Le rembobinage sert donc à raconter des événements qui se sont produits avant, voire qui ont donné lieu à la séquence narrative en cours, que le narrateur choisit de suspendre momentanément pour jeter un regard sur le passé. Selon la distance temporelle qui sépare le récit premier du récit second ou de l'analepse (la portée) et selon la durée de ce dernier (l'amplitude), Genette distingue trois types d'analepses : l'analepse externe qui rapporte des événements antérieurs au début du récit premier ; l'analepse interne qui décrit des situations qui lui sont postérieures ; et

²⁰ GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

²¹ Ibid., p.82.

l'analepse mixte qui débute avant le récit premier et se prolonge jusqu'à ce qu'elle rejoigne et parfois dépasse, son point de départ. Contrairement à l'analepse externe, l'analepse interne peut interférer avec le récit premier et, en fonction du contenu diégétique qu'elle introduit, s'il est différent de celui du récit premier ou s'il s'inscrit sur la même ligne d'action, on parle d'analepse interne hétérodiégétique ou homodiégétique.

D'un point de vue purement typologique, il est plus ou moins aisé de procéder à une classification de l'analepse en question. Il suffit, pour ce faire, d'en déterminer la portée et l'amplitude. Pour ce qui est de la portée, nous apprenons à la fin de la séquence rétrospective, qui revient sur les détails de la mort et de l'enterrement de Thérèse, que l'écart temporel qui sépare le récit premier du récit second est de l'ordre de quelques mois : « Quelques mois plus tard, Fernand annonce qu'il se remarie. » (MF : 17) : le récit premier commençant par le mariage de Fernand, dix mois après la mort de sa femme. L'amplitude, quant à elle, couvre une période de temps imprécise mais logiquement moins importante, s'étalant des derniers moments de la défunte jusqu'à la fin des cérémonies funéraires -sans doute de l'ordre de quelques jours. L'analepse décrit donc des situations qui ont eu lieu et qui ont pris fin avant le début du récit premier. Nous pouvons, de ce fait, affirmer sans équivoque qu'il s'agit d'une analepse externe qui remplit la fonction la plus canonique et la plus traditionnelle, c'est-à-dire la récupération des antécédents de l'histoire et des personnages, nécessaires tant à la compréhension qu'à l'effet d'approfondissement.

Ceci étant posé, c'est cependant moins la nature de l'analepse ou sa fonction qui nous occupent que la manière dont elle est introduite. D'ordinaire, dans le récit traditionnel, elle est toujours (ou presque) subordonnée au récit premier, explicitement annoncée, moyennant des formules et expressions-type en guise d'avertissement, telles que « quelques mois plus tôt... » Etc. ou simplement en l'isolant avec deux interlignes. Bref « *le discours narratif n'y intervertit jamais l'ordre des événements sans le dire* »²². La modalité d'insertion de l'anachronie diffère dans *La marche en forêt* et soulève par conséquent quelques problèmes. D'une part, l'absence d'un quelconque avertissement ou indication signalant une rupture dans la ligne temporelle et l'ouverture d'une parenthèse explicative sur le passé : l'analepse est directement raccordée au récit premier et le passage ne se fait guère sentir qu'à travers le changement dans les temps de la narration.

²² GENETTE, Gérard, *Figures III*, op.cit. p.79

D'autre part, les repères chronologiques fournis par le fragment du récit premier qui précède l'analepse et qui -il convient de le rappeler- se limite à une seule phrase, ne sont pas suffisamment précis pour rendre explicite l'emboîtement des différents morceaux ou d'appréhender le passage du présent vers le passé. S'ensuit un morcellement de l'histoire qui s'accomplit à travers un véritable dédale de temporalités dans lequel sont égarées la linéarité et l'unité ; caractéristiques auxquelles nous ont habitués les récits traditionnels.

Il n'est pas extraordinaire de constater que la disposition temporelle des événements ne s'effectue pas conformément à leur ordre chronologique dans le récit que dans l'histoire. À vrai dire, la pratique est assez courante et la narratologie en a, de longue date, observé et étudié les mécanismes. L'analepse et la prolepse constituent les deux formes d'anachronie possibles du récit. Leur utilisation peut être justifiée par un large éventail de motifs allant de la recherche d'effets narratifs divers au simple exercice de style. Elles exigent, évidemment, le recours à une narration extradiégétique car plus propice aux manœuvres rétrospectives et anticipatives. Cela dit, les prolepses restent tout de même fort plus rares que les analepses, largement banalisées. Certainement parce que, s'agissant d'une figure d'anticipation qui consiste à « raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur »²³, elle nuit à la tension narrative et amoindrit l'attente dramatique du dénouement. On distinguera, ici encore, prolepse externe qui prolonge l'action après la fin du roman, faisant généralement office d'épilogue, et prolepse interne qui emboîte un futur ne dépassant pas la fin du récit premier. Toujours en fonction du contenu diégétique qu'elle introduit, cette dernière se divise à son tour en prolepse hétérodiégétique et prolepse homodiégétique qui peut être complétive ou répétitive.

Le récit premier est celui d'Emma, cette fois, la deuxième femme de Fernand. Il est, à l'instar des autres récits, morcelé : le roman raconte plusieurs histoires dont les fragments finissent par s'entremêler eu égard aux liens qui unissent les personnages, mais aussi de la distribution en épisodes desdites histoires. On apprend lors du premier épisode, que nous nous attachons à démontrer comme faisant partie d'un procédé proleptique complexe et que nous désignerons par (E1), qu'Emma a fait un accident vasculaire cérébral. Le terme « épisode » paraît toutefois hyperbolique puisqu'il décrit une conversation téléphonique entre les deux enfants de cette dernière qui ne va pas au-delà de trois répliques laconiques :

²³ GENETTE, Gérard. *Figures III*, op.cit. p.82

- Justine, c'est Tristan.
- Tristan ?
- Maman est à l'hôpital. Elle a eu un AVC. (MF : 150)

Un fragment de la suite nous est révélé, après quatre épisodes consacrés dans l'ordre à Alma, Hubert, Iris et Amélie, lorsqu'Emma se réveille du coma dans lequel l'avait plongée son AVC (E2). L'on n'est pas interloqué, un épisode après, quand on la retrouve au lit, se plaignant des réveils nocturnes de son époux sénile qui se livre à des monologues aussi interminables qu'incompréhensibles (E3) car cela semble être dans l'ordre des choses de rentrer chez soi après s'être réveillé d'un coma ; le narrateur peut très bien faire l'économie du passage décrivant le retour d'Emma à la maison et laisser au lecteur le soin de l'imaginer. Or, on constate, après un épisode intercalaire dédié à Alma, que le narrateur comble cette ellipse par une analepse des plus conventionnelles. On apprend qu'Emma souffre de quelques séquelles entre autres une mobilité considérablement réduite et une difficulté à communiquer telle, que sa fille Justine, vivant désormais seule avec elle, se voit obligée de devancer ses besoins en les devinant (E4). Quelques pages ensuite, elle prend très activement part à une discussion énergique avec les Brûlé qui souhaitent placer Fernand dans un foyer pour personnes âgées ; décision qu'elle conteste véhémentement et face à laquelle elle exprime mécontentement et tristesse (E5). Une autre analepse nous éclaire sur les circonstances dans lesquelles Justine a choisi de vivre avec sa mère (E6) qui, ayant eu gain de cause face aux Brûlé, prouve sa capacité à s'occuper de Fernand (E7) décédé, trois épisodes plus tard, dans une série de délires psychotiques proches de la catharsis (E8). Le récit D'Emma prend fin avec l'accouchement de Justine que, paralysée, elle se contente d'imaginer depuis son lit (E9).

Si nous nous permettons ce bref résumé, c'est parce que nous l'estimons nécessaire, en ce qu'il sert de support à notre lecture. En effet, plusieurs questions nous interpellent : Comment, dans (E3), Emma est-elle en mesure d'articuler sans difficulté apparente une phrase interrogative complexe : « Fernand, il est tard, pourquoi tu n'essaies pas de dormir ? » (MF : 178) ; de débattre avec les enfants de son mari dans (E5) ; de cuisiner et de faire le ménage dans (E7) alors qu'elle est incapable de bouger ou même de parler dans (E4), (E6) et (E9) ? Ses séquelles nous sont certes révélées dans (E4) mais sont logiquement apparues dès le réveil du coma, dès (E2). Par ailleurs, pourquoi Justine se plaint-elle du silence qui règne dans la maison dans (E4) tandis que Fernand ne décède que dans (E8) ?

Ces questions invitent à la reconstruction du récit d'Emma, à la lumière de notre hypothèse concernant le recours à la figure de la prolepse : le fil d'Ariane étant les changements dans son état de santé. Nous sommes dès lors en mesure d'assembler les fragments éparpillés du récit premier, où elle est bien-portante, et de clairement les distinguer des segments proleptiques, dans lesquels s'expriment sa maladie. Ces derniers signalés par un caractère gras, une lecture linéaire se ferait alors dans l'ordre qui suit : (E3), (E5), (E7), (E8), **(E1)**, **(E2)**, **(E6)**, **(E4)**, (E9). À ce stade, Il est encore difficile de dire avec certitude s'il est question d'une seule prolepse émiettée ou d'une série de plusieurs prolepses, même si nous penchons davantage pour la première hypothèse. Il s'agirait alors d'une prolepse interne puisque les passages anticipatifs qu'elle insère ne vont pas au-delà de la fin du récit premier ; homodiégétique puisqu'à l'évidence, le contenu diégétique qu'elle introduit s'inscrit dans la même ligne d'action du récit premier, finissant inmanquablement par la rejoindre ; et répétitive puisque les segments proleptiques « *toujours par avance, doublent, si peu que ce soit, un segment narratif à venir* »²⁴.

Il existe plusieurs modalités permettant l'introduction d'une anticipation dans un récit qui se déroule au présent. Dans la narration, le recours à certains adverbes comme « bientôt » ou à des locutions adverbiales telles que « à ce moment-là » peut agir comme marqueur distinctif annonçant le passage de l'actuel à l'ultérieur²⁵ : notre exemple en est dépourvu. Le choix des temps et des modes de conjugaison représente également un trait décisif dans le repérage temporel et le futur de l'indicatif est, à ce titre, la signature verbale par excellence de la prolepse. Effectivement, le déploiement d'une hétérogénéité temporelle au sein du récit dont la finalité est la description de situations encore à venir, a pour effet immédiat l'instauration d'une frontière manifeste distinguant le présent du futur ; le récit premier de l'anticipation. Or, dans l'exemple étudié, la prolepse narrative se fait au présent de l'indicatif ; un temps qui rend difficile l'attribution aux segments examinés d'une quelconque valeur proleptique. En vérité, il n'existe aucun élément annonciateur concret qui permette de stratifier temporellement le récit dans l'imaginaire du lecteur en le laissant deviner le devancement d'une action ou la représentation anticipée d'un futur en accomplissement. L'on constate que le récit d'Emma est structuré en séquences narratives multiples auxquelles se trouvent mêlées de façon presque

²⁴ GENETTE, Gérard. *Figures III*, op.cit. p.109.

²⁵ Voir BORDAS, Éric. « Prolepses dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos », In : « *L'Information Grammaticale* », N. 119, 2008. pp. 49- 53.

indélectable des séquences anticipatrices. Démêler les différentes séquences et repérer l'anachronie dans un tel enchevêtrement des temps narratifs repose donc sur la seule logique qui resitue les actions en les ordonnant.

De tels procédés affirment ostensiblement la supériorité informationnelle d'un narrateur Dieu qui dispose capricieusement du récit à travers une construction « très personnelle » du temps ; une construction qui fait coïncider passé, présent et futur en usant à volonté des différents mécanismes anachroniques portés à leurs paroxysmes. Le narrateur insère de manière non-conventionnelle des analepses et des prolepses, sans avertissements préalables, et confond tous les temps de la narration en emboîtant parfois même les unes à l'intérieur des autres. L'omniscience que confère la focalisation zéro dispense-t-elle sans doute de ces avertissements car elle ne reconnaît aucune restriction du champ perceptif ; spatiale soit-elle ou temporelle.

2.4 Traces mnésiques, traces amnésiques

Il est, loin des rouages savants de la narratologie, traduits, qui plus est, par une terminologie technique froide, un procédé indubitablement plus humain, mobilisé pour tenter de faire réapparaître le passé et de l'insérer dans le présent, selon la même veine de non-linéarité : le souvenir. La mémoire est en effet un thème central dans *La marche en forêt* ; elle y est abordée au sens premier, individuel, pour développer des sujets complexes comme ceux de l'identité, de la culpabilité et de la réconciliation avec soi. Le personnage s'éreinte tantôt à essayer de retrouver un souvenir : celui d'une jeunesse révolue ou d'un être cher, au risque de se voir confronté à des révélations incommodes sur sa personne ou sur son entourage. Tantôt, il s'échine à vouloir ôter de sa conscience un événement qu'il souhaiterait ne jamais avoir vécu. L'esprit jouit de cette faculté presque magique de connecter le passé au présent et de le faire ressurgir à tout instant en le faisant remonter à la conscience ; faculté qui demeure toutefois mal apprivoisée car elle ne se soumet pas, du moins pas toujours, à la volonté de l'Homme. Non seulement parce que n'accède pas qui veut, quand il le veut, à sa mémoire, mais aussi parce que le souvenir, en tant que représentation du passé, peut émerger de façon entièrement inopinée, pourvu que l'individu rentre en contact avec le bon stimulus. Il est par ailleurs vrai que l'on se remémore d'autant plus aisément les événements, les actions voire les personnes, que l'on est en présence d'un élément, peu importe sa nature, auquel notre esprit les a rattachés.

Un seul regard jeté sur ce qu'elle appelait autrefois, enfant rêveuse et naïve, « le trou à bottes » (MF : 71) a en effet suffi pour plonger Françoise du haut de ses cinquante ans d'âge dans les profondeurs lointaines d'un souvenir d'enfance, imprégné d'une douce béatitude, qu'elle pensait égaré dans les méandres de sa mémoire, enterré sous la myriade d'autres souvenirs qui ont dû le supplanter avec le temps. Mais si souvenirs heureux il est, leur ressassement ne va pas sans une certaine nostalgie. La plénitude de la remémoration ne saurait décidément se défaire d'une amertume qui lui est consubstantielle, en partie résultant de l'impossibilité de se réapproprier ce qui fut par la réminiscence, mais qui s'explique surtout par la mise en relief des différences entre un « aujourd'hui » et un « jadis » qu'il est possible d'observer concomitamment par le truchement de la mémoire qui les fait converger. Pour Françoise, cet épisode qu'elle retrouve de son enfance est l'occasion de faire le bilan de son existence. Elle contemple, non sans grande mélancolie, l'abîme qui sépare l'insouciance enfantine qu'elle se représente (ou re-présente) avec les parties de cache-cache auxquelles elle s'adonnait corps et âme dans la maison des Brûlé, d'avec les problèmes et responsabilités qui accompagnent la vie d'adulte. En repensant à sa silhouette souple et maigre de jeune fille, elle constate avec stupeur – peut-être pour la première fois- les effets du temps sur son corps décrépité par les grossesses et courbé par le poids des années qui s'accumulent.

En regardant le trou à bottes, elle n'arrive pas à croire que son corps a pu s'introduire dans cet espace minuscule, ce même corps qui lui sert aujourd'hui, qui a porté trois enfants, qui est aux prises avec la cellulite, la haute pression et, bientôt, l'ostéoporose. Elle a encore l'impression de voir la silhouette de l'enfant maigrichonne en pleine contorsion. (MF : 72)

Le petit trou cubique dans le mur recèle une parcelle de la vie tant antérieure qu'intérieure de Françoise. La double exposition qui fait cohabiter deux notions naturellement opposées de l'enfance et de la vieillesse à l'intérieur d'une même personne, montre cette capacité qu'a la mémoire à ne pas tenir compte des distances temporelles en intégrant ce qui fut à ce qui est ; à faire vivre le passé au présent, allant par occasions même jusqu'à les fusionner pour qu'ils ne forment plus qu'un seul instant au sein de la conscience. La mémoire s'érige alors en édification précaire d'un passé révolu et d'un temps qui n'est plus, impossible à reproduire dans son identité car elle n'en propose qu'une reconstruction personnelle dans lequel s'expriment les différents aspects de la subjectivité : craintes, fantasmes et perceptions. Le souvenir met en évidence la fatalité du temps qui passe en présentant le passé comme une entité facilement accessible mais qui demeure inatteignable, hermétiquement close, uniquement accessible à une mémoire

en déclin qui finit elle aussi par l'égarer, fragment après fragment, jusqu'à ce qu'il n'en subsiste plus qu'une ombre, elle-même éphémère.

Nicole, la plus affectée de la famille par le décès de Thérèse, traverse un processus de deuil particulièrement difficile. Le souvenir de sa mère auquel elle se cramponne jalousement, par peur de le perdre, la tourmente et l'empêche d'avancer dans la vie. La méditation, le spiritisme et même les ateliers du gîte ne lui ont été d'aucun secours en ce sens car elle continue de vivre dans le passé. Ce sera finalement un autre souvenir qui la mettra sur la voie de la guérison ; un souvenir qui refait surface en s'emboîtant dans un rêve de telle sorte que la lisière déjà ambiguë qui distingue les deux phénomènes le devienne encore plus. S'il est vrai que les rêves se nourrissent des souvenirs, il n'est pas exclu que les deux finissent par se confondre car l'incertitude et la subjectivité de la mémoire ne sont pas sans évoquer les visions oniriques de la rêverie. Se souvenir ne veut-il pas en quelque sorte dire rêver, même éveillé ?

Tous comme les rêves, les contours des souvenirs sont rarement définis avec précision. Ils connaissent, évidemment, des altérations imputables au temps et présupposent presque toujours un travail de figuration. Nul ne peut se vanter de porter dans sa mémoire une représentation fidèle du passé puisque, intimement liés à l'inconscient, les souvenirs peuvent parfois se modeler selon les affects de la personne qui se souvient afin de répondre à des besoins émotionnels chez elle, d'autant plus si ces derniers se manifestent dans des rêves, lieu emblématique de l'expression inconsciente. Le narrateur peint cette ambiguïté à travers le personnage de Nicole qui « revit [dans ses songes] un souvenir qui s'était perdu dans sa mémoire » (MF : 68). La résurgence de ce fragment du passé, réel ou inventé, viendrait alors en réponse aux exigences affectives de Nicole qui, réveillée « dans un état de béatitude totale » (MF : 69) ne s'interroge aucunement sur sa nature.

Qu'est-ce qu'un Homme sinon une série d'expériences personnelles qui s'accumulent avec le temps pour former les souvenirs et forger la personnalité ? La mémoire occupe indéniablement une part importante dans la vaste notion qu'est l'identité. Elle se porte garante de la véridicité des événements et influence les comportements et les décisions. Cependant, serait-il ironique de rappeler que la mémoire côtoie aussi de très près l'oubli ? Comment concilier des rapports aussi contradictoires à l'intérieur de la même notion ? Le narrateur de *La marche en forêt* semble suggérer la question à travers

le personnage de Fernand. Atteint de la maladie d'Alzheimer, il incarne à la fois l'aspect aléatoire dans la résurgence des souvenirs et le paradoxe de l'oubli et de la remémoration. La mémoire, sur laquelle il n'a plus désormais aucun contrôle, convulse pour laisser s'exprimer des expériences tragiques et d'autres traumatiques qui accompagnent la dégradation de ses facultés psychiques et donnent lieu à de longs discours décousus, digressifs et inintelligibles.

Depuis quelques semaines, vers minuit, Fernand a un regain d'énergie qui se manifeste par de longs monologues décousus. Des pans entiers de sa vie apparaissent, fragmentés, comme des souches brisées qui remontent à la surface de l'eau avant de disparaître à nouveau dans le courant. Emma l'écoute distraitement, somnolente. De toute façon, son mari ne s'adresse à personne en particulier. On dirait qu'il se rassure en entendant le son de sa voix, une des rares choses qui lui soient encore familières. (MF : 178)

La dégénérescence des fonctions cognitives apparaît amplement dans la description du corps malade mais elle est plus explicitement développée par la perte graduelle de la capacité à se positionner précisément dans le temps et à garder une distance vis-à-vis des événements racontés. L'épisode du réveillon de Noël où Fernand confond un souvenir avec un moment présent, un événement qui a été avec un autre en accomplissement, illustre clairement l'indifférenciation du passé et du présent qui fusionnent dans la conscience aliénée pour ne former qu'une seule entité. Les souvenirs d'un immémorial passé qui ressurgissent par bribes influent sur le matériau narratif afin de mieux faire ressortir les perceptions défaillantes et biaisées du personnage. Les informations, toujours lacunaires, ne sont guère fournies que par fragments disparates imprimant des sentiments de manque et d'incertitude. Alzheimer abolit toute autocensure dans le discours et fait relater au sujet de la remémoration des événements relevant jusque-là de l'ordre du secret, y compris au niveau familial et conjugal. Fernand confesse sans s'en rendre compte le meurtre accidentel du père de Françoise, au grand étonnement d'Emma qui se mobilise pour que le secret en reste un. L'irréversibilité du processus de dégradation confère au récit de Fernand une dimension dramatique, tragique. Ayant fini par oublier son propre nom et jusqu'au dernier des membres de sa famille, « il est maintenant dans les souvenirs d'enfance » (MF : 225) qu'il recouvre intacts, limpides : un ultime refuge.

Les thèmes de la mémoire et de l'oubli dispensent ainsi du recours aux procédés anachroniques, notamment l'analepse, pour communiquer au sein d'un même récit la présence simultanée du passé et du présent. Conjugués avec des modalités de surgissement narratif *in media res*, ils remplissent cependant les mêmes fonctions de

bouleversement de l'ordre chronologique grâce à l'introduction au cœur d'un cheminement événementiel qui se veut rectiligne, d'un événement ou d'une action antérieurs. L'insertion immédiate d'un souvenir, sans contextualisation préalable, rompt la continuité temporelle et participe par-là à la même entreprise d'ébranlement des habitudes linéaires de la lecture. Au même titre que les analepses et les prolepses, dans *La marche en forêt*, les fragments de mémoire ne sont pas considérés comme de simples parenthèses voués par leur ouverture à l'élucidation du passé d'un personnage ou à l'éclaircissement après coup d'un épisode du récit premier. Ils expriment la même nécessité réfutée du bloc chronologique rigide séparant hermétiquement les trois instants de la narration.

3 Lecture et re-lecture

Les quatre récits que l'on retrouve dans *Le mur mitoyen* ne sont pas enchâssés au cœur d'un récit cadre, à la manière de *Madame Victoria*, et bien que pareillement morcelés, ils ne sont pas non plus aussi enchevêtrés, textuellement parlant, que ceux de *La marche en forêt*. Un titre, à chaque fois différent, assure l'étanchéité des différentes parties tandis que la parenthèse qui l'accompagne permet de les rattacher à leurs récits respectifs. Cependant, le roman n'est pas pour autant moins investi de la même tension circulaire ; l'idée du retour et du recommencement, en plus de le structurer, semble l'habiter par son omniprésence et fait régner la même impression de tourner en rond. La circularité imprègne jusqu'à la construction du roman qui réaffirme clairement la logique de la boucle : n'est certainement pas dénué de signification le fait que le récit d'ouverture et de clôture répondent au même titre, ou plutôt à la même parenthèse, *Monette et Angie*, qui semble servir le même dessein de former par l'écriture un espace circulaire.

Au-delà, c'est au niveau des récits eux-mêmes que s'exprime cette tendance quasi systématique à la circularité. En apparence décousus, ils entretiennent des liens étroits qui déjouent l'effet d'étanchéité généré par les titres ; liens suggérés, jamais explicites, uniquement décelables par le truchement d'une interprétation orientée qui se développe sur les traces d'indices épars et éparpillés telle une piste de miettes de pain. Ces indices, qui apportent pourtant des éléments cruciaux pour la compréhension, ne sont guère fournis qu'incidemment, sans que le narrateur ne s'y attarde véritablement. L'effet d'incertitude qu'ils insufflent invite à une nouvelle lecture à leur lumière, plus lucide cette fois. C'est alors que le titre du roman trouve toute son explication. *Le mur mitoyen* exprime parfaitement cette contradiction qui confère au roman son architecture. D'un côté, le « mur » qui incarne, à l'instar des titres, l'opacité, l'incommunicabilité entre les deux parties de l'espace qu'il scinde ; et de l'autre côté, l'adjectif « mitoyen » qui vient nuancer cette imperméabilité en mettant l'accent sur ce qui unit au lieu de séparer, ce qui est commun au lieu de ce qui diffère.

L'espace commun ou mitoyen est celui qui relie les quatre récits et les fait continuellement, mais implicitement, renvoyer l'un vers l'autre, dans une dynamique de va-et-vient perpétuelle. L'on apprend dans celui de *Monette et Angie* que le destin tragique d'*Ariel et Marie* est en réalité amorcé par une erreur d'adolescence commise trois décennies plus tôt par Eva Volant, leur mère, et que le don d'organe qui maintient

miraculeusement Édouard en vie, dans *Madeleine et Madeleine*, lui a été fait par Marcus, le veuf éploré de *Simon et Carmen*. Le saule pleureur au pied duquel est enterré Micha, l'époux de Madeleine, est celui qui a vu le couple d'Ariel et Marie se faire leurs promesses de mariage ; il est également celui à côté duquel, petite, Angie attendait le retour de sa sœur ; Édouard a assisté à l'accident de train impliquant les deux sœurs et Monette est responsable directe de la mort d'Ariel... etc. Les indices pourraient ainsi continuer, montrant la manière dont les récits opèrent une communication réciproque qui les fait évoluer en cercle ; un cercle qui n'est d'autre que celui de l'existence où vie et mort sont étroitement connectées pour évoquer le symbole de l'ouoboros : de la vie surgit la mort et de la mort surgit la vie.

Une des conséquences directes d'un tel entrecroisement dans les événements à l'intérieur de récits qui se présentent comme autonomes, est la possibilité offerte au lecteur de réarranger le matériau narratif selon une multitude de configurations distinctes ayant, à chaque fois, un début différent et une fin différente. En vérité, la somme des dispositifs mis en place par l'auteure en vue d'élaborer une écriture de la non-linéarité partage cette invitation à la re-lecture, mais cette liberté de reconstruction offerte (ou imposée ?) par l'entrelacement événementiel s'apparente davantage à une intimité qui dépasse le cadre interprétatif pour se donner une dimension proprement poétique²⁶. En lisant, ou en relisant selon la pluralité d'ordres possibles, le lecteur crée effectivement des récits nouveaux avec un matériau textuel et narratif identique ; il devient par là même co-auteur de l'œuvre grâce au jeu de construction et de déconstruction qu'elle lui permet. Del Lungo rappelle dans cette logique que la linéarité, facteur essentiel à l'identification du début et de la fin à l'intérieur d'un texte fondé sur la temporalité, relève moins de la structure dudit texte que du travail de reconstruction herméneutique, donc d'interprétation, auquel le lecteur est appelé pour la satisfaction de son besoin d'unité.²⁷

3.1 Le déjà-vu

Les convergences entre les récits du *Mur mitoyen* ne se limitent pas à cette dimension corrélationnelle des événements et des personnages ; elles évoluent au contraire pour se donner à la fois un aspect plus situationnel et plus thématique. En effet,

²⁶ D'AMBROSIO, Mariano. *Le roman de la non-linéarité : une analyse comparée de Tristram Shandy, Pale fire, La vie mode d'emploi et House of leaves*, Thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 3, 2016.

²⁷ DEL LUNGO (Andrea), « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », In : DEL LUNGO, Andrea (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Garnier, 2010, p. 7-22.

bien que les circonstances diffèrent, une analogie thématique semble à l'œuvre dans le roman. La quête des origines et, plus précisément, la recherche d'une identité égarée dans des liens de filiation compliqués, voire problématiques, constituent la toile de fond sur laquelle se déroulent les événements. Les réponses parfois douloureuses que les personnages parviennent tant bien que mal à obtenir leur font reconsidérer la notion du moi qui passe nécessairement par une redéfinition de celle de la famille.

Ainsi, le premier récit, *Monette et Angie*, peut grossièrement se résumer à une longue déambulation de deux petites filles dans laquelle il n'est à aucun moment fait mention des parents, inconnus au lecteur et auxquels se substitue une figure parentale ambiguë, vaguement désignée par un prénom (ou un surnom) qui insinue sans l'affirmer un lien de parenté : « Mam ». Dans le deuxième, la quête prend la forme d'une intrigue scientifique frôlant la science-fiction. Madeleine y apprend ne faire qu'un avec sa sœur jumelle assimilée en cours de grossesse : « Une chimère [...] La science a dû aller puiser dans la mythologie pour expliquer ce que je suis » (MM : 138). Les questions qui la hantent ne trouveront décidément pas de réponses satisfaisantes : Qui est-elle vraiment dans ce corps hybride ? Est-elle la vraie mère de l'enfant qu'elle a pourtant bel et bien mis au monde ? Le titre *Madeleine et Madeleine* s'en trouve ainsi expliqué.

Ariel et Marie, quant à eux, tombent éperdument amoureux et se lient par les liens sacrés du mariage uniquement pour découvrir qu'ils sont les deux jumeaux d'Eva Volant, séparés à la naissance. Leurs liens de parenté récemment découverts les transforment momentanément en parfaits étrangers : comment un lien censé rapprocher deux personnes finit-il par les éloigner ? Le quatrième récit est celui de Simon et Carmen qui peinent à arracher des lèvres de leur mère mourante l'identité de leur père qui leur était jusque-là inconnue. Apprendre qu'ils ont en vérité deux pères différents leur impose des questionnements qui tiédissent leurs sentiments l'un envers l'autre : la fraternité est-elle finalement l'affaire de la seule biologie ? N'y a-t-il donc que le sang qui définisse une famille ?

Mis à part ces trajectoires existentielles similaires qui se reflètent suffisamment dans le thème commun de la quête identitaire, développé sous dans des perspectives différentes, il existe également au cœur des récits des analogies situationnelles qui contribuent à leur tour à la création d'un effet de répétition. Parmi lesquelles, il faut placer l'omniprésence d'une figure animale, toujours la même : celle du chat. Le félin a certes

connu bien des représentations et des traitements dans la littérature, mais il conserve ici sa fonction première d'animal de compagnie. Il remplit, dans son inconscience, les rôles de compagnon et de témoin de la vie que mènent les personnages. Mais ce sont davantage les noms donnés à ces animaux qui ont suscité notre intérêt que la représentation dont ils sont l'objet ; nous aimerions en souligner les similitudes sans pour autant nous aventurer dans une étude onomastique qui ne servirait pas nos objectifs.

Les chats en question sont au nombre de trois : le chat Crapule d'*Ariel et Marie*, le chat Miteux de *Madeleine et Madeleine* et le chat Bâtard de *Simon et Carmen* dont les appellations pour le moins inhabituelles ne passent pas inaperçues. Il est, d'ordinaire, difficile de se remémorer le nom d'un personnage secondaire dans un long récit, d'autant plus si ce dernier est distribué en épisodes épars dans lesquels s'enchevêtrent d'autres épisodes faisant partie d'autres récits et dans lesquels il y a d'autres personnages. Sans vouloir émettre un jugement de valeur, c'est à l'effet qu'imprime dans la conscience le recours à des qualificatifs péjoratifs que nous nous intéressons. En effet, si l'on ne parvient pas à se rappeler le nom exact du chat, l'on se souviendra plus ou moins facilement de la désignation péjorative.

Ce choix des noms est cependant loin d'être une particularité échafaudée en vue de faciliter la remémoration. Elle participe au contraire, à côté de la distribution en épisodes, de la similarité des noms, des analogies thématiques et situationnelles à élaborer un effet de déjà-vu : le sentiment de reconnaissance que l'on éprouve devant ce que l'on aperçoit pourtant pour la première fois. L'illusion, même momentanée et rapidement dissipée, a pour vocation première de brouiller la linéarité de la lecture et d'entrouvrir une brèche dans le présent qui se voit désormais investi d'un autre temps, notamment le passé. La sensation de déjà-vu fait donc joindre le passé au présent et pose ainsi l'hypothèse d'une temporalité multiple. Ce procédé est accentué par le recours à une narration déchronologique qui favorise l'exposition simultanée d'un temps pluriel. L'expérience temporelle de la lecture dans *Le mur mitoyen* s'effectue paradoxalement autant sur une ligne que dans un perpétuel mouvement en cercle. Forcément, à force d'avancer sur les bandes d'une lemniscate, avons-nous l'impression de suivre une trajectoire linéaire.

3.2 L'amour comme répétition

L'amour figure sans nul doute parmi les idéaux les plus vastement partagés au sein de la communauté humaine. Certains l'érigent en véritable accomplissement de soi

qui se réalise dans le partage avec l'Autre ; c'est ce qui explique le fait que le roman sentimental connaisse, encore aujourd'hui, de si beaux jours et ce, en dépit de la myriade de représentations et de l'infinité de traitements que la littérature a faits des sentiments amoureux, allant jusqu'à l'épuisement des possibles narratifs. D'aucuns nous rétorqueront peut-être la phrase préconçue que l'imaginaire ne connaît ni ne reconnaît la notion de limites. Certes, mais force est-il de reconnaître qu'il est aujourd'hui difficile de surprendre un lectorat averti avec un récit d'amour qui sorte entièrement des sentiers battus. Les seules différences résident dans les détails et les circonstances mais la substance et parfois le « moule » n'en restent pas moins les mêmes. L'expression « roman à l'eau de rose » que l'on emploie pour référer à ce genre de productions littéraires rend à elle seule suffisamment compte de l'aspect « cliché », mièvre et sans réelle surprise d'écrits tournant autour d'un sentiment conventionnel et banalisé.

Le récit d'Ariel et Marie n'a pas cette prétention de vouloir proposer une matière nouvelle. Il s'inscrit dans une dynamique répétitive qui apparaît à plusieurs niveaux. Le premier est celui imposé par son inscription dans la vaste tradition littéraire des récits d'amour à fin tragique que le narrateur se plaît à disposer de façon plus ou moins déchronologique, tout en obéissant à un schéma narratif classique. Un commencement *in media res* au milieu d'un quotidien conjugal des plus ordinaires qui comporte son lot de platitudes et de rebondissements ; une analepse mixte qui revient sur les circonstances entourant la rencontre des deux amants ; un nœud qui s'esquisse lorsqu'une analyse ADN leur découvre un lien de parenté qui marque leur union du tabou de l'inceste ; et enfin, un dénouement qui s'accomplit par la mort d'Ariel, assassiné par un fanatique religieux. Le deuxième niveau concerne la genèse-même du récit dont on apprend, après la fin du roman, dans l'appendice explicatif consacré aux personnages, qu'il est inspiré d'une situation réelle.

La situation d'Ariel et Marie est inspirée du cas d'un couple de Britanniques qui ont vu leur mariage annulé en 2011 après avoir découvert la vérité sur leurs origines. Les parents de l'un et de l'autre ne leur avaient jamais révélé qu'ils étaient adoptés. Ils ignoraient donc avoir un jumeau le jour où ils ont prononcé leurs vœux. (MM : 248)

Le récit d'Ariel et Marie ne fait donc que répéter dans un cadre romancé, en y apportant évidemment la touche de l'imagination, des faits réels qui lui sont antérieurs. Au-delà, l'histoire elle-même est cliché : combien de cas similaires, avec quelques différences négligeables, pourrait-on (ou ne pourrait-on pas) dénombrer dans le domaine des productions cinématographiques ? Par ailleurs, ces faits-divers sont pour ainsi dire

fréquents dans les communautés qui, à l'exemple de la communauté arabo-musulmane, admettent l'existence des filiations par l'allaitement : une mère qui fait un don de lait à un enfant qui n'est pas le sien, en devient « la mère par lactation » et ses enfants biologiques en deviennent les frères et sœurs ; ce qui décuple le risque de mariages « incestueux » à l'intérieur de ces communautés.

Le troisième niveau de répétition est palpable dans l'interprétation philosophico-mythique que suggère le récit. En effet, il y est explicitement fait référence à la théorie des âmes-sœurs que l'on retrouve dans *Le Banquet* de Platon²⁸ : un écrit composé dans sa majorité d'une longue série de discours s'intéressant à la nature et aux qualités de l'amour. Pour Platon et selon la mythologie grecque, les êtres humains auraient été à l'origine créés avec deux paires de bras, deux paires de jambes et une tête à deux faces. Zeus, craignant leur pouvoir, les aurait scindés en deux êtres distincts, les condamnant à passer leur existence dans une vaine quête de cette unité première : « Les gens qui s'aiment sont tous des jumeaux, à l'origine » (MM : 87). Dans *Le Banquet* comme dans le récit –bien que de façon moins explicite-, l'amour est traité comme un phénomène divin auquel les deux personnages sont dans l'incapacité de se soustraire ; ils sont « depuis leur naissance voués à une embuscade, un piège inévitable » (MM : 87) contre lequel ils ne laissent s'exprimer aucune réticence.

Le couple se meut donc dans une sorte de prédestination qui dirige son existence et met davantage en exergue la thématique de l'âme sœur parcourant l'ensemble du récit. Cette dernière ne se manifeste pas uniquement en termes de compatibilité amoureuse frôlant la perfection mais également dans l'orientation des choix d'Ariel et Marie qui, contre vents et marées, briguent l'union. Ils ont triomphé d'un phénomène presque surnaturel d'évanouissement spontané qui survient au moindre contact physique les unissant ; affronté des conflits familiaux engendrés par des positions politiques et confessionnelles divergentes ; abdiqué une vie d'aisance pour une autre d'anonymat et transgressé des normes sociales séculaires dans le seul but de maintenir une relation tabou et moralement condamnable par la culture ambiante. La fatalité prend ici des dimensions ontologiques, à l'instar du mythe de l'androgynie, dans lesquelles toute séparation est de l'ordre de l'inenvisageable et où les aspirations sentimentales des êtres amoureux

²⁸ PLATON. *Le Banquet*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, 2007.

prévalent sur l'ensemble des contraintes. Il s'agit de retrouver « le seul mode d'existence possible pour eux — être ensemble » (MM : 87).

3.3 Note et appendice

À ce stade, les stratégies de non-linéarité relevant des domaines textuel et narratif étant établies, il convient de nous intéresser à d'autres procédés qui prolongent la recherche caractéristique de circularité au-delà du texte ; dans le paratexte. L'épigraphe de *Madame Victoria* et l'arbre généalogique des Brûlé dans *La marche en forêt* nous ont fourni deux exemples suffisamment éloquents sur l'effet que peut avoir sur la lecture la textualisation des éléments paratextuels. Mais alors que ceux-ci ont en commun de partager une position inaugurale pré-narrative, le paratexte textualisé dans le *Mur mitoyen* se déploie à la fin : un appendice qui revient sur la genèse des personnages, intitulé « Autour des personnages » et une note explicative placée dans une section indépendante en fin de roman, intitulée « Note ».

Le recours à la pratique de l'annotation n'est certainement pas sans conséquences sur la linéarité d'un texte –de fiction qui plus est- en ce qu'elle y introduit comme dimension nouvelle. Toute annotation dans un récit équivaut à un débordement qui aboutit inéluctablement à une multiplication des voix (le cas des notes d'éditeur, par exemple) parce qu'elle remplit une fonction essentiellement commentatrice. De surcroît, définie par Gérard Genette comme étant « *un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment.* »²⁹, la note participe à une stratégie narrative digressive car elle souligne une désolidarisation dans la narration en effectuant un changement temporaire de sujet. Effectivement, du seul fait de sa présence, la note, même la plus rudimentaire, sert à marquer une discontinuité dans le récit en abordant, plus ou moins longuement, un sujet différent. Qu'elle soit disposée en bas de page ou reportée en fin de chapitre/volume, elle entretient toujours un rapport hiérarchique à la fois dynamique et complexe avec le récit dans lequel elle s'insère ; un rapport tantôt établi, tantôt renversé, inspirant un mouvement circulaire par l'action de va et vient perpétuelle qu'elle impose : si la note est assujettie au récit, elle en oriente le sens et invite par conséquent à une relecture du roman à la lumière des nouvelles informations acquises. Dans son ouvrage, *Répertoire II*, Michel Butor nous apprend à ce propos que :

²⁹ GENETTE, Gérard. *Seuils*, op.cit., p.275.

Les notes sont en général mises en dehors du corps même de la page, en dessous, quelquefois reportées en fin de chapitre ou de volume. Le lecteur est manifestement invité à lire le texte deux fois, une en continuant directement la phrase, l'autre en faisant le détour de la note.³⁰

Les appendices ne diffèrent guère des notes du point de vue de leurs fonctions en ce qu'ils mettent l'accent sur la réflexivité textuelle, c'est-à-dire qu'ils tendent à rappeler la matérialité du texte en ramenant le roman à sa définition de base : il est avant tout un livre et un produit de fiction. Certainement, l'objectif de leur insertion est-il de défaire l'entreprise mimétique de l'écriture parce qu'ils ne sont à l'évidence pas employés en tant que simples parenthèses explicatives, mais comme le signe révélateur d'un double refus : d'abord envers la linéarité, mais aussi envers la possibilité d'une lecture unique. Cette modalité particulière de la non-linéarité opère en amorçant une prise de conscience chez le lecteur, auquel elle s'adresse en tant que tel, de l'aspect matériel du récit et du texte en y insérant quelques-unes des propriétés traditionnelles du livre. Elle l'invite de ce fait à la re-lecture en le renvoyant en arrière, vers des parties textuelles qu'il a déjà parcourues. Mais avant d'approfondir notre analyse, il convient d'abord de poser une définition. On désigne par le terme « Appendice » tout matériau additionnel placé après le récit sans en faire partie.

Les « Appendices », les vrais (« En marge de... », « Autour de... », Etc.), sont placés tantôt après l'ensemble des œuvres réunies dans un volume (et donc immédiatement avant l'appareil critique), tantôt après l'œuvre à laquelle ils se rapportent. Ils se composent de textes, parfois de fragments ou de plans (scénarios, synopsis, etc.), parfois aussi de fac-similés ou d'images.³¹

L'appendice « Autour des personnages » dans *Le mur mitoyen* est de type génétique. Il ne s'agit cependant pas de documents de genèse comme des brouillons, des manuscrits ou des chapitres supprimés, puisque c'est davantage la genèse des personnages qu'il est question d'élucider que celle du roman dans sa totalité. Le lecteur est interpellé par une sorte de postface dans laquelle il apprend que chacun des personnages principaux du roman a en vérité été inspiré par une personne réelle qui, de surcroît, a eu un parcours existentiel analogue. Un tel détail ne peut être considéré comme anodin, ni mis sur le compte d'un souci informationnel excessif en ce qu'il a comme impact sur la lecture, car dans l'univers fictionnel, un appendice peut certes servir à

³⁰ BUTOR, Michel. *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 116.

³¹ « Qu'est-ce qu'un Appendice et pourquoi ? », In : *La lettre de la Pléiade* n° 33, février-mars 2009 (article en ligne), consulté le 25/03/2020.

marquer la pluralité des voix à l'œuvre au cœur du texte mais il soulève surtout la possibilité d'une relecture et d'une re-lecture du roman.

Les informations que ceux-ci apportent prolongent les récits au-delà de leur fin textuelle et impriment l'invitation immédiate à leur déconstruction/reconstruction en agissant comme un fil conducteur pour une nouvelle lecture qui se ferait, cette fois, à leur lumière ; une lecture désormais consciente que l'acte d'écriture ne se veut en aucun cas acte de création première mais de prolongement, de répétition, voire de ressassement de ce qui existe déjà. Les différences entre les situations des personnages et celles de ceux qui les ont inspirés, dues à leur transposition par la fiction, ne contredisent pas ce constat. Elles consolident, au contraire, l'idée que la littérature peut parfois aussi être un ressassement de l'existence ; d'un même qui perdure en se répétant, parfois à l'identique, parfois renouvelé.

Nous avons tenté au long de ce premier chapitre de rendre compte des principaux mécanismes déployés dans l'œuvre de Catherine Leroux en vue d'élaborer son architecture circulaire caractéristique. La dynamique cyclique qui anime les différents récits passe d'abord par nombre de procédés narratifs qui tendent à remettre en cause l'idée d'une temporalité linéaire, désormais abandonnée au profit d'une organisation en boucle. Le rejet systématique de toute notion de commencement et de fin laisse en effet transparaître une entreprise patente de rupture avec le schéma téléologique de l'écriture traditionnelle. Nulle part ailleurs que dans le premier seuil romanesque, l'incipit, ne saurait mieux s'exprimer le refus du commencement. Il est tantôt introduit *in medias res*, apparaissant comme la suite évidente d'une histoire que l'on ne fait pourtant que prendre en cours ; tantôt *in media verba*, prolongeant un discours déjà entamé, dans une temporalité distincte, peut-être, ou dans un ailleurs indéfini, pour nous prendre de court. Le refus de la fin est quant à lui opéré par la multiplication des fins ; elles se succèdent, parfois en se répétant, jusqu'à l'abolition totale de la notion. Le point final ne devient alors final que par sa seule position ; il sert à exprimer une fin exclusivement textuelle puisqu'il s'agit toujours d'une fin en vue d'un recommencement, d'un re-commencement.

L'analyse simultanée des deux frontières a révélé la reprise *in fine* de motifs et d'événements analogues à ceux décrits au début. Dans le domaine de la rhétorique, cela correspond à la figure de l'anaplodiplose destinée, par la coïncidence des deux seuils incertains du texte, à remédier au sentiment d'incomplétude dont s'accompagne nécessairement le cheminement non-linéaire de la narration. Mais cette volonté de pallier le manque fondamental d'unité, inhérent aux trois romans, ne fait en réalité que réaffirmer la recherche systématique d'une circularité omniprésente qui s'érige aussi bien en principe moteur de l'écriture leroussienne qu'en véritable condition de l'existence. L'anaplodiplose génère l'impression d'une « boucle qui se boucle » et imprègne l'ensemble des textes d'une ambiance répétitive les traversant de part en part. Elle transforme de ce fait l'espace du roman en un grand cercle clos dans lequel se meuvent les cercles plus petits des récits.

Toute stratégie scripturale qui se veut circulaire se doit d'être déchronologique dans l'agencement qu'elle fait des événements, en cela qu'elle ne reconnaît ni ne se soumet à l'ordre successif de l'écoulement temporel. La séquentialité tripartite des canons traditionnels apparaît telle une entreprise mimétique de l'expérience humaine et subjective du temps que l'auteure continue de mettre à mal dans ses textes. Passé, présent

et futur sont par conséquent amenés à s'y rencontrer pour s'y confondre ; à n'être qu'une seule et unique entité au cœur d'une temporalité anachronique qui soulève la problématique de la représentabilité du monde par le modèle linéaire. Le chevauchement des différents instants de la narration s'opère moyennant un fréquent recourt, frôlant l'excès, aux figures de l'analepse et de la prolepse. Les bonds temporels récurrents, tant en « avant » qu'en « arrière », insérés sans avertissements préalables, textuels ou typographiques, ont pour effet de dissoudre les repères chronologiques cependant qu'ils impriment un sentiment de nivellement des faits qui semblent se dérouler à l'intérieur d'une dimension atemporelle, voire extratemporelle.

Nous avons également tenté de démontrer la manière dont certains éléments du paratexte contribuent en concomitance à l'ébranlement de la linéarité de la lecture, notamment l'épigraphe, la note et l'appendice. Ces pratiques citationnelles et annotatrices mènent inéluctablement à une désolidarisation de la narration qui se voit introduire des instances nouvelles. Les voix qui débordent celle du narrateur marquent une discontinuité dans le récit ; que ce soit en renvoyant plus ou moins explicitement vers une altérité énonciative (celle de l'épigraphe et de l'éditeur, par exemple) ou en dévoilant une stratégie de digression narrative à valeur fort réflexive. L'épigraphe, du fait de sa position privilégiée en tête d'œuvre, remet en question la fonction introductrice de l'incipit en entamant un récit bien avant son début ; tandis que de l'extrémité opposée, l'appendice le projette au-delà de sa fin. La note, digressive par définition, rappelle au lecteur la matérialité d'un roman dont elle souligne l'artifice ; elle opère par là une double rupture :, avec l'illusion mimétique, mais aussi avec les principes de développement linéaire.

Par ailleurs, la reprise dans les trois romans de certaines situations « cliché » participe à la dynamique de répétitivité scripturale qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre leroussien. Celle-ci est d'autant plus sensible à travers le réinvestissement, pour des récits relativement nouveaux, d'une part de la substance narrative de récits antérieurs. Il ne s'agit plus, dans le cas de *Madame Victoria*, par exemple, de présenter un contenu différent mais de ressasser autrement ce qui a déjà été dit. Cette poétique du « déjà-vu » est confortée par la répétition subtile de phrases et expressions leitmotiv qui entravent la progression de la narration et qui appellent par leur martèlement rythmique à une analyse de leurs enjeux discursifs. La récurrence thématique invite pour sa part à voir dans l'ensemble une sorte d'éternel recommencement : un éternel recommencement de l'écriture, un éternel recommencement de la vie.

CHAPITRE II
RÉPÉTITION DU DISCOURS ET DISCOURS DE LA
RÉPÉTITION

La nature de l'Homme lui intime de se garer de toute prodigalité énergétique en s'employant à accomplir ses tâches de la manière impliquant l'effort le plus minime. Ce serait là une caractéristique innée qu'il partage avec l'ensemble de la faune terrestre, résultant d'un processus évolutif aussi vieux que le monde. Ce souci d'économie est une véritable réalité empirique que l'on devine à tout instant en action dans les différentes sphères de l'activité humaine. En philosophie, il répond à un modèle de raisonnement parcimonieux visant à expliquer les phénomènes étudiés avec un minimum de causes élémentaires possibles ; l'intuition en revient au philosophe et logicien anglais Guillaume d'Ockham, justement célèbre pour avoir formulé le principe du « rasoir d'Ockham » : la solution la plus simple est souvent la meilleure. En linguistique, la parcimonie renvoie à un concept à la fois clé et universel dans l'approche savante des langues, tant il leur est applicable à toutes. L'évolution d'un quelconque système linguistique semble s'articuler autour de la même synthèse contradictoire réunissant, d'un côté, les impératifs expressifs et communicationnels de l'Homme et, de l'autre, sa propension naturelle à réduire ses « dépenses » en termes d'énergie. Elle lui impose de ce fait le recours à des stratégies discursives « économiques », satisfaisant et la condition du moindre effort, et le besoin de transmettre une signification à son semblable. Cela explique sans doute le goût sans cesse croissant pour les abréviations, les expressions compactes et les différents signes non-linguistiques dans les échanges quotidiens, tous destinés à écourter le propos.

C'est dire si le phénomène de répétition que nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre constitue un manquement au principe d'économie de la langue. Longtemps décrite comme une faute par la rhétorique et par la grammaire, la répétition a souvent été associée à un défaut de style ou à une erreur de communication, confinant le discours à la redite inopportune et à la redondance. Lorsque les mêmes mots ou les mêmes phrases sont reproduits à des occasions multiples, de surcroît sans motifs apparents, ils finissent en effet inmanquablement par imprimer le sentiment que le locuteur est en mal d'inspiration, voire de vocabulaire. En outre, une reprise excessive encourt l'ennui de l'auditeur en cela qu'elle imprègne le propos d'une atmosphère monotone et fastidieuse. Cependant, le paramètre de l'intentionnalité pris en considération, les approches linguistiques, énonciatives et pragmatiques ont cessé d'offrir de la répétition une lecture dépréciative, la réduisant à la seule étude de ses effets négatifs. Elle est désormais conçue comme un procédé conscient de création, grâce auquel le locuteur ajuste jusqu'au fonctionnement même de la langue aux objectifs de son discours.

Ceci étant posé, il convient dès lors de mentionner que sous la désignation générale de « répétition », se déploie un large éventail de pratiques discursives et scripturales plus variées les unes que les autres, si bien qu'aucune définition ne permet aujourd'hui de cerner le phénomène dans son ensemble ni d'en délimiter les manifestations de manière exhaustive. Celle qui sert davantage nos préoccupations correspond au retour à l'intérieur d'un énoncé donné (nonobstant ses dimensions) d'un même matériau formel (lexical soit-il ou syntaxique) ou d'un même signifié ; pourvu, évidemment, que ce retour ne soit pas imputable à une éventuelle contrainte de la langue ou à un dysfonctionnement quelconque dans l'énonciation. Cette définition qui rejoint celle posée par Madeleine Frédéric³² nous permet de poser deux jalons méthodologiques importants. Le premier nous incite à restreindre le champ de notre investigation aux uniques formes de la répétition endogène, c'est-à-dire celles se produisant à l'intérieur d'un même roman, tandis que le deuxième nous offre de les répartir, en fonction de leur nature, sur trois grandes catégories : lexicale, opérant par reprise du signifiant ; syntaxique, mobilisant des structures syntagmatiques analogues ; et sémantique, reprenant le seul signifié.

Ce chapitre sera donc consacré à l'identification des figures pertinentes pour l'étude de la répétition dans le discours romanesque leroussien. Nous tenterons d'établir une typologie de ses différentes formes sans pour autant prétendre en offrir un répertoire complet ; notre objectif étant surtout d'amorcer une réflexion quant à leur nature, leur fonctionnement et leurs divers effets pragmatiques. La rhétorique a tenté, dès l'antiquité, d'appréhender les répétitions lexicales et syntaxiques à travers l'établissement d'une liste de figures de style visant à codifier des stratégies dites d'élocution. Ces figures sont nombreuses dans notre corpus d'étude et leur usage est loin de constituer une exception ; ce qui nous amènera, tout en essayant de rendre compte du phénomène, à nous interroger sur l'impact de leur emploi à une telle fréquence. À côté de ces études rhétoriques, nous opterons pour des assises théoriques plus récentes, notamment celles offertes par les travaux Marc Bonhomme et de D'Emmanuelle Prak-Derrington. Notre approche se positionnera donc à la croisée de trois disciplines : la rhétorique, la linguistique textuelle et l'analyse du discours.

³² « La répétition en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé – réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langue – soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison des deux éléments » : FRÉDÉRIC, Madeleine, *La répétition : Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer, 1985, p.231.

1 La répétition lexicale

Il est moult façons de penser le phénomène global de la répétition lexicale. Pour notre part, nous l'envisageons telle qu'elle nous apparaît dans les trois romans et dans les récits dont ils sont composés, c'est-à-dire en tant que mécanique discursive intentionnelle engendrant un effet de saillance par la reprise de certaines entités linguistiques – dans notre cas, de mots pleins, de segments phrastiques et de phrases-, davantage mises en avant par rapport aux autres. De ce fait, loin de se borner à de simples inventaires lexicaux, elle impose une observation attentive des unités répétées car la répétition est un mécanisme avant tout volontaire qui requiert un travail d'élaboration préalable plus ou moins important et, dès lors qu'une dimension intentionnelle est postulée, une visée pragmatique lui devient consubstantielle. L'objectif est alors de jeter une lumière sur la notion de répétition, ses figures, ainsi que ses effets pragmatiques dans chaque roman, et ce, à l'échelle micro (au sein de chaque récit considéré indépendamment) et macro (l'ensemble des récits considérés comme un tout).

Ceci étant posé, il faudrait d'abord arrêter un seuil, autrement dit un nombre d'occurrences minimal à partir duquel il devient légitime de parler de répétition. En réalité, cela dépend de deux paramètres : la « distance » entre les occurrences et la nature même de ce qui se répète. En effet, la proximité dans l'espace textuel permet de distinguer la récurrence fortuite de la répétition voulue et c'est en fonction de cette proximité qu'une deuxième occurrence d'un même mot plein pourrait être ou ne pas être considérée comme intentionnelle / significative ; le seuil est dans ce cas variable car il en est tributaire. En revanche, si la réitération concerne plusieurs mots pleins, un syntagme, voire une phrase, le cadre intentionnel est vite établi et une deuxième occurrence suffit pour évoquer une répétition sans tenir compte du paramètre de proximité, en raison du caractère faiblement arbitraire de la réitération.

Se pose alors la question de la reduplicabilité : une répétition à l'identique est-elle possible ? Non, selon toute vraisemblance, puisque les changements qui peuvent affecter la composante du contexte, celle du cadre temporel et celle du cadre spatial, engendrent une altération de la perspective énonciative, rendant ainsi impossible la reproduction conforme de la situation d'énonciation et, par là même de l'acte d'énonciation. Dans son article, *Récit, répétition, variation*, Emmanuelle Prak-Derrington explique les motifs de cette impossibilité. Elle nous enseigne à ce propos que « *La répétition à l'identique est*

impossible, l'acte et la situation d'énonciation n'étant jamais reduplicables : le seul fait de répéter implique un changement de perspective énonciative. »³³. Le sens des segments repris ne peut donc être compris qu'en les considérant au sein de leur situation d'énonciation, de leur contexte. Dans ce sens, la répétition (en tant que réitération du signifiant et du signifié) et la reformulation (en tant que réitération du seul signifié) deviennent les deux faces d'une même pièce, soit deux modalités conjuguées en vue de revenir sur un dire antérieur : si l'une reprend le même, l'autre reprend un presque-même qui se répète autrement.

Les répétitions lexicales sont les plus nombreuses dans l'œuvre de Catherine Leroux et, apparemment, plus ouvertement assumées. Elles sont effectuées selon un empan élastique, allant de la simple unité linguistique aux constructions plus complexes comme les segments phrastiques et les phrases. Notre démarche n'est cependant pas lexicométrique, aussi nous confinerons-nous aux seules répétitions saillantes, c'est-à-dire celles qui impliquent des segments linguistiques supérieurs au mot ; celles qui opèrent dans des emplacements particuliers ; et enfin, celles qui répondent à des figures caractéristiques de la rhétorique classique. Nous nous bornerons également aux seules répétitions endogènes (opérant au sein du même roman), opérant dans un contexte que nous qualifieront d'immédiat, lorsqu'elles sont contiguës ou de différé, lorsqu'elles sont éloignées. Cela a pour conséquence d'exclure des pratiques scripturales d'emprunt allographe comme la citation ou d'emprunt autographe comme l'autocitation. L'identité de ce qui fait retour ne sera pas non plus tenue pour critère de classification –sauf, évidemment, dans le cas de la reduplication- car certaines répétitions peuvent induire une modification formelle dans les éléments répétés.

1.1 Répétitions littérales et quasi littérales d'énoncés

La répétition d'énoncés ne constitue pas un phénomène rare chez Catherine Leroux. Elle peut donner l'impression de correspondre à un phénomène systématique de récurrence compulsive dans le discours, lorsque celle-ci agit en contexte immédiat, sans entraîner de changements dans les énoncés répétés et contigus. Mais elle peut aussi s'articuler autour d'une simple recherche d'effets, se résumant à un jeu d'amplification et de réduction, perceptibles dans la taille des énoncés, ou autour d'une organisation plus

³³ PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. « Récit, répétition, variation », In : *Cahiers d'études germaniques*, N° 49 (2005) P. 55-65.

complexe de réseaux itératifs, moyennant un ensemble divers de modifications dans le but d'instaurer un rapport d'identité et de différence à travers les répétitions littérales et quasi-littérales. Dans ce deuxième cas, cependant, elle a tendance à agir de façon moins localisée ; les récurrences sont relativement éloignées dans le texte.

Un grand nombre de ces énoncés, sont en vérité eux-mêmes construits en conjonction avec d'autres figures de la répétition. En ce sens, la réduplication s'avère hautement emblématique car, n'entraînant aucune modification dans le matériau formel, elle exige non seulement la reprise exacte de la totalité des phonèmes et graphèmes de l'énoncé, mais aussi et surtout leur inscription dans la même catégorie grammaticale ; ce qui a pour conséquence de lui conférer une double appartenance : tant au champ des figures lexicales qu'à celui des figures syntaxiques. La réduplication dans le roman leroussien opère généralement en contexte réduit sinon immédiat, et au cœur d'énoncés relativement courts. Soit cet exemple, extrait de *Madame Victoria* qui illustre parfaitement cette double figuralité : « Plus jamais séparés. Plus jamais séparés. » (MV : 24). L'effet escompté est ici un effet d'insistance et de confirmation d'un dit antérieur par sa reprise littérale et immédiate.

La figure de l'épanalepse, analogue à celle de la réduplication, impose également ces mêmes conditions de reprise littérale mais ne concerne pour sa part qu'un fragment de phrase, un syntagme ou simplement un groupe de mots, qui seront réitérés après un temps d'arrêt, généralement marqué par le signe de ponctuation adéquat, au début de la phrase suivante. L'objectif est-il certainement de créer par cette reprise partielle un effet d'écho à valeur dramatique, tel que nous le constatons dans ces exemples : « ses bras sont parfaitement immobiles. Parfaitement immobiles. » (MV : 17) ; « Mais ce n'était pas elle. Ce n'était pas elle. » (MV : 62). La récurrence dans les trois exemples cités est immédiate et aucune modification n'y est observée, c'est pourquoi nous parlons pour les décrire de répétition littérale ou « pure ». Les effets des deux figures sont tributaires du contexte ; elles peuvent introduire gamme variée d'impressions et de sentiments comme l'insistance, l'humour, la douleur, la déception, le soulagement... etc. Mais de manière globale, elles participent à la caractérisation d'un discours imprégné par la répétition et fondé sur elle.

Ces récurrences immédiates et littérales étant explicitées, il convient désormais d'orienter notre intérêt vers des reprises plus différées et plus séparées dans l'espace

textuel ; des reprises qui donnent lieu à des changements relativement importants dans les énoncés réitérés sans pour autant rendre impossible le procédé d'identification. Pour la plupart, les variations sont de l'ordre du négligeable ; d'où leur désignation par la construction adjectivale de récurrences « quasi littérales ». Elles peuvent consister en la suppression d'une conjonction de coordination, en l'occurrence « et », à laquelle se substituera un point ponctuant, remplissant néanmoins une fonction analogue de juxtaposition. C'est le cas, par exemple, dans les deux énoncés suivants, presque identiques, extraits de *La marche en forêt* et assumés par le même personnage-locuteur : « Je suis dépendant et je veux guérir » (MF : 159) ; « Je suis un dépendant. Je veux guérir » (MF : 160). L'on notera également l'ajout de l'article indéfini « un » qui transforme l'adjectif « dépendant » du premier énoncé en nom dans le second. Il marque le passage de la description individuelle à l'inscription du problème dans une résonance universelle où il n'est qu'un simple cas parmi tant d'autres.

Le cas le plus marquant est sans doute celui d'une des phrases leitmotiv de *Madame Victoria* qui, contrairement aux exemples précédents qui ne connaissent que deux occurrences, fait l'objet de quatre reprises. L'énoncé qui constitue une antilogie – parce qu'il affirme deux idées contradictoires et incompatibles-, subit des variations qui ne sont pas sans conséquences sur sa signification. Il s'agit d'une réitération à l'échelle micro et en contexte différé d'une phrase leitmotiv de *Victoria dehors* qui associe des référents « spatiaux » opposés afin d'exprimer une réalité sentimentale perturbée. Le discours s'organise alors autour d'une sorte d'automatisme répétitif qui reflète à la fois le traumatisme psychologique et la pensée obsessionnelle d'un personnage à la conscience aliénée. La phrase est ainsi transformée au gré de chacune de ses occurrences.

(01)-Il est à la fois dedans et dehors (MV : 16)

(02)-Il est dedans, il est dehors. (MV : 23)

(03)-S'il n'est plus dedans, il est dehors (MV : 25)

(04)-Elle est dedans, elle est dehors. (MV : 27)

Dans la première, les deux idées antinomiques sont simplement coordonnées via la locution adverbiale « à la fois » et la conjonction « et ». La deuxième est disposée à la manière d'un parallélisme dans lequel les deux propositions juxtaposées véhiculent chacune une partie de l'antilogie. L'on notera également la suppression de la locution adverbiale et de la conjonction de coordination. Néanmoins, les deux verbes et le sujet

n'ont pas subi de changements. La troisième occurrence s'effectue selon la même logique parallèle que la deuxième, à cette différence près que la première proposition, qui devient ici une proposition principale, est introduite par la conjonction de subordination « si » exprimant condition. Le premier verbe est passé de la forme affirmative à la forme négative et l'antilogie s'est dissipée car la deuxième proposition (la subordonnée circonstancielle de condition) apparaît comme la conséquence logique de la principale. Le rapport antilogique est réinstauré par la quatrième occurrence qui reproduit le même schéma de parallélisme que la deuxième en modifiant le sujet. Celui-ci passe de la troisième personne du singulier masculin, dans les trois premières, à la troisième personne du singulier féminin.

Les récurrences littérales et quasi littérales dans les romans de Catherine Leroux concernent principalement des phrases courtes et/ou des segments phrastiques restreints. Elles élaborent au cœur du discours un réseau pluriel de refrains, agissant tels des points d'ancrage qui renvoient l'un à l'autre en écho et qui renforcent le fonctionnement en boucles du propos. En fait, la répétition permet de faire cohabiter deux régimes discursifs distincts : celui, rectiligne et évolutif qui achemine le discours, d'un point à l'autre, vers sa fin ; et celui, répétitif, qui semble entraver cette progression, du moins dans la conscience du récepteur qui se trouve sans cesse renvoyé aux points d'ancrage antérieurs. Ce procédé est d'autant plus efficace que le discours traité est un discours écrit ; il offre la possibilité de son interruption momentanée dans le but de confirmer l'impression, volontairement produite par le locuteur, d'avoir déjà vu (ou déjà lu) tel syntagme, tel segment, telle phrase.

Quant aux cas de répétitions d'unités linguistiques de moindre ampleur, notamment les mots, non pas qu'ils soient absents du corpus d'étude, mais nous les avons délibérément exclus de notre analyse pour deux motifs fondamentaux. D'abord, parce que ces répétitions ne présentent pas le degré de saillance nécessaire qui les érigerait en stratégie scripturale motivée ; les occurrences sont suffisamment éloignées pour que toute volonté d'interprétation pragmatique se dilue dans l'espace textuel qui les sépare. Ensuite, parce que ce genre de répétitions, lorsqu'il n'est pas inscrit dans un cotexte similaire évoquant une intentionnalité, peut être justifié par les dimensions du discours romanesque qui impliquent le retour inéluctable de certains mots-clés.

1.2 La figuralité dans la variation

Nous nous intéressons ici à la seule répétition dans sa forme élaborée et non spontanée, c'est-à-dire celle susceptible d'être envisagée, non pas comme reprise mécanique souvent associée à des propriétés dépréciatives proscrites par la stylistique, mais en tant que procédé intentionnel mis au service, entre autres, de la structuration du discours. Nous ne nous limitons toutefois pas aux figures de la répétition répertoriées dans les ouvrages de rhétorique qui, même inventoriées dans un souci d'exhaustivité, restent néanmoins ouvertes à l'enrichissement étant données les innombrables usages qui peuvent être faits d'un tel procédé. Nous postulons la possibilité d'un emploi figural de la répétition dans *Madame victoria* qui ne se situe pas dans le cadre des figures rhétoriques. De fait, pourvu qu'elle réponde aux critères de saillance et d'intentionnalité, la réitération d'un signifiant donné à l'intérieur d'un discours répond à un usage figurale de celle-ci. Notre analyse rejoint donc le constat déjà posé par M. Bonhomme qui affirme qu' : « *a priori, n'importe quelle sériation est susceptible de produire un schème figural dans le discours* »³⁴ et s'inscrit dans le sillon des travaux d'E. Prak-Derrington qui nous apprend que « *dès lors qu'elle est intentionnelle et attentionnelle, toute répétition du signifiant, quelle que soit sa nature ou son étendue, devient figurale* »³⁵.

Les unités qui font l'objet de notre analyse ne donnent lieu qu'à une seule occurrence au sein de leurs chapitres respectifs. En d'autres termes, la réitération n'est pas perceptible au niveau du chapitre ou, pour reprendre la terminologie employée *supra*, à l'échelle micro, mais à l'échelle macro où le nombre d'occurrences devient égal au nombre de chapitres. Les dix unités en question, bien qu'elles ne conservent que de façon partielle le matériau linguistique et qu'elles ne soient pas assumés par le même locuteur (tantôt, le narrateur, tantôt le personnage), impriment néanmoins une forte saillance grâce au seuil relativement élevé des reprises mais construisent-elles pour autant une figure ?

(01)-Elle est devenue une flèche, et tout son être pointe vers le nord. (MV : 10)

(02)-Elle était une flèche qui pointait résolument vers le nord. (MV : 35)

(03)-Notre tristesse nous avait rendus pointus comme des flèches et nous étions tournés vers le nord. (MV : 47)

³⁴ BONHOMME, Marc. *Pragmatique des figures du discours*, Paris, H. Champion, coll. Bibliothèque de grammaire et de linguistique, 2005 p.62.

³⁵ PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. « La répétition comme Gestalt », In : *Magies de la répétition*, Lyon, ENS Éditions, 2021. (pp. 103-135).

- (04)-Elle était une flèche, et elle filait vers le nord du Québec. (MV : 70)
- (05)-Elle est une flèche que rien ne pourrait faire dévier du nord. (MV : 81)
- (06)- Je suis une flèche et tout mon être aspire au nord. (MV : 114)
- (07)-Sa fureur est une flèche pointée directement vers le nord. (MV : 128)
- (08)- Je me suis levée, j'ai repéré le nord et je me suis mise en route. J'étais une flèche, patiente et droite. (MV : 142)
- (09)-Victoria serait projetée dans le passé comme une flèche sublime décochée au nord de l'Histoire. (MV : 148)
- (10)-Je suis [...] une flèche pointée sur les derniers mots de l'histoire (MV : 172)

Une répétition ne peut constituer une figure qu'à la condition sine qua non d'être attentionnelle et intentionnelle. Par conséquent, afin d'établir la figuralité de notre répétition, il nous faut d'abord démontrer qu'elle obéit à ces deux paramètres ; paramètres qui relèvent essentiellement de la réception et qui peuvent être sujets à désaccord compte tenu de leur dimension fondamentalement variable et subjective : une répétition peut très bien faire tiquer un lecteur et passer totalement inaperçue pour un autre ; elle peut paraître intentionnelle pour untel et entièrement fortuite pour untel. Notre propos n'étant pas de faire un travail de terrain sur la réception de l'œuvre, nous nous en tenons à des faits objectifs. En effet, si nous nous penchons sur le caractère attentionnel ou saillant du procédé, nous nous apercevons qu'il dépend de la capacité du phénomène à se graver dans la mémoire du destinataire.

C'est alors qu'intervient le paramètre de proximité car il va sans dire que plus la distance qui sépare un dit de son écho est grande, moins elle aura tendance à se graver dans la mémoire du destinataire et inversement. Avec une moyenne de distance séparative qui excède les quinze pages entre chaque occurrence, il est clair que la portée de la rémanence mémorielle –naturellement limitée, est largement dépassée et que le critère de proximité pourrait ne pas être satisfait. Comment justifier alors un tel éloignement ? D'abord en rappelant qu'il existe des figures de répétition qui sont intrinsèquement détachées du critère de proximité, comme celle de l'antépiphore que nous abordons également dans ce chapitre ; ensuite, en posant simplement la question du genre discursif auquel nous avons affaire. Dès lors, cet écart plus ou moins conséquent se trouve *ipso facto* expliqué par les dimensions importantes du discours romanesque qui dépassent celles d'un discours politique, par exemple. Par ailleurs, le nombre des unités répétées font qu'elles ne passent pas inaperçues : les discours écrits, qui plus est, exigent un effort

mémoriel moindre en comparaison avec les discours oraux. Enfin, en évoquant la saillance remarquable qu'offre la position des segments réitérés, à elle seule, au cours de la même séquence discursive, et qui participe à la création d'un effet de « déjà-lu ».

Pour ce qui est du paramètre d'intentionnalité, du fait de la nature écrite mais surtout différée du discours romanesque, nous écartons d'emblée la forme de répétition qui apparente l'ensemble du procédé à une espèce de redite fautive ou de redondance. Il ne s'agit en effet pas de la reproduction d'un matériau grammatical se présentant comme une faille discursive, un défaut du « dire-autrement » d'ordinaire caractéristique du discours oral³⁶, mais d'une réitération d'énoncé dont la fréquence montre qu'elle est pleinement assumée. Même si cette thèse reste ouverte à la discussion, il n'en demeure pas moins vrai que la construction préalable d'un discours présuppose une marge relative d'élaboration qui l'exempt des reprises insidieuses de type « cognitif » comme celles, inconscientes et mécaniques, de mots ancrés dans la mémoire à court-terme qui ressurgissent durant le processus de rédaction. Plusieurs facteurs étayent notre position.

Pour commencer, la disposition sérielle des unités répétées qui, est-il utile de le rappeler, sont au nombre de dix et dont l'accumulation produit un effet de retentissement, nettement plus notable que celui d'une répétition que l'on pourrait qualifier de mécanique : le procédé se présente comme un tout rigoureusement organisé et disposé au sein du discours. Ensuite, le nombre mais aussi et surtout la longueur de ces unités qui rend nulle la possibilité d'une reproduction machinale. La répétition porte sur plusieurs mots pleins dont : deux noms (« flèche » et « nord ») et un verbe (pointer). (Nous avons exclu le verbe « être » ainsi que les pronoms personnels car leur usage est fréquent et peut être mis sur le compte d'un emploi traditionnel de la langue). Enfin, le dénominateur commun sur lequel reposent ces répétitions et qui leur confère une intentionnalité sans équivoque, à savoir le facteur positionnel : les segments occupent exactement le même emplacement, non pas dans l'espace textuel des chapitres mais dans le cheminement des événements. La « flèche pointée vers le nord » précède toujours la mort de Victoria. Dans son ouvrage, *Pragmatique des figures du discours*, Marc Bonhomme réaffirme l'assujettissement de la figuralité au principe de saillance qui, selon lui, peut être sensible à travers une répétition qui a lieu tant au même emplacement textuel qu'à la même

³⁶ MAGRI-MOURGUES, Véronique et RABATEL, Alain. « Quand la répétition se fait figure », In : *Semen - Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Presses Universitaires de l'Université de Franche Comté (Pufc), 2014, 38, pp.7-13

séquence du discours. Il nous explique que « *produire une figure, c'est engendrer une structure saillante [...] qui se manifeste par un épaississement de la substance langagière dans certaines séquences discursives* »³⁷.

Restent à expliquer les changements opérés sur le matériau formel ou la problématique de la variation dans la répétition. Certes, une reprise peut se faire à l'identique d'un point de vue formel mais il est, nous l'avons dit, impossible de reproduire identiquement un énoncé, ne serait-ce qu'à cause de l'écoulement du temps qui modifie la situation d'énonciation. Ajoutons à cela les différents procédés de reformulation qui, à côté des transformations qu'imposent le contexte et cotexte, peuvent soumettre le signifiant à divers inflexions. Ces variations relèvent-elles de la reformulation ? Oui mais pas de façon exclusive : dans les cas de recours à des termes entretenant des rapports de similarité sémantique synonymique ou proches de la synonymie (pointer vers le nord 01 = tourner vers le nord 03 = filer vers le nord 04 = aspirer au nord 06) et dans le cas des substitutions lexicales non synonymique qui concernent les éléments linguistiques additionnés pour l'agencement d'une expression plus énergique, voire emphatique (énoncés 01-02-05-07).

L'énoncé 07 fait appel à une tournure métonymique en désignant « Victoria » par la « fureur » qui lui est associée : le rapport est d'ordre logique et l'interprétation est motivée par la mise en perspective avec les autres énoncés ; les énoncés 03 et 09 passent de la métaphore à la comparaison en affichant l'outil de comparaison ou le comparatif « comme ». Les autres variations s'expliquent par un chevauchement de locuteurs qui fait relayer le « je » du personnage (énoncés 03-06-08-10) et le « elle » du narrateur (énoncés 01-02-04-05-09). Peut-on encore, avec de telles différences entre les énoncés, parler de répétition ? Oui, puisqu'il existe en rhétorique des figures fondées sur la répétition qui, comme l'épanode, sont ouvertes aux variations. Dans notre cas, il s'agit, à chaque fois, de modulation différente d'une idée de base identique. La variation et la reformulation ne sont, somme toute, ici que les deux facettes d'une même médaille, soit deux opérations iso-fonctionnelles relevant d'un même mouvement énonciatif et d'une même stratégie énonciative qu'est la répétition. Les formes divergent afin de mieux faire converger un sens commun : une fatalité symboliquement exprimée par une flèche dirigée, pointée, décrochée vers le nord.

³⁷ BONHOMME, Marc. *Pragmatique des figures du discours*, Op.cit. p.35

Pour Marc Bonhomme, la répétition est une figure multipolaire qui se définit par son principe de saillance régulière.³⁸ Elle représente, de fait, un outil remarquable mis au service de la structuration discursive car, de toutes les figures du discours, elle se distingue par un trait caractéristique qui réside dans sa capacité à s'organiser en un ensemble figural : un ensemble qui charpente le discours et en définit l'architecture. En effet, la répétition est intrinsèquement structurante – la syntaxique plus que la phonique, mobilisée pour des effets de sonorités- et cette fonction de structuration devient d'autant plus importante que la répétition porte sur des unités linguistiques de longueur conséquente. Il nous faut donc envisager les unités reprises dans *Madame Victoria*, non pas comme des occurrences isolées à valeur ornementale ou emphatique, mais comme un tout édifié, un principe de construction qui tend à mettre en suspens le principe de linéarité du discours en y introduisant des liens verticaux.

La répétition impose également un rapprochement différé entre la première occurrence qui constitue le point d'ancrage, la séquence source, et celles qui lui succèdent : rapprochement qui s'effectue certes à l'aune de différentes approches linguistiques, mais qui ne va pas sans entraîner des mécanismes inférentiels et interprétatifs. Dans cette optique, l'itération à une fréquence aussi élevée d'un segment, avec les quelques subtiles variations qui ne sont que les différentes modulations d'un même à chaque fois remodelé, en fait un motif cardinal dans le discours : un hyperthème. Le choix stratégique de l'emplacement au cœur de la même séquence discursive n'a, lui non plus, rien d'accidentel. Il contribue à la mise en place d'un effet de symétrie qui transforme les chapitres en spirales et inscrit le roman dans un perpétuel mouvement circulaire à travers le résonnement en écho des unités répétées.

1.3 L'antépiphere

Composé du grec *ante* (avant) et *phorê* (porter ensuite), le terme antépiphere désigne dans le domaine de la rhétorique une figure de style d'amplification, fréquemment utilisée en poésie comme dans le genre narratif. Macro-figure d'encadrement, elle consiste en la reprise d'une phrase, d'un vers ou d'un groupe de mots au début et à la fin d'un paragraphe ou d'une strophe, en vue d'attirer l'attention grâce à leur mise en exergue. C'est ce qui la distingue de l'épanadiplose : figure similaire qui ne reproduit qu'un seul mot. L'antépiphere peut être employée dans le but de répondre à un

³⁸ BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, op.cit. p.62.

souci d'expression obsessionnelle, idéale soit-elle ou sentimentale. Elle ne jouit certes pas de la même saillance qu'une figure à fréquence élevée telle que l'anaphore, mais elle remplit la même fonction architecturante : le refrain antépiphorique encadre le discours et en définit les extrémités en même temps qu'il suggère un effet de clôture et de bouclage. Dans son livre consacré à l'étude des figures de style, Catherine Formilhague élargit les critères définitionnels de la figure, notamment celui de la portée, et en propose une définition plus vaste qui couvre toute répétition ayant lieu au début et à la fin d'un ensemble pouvant aller du groupe syntaxique au poème. Elle affirme que : « [Dans l'antépiphore] *La répétition a lieu entre le début et la fin d'un ensemble qui peut être un simple groupe syntaxique, une phrase, une strophe, ou un énoncé entier (un poème, par exemple)* »³⁹. La portée antépiphorique varie donc en fonction de la nature l'ensemble qu'elle encadre qui peut s'étendre dans le cas de *Madame Victoria*, à tout un roman.

La reprise de la citation laminaire dans l'épilogue de *Madame Victoria* opère cette même forme distinctive dans la construction discursive qui se caractérise par un effet de bouclage et de clôture. La figure de l'antépiphore borne le discours et l'érige en une entité fermée, close sur elle-même, par la mise en évidence de la même formule placée dans deux emplacements stratégiques qui lui accordent une saillance particulière et un impact d'autant plus important sur la mémoire : le début et la fin. Autrement, cet acte serait au pire passé inaperçu, et au mieux, il aurait été mis sur le compte d'un quelconque phénomène du langage. L'accent est donc mis sur le caractère prémédité de cette répétition car lorsqu'elle n'est pas assimilée à une faute de style, elle devient un procédé d'écriture caractéristique des textes finis, élaborés.

C'est comme si le locuteur, s'étant fixé pour objectif de focaliser l'attention de son destinataire sur l'image obsédante de la mort qui représente déjà l'essentiel du propos, tendait à entourer cette formule d'un accent d'insistance afin de la doter d'une force expressive distincte. Le discours se clôt de la même manière qu'il fut ouvert, par une pensée de la mort qui n'a cependant pas la même signification. En effet, la première occurrence « *there ain't no grave can hold my body down* » se lit comme un refus de la mort et témoigne de la volonté de la transcender ou de lui échapper, même poétiquement, tandis que celle qui lui fait écho participe d'un discours de résignation beaucoup moins optimiste qui se refuse ce plaisir onirique de croire en l'existence d'une échappatoire :

³⁹ FORMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, p.28.

« Le moment venu, je ne lutterai pas. Il y aura des arbres trop jeunes et un parterre de feuillage, rien de grand, rien de solennel. Je serai calme et muette. Je serai une tombe incapable de retenir ce qui ne meurt pas.» (MV : 172). Notons que cette reprise s'inscrit dans une structure doublement emphatique : évidemment antépiphorique mais également anaphorique par l'itération du syntagme verbal « je serai ». Elle vient renforcer un constat et un état de fait développés et réitérés tout au long du roman : le caractère inévitable de la mort.

L'antépiphore presque parfaite souligne et accentue dans cet extrait le motif fondamental du propos par son effet d'emphase cependant qu'elle lui confère une structure circulaire qui fait fi de toute notion de commencement ou de conclusion. Figure de symétrie, son repérage révèle l'architecture générale jusqu'alors opaque : en ramenant l'esprit du destinataire, parvenu à la fin du discours, à ce qui en constituait l'amorce (et inversement), le propos se déploie dans la conscience telle une lemniscate ou un ruban de Möbius. Le principe de la linéarité discursive est dès lors rompu et un sentiment de circularité naît du résonnement en écho engendré par la répétition opérée à deux positions aussi privilégiées. La boucle tracée amorce un mouvement continu, ininterrompu, en amont et en aval du discours, donnant l'impression de tourner en rond.

C'est par ce va-et-vient perpétuel que le locuteur tend à refléter les pensées contradictoires que l'idée de la mort suscite chez l'être humain, le mouvement de la pensée humaine qui se débat entre deux extrémités foncièrement antinomiques face à celle-ci : une résignation passive et une négation naïve qui ramènent sans cesse l'une vers l'autre et vice-versa. L'effet clôturant de la figure est certes nuancé par la variation effectuée dans la reprise du refrain ; une variation qui se justifie par le passage d'une langue à une autre et l'appropriation de la citation par le locuteur, mais son effet de circularité ne s'en trouve pas pour autant amoindri. Elle trace une boucle à l'intérieur de laquelle se meuvent toutes les autres répétitions du roman qui sont autant de dispositifs de non-linéarité concourant à la création d'une cohérence discursive organisée selon la logique du cercle. L'anaphore rhétorique qui lui succède et que nous étudions infra, ne nuit pas non plus à ce principe de circularité. Elle sert au contraire à le consolider par son effet de relance qui prolonge le mouvement de va-et-vient entre déni et résignation au-delà de la fin, au-delà du discours, au-delà du roman.

1.4 L'anaphore rhétorique

Figure privilégiée en poésie et construction de prédilection dans le discours politique, l'anaphore rhétorique est, à l'instar de bon nombre de figures de style, héritée de la rhétorique antique. À distinguer du phénomène syntaxique d'assignation de référence par la répétition, elle consiste en la reprise d'un mot, d'un segment ou d'un groupe de mots, en début de phrase ou de vers, de façon successive ou intermittente, afin d'obtenir un élan rythmique s'articulant dans un processus tant cumulatif que récursif. L'anaphore rhétorique est une figure microstructurale d'enchaînement qui assure une fonction ornementale, structurante et architecturante. Elle imprime au cœur du discours un effet de symétrie, de renforcement et de parallélisme qui favorisent l'expressivité et l'accentuation des sentiments : « *elle est justifiée par toute espèce d'insistance, celle de la volonté, de la persévérance, de l'amour impérissable, ou de la haine implacable* »⁴⁰. Sa position privilégiée en début d'énoncés lui accorde une saillance particulière qui en facilite le repérage, en même temps qu'elle en exacerbe l'effet d'amplification et d'insistance. Dans son *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, H. Morier la définit comme étant une « *figure qui consiste à répéter un mot au début de plusieurs vers, phrases ou membres de phrase* »⁴¹. Il souligne dans sa définition le paramètre de la portée anaphorique assujéti à la distance entre la première occurrence et celles qui lui font écho : l'on parle alors de portée anaphorique intraphrastique ou interphrastique.

Le premier paramètre à observer est donc celui des segments répétés, de leur nature et de leur position dans le but d'écarter la possibilité d'une simple redondance qui confinerait le phénomène à une sorte d'improductivité ou au piétinement d'un discours incapable de progresser. Le second paramètre concerne la distance entre les occurrences qui permet de déterminer la portée anaphorique. Nous nous sommes basés d'un côté sur le repérage d'un amorçage commun dans au moins deux phrases ou segments phrastiques qui ne sont pas forcément contigus mais qui semblent opérer une délimitation de séquences textuelles d'ampleur variable par cette répétition en amont ; et d'un autre côté sur un critère d'identité formelle assoupli qui ne remplit pas moins la même fonction. Ainsi, nous avons été en mesure de souligner la présence de cinq procédés anaphoriques dans les trois romans parmi lesquels, il faut compter deux intraphrastiques et une

⁴⁰ MORIER, Henri. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988 p.26.

⁴¹ Ibid., p.26.

interphrastique, en contexte immédiat ; un mixte, combinant les deux portée, également en contexte immédiat ; et enfin, une interphrastiques, en contexte différé. Notre analyse se fera dans ce même ordre.

A priori pareillement construites, les deux anaphores intraphrastiques se déclinent pourtant différemment. Elles se veulent certes, toutes les deux, accumulation énumérative procédant par rythme ternaire, mais les termes de l'énumération sont fort distincts. La première juxtapose des unités sémantiques quasi indépendantes, comprenant chacune un verbe et délimitées par la reprise de l'ouverture segmentaire « un-deux-trois ». Dans un discours oral, elles pourraient être considérées comme des phrases à part entière car les limites de celles-ci sont identifiées par la seule intonation. Toutefois, s'agissant d'un discours écrit, il est possible de constater qu'il s'agit d'un cas particulier de construction phrastique contenant plusieurs syntaxes indépendantes. C'est ce que la grammaire traditionnelle appelle des « propositions indépendantes » : elles sont sémantiquement liées mais séparées par des signes de ponctuation suggérant ce lien. La deuxième, quant à elle, présente un agencement traditionnel de termes énumératifs plus courts, reprenant à chaque fois l'adjectif « seul » accompagné d'un article défini tantôt masculin tantôt féminin.

(01)- Je me suis vue, toute petite et nerveuse, m'ébattre sous la surface, intouchable et vagabonde, un-deux-trois tu es la reine, un-deux-trois tu es sirène, un-deux-trois cet instant, le dernier de ton existence, n'est pas différent de ceux qui ont précédé. (MV : 51)

(02)- les coups réguliers de ses pieds sur le sol constituent le seul ordre, la seule loi, la seule parole en ce pays tranchant. (MM : 203)

La troisième figure anaphorique s'articule à son tour dans une accumulation énumérative, quaternaire cette fois. Elle s'oppose à la première car les termes de l'énumération -propositions indépendantes aussi- sont séparés non par des virgules mais par des points : « Interdit de danser. Interdit de jouer à la loterie. Interdit de consommer des boissons chaudes. Interdit de refuser le corps du mari. » (MV : 82). Les points et les majuscules suggèrent des phrases autonomes, alors que l'ensemble pourrait tout aussi bien faire partie d'une même et unique phrase. La syntaxe déborde ici le cadre phrastique pour laisser transparaître un discours saccadé, spontané, aux dépens d'une expression structurée et élaborée. L'effet est à l'évidence prémédité, sans doute mobilisé dans l'intention d'imprimer sur le propos un jaillissement incontrôlé d'émotions

insurrectionnelles que le locuteur cherche à faire partager à son auditeur. L'inventaire des prohibitions religieuses se fait à l'allure d'une litanie et les occurrences se succèdent, identiques, martelant un « interdit » pesant.

Dans ce genre d'anaphores à portée réduite –entendons par là les trois premières–, les espacements entre les occurrences sont suffisamment courts dans le texte pour que l'oreille de l'auditeur (ou l'œil du lecteur) puisse déceler la reproduction d'une même structure qui en devient itérative ; un constat d'autant plus facilité par la reprise d'une ouverture commune au sein des différents segments. Dès lors, une corrélation est établie entre la multitude de séquences délimitées par les éléments lexico-syntaxiques répétés qui concourent à mettre en place une unité de sens fondamentale. L'essence de la figure résiderait alors dans la participation individuelle de chaque composante à l'effet collectif qui sera perçu par le récepteur. En effet, d'un point de vue purement informationnel, ces répétitions en amorce paraissent, de prime abord, facultatives, que ce soit dans la transmission ou dans la réception du message. Cependant, une considération pragmatique lui découvre une signification latente : contrairement à une énumération classique où l'attention du récepteur serait focalisée sur chacun des termes de façon indépendante, l'anaphore tend à l'orienter vers un sens moins immédiat, uniquement concevable à travers une observation plus globale. La fonction illocutoire dans les deux énoncés s'en trouve décuplée par l'identité des amorces, des structures syntaxiques et des sonorités qui, à côté des effets de symétries formelles et mélodiques, investit le verbe d'un ton d'insistance qui frôle l'incantation et la litanie.

Le quatrième procédé, mixte, est un extrait qui se situe à la dernière page de *Madame Victoria*. Il vient en conclure le onzième chapitre : un long soliloque prononcé en guise d'épilogue plus ou moins récapitulatif qui s'ajoute au(x) récit(s) sans pour autant en faire partie. Il se présente comme un enchaînement de refrains anaphoriques verbaux s'exprimant, tel que nous l'avons précisé, tant au niveau intraphrastique que interphrastique, portés par la première personne du singulier, construits autour du verbe « appeler » et du verbe « nommer » dans leur forme pronominale, ainsi que du verbe « être ».

(01)- Je m'appelle Victoria, mais ce n'est pas mon vrai nom. Car ceux qu'on me donne sont tous inexacts. Je possède tous les noms du monde, les paroles de tous ceux qui ont vécu avant moi.

(02)- Je m'appelle mystère, douleur, ou parfois verdict. Je suis une hache, une bombe chargée à bloc, une flèche pointée sur les derniers mots de l'histoire. Je suis courage, je suis vestige, je suis pont. Je suis lumière.

(03)- Je me nomme victoire comme pour dire « la dernière ». L'ultime survivante.

(04)- Je m'appelle amour et guerre.

(05)- Je m'appelle éon. Je suis une éternité, je suis tout, puis plus rien. (MV : 172)

L'anaphore est, par définition, la reprise du même matériau formel, autrement dit du signifiant. Or, dans ce passage, force est de constater que la réitération concerne davantage le signifié que le signifiant (ou les signifiants) repris en alternant. En effet, la structure anaphorique est ici construite dans deux formes distinctes néanmoins complémentaires : la reprise la plus traditionnelle du même signifiant (je m'appelle) à côté de reprises isotopiques moins directes, induites par le recours à des synonymes (je me nomme) et à des « quasi-synonymes » (je suis). Cette rupture du signifiant ne nuit cependant aucunement à la continuité de la figure rhétorique qui n'en demeure pas moins identifiable. Elle contribue à la création de ce que M. Damon appelle une anaphore évolutive ou anaphore filée⁴² qui se traduit par un empilement d'énoncés construits dans une forme de parataxe asyndétique. Ils sont simplement juxtaposés, sans qu'aucun lien apparent n'en justifie l'ordre ou n'en explique le lien.

À l'échelle interphrastique, l'effet d'emphase généré par les échos n'est plus réparti de manière égale sur l'ensemble du segment repris car l'accent est, dans ce cas de figure, plus porté sur l'élément invariable de celui-ci, à savoir le pronom personnel « je » qui apparaît comme le point focal du monologue. À l'échelle intraphrastique, le martèlement revêt l'aspect d'un empilement paratactique arbitraire qui se traduit par une succession récursive de la formule « je suis » : « *on assiste à un phénomène d'entraînement, la mécanique enclenchée semble pouvoir se poursuivre indéfiniment* »⁴³. La figure exige le concours actif du destinataire et sa coopération mémorielle, bien que les occurrences soient successives, car la répétition a pour fonction de marquer la conscience du destinataire avec l'objet du discours qui se trouve sans cesse rappelé et met donc en exergue ce que l'on pourrait considérer comme étant la synthèse du propos : « *plus le nombre de reprises augmente, plus, évidemment, la formule répétée fera signal, s'imposera à la mémoire* »⁴⁴. Le point centrifuge du discours est de ce fait la personne

⁴² MAYAFFRE, Damon. « L'anaphore rhétorique : Figure des figures du discours électoral de Nicolas Sarkozy », In : *Pratiques* [En ligne], 165-166 | 2015.

⁴³ PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. « La litanie à travers les genres de discours. Une iconicité de l'extra-ordinaire », In : Paola, Païssa et Ruggero Druetta (dir). *La répétition en discours*, Louvain-la-Neuve : Academia, L'Harmattan., Collection « Au cœur des textes », 2019.

⁴⁴ Ibid.

locutrice même qui s'affirme et par les occurrences répétitives d'un « je » martelé à treize reprises et par l'effet de saillance que lui procure la position frontale qu'il occupe.

L'enjeu premier de l'anaphore rhétorique, du moins celle qui nous intéresse, est d'apporter une plus-value informationnelle au discours, et ce, en apportant des données nouvelles, intuitivement reliées entre elles par les segments réitérés, contribuant à la progression discursive. Émerge alors le paradoxe de la progression à travers la répétition et le rapport oxymorique que les deux notions entretiennent au sein du discours. Effectivement, l'anaphore impose un segment d'ouverture qui se répète et bloque le début des énoncés, entravant ainsi vraisemblablement le cheminement du discours vers son aval. Cette répétition permet toutefois d'introduire une variation dans la suite des énoncés puisque les refrains anaphoriques agissent tels des éléments déclencheurs, des relances théoriquement reproductibles à l'infini, qui aboutissent sur non pas la même chose, mais quelque chose de différent. Ils occupent la position thématique dans l'énoncé. La répétition concerne alors le thème, reconnaissable et invariable, qui se voit prédiquer un rhème différent à chaque fois, c'est-à-dire une information nouvelle apportée à et par l'énoncé. C'est ce que l'on pourrait qualifier de progression à thème constant. Reprise à la fois consécutive et intermittente, l'anaphore rhétorique instaure une forme de progression particulière qui abolit la notion classique d'un discours inéluctablement orienté vers son aboutissement. Elle favorise l'interruption de la linéarité discursive et la tendance à la réflexivité par l'instauration d'un mouvement régressif qui s'accomplit à la faveur de la mémoire du destinataire. À chaque occurrence, sa conscience est continuellement ramenée vers celle qui l'a précédée même si l'interprétation n'en est pas tributaire.

La part de l'herméneute dans le processus d'interprétation d'une figure n'est pas mince et la prise en considération du contexte n'y est pas de moindre importance. Dans un ouvrage dédié à l'interprétation contextualisée des figures, G. Salvan rappelle que : « *Le contexte conditionne et motive la figure [...] [il] permet l'émergence du sens figural et l'interprétation de la figure* »⁴⁵. C'est pourquoi, l'extrait anaphorique a d'autant plus titillé notre curiosité que sa position nous a semblé inhabituelle ; une mise en contexte en dévoile un sens différent. Il survient, pour ainsi dire, après la fin du roman, à la suite du second refrain (donc le refrain repris) de l'antépiphore, suggérant l'achèvement du

⁴⁵ SALVAN, Geneviève. « Figures et contexte(s) », In *Le discours et la langue*, Tome 4.2 (2012-2013), p.8.

discours qu'est le onzième chapitre et censé mettre le point final au roman. Il semble vouloir remettre en question l'effet de clôture inhérent à la figure de l'antépiphore, refusant une fin au roman grâce à une amorce fixement martelée qui finit par revêtir l'allure d'une litanie à valeur incantatoire. Une scène rituelle est mise en place, projetant le discours dans le domaine de l'extra-ordinaire⁴⁶. Le locuteur, dans l'impossibilité de dire entièrement une vérité ineffable, complexe et mouvante, manifeste une vaine tension vers l'exhaustivité. Il s'emploie à en inventorier autant d'aspects que le langage l'y autorise, à en convoquer autant de facettes que les nuances linguistiques lui permettent. La répétition litanique amplifie le caractère insaisissable d'un « je » pluriel, non-comptable qui s'étend pour exprimer à la fois le personnel et l'universel. Le va et vient entre l'abstrait et le matériel, entre synonymes et antonymes laisse transparaître l'espoir du locuteur de le cerner à l'intérieur des bornes qu'il trace : un espace compris entre « tout » et « plus rien ».

Le cinquième procédé anaphorique est amorcé dès le début de la première page de *La marche en forêt* et prend fin à la dixième page. Il vient structurer ce que nous avons appelé dans le chapitre précédent « l'incipit multiple » : une série de fragments textuels à valeur préambulaire qui offrent un aperçu général sur le contenu du roman. Chacun des segments dont il est composé est inséré au début de chaque fragment dudit incipit. Le fait qu'ils soient variables ne nuit aucunement à l'identification de la figure puisqu'ils sont tous construits autour du même verbe être, conjugué à la troisième personne du singulier et relié au même pronom démonstratif « c' ». L'anaphore est de portée interphrastique car les unités répétées appartiennent à des constructions indépendantes qui sont loin d'être contiguës, mais qui sont suffisamment proches dans le texte pour se faire encore écho. Ce genre d'anaphores à portée plus conséquente a pour vocation première de charpenter le discours grâce à son puissant effet architectural et cohésif. Une visée pragmatique n'est toutefois pas à exclure, en ce que la figure véhicule comme signification latente.

(01)- C'est un homme qui marche sur des sentiers qu'il ne connaît pas (MF : 06)

(02)- C'est l'histoire d'une femme née à même le sol (MF : 08)

(03)- C'est un homme qui ne trouve plus ses clés (MF : 10)

(04)- C'est une femme qui a aimé un homme jusqu'à s'oblitérer (MF : 12)

(05)- C'est l'histoire d'un homme qui n'éprouve aucun remords (MF : 15)

⁴⁶PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. *La litanie à travers les genres de discours*. Op.cit.

Certes, la répétition d'un seul mot peut se révéler suffisante dans le processus de repérage de la figure. Elle légitimerait de ce fait notre lecture en la basant sur la seule réitération du segment « c'est », à l'instar de ce qui peut être aujourd'hui considéré comme étant l'anaphore rhétorique la plus célèbre de la littérature française : « Rome... Rome... Rome... » de Corneille. Nous nous attachons néanmoins à démontrer que les unités qui le suivent, du moins celles que nous avons soulignées, font à leur tour partie intégrante de la figure. Dans son article, M. Damon montre que la répétition anaphorique ne concerne pas uniquement les reprises lexicales, mot à mot, mais également les schémas syntaxiques des phrases⁴⁷ ; chose que l'on est en mesure d'observer dans notre exemple.

Cependant, une autre mécanique inférentielle nous est offerte par le locuteur lui-même. Si nous examinons le deuxième et le cinquième énoncé, nous remarquerons la présence du nom « histoire » qui semble être au cœur de la tournure emphatique. L'absence de ce substantif fort des trois autres énoncés peut être mise sur le compte d'une expression elliptique, discernable via la considération globale des énoncés qui en dévoile le sens véritable : le roman ne raconte pas un homme ou une femme mais bien « l'histoire » de ces hommes et femmes. La formule de base de la figure, abstraction faite de l'ellipse, serait dans ce cas : « c'est l'histoire d'un homme / d'une femme ». Cette deuxième anaphore remplit une fonction cohésive des plus conventionnelles car en plus de souligner les thèmes qui seront abordés dans le propos à venir, elle assure leur agencement. Son rôle est donc analogue à celui de simples connecteurs logiques d'énumération et d'addition.

En général, la répétition d'un énoncé à un endroit aussi stratégique que l'incipit d'un roman ne peut être considérée comme anodine, d'autant plus si, comme il est le cas ici, ledit énoncé engendre dans la conscience la même impression que la formule qui sert à l'introduction d'un conte. En effet, de même que l'expression « il était une fois » réfère à un temps indéfini qui peut s'identifier à un passé proche ou lointain, réel ou merveilleux, la formule « c'est l'histoire d'un homme / d'une femme » réfère à un inconnu qui peut à la fois s'identifier à tout le monde et à personne. En réalité, la formule remplit deux fonctions pragmatiques bien distinctes. La première est celle de l'abolition de toute prétention (donc de toute attente aussi) à l'originalité par la mise en place de l'ambiance répétitive qui parcourra l'ensemble du roman. Dans un roman qui se veut figuration du

⁴⁷ MAYAFFRE, Damon, « L'anaphore rhétorique »... op.cit.

réel, elle annonce d'emblée que le propos tournera autour d'événements triviaux et sans réelle nouveauté : ceux d'un homme qui oublie ses clés et d'un autre qui ne connaît pas le remords ; ceux d'une femme née à même le sol et d'une autre qui aime jusqu'à l'oubli de soi ; des hommes et des femmes parmi tant d'autres qui ont existé, qui existent et qui existeront pour partager ces mêmes et identiques situations. La deuxième fonction est, paradoxalement, celle de rompre avec « l'effet du réel »⁴⁸ en ce que la formule tend à rappeler au lecteur qu'il a avant tout affaire à un discours romanesque ; un produit essentiellement fictionnel.

L'anaphore rhétorique traduit ici un caractère fondamental de la non-linéarité ; soit la réflexivité d'un discours romanesque conscient de sa matérialité et qui la met en avant. Est également rappelé, par son biais, le caractère fictif du discours et les propriétés qui en découlent, c'est-à-dire, entre autres, les questionnements concernant la réalité et la fiction qu'il véhicule dans l'une ou l'autre de ses inflexions. La figure met très particulièrement en scène cette dualité qui n'est à aucun moment présentée comme antinomique mais qui est, au contraire, pleinement assumée par elle dans sa dimension paradoxale. Quant à l'exposition au lecteur des rouages du discours, elle apparaît comme la conséquence logique de cette entreprise de réflexivité qui ne le conçoit désormais plus comme récepteur mais comme interlocuteur.

1.5 Répétition et suspension

Une des caractéristiques typographiques les plus remarquables dans le discours romanesque de Catherine Leroux est le recours fréquent, quasi excessif, au signe particulier de la ponctuation que sont les trois points de suspension. Nous inscrivons l'enjeu premier d'un tel recours sous la recherche manifeste d'un effet de fragmentation dans l'écriture (que nous développons plus amplement dans le dernier chapitre). Néanmoins, il semblerait que l'auteure conjugue le signe des trois points avec une forme restreinte de répétition lexicale dans une perspective discursive pragmatique, autrement irréalisable que par leur conjonction. L'élucidation de cet effet pragmatique se fera moyennant une analyse interprétative contextualisée qui tentera d'établir un lien logique entre la reprise d'un segment phrastique et l'emploi dudit signe. Nous nous limiterons toutefois aux seuls énoncés où ce dernier est employé au milieu car le phénomène de reprise s'y produit de manière exclusive.

⁴⁸ Voir BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », In *Communications*, no 11, 1968, pp.84-89.

En effet, lorsqu'ils occupent une position médiane au cœur d'un énoncé, les points de suspension semblent parfois entraîner la répétition les succédant du dernier morphème (lexical soit-il ou grammatical) qui les précède. Autre constat digne d'intérêt est le fait que cette répétition se produit uniquement au sein d'énoncés assumés par un sujet locuteur distinct de celui du narrateur, notamment les différents personnages des romans au cours de leurs échanges et/ou soliloques. Elle relève donc davantage des parties dialoguées que narrées dans lesquelles l'effet de suspension est susceptible de lectures diverses et variées qui mettent en relief la pluralité fonctionnelle relative à l'insertion du ponctuant. Certes, le principal objectif demeure-t-il de communiquer une impression d'interruption dans l'énonciation, mais les effets désirés s'étendent, eux, au-delà de la réception immédiate des dialogues ; elle tend à modifier la modalité même de représentation des échanges.

Ci-dessous, la liste exhaustive des répliques comprenant le ponctuant des trois points, suivi d'une reprise immédiate du dernier morphème (au moins) qui le précède. Elles sont au nombre de sept, dont cinq sont extraits de *La Marche en forêt* et deux du *Mur mitoyen*. *Madame Victoria* ne fait vraisemblablement pas usage de ce procédé dont il paraît dépourvu. Les énoncés présentent des différences notables du point de vue de leur taille plus ou moins variable, mais aussi de celui en relation avec le type de morphèmes repris après le signe de ponctuation. Ces derniers sont, dans leur majorité, grammaticaux : pronoms (J'), conjonctions (quand), et prépositions (après, de, comme), mais aussi lexicaux, apparaissant en position seconde, de nature verbale (ai) et nominales (choses).

01) -J'ai simplement besoin de... de solitude totale. (MF : 33)

02) -Quand... quand il avait honte. (MF : 84)

03) -Après tout... après tout, elle aurait encore eu un père si ça avait pas été de moi. (MF : 178)

04) -Et il peut dire des choses... des choses qui lui attireraient des ennuis. (MF : 192)

05) -C'était comme... comme cette nuit. (MF : 250)

06) -J'ai... j'ai sauté sur le train. (MM : 153)

07) -Comme... comme un soldat ? (MM : 194)

L'introduction des trois points de suspension a ici un effet double, sensible de façon distincte selon qu'on les conçoit en fonction de leur rapport au locuteur ou à l'auteur. Pour le locuteur, il s'agit non pas d'une interruption imposée (le cas d'une prise

de parole inopinée par un autre locuteur, à titre d'exemple) mais d'une auto-interruption destinée à ramener le signe à sa fonction originelle, c'est-à-dire la suspension momentanée de l'énonciation dans le but de communiquer à l'interlocuteur une impression de cassure énonciative. Cette fonction s'explique sans doute par l'intention non-formulée de suggérer à la conscience du destinataire du message, l'intervention d'un élément extra-discursif, survenu au moment de la production de l'énoncé et qui en empêche la progression fluide. Nous remarquerons d'ailleurs, l'emploi de lettres de bas de casse dans la seconde partie, qui viennent justement souligner la continuité phonographique et par là même le caractère strictement provisoire de la disjonction. Un tel élément peut répondre à de larges éventails de soucis pragmatiques ; dans nos exemples néanmoins, ils se limitent au nombre de deux. Ceux-ci sont soit de nature cognitive, auquel cas la pause induite par le ponctuant servirait au locuteur de temps de réflexion à la suite de ses propos (énoncés 01, 02, 05, 07) ; soit de nature affective, mettant en relief l'influence de la composante émotionnelle sur la mise en mots de la pensée, notamment la culpabilité (pour l'énoncé 03 et 06) et la peur (pour l'énoncé 04).

Pour l'auteure, l'emploi de la suite de points sert à lui conférer la liberté scripturale d'insérer davantage de discontinuités et de coupures dans les passages dialogués en vue de les imprégner d'un semblant de spontanéité conversationnelle. Il s'agit d'une entreprise de déconstruction du discours visant à faire transparaître les « imperfections » énonciatives engendrées par une activité cognitive simultanée ou par l'interférence du facteur émotionnel. Les points de suspension soulignent par leur insertion cette discontinuité en scindant les répliques en deux parties inégales selon une logique de construction (ou de déconstruction) s'articulant autour d'une dynamique répétitive. À l'évidence, ledit signe de ponctuation, outre ses emplois canoniques, devient acteur à part entière dans la production du sens ; il tend à remettre en question l'étanchéité de la frontière séparant le genre narratif du genre théâtrale et s'érige de ce fait en outil de création intergénérique.

Le principe d'interruption discursive, en même temps qu'il n'ouvre la voie à de nouvelles possibilités scripturales, soulève ici la problématique de la vraisemblance dans les produits de fictions. La répétition dans les énoncés cités supra contribue certes à l'atmosphère de redondance générale dont sont investis les trois romans, mais sa combinaison avec l'expression d'une signification latente, véhiculée par les points de suspension, leur confère une portée qui se révèle constitutive du discours romanesque

leroussien. La dimension informulée du dialogue, car non-verbale, suggère l'ensemble du possible virtuel et non-réalisé de l'invisible discursif, à savoir la gestuelle et les mimiques du personnage-locuteur dont le corps « physique » s'avère significatif. Du fait de son appartenance à l'aspect oral du discours, le signe des trois points relève davantage de la théâtralité que du romanesque. Il submerge le propos d'une charge émotionnelle intraduisible par l'écriture au risque de la voir dénuée de toute spontanéité, de toute vraisemblance.

2 La répétition syntaxique

La répétition syntaxique peut simplement être définie comme la mobilisation de structures syntagmatiques analogues et ce, que ce soit au sein de plusieurs phrases ; donc à une échelle interphrastique, ou à l'intérieur des composants d'une même phrase aux bifurcations multiples ; donc à une échelle intraphrastique. Cette seconde manifestations de la répétition se base davantage sur le retour des constructions syntaxiques mais n'exclue pas un certain apport lexical, à condition, évidemment, que celui-ci participe à la reproduction des mêmes structures. Les différentes figures de la répétition syntaxique ne sont pas sans impact sur le discours en général et sur le discours narratif en particulier, même si, force est-il de le reconnaître, cet impact reste loin, d'un point de vue qualitatif, d'égaliser celui de la répétition lexicale. En, effet, tandis que celle-ci s'offre à la conscience de façon immédiate en investissant la matérialité du discours, celle-là se fait plus discrète en se donnant un aspect davantage grammatical. Cela dit, la répétition syntaxique permet la construction d'une large variété d'effets qui peuvent se traduire par des phénomènes de sonorités consonantiques et vocaliques ; amplifier tel ou tel élément discursif en lui apportant plus de relief ; ou contribuer de manière tout aussi active que semblables du lexique à l'architecture générale du propos.

2.1 Asyndète et polysyndète

Le recours à la figure de syntaxe qu'est la polysyndète est une pratique discursive largement récurrente. Du grec *poly* (plusieurs), *syn* (ensemble) et *dète* (lié), elle représente un procédé qui multiplie les mots de liaison de même nature, connecteurs et conjonctions, le plus souvent non-nécessaires, au début de chaque groupe syntaxique, en vue de construire une énumération. Dans le dictionnaire des procédés littéraires, Bernard Dupriez la définit comme étant une figure de style qui consiste à « *répéter une conjonction plus souvent que ne l'exige l'ordre grammatical* »⁴⁹. La polysyndète est donc une figure fondée à la fois sur la répétition et sur la coordination. Théoriquement, il en existe autant de variantes qu'il y a de conjonctions, même si les plus usitées restent celles en « et » et en « ou » ; celles construites avec d'autres conjonctions sont appelées structures polysyndétiques. Généralement, la figure sert à produire un effet rythmique d'accélération ou de ralentissement, mais aussi à élaborer une expression plus emphatique et plus amplifiée.

⁴⁹ DUPRIEZ, Bernard. *Les procédés littéraires*, Paris, Ed.10/18, p.355.

L'étude attentive de notre corpus a révélé l'existence de deux polysyndètes franches, dont l'une est formée grâce à la reprise non-essentielle d'une conjonction de coordination exprimant l'addition « et », et l'autre grâce à la répétition de la conjonction de coordination exprimant le choix « ou bien ». Quatre constructions polysyndétiques ont également été identifiées, toutes construites avec la variante négative en « ni ». Les exemples ci-dessous sont extraits de *La marche en forêt* et du *Mur Mitoyen* ; *Madame Victoria* ne semble pas faire appel à ce procédé particulier de la répétition.

(01)-Il ne ressent pas grand- chose, ni la douleur, ni la chaleur ; ni le froid ni le vide. (MF : 15)

(02)-Il n'y a plus rien, ni framboise ni lumière ni forme, ni saveur ni mouvement. (MF : 241)

(03)- Ma place était parfaite, ni trop haute, ni trop basse, ni trop dure, ni trop facile (MV : 143)

(04)- J'ai eu le sentiment que je n'aurais plus jamais faim, ni froid, ni mal ni peur. (MM : 195)

(05)- Françoise est donc restée, et ses nuits demeurent cassantes et froides, et ses matins infiniment tristes. (MF : 144)

(06)- Ses oncles, tantes et grands-parents sont ou bien morts, ou bien en Corée (MF : 79)

Les structures polysyndétiques dans les romans leroussiens sont exclusivement négatives et relativement longues. Globalement, l'effet d'emphase y est d'abord discernable au niveau phonique et graphique où les configurations ternaire, quaternaire et quinaire, moyennant le principe cumulatif de la figure, tendent à détacher chacun des éléments énumérés afin de leur prêter davantage de relief. Ensuite, au niveau sémantique, l'amplification confère à l'énonciation une expressivité singulière allant du simple soulignement au ton sérieux et solennel. En émerge alors une voix immédiatement plus grave, plus congruente à l'expression dramatique de la situation qui l'a fait naître. Ainsi, la structure polysyndétique en « ni » est invoquée dans le premier énoncé pour décrire l'apathie et l'insensibilité d'un personnage dénué de sentiments ; les derniers moments précédant la mort, dans le second et le troisième ; et une véritable vision du paradis dans le troisième.

La conjonction « et » supplémentaire dans le cinquième énoncé, à côté de la fonction d'addition la plus classique, établit un rapport d'opposition dans la structure

binaire. Sa valeur est davantage disjonctive qu'adjonctive parce qu'elle désolidarise les deux propositions pour leur accorder, à chacune, une saillance indépendante. Aussi, bien que le jour et la nuit soient, pour le personnage, sujets aux mêmes tourments, le ralentissement dans le rythme induit par le recours à la figure donne un ton incontestablement plus dramatique. Sur le plan énonciatif, il a pour effet de dilater le temps qui semble s'écouler plus lentement ; de même qu'il s'écoule plus lentement pour le personnage en proie à la souffrance psychologique. Quant à la polysyndète en « ou bien », son effet est fort distinct. Elle suggère l'idée d'un choix exclusif qui ne saurait avoir lieu en dehors des propositions qu'elle met en exergue.

S'il est une ambiguïté qui entoure la polysyndète, c'est bien la place qu'elle accorde aux différentes conjonctions de subordination. D'aucuns soutiennent qu'il est impossible de créer la figure avec ces dernières, pour la simple raison que la construction résultante ne peut avoir de version simple qui serait à la fois correcte et intelligible sans l'excédent conjonctif. D'autres, au contraire, se réfèrent à la définition de base de la figure qui ne semble pas exclure lesdites conjonctions ; ils préfèrent néanmoins parler de structures polysyndétiques. Pour notre part, nous rejoignons cette deuxième vision et ce, principalement pour deux motifs. D'abord, parce que tel que nous allons le démontrer, les structures polysyndétiques fondées sur une conjonction de subordination, notamment « que », peuvent avoir une version simple ; mais aussi parce qu'il est des énumérations qui ne peuvent être mises sur le compte d'une simple accumulation. Dans *Le Bon usage de la répétition*, Léandre Sahiri affirme cette possibilité de créer une polysyndète à l'aide de conjonctions autres que celles des canons. Il précise à ce propos que « *la polysyndète se fonde très souvent sur la conjonction et, mais on la trouve également avec d'autres conjonctions telles que : ni, mais, qui, ou, enfin... On parle alors de structure polysyndétique.* »⁵⁰

Les structures polysyndétiques de subordination sont certainement les plus nombreuses dans les romans de Catherine Leroux. Leur récurrence ne laisse pas de marquer, au point où l'on se demande si leur emploi relève de la compulsion ou du stylème, de la répétition fautive ou du trait d'originalité. Afin de les analyser, posons d'abord le principe suivant : ce qui distingue la structure polysyndétique de la simple énumération c'est, en plus de la répétition de mots de liaison de même nature, l'absence

⁵⁰ SAHIRI, Léandre. *Le Bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale*, Paris, Le Petit Éditeur, 2013, p.279.

de conjonctions de coordinations entre les deux derniers éléments. Dans une énumération normale, les termes de la série sont séparés par des virgules et c'est l'introduction d'un « et » ou d'un « ou » qui indique que le processus est achevé, contrairement à une structure polysyndétique qui peut théoriquement s'étendre à l'infini, le procédé étant par définition récursif. Par conséquent, un énoncé comme « il marche sans se demander s'il va en ligne droite, s'il dévie, s'il se dirige vers le nord ou vers l'ouest, s'il monte ou s'il descend. » (MF : 07) ne saurait être considéré comme polysyndétique car le « ou » placé entre les deux derniers termes de l'énumération en indique la fin et n'est pas de la même nature que la conjonction de subordination « si ». Sont alors considérées comme telles les énumérations virtuellement infinies, ne concluant pas l'enchaînement sériel qu'elles véhiculent par une conjonction quelconque qui différerait de l'outil de liaison initial.

Cette balise théorique étant posée, deux constats deviennent limpides ; nous procéderons à leur analyse l'un après l'autre. D'un côté, il est établi que nul ne peut nier l'existence de structures ne possédant pas de version simple –autrement, le sujet ferait consensus au sein des grammairiens-, à l'instar de celles en « ni » qui ne sont grammaticalement correctes et intelligibles que dans cette seule formulation-là. Nous retiendrons à titre d'exemple les deux passages suivants de *Madame Victoria* et du *Mur mitoyen* dans lesquels nous mettrons en caractère gras la conjonction de subordination « que », répétée en tête de chacune des propositions et impossible à supprimer sans risquer d'engendrer d'agrammaticalité ou du moins une détérioration de sens.

(01)-Il leur fallait regarder attentivement les photos de la journée pour se souvenir **qu'**il avait plu, **qu'**ils étaient malades et blessés, **que** la traîne de Marie avait pris feu durant la première danse, **qu'**un chien errant avait fait irruption pour voler un jarret de l'agneau cuit sur la broche. (MM : 78).

(02)-Elle n'est plus qu'un grand pantin de chiffon qu'on fait frémir à volonté, **qu'**on met debout à l'heure du boire, **qu'**on balance pour calmer les coliques. (MV : 12)

D'un autre côté, il est tout aussi avéré qu'il existe des structures pouvant être converties en formes simples par la suppression de la conjonction de subordination répétée au début de chaque préposition (mis à part la première) et ce, sans changement notable dans la signification ni d'atteintes à la grammaticalité de la phrase. Soit l'exemple suivant du *Mur mitoyen* : « Deux corps **qui** se mesurent, **qui** se consolent, **qui** se repaissent l'un de l'autre » (MM : 174) que l'on peut transformer en une simple

accumulation ou en énumération (si nous relient les deux derniers termes par un « et ») sans que le sens ne s'en ressente. La conversion aboutirait alors aux deux énoncés qui suivent : « Deux corps qui se mesurent, se consolent, se repaissent l'un de l'autre » ; « Deux corps qui se mesurent, se consolent et se repaissent l'un de l'autre ». La seule différence qui persiste est d'ordre énonciatif ; l'effet amplificateur qu'engendre la répétition de la conjonction et que la virgule seule ne peut recréer.

Les exemples susceptibles de conversion sont nombreux. Nous en citerons quelques-uns dans le double objectif d'étayer notre hypothèse et de démontrer que l'emploi des structures polysyndétiques représente un trait de style particulier et intentionnel dans l'énonciation leroussienne. Ainsi, pour décrire le véritable défi mémoriel qu'impose la famille nombreuse des Brûlé aux ramifications multiples, les quiproquos à répétition de Justin sont mis en relief de la manière suivante : « Il se rend compte qu'il a fait erreur, **que** Pascal est en fait Marc, **qu'**Ève n'est pas Amélie, **que** la brune timide ne s'appelle pas Laura, mais bien Laurie » (MF : 49). Une tournure plus basique dénuerait certes l'énoncé de l'emphase qui le caractérise mais reste néanmoins possible. On lirait alors : « Il se rend compte qu'il a fait erreur : Pascal est en fait Marc ; Ève n'est pas Amélie et la brune timide ne s'appelle pas Laura, mais bien Laurie ». De même, pareille structure permet de ralentir le rythme énonciatif afin d'exprimer un écoulement du temps plus lent dans la conscience du personnage qui attend : « [...] déterminée à ne pas le quitter des yeux jusqu'à ce **qu'**il sente le poids de son regard, **qu'**il se retourne, **qu'**il fasse les premiers pas. » (MV : 153). La suppression des conjonctions répétées aurait pour conséquence immédiate d'accélérer le rythme énonciatif et de produire un effet contraire à celui souhaité, ce qui confirme le caractère prémédité des répétitions. On lirait alors, plus rapidement : « [...] déterminée à ne pas le quitter des yeux jusqu'à ce qu'il sente le poids de son regard, se retourne et fasse les premiers pas. »

La possibilité d'une structure polysyndétique fondée sur une conjonction de subordination étant établie –car nous venons de démontrer qu'il était et possible de répéter une conjonction de subordination plus souvent que ne l'exige l'ordre grammatical et que les énoncés résultants pouvaient être convertis en versions simples-, nous nous intéresserons à une construction plus complexe. Un passage de *Madame Victoria* a titillé notre curiosité parce qu'il semble présenter les caractéristiques de deux figures rhétoriques aux rapports antinomiques : l'asyndète et la polysyndète. En effet, le terme « asyndète », construit autour des mêmes racines grecques que polysyndète, *syn* (ensemble) et *dète*

(lié), auxquelles s'ajoute le préfixe privatif « a », désigne une figure fondée non sur la multiplication mais sur la suppression des outils de conjonction dans une phrase. Bernard Dupriez y voit une « *sorte d'ellipse par laquelle on retranche les conjonctions simplement copulatives qui doivent unir les parties dans une phrase.* »⁵¹. L'asyndète est un type de parataxe qui permet de donner du rythme à l'énonciation en créant un effet d'accumulation.

Le passage en question décrit le quotidien de Victoria 5 qui remplit des offices routiniers au sein d'une garderie. Pour ce faire, un agencement énumératif est mobilisé, plus propice à l'expression de la répétitivité des tâches, dans lequel la conjonction « que » est réitérée à sept reprises. Il se déploie au premier abord selon une configuration septénaire, répondant au critère de convertibilité mais comportant toutefois un « et » dont la présence nous est problématique. Sans nuire à la structure polysyndétique -puisqu'il ne relie pas les deux derniers termes d'une énumération-, il paraît lui joindre une construction paratactique ternaire qui présente les caractéristiques d'une asyndète.

Ces fils et filles qui exigent tous **qu'**on les lave, **qu'**on les réchauffe, **qu'**on les nourrisse, **qu'**on les console, **qu'**on leur apprenne à marcher et à parler, **qu'**on les borde et **qu'**on soigne leurs nez morveux, leur toux grasse, les virus intestinaux qui s'abattent sur la maisonnée comme des calamités. (MV : 78-79)

L'on constate que le rythme prosodique est d'abord ralenti dans cet extrait par la structure polysyndétique qui rallonge la durée de chacun des termes et ce, afin d'accentuer plus encore l'aversion éprouvée à l'égard de ces tâches répétitives. Le phénomène d'allitération, produit par la réitération à une fréquence aussi élevée de la conjonction « que », renforce phonétiquement cette impression de lassitude que la figure vise à engendrer chez l'interlocuteur. Ce ralentissement du rythme prosodique est ensuite relayé par une accélération de celui-ci, générée au moyen de la tournure asyndétique qui agit comme une relance pour l'énumération que l'on pense achevée après la conjonction « et ». L'absence totale de coordonnants dans cette deuxième série énumérative suggère une idée de profusion à connotation négative ; elle tend à faire paraître plus fréquentes des situations épisodiques et occasionnelles. L'asyndète manifeste ici le désordre, le chaos. Elle est à la fois une gradation et une ellipse ; une gradation parce qu'elle va du phénomène le plus fréquent (le nez morveux) au moins fréquent (les virus intestinaux ; et une ellipse parce qu'elle supprime la coordination « et même », adéquate à la progression

⁵¹ DUPRIEZ. *Les procédés littéraires*, op.cit., p.84.

sémantique graduelle. L'on lirait sinon : « ... qu'on soigne leur nez morveux, leur toux grasse **et même** les virus intestinaux... ». Enfin, la combinaison des deux figures confère au discours un ton litanique ; la longue liste de tâches et de corvées à répétition liées aux enfants se lit comme une éternelle plainte en écho.

2.2 Le parallélisme

Après l'asyndète et la polysyndète, le parallélisme est la troisième forme de répétition syntaxique la plus fréquente que connaisse l'œuvre leroussienne. Elle consiste en un effet symétrie créé par la juxtaposition de deux segments phrastiques, de deux vers, ou deux phrases de longueur plus ou moins équivalente et semblablement construits. En résultent, généralement, des relations analogiques, le cas d'une métaphore, ou antinomiques, le cas d'une antithèse, ainsi qu'un effet d'équilibre dans le discours. B. Dupriez, évoque un parallélisme lorsque « *la correspondance des deux parties de l'énoncé est soulignée au moyen de reprises syntaxiques et rythmiques [et que] le procédé engendre des phrases ou des groupes binaires* »⁵².

De ces juxtapositions rythmiques, le discours romanesque leroussien présente une panoplie d'occurrences. L'on trouve effectivement des formes simples comme : « Sa tête tourne, son cœur s'emballe. » (MV : 26) ; « Rachel à sa droite, un médecin à sa gauche » (MM : 83). Mais les formes restantes sont majoritairement construites dans des tournures antithétiques. Le rapprochement syntaxique permet de mieux mettre en évidence, grâce à l'effet de contraste, les contradictions fondamentales entre les deux segments ou les deux phrases. Par exemple, afin d'exprimer une situation qui se déploie de façon contraire à celle prévue par les personnages, Victoria, narratrice, oppose ce qui est à ce qui devrait être : « C'est lui qui est mort, c'est moi qui ai vécu, alors que le contraire aurait dû se produire. » (MV : 47). Un second parallélisme dans Madame Victoria, plus long, souligne la complémentarité paradoxale de conséquences allant à l'encontre des causes ; de résultats qui ne sont pas celles auxquelles l'on s'attend : « Son corps se brise, mais reste entier, se noue, mais reste lisse » (MV : 21).

Il est une variante du parallélisme qui, en plus de la reproduction de la structure grammaticale, est aussi basée sur la reprise des groupes syntaxiques : l'Hypozeuxie. Elle est pareillement propice au développement d'autres figures de style comme l'antithèse : « Elle était sauvée. Elle était damnée. » (MV : 73) et remplit la même fonction rythmique

⁵² DUPRIEZ. *Les procédés littéraires*, op.cit., p.322

puisqu'elle détermine la cadence énonciative qui peut être binaire ou ternaire, lente ou accélérée : « Quand on est jeune, on crée, on enfante, et on veut dormir tout le temps. Quand on est vieille, on s'assèche, on se ratatine, et le sommeil décline » (MF : 123). L'hypozeux ajoute également un effet de sonorité proche de celui de l'homéoptote et donne une impression de clôture du discours sur lui-même ; les segments se répondent et se font écho tandis que la répétition marque l'insistance dans le propos : « Plus elle se montrait gentille, plus il était odieux ». (MF : 13).

2.3 L'homéoptote

Enfin, l'on a affaire à une forme particulière de répétition qui imbrique, elle aussi, dans une identité de disposition syntaxique une variation lexicale impliquant plusieurs propositions ou plusieurs phrases consécutives : l'homéoptote. L'effet qu'elle engendre, à l'instar de celui du parallélisme, ne repose pas sur la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots – bien que ce ne soit pas exclu –, mais sur celle d'une structure. En d'autres termes, la structure des propositions ou des phrases demeure inchangée et les verbes – si verbes il est – conservent le même temps et la même personne. L'homéoptote peut être construite sur la base d'une même désinence verbale ou d'une terminaison nominale ; d'un pronom ou d'un déterminant ; d'un adjectif ou d'un adverbe⁵³. Les trois romans offrent de nombreux cas d'homéoptote dans lesquels les mots (pronoms, verbes, adverbes... etc.) ; les propositions ; et les phrases semblablement agencés semblent se répondre et se relayer dans une continuelle dynamique de relance. Ainsi, nous avons choisi de retenir cinq homéoptotes différentes, s'appuyant sur des matériaux distincts, dont quatre sont intraphrastiques et une, interphrastique.

La première homéoptote intraphrastique, fondée sur la réitération successive du pronom sujet de la troisième personne ainsi que sur une organisation paratactique, met en évidence le caractère répétitif des actions qui occupent le quotidien d'une mère : « Elle chante, elle lave, elle veille, elle nourrit » (MV : 13). Le retour du pronom « elle » au début de chaque proposition donne l'impression que l'énumération pourrait ainsi se poursuivre indéfiniment, à l'infini ; certainement dans le but de mieux représenter la cyclicité des tâches et de la maternité. La deuxième, dans laquelle l'adverbe d'intensité « trop » apparaît à quatre reprises, s'applique à manifester le contraste qui existe entre Emma et Fernand, entre le nouveau membre de la famille et le reste des Brûlé ; contraste

⁵³ SAHIRI, Léandre. *Le Bon usage de la répétition...* op.cit., p.224

accentué par l'effet amplificateur de la répétition : « Cette femme était trop jeune, trop différente, trop belle, trop suspecte » (MF : 21). La configuration quinaire accélère le rythme prosodique tandis que le retour expressif de la même sonorité consonantique crée une allitération et confère au segment un ton poétique.

La troisième homéoptote, s'articulant au cœur d'une accumulation amorcée par le retour des déterminants « tout, tous, toutes » en amont de chacun de ses termes, fait ressortir les excès d'une catégorie de personnes aux appétences sans limite : « essayant toutes les drogues, tous les partenaires, toutes les positions, tout le temps. » (MF : 77). Il en ressort un effet à la fois de symétrie et de sonorité qui donne le sentiment réfléchi d'un discours systématique sujet à une forme de répétition compulsive. La quatrième figure de cette liste diffère des précédentes en ce qu'elle ne réitère pas un mot entier, mais uniquement un suffixe grammatical, notamment la même désinence verbale « er » qui caractérise le mode infinitif des verbes réguliers du premier groupe : « Elle veut bouger, tourner les talons, rentrer dans la maison, réveiller Jacques, appeler la police » (MF : 125). L'asyndète et les infinitifs expriment l'énumération des possibilités sans cesse avortées, sans cesse renouvelées d'un personnage réduit à l'inaction.

L'homéoptote interphrastique s'étend sur trois phrases consécutives. La figure se situe, ici, à l'instar de l'épanalepse, à la lisière de la répétition lexicale et syntaxique car elle combine les deux, même si l'élément lexical réitéré contribue davantage à la reproduction d'une même structure syntaxique qu'il n'est répété dans l'objectif d'être répété. Y est réitérée à trois reprises, au début de chacune des phrases, la locution conjonctive de subordination « même si » servant à l'introduction de propositions hypothétique à valeur essentiellement concessive.

Anthony demeure convaincu qu'elle se trompe. **Même si** elle vient de lui dire clairement qu'elle ne l'aime plus. **Même si**, avant cela, elle a rompu avec lui deux fois et lui a demandé d'arrêter de l'appeler. **Même si**, la semaine dernière, il l'a vue dans une fête en train d'embrasser un autre gars. (MF : 202).

La redondance produit un effet qui dépasse le cadre de l'emphase ou de l'insistance sur un élément donné de la construction. La tension créée en amont par la segmentation syntaxique des idées contiguës et en aval par leur liaison, moyennant la reprise rythmique du composant lexical, permet d'agrèger de façon plus saillante les trois phrases. La locution agit comme un ressort discursif ; le support privilégié d'un attelage quasi-récursif. Elle indique que nonobstant la véracité ou l'inexactitude des situations

énoncées, la proposition initiale demeure invariable. Est alors produit, à la manière d'une métaphore rhétorique, un réseau d'échos similaire à celui d'un refrain. La puissante cohésion sonore participe à la caractérisation d'un discours narratif proche du discours oratoire.

3 La répétition sémantique

Les procédés de répétition, lorsqu'ils se donnent une dimension sémantique, deviennent pour le moins problématiques. La notion même de répétition sémantique pose d'emblée un problème considérable d'ordre méthodologique car il est légitime de s'interroger sur sa pertinence en comparaison avec les formes largement codifiées que nous avons étudiées jusqu'ici. Le flou résulte du fait que, par définition, tout réseau de signification se construit autour d'une dynamique répétitive qui en assure aussi bien la formation, de manière générale, que la sédimentation ; chose qui ne peut se produire autrement que moyennant une superposition de plusieurs couches de sens comportant chacune une/ des nuance(s). Répéter en nuançant dans l'objectif d'appréhender une thématique, voire un phénomène, sous l'ensemble de ses représentations, est-ce réellement répéter ? La question est d'autant plus sensée que le critère d'intentionnalité n'est pas sujet à doute. En revanche, est fort discutable la motivation de cette intention : a-t-elle pour objet la répétition en elle-même ou simplement une entreprise de construction sémantique ? C'est dire si ce volet se meut sur une surface instable qui impose l'établissement, en vue de sa réalisation, d'une démarche préalable solide.

À l'exigence d'une approche qui se doit d'être congruente à la situation problématique, doivent répondre des critères de pertinence rigoureux. Pour évoquer un cas de répétition sémantique sans risquer de se voir produire le contresens qui lui est inhérent, il est de première importance de considérer de manière négative le paramètre de généralité qui confine ladite répétition à une simple opération d'édification de sens. Par exemple, l'analyse des occurrences de termes comme « mort », « décès », « suicide »... etc. à l'intérieur d'un récit qui a pour thème la périssabilité de l'existence humaine serait aussi fastidieuse qu'inutile car les différentes déclinaison de la terminologie relative à la mort, même si elle fait l'objet d'une réitération quantitativement importante, ne sert du point de vue qualitatif qu'à présenter le phénomène sous des angles différents. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle nous ne nous livrerons pas à une étude de la reprise thématique car elle pourrait, plus ou moins certainement, participer au même dessein. Par contre, la reprise à des séquences textuelles distinctes d'un signifié sans rapport direct avec le thème développé, pourrait être digne d'intérêt en raison de la faible probabilité d'occurrence itérative.

Reste alors à définir ce que nous entendons par « répétition sémantique ». Il s'agit d'une reprise du signifié dont, selon toute évidence, le premier niveau serait la synonymie. Qu'elle se base sur des assises d'équivalence « naturelle » ou qu'elle relève au contraire d'un procédé linguistique de reformulation, aspirant à la reproduction par la variation d'une même idée, la synonymie demeure une modalité indiscutable de reprise du signifié. Il serait cependant plus pertinent d'identifier à l'intérieur d'un texte d'une répétition ayant pour objet des unités linguistiques plus importantes que le mot ; le phénomène ne peut alors en être que plus saillant et l'effet plus sensible. Le second niveau, quant à lui, réside dans le phénomène d'autocorrection qui se présente, lui aussi, comme modalité intentionnelle de retour sur un dire antérieur ; à cette différence près que celle-ci ne vise pas à réaffirmer le signifié repris mais à lui substituer un autre, distinct. Bien que différentes, les deux formes de répétition sémantique contribuent à l'élaboration d'un même effet pragmatique, à savoir le renvoi de la conscience de l'interlocuteur vers une antériorité discursive.

3.1 Répétition, synonymie et reformulation

L'étude de la synonymie est une pratique métalinguistique et métadiscursive qui ne date pas d'hier. Elle met en jeu des approches disparates, parfois conjuguées, parfois autonomes, fédérées par le souci d'appréhension des différents mécanismes de la signification. En ce qui nous concerne, notre propos n'est pas d'analyser les lois et principes moteurs d'un système linguistique quelconque mais plutôt d'envisager le phénomène sous l'angle hautement significatif de la répétition qui tire fréquemment parti de ses paramètres. Aussi, poserons-nous la problématique de l'identité et de la différence dans la signification entre les unités lexicales : tautologie gratuite ou véritable dialectique du même et de l'autre ? Nos interrogations sur les liens entre répétition et synonymie versent dans le sillon des travaux de Madeleine Frédéric qui distingue trois types de répétitions sémantiques possibles : une totale, reposant sur une synonymie naturelle ; une linguistique, qui n'est pas tributaire d'une situation ; et une situationnelle, uniquement générée par le contexte.

La répétition sémantique recourt essentiellement à la reprise d'un noyau sémico-connotatif– soit totale (répétition synonymique), soit partielle (répétition fondée sur la superposition de sens) [...] Deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de synonymie si elles sont senties comme équivalentes pour le locuteur, tantôt en toute

situation (synonymie linguistique), tantôt dans une situation ou un contexte donnés (synonymie situationnelle).⁵⁴

Les exemples que nous examinons réunissent seulement deux des trois types de synonymie, la naturelle et la linguistique ; la troisième, opérant uniquement dans un contexte immédiat, ne sert pas l'objectif global de ce chapitre. De plus, la composante interprétative nécessaire à l'identification de la synonymie situationnelle ouvre le champ à un nombre excessivement élevé de possibilités dont le recensement serait une entreprise tant titanesque que totalement dépourvue d'intérêt. Pour illustrer nos propos, prenons cet énoncé, extrait de *Madame Victoria* qui montre la manière dont le contexte peut placer sur un plan d'équivalence des termes qui, normalement, sont sémantiquement éloignés : « rien ne peut le dégoûter, sang ou gangrène, merde ou vomissure » (MV : 05). La synonymie est ici d'ordre dénotatif car les quatre éléments qui font l'objet d'une énumération servent à dénoter une seule et même chose, à savoir leur aspect nauséabond ; dans ce contexte, ils se valent et sont donc synonymes situationnels. De plus, l'utilisation de la conjonction « ou » met en évidence l'équivalence sémantique, née du point de vue de leur effet identique en contexte, des quatre signifiés. Les exemples pourraient ainsi se poursuivre jusqu'à ce que l'interprétation devienne, par mécanisme d'inférence, une surinterprétation. Aussi, nous en tiendrons-nous aux formes plus objectives et plus canoniques.

Les énoncés dans lesquels nous retrouvons les deux autres formes de synonymie sont au nombre de dix, repérables à l'échelle macro et dans un contexte différé ; ils représentent trois (au moins trois) déclinaisons possibles du paradigme de l'hétérochromie oculaire. Important est le fait de rappeler que chacun d'entre eux provient d'un chapitre différent et indépendant du roman, mis à part le sixième et le septième. Cela a pour effet immédiat d'élargir le champ d'analyse qui s'étend désormais au-delà l'hypothèse d'une simple reformulation même si, effectivement, d'un point de vue linguistique, il ne serait pas erroné d'évoquer la thèse de la reformulation. Nous sommes soucieux de démontrer que le phénomène ne se réduit aucunement à un retour transformé sur un dire antérieur ; la reformulation est un procédé qui opère normalement à l'échelle micro et non macro. Une fois cette lecture admise, le tout paraît s'inscrire dans un agencement complexe de diverses pratiques réitératives parmi lesquelles la répétition sémantique ne constitue qu'un élément.

⁵⁴ FRÉDÉRIC, Madeleine. *La répétition...* op.cit., p.188.

Les deux premiers énoncés (01 et 02) consolident notre thèse. Le narrateur-locuteur a employé l'adjectif « vairon » à deux reprises pour décrire une particularité physique chez les personnages Éon et ce, sans éprouver le besoin de recourir à une altérité lexicale. L'éloignement des deux occurrences, séparées par soixante pages, les place théoriquement en deçà du seuil minimal de répétition, mais il ne les empêche pas pour autant de faire saillance pour plusieurs motifs : la relative « rareté » du terme, la rareté du phénomène qu'il décrit, ainsi que sa considération au sein du réseau global de répétition sémantique dont il fait partie. Les trois énoncés suivants (03-04-05) abondent également dans ce sens. Ils ne posent pas ce problème de saillance, s'agissant d'une récurrence littérale d'un même segment phrastique « yeux de couleurs différentes », repris trois fois. Le critère de pertinence n'est, lui non plus, pas à prouver car la répétition concerne cette fois une unité linguistique supérieure au mot. Encore une fois, le besoin de reformulation ne se fait pas sentir car les chapitres sont conçus de manière à présenter une certaine étanchéité. Les quatre énoncés restants (06-08-09-10) apportent, en se répétant, davantage de précisions quant à cette caractéristique anatomique singulière. Dans ce troisième cas, les différences entre les énoncés sont notables. Pourtant, même si la reprise sémantique ne s'accompagne pas d'une identité formelle, le relief repose sur le retour de deux noms (« yeux » et « œil »), ainsi que de deux adjectifs de couleur (« bleu » et « vert ») : les formulations diffèrent certes, mais le contexte similaire et le retour ponctuant des motifs communs suffisent à générer une redondance qui ne manque pas de marquer.

(01)- Ses yeux vairons la mettent en confiance. (MV : 24)

(02)- Ses yeux ne sont pas bruns comme ceux de sa sœur, mais vairons. (MV : 84)

(03)- Il était maigre et beau, avec ses yeux de couleurs différentes. (MV : 48)

(04)- [...] en plantant ses yeux de couleurs différentes dans ceux de sa patiente (MV : 75)

(05)- La silhouette sombre, le crâne chauve et les yeux de couleurs différentes. (MV : 132)

(06)- Devant un homme qui arbore un œil bleu et un œil vert [...] (MV : 102)

(07)- Il reste debout à me fixer de ses yeux inégaux (MV : 105)

(08)- Le docteur dont l'œil droit dit bleu et l'œil gauche, vert. (MV : 128)

(09)- Puis elle a posé sa grande main maigre sur ma tête et m'a regardée de son œil bleu, puis de son œil vert. (MV : 142)

(10)- Leurs yeux à la fois bleus et verts. (MV : 163)

Pour revenir aux trois modalités de répétition du signifié, observons d'abord les adjectifs qualificatifs « vairons » et « inégaux », tous deux au pluriel et tous deux épithètes du même nom « yeux », qui représentent par excellence la troisième forme de synonymie : la synonymie situationnelle. En effet, si le premier adjectif possède une signification précise, uniquement utilisable dans le cadre d'une description physique de l'organe oculaire, le deuxième est de portée plus vague et plus vaste ; son utilisation excède largement ce cadre. Pourtant, le locuteur semble les déployer dans le but de dénoter un sens commun, uniquement décelable à travers l'identité contextuelle qui les regroupe et qui leur confère une équivalence temporaire. Ils mettent l'un comme l'autre en évidence les dissemblances dans la qualité ou dans la nature de ce qui normalement devrait constituer une homogénéité

La synonymie linguistique est une notion indéfectiblement liée à celle de la reformulation. En fait, elle consiste davantage en un développement des mêmes idées, termes ou concepts antérieurs qui se précisent au fur et à mesure que l'énonciateur apporte des éléments nouveaux. Elle est plus patente en contexte immédiat car elle fait appel à des figures comme l'asyndète et la polysyndète dans lesquelles la juxtaposition et les conjonctions servent à marquer le rapport d'équivalence entre les termes. En contexte différé, elle conserve le même mode opératoire mais son repérage devient de moins en moins évident, puisqu'il implique le facteur de proximité. Dans le cas des segments qui font l'objet de notre analyse, l'adjectif qualificatif « vairon » au pluriel, épithète du nom « yeux » dans le premier énoncé, est synonyme du complément du nom « de couleurs différentes » que l'on retrouve dans les trois énoncés suivants et qui n'est d'autre que l'extension du même nom « yeux ». La relation de synonymie est ici double : situationnelle car l'adjectif qualificatif et le complément du nom ne sont mis en relation que dans le contexte précis où ils sont attachés au même nom et où ils décrivent la même réalité, autrement, cette relation serait imperceptible ; et linguistique parce que la formule « de couleurs différentes » est en vérité une périphrase définitionnelle de « vairons »⁵⁵.

Le lien avec les énoncés restants se fait de façon plus subtile. Il est possible de les organiser en deux groupes : un premier où le locuteur rassemble les deux « yeux » pour une expression simultanée et un autre où il évoque chaque « œil » indépendamment. Cette catégorisation n'est pas fortuite, elle nous sert à souligner la précision croissante dans la

⁵⁵ Le Trésor de la langue française informatisé (TLFi) précise que : « Vairon, adj. [...] Se dit des yeux dont les iris ont des colorations différentes. »

description, justement induite par cette reprise sémantique qui apporte une plus-value informationnelle à chaque fois. De l'élément de départ, l'adjectif « vairons », est né la périphrase « de couleurs différentes » à laquelle s'ajoute la précision qualitative de ce cas d'hétérochromie par la définition de ses deux couleurs constitutives, « bleus et verts ». Le souci de spécification va plus loin encore en désignant par la couleur bleue, l'œil droit et par la couleur verte, l'œil gauche. La synonymie est encore une fois double : linguistique si l'on envisage la spécification qualitative avec la périphrase définitionnelle ; et situationnelle si on l'envisage à côté de l'adjectif qualificatif. Pour le dire autrement, l'expression « un œil bleu et un œil vert » entretient une synonymie linguistique avec « les yeux de couleurs différentes » parce qu'elle en représente un développement caractéristique, tandis qu'elle ne fait que dénoter la présence de « yeux vairons » qui peuvent tout aussi bien résulter d'une autre combinaison de pigments : la synonymie est donc purement situationnelle.

3.2 Répétition et autocorrection

De même que le recours au signe ponctuant des trois points de suspension engage une lecture herméneutique qui met en étroite relation les procédés de la répétition avec la dimension psychologique et émotionnelle de l'énonciateur, l'autocorrection se trouve au centre d'une problématique en rapport avec la conscience de celui-ci. Comment, mais surtout pourquoi, au sein d'un discours écrit qui suppose par sa nature une marge relativement importante de préparation préalable, se permettre l'introduction de marqueurs d'hésitation ou de procédés discursives d'autocorrection ? La question est, semble-t-il, fort ancienne et les fonctions perlocutoires de cette stratégie fort variées. Les formes de répétition aspirant à la figuralité au cœur d'un discours de nature écrite partagent dans leur totalité la propriété d'être volontaires. Parmi toutes, l'autocorrection est peut-être celle qui témoigne le mieux du rapport certain avec la conscience du locuteur car, tout en étant le fruit d'une élaboration manifeste, elle tend paradoxalement à communiquer l'impression inverse d'un dysfonctionnement énonciatif qui entrave la progression fluide du propos.

Le fait de rétracter de manière volontaire ce qui vient d'être dit peut répondre à un large éventail de soucis pragmatiques, tributaires de l'intention que l'énonciateur donne à son geste. Dans les romans de Catherine Leroux, le phénomène concerne un nombre limité d'énoncés, tous pareillement assumés par un même locuteur (au sein du même roman, bien sûr) qu'est le narrateur des récits. La reprise correctrice concerne

généralement un morphème unique ; celui précédant immédiatement l'outil permettant son introduction. Ci-dessous, une liste non-exhaustive d'exemples présentant un retour sur un dit récemment énoncé. Nous rejoignons pour son élaboration la thèse de Bernard Dupriez pour qui l'identification d'une autocorrection peut reposer sur la seule présence de locutions tels que « que dis-je », « je veux dire », « ou plutôt »... etc. sans qu'il ne soit nécessaire de les voir s'accompagner d'une forme de désaveu vis-à-vis de ce qui, à l'instant, vient d'être dit⁵⁶.

01)- Elle allait le, les rendre heureux. (MF : 12)

02)- Elle fouille dans son carnet et retrouve son, ou plutôt ses numéros. (MF : 230)

03)- La proximité des autres [...] ne disait rien qui vaille à Victoria, ou plutôt à sa peau. (MV : 66)

04)- Elle était de ces femmes dont la beauté tient lieu de gouvernail, ou plutôt de dérive. (MV : 145)

05)- C'étaient leurs habitants, ou plutôt la manière dont ils se comportaient à son égard (MV : 153)

06)- Une sorte de double vue, ou plutôt de double conscience. (MM : 12)

07)- Bien vite, les caissières des boutiques reconnaissent Marie (ou plutôt Anne) (MM : 171)

Le phénomène d'autocorrection s'articule, dans ces exemples, principalement autour de la locution « ou bien » indiquant l'insertion d'un nuancement, d'une préférence ou d'une substitution. Exception en est le premier énoncé où la virgule suivie du second morphème grammatical pronominal remplit la même fonction que la locution introductrice : la pause induite par le signe de ponctuation et la juxtaposition de deux morphèmes distincts (le, les) de même nature (pronominale) suffit à communiquer cette idée de substitution. Globalement, le retour sur un dit immédiat s'explique par un désir de surenchérissement dans l'énonciation qui se traduit par le remplacement du dernier élément cité par un autre plus important, du point de vue qualitatif ou simplement quantitatif ; ce que nous remarquons dans les deux premiers exemples où une supériorité numérique motive le procédé. Le remplacement peut également être justifié par un souci d'exactitude linguistique ou informationnelle, auquel cas les deux éléments précédant et

⁵⁶ DUPRIEZ, Bernard. *Les procédés littéraires*, op.cit., p.86-88.

succédant à la locution d'introduction peuvent manifester un rapport de contradiction (énoncé 04), de métonymie (énoncés 03 et 05), ou de gradation (énoncé 06).

À un niveau différent, plus oblique, l'autocorrection offre la possibilité de simuler un lapsus ; elle est, dans ce cas, uniquement feinte et correspond à une forme que Dupriez qualifie de « pseudo-correction »⁵⁷. Nous retrouvons cet usage particulier dans le dernier exemple où le locuteur-narrateur du *Mur mitoyen* feint un lapsus en employant le pseudonyme du personnage (Anne) à la place du vrai prénom (Marie) afin d'insister sur l'efficacité de son déguisement qui la rend méconnaissable, même aux yeux du narrateur du récit. Le retour immédiat sur un signifié participe ainsi à l'entreprise d'oralisation du discours, déjà entamée par le recours aux points de suspension. La différence réside ici dans le fait que cette oralisation est, cette fois, assumée par le narrateur et non par le personnage ; ce qui permet son intégration à autre niveau discursif. Le faux lapsus, au même titre que le surenchérissement énonciatif et le souci de précision ont pour fonction de mimer les imperfections du discours causées, entre autres, par la composante sentimentale et cognitive. L'autocorrection témoigne du statut paradoxal d'un discours à la fois pensé à l'extrême et spontané.

⁵⁷ DUPRIEZ, Bernard. *Les procédés littéraires*, op.cit., p.86-88.

Dans ce chapitre, nous avons procédé à l'étude des différentes modalités de la répétition endogène au sein du discours romanesque leroussien. Celles-ci opèrent généralement en contexte et à trois niveaux distincts : lexical, syntaxique et sémantique. Pour ce qui est des répétitions lexicales, nous avons, dans un premier lieu, été en mesure de rendre compte, sans prétendre à l'exhaustivité, des figures rhétoriques les plus sollicitées dans notre corpus d'étude. Le répertoire dressé comprend des figures de style majeures ayant pour rayon d'action des segments textuels conséquents, voire tout un roman, comme l'anaphore et l'antépiphore ; et d'autres de moindre empan, se limitant à la seule phrase, comme la réduplication et l'épanalepse. L'analyse simultanée des effets pragmatiques desdites figures a permis de mettre en évidence leur importance dans l'architecture globale du discours, en même temps que dans l'élaboration d'un style leroussien principalement fondé sur la répétition ; elles tendent à l'uniformiser en lui conférant une organisation circulaire et close. Nous nous sommes ensuite attachés à repérer les récurrences d'énoncés ; récurrences littérales et quasi littérales qui, sans faire partie des figures rhétoriques, présentent grâce à leurs caractères attentionnels et intentionnels les traits manifestes d'une figuralité particulière. Elles favorisent l'impression de la circularité du discours par l'établissement d'un réseau de refrains qui renvoient continuellement l'un vers l'autre.

Le répertoire des répétitions syntaxiques est quant à lui plus restreint. Là encore, l'exhaustivité n'a pas été notre principal souci car nous n'avons été en mesure de définir que quelques figures dont la fréquence relativement importante leur accordait un intérêt remarquable dans les textes. Les structures polysyndétiques, susceptibles de plus d'une manifestation, y occupent une place privilégiée même si le parallélisme et l'homéoptote remplissent des fonctions quasi similaires. L'accélération et le ralentissement du rythme énonciatif, les effets de symétrie structurelle, ainsi que les jeux de sonorité engendrés mettent davantage en avant un fonctionnement en spirale du discours, à chaque fois relancé par le rappel en écho des structures qui se succèdent en se reproduisant à l'identique. La forte récurrence des constructions hypotactiques et paratactiques confine le propos à son aspect répétitif ; elle l'imprègne d'une tonalité singulière qui n'est pas loin d'évoquer celle des incantations et des litanies. Il faut voir dans la combinaison de ces deux formes de répétition, non pas un enchevêtrement inopiné et accidentel, mais un entrelacement calculé et réfléchi ; une forme de textualisation caractéristique du discours romanesque

de Catherine Leroux qui n'a de cesse de réaffirmer l'idée d'un style redondant dans lequel la répétition représente un véritable nerf moteur.

Leroux continue son entreprise de mise à mal du principe de parcimonie linguistique en superposant aux modalités de répétition lexicale et syntaxique, une troisième modalité qui a pour objet, cette fois, non pas le matériau formel et concret du signifiant mais celui sémantique et abstrait du signifié. À un premier niveau, la reprise sémantique concerne le phénomène de la synonymie ; l'analyse en a révélé la présence effective de trois formes dont la dernière s'accompagne d'une identité formelle partielle. Qu'elle relève d'une équivalence naturelle et allant de soi entre les mots, d'une coïncidence situationnelle uniquement décelable par le truchement de l'interprétation ou qu'elle procède, au contraire, d'une manœuvre linguistique de reformulation, la synonymie aspire au même objectif pragmatique que les reprises littérales et quasi littérales d'énoncés, à savoir la création au sein du discours d'une impression de déjà-vu, tantôt immédiate, tantôt différée. L'établissement du rapport d'équivalence reste évidemment tributaire du contexte, autrement, grâce à sa fonction de nuancement, elle participerait simplement à un processus de sédimentation au sein d'un réseau de sens.

À un second niveau, la reprise sémantique se veut plus oblique car, bien qu'elle ne se traduise par un même procédé de retour sur un dire précédemment énoncé, elle ne tend pas à le reprendre en vue de le réitérer mais plutôt de le remplacer. Certes, l'autocorrection tend à communiquer l'aspect paradoxal d'un discours en apparence spontané mais qui, par sa nature écrite, suppose une démarche plus ou moins importante de maturation préalable ; elle s'inscrit néanmoins dans le même sillon répétitif destiné à renvoyer la conscience du lecteur/interlocuteur vers un point d'ancrage antérieur. Ce jeu volontaire de va-et-vient dont sont investies tant la dimension formelle et narrative du roman leroussien que celle linguistique et discursive n'est pas sans évoquer une doctrine philosophique particulière : l'Éternel retour qui, même sans avoir été mentionné de manière active, invite à l'étude de son influence sur la genèse des trois romans.

CHAPITRE III
UN ÉTERNEL RETOUR

L'épistémè judéo-chrétienne est venue opérer un changement de paradigme radical dans la philosophie de l'espace et du temps en faisant prévaloir dans l'imaginaire collectif une configuration linéaire de celui-ci, par opposition à la configuration cyclique spécifique aux païens. « *Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre* » (Genèse 1.1). Dès le premier verset de la Genèse, l'Ancien Testament présuppose déjà un commencement au temps qu'il présente comme une entité rigide et rectiligne – couramment représentée par la figure de la flèche- sur laquelle se déroule, de manière cumulative et irréversible, l'expérience historique. L'ordre même des livres qui composent la bible est significatif en ce qu'il laisse transparaître comme perspectives eschatologiques : débutant par les récits de création *ex nihilo* de la Genèse et aboutissant à la fin du monde promise dans Apocalypse. Le temps pour les religions monothéistes est un continuum inexorablement orienté vers l'abolissement de la temporalité au profit de l'éternité. La configuration païenne, quant à elle, tient moins à une construction socioreligieuse qu'à l'observation des phénomènes naturels et cosmiques. C'est pourquoi, le cercle, symbole d'harmonie et de perfection, de ce dont on ne sait le début ni ne connaît la fin, a été, des siècles durant, la figure de prédilection dans la conception du temps car plus intuitive que celle de la ligne. Les calendriers grecs, perses et égyptiens, entre tant d'autres civilisations de l'antiquité, étaient fondés sur une interprétation périodique du temps. Les hindous, quant à eux, n'ont jamais succombé aux charmes de la linéarité ; aujourd'hui encore, ils continuent de le penser en termes de cercle.

Il est vrai que la nature -entendons là le monde ou l'univers- a toujours manifesté une étonnante régularité à laquelle l'Homme a, très tôt, voué une attention particulière. En effet, l'observation du caractère itératif inhérent aux phénomènes naturels lui a servi de repère à la compréhension qu'il a de son environnement. Cette régularité, mathématiquement et logiquement exprimable, a engendré les sciences s'appliquant à l'étude objective de la nature, telles la physique, la chimie ou encore l'astronomie, toutes englobées, de l'antiquité jusqu'à Galilée, sous la désignation de *philosophia naturalis*, la philosophie naturelle. Partout et toujours assistons-nous à l'inlassable retour des choses : le jour et la nuit qui s'alternent, les saisons qui se succèdent et les cycles de l'eau et de la végétation qui, sans cesse, se renouvellent. Tout paraît régulé, programmé pour obéir à la loi du cycle et invite, de ce fait, à voir dans l'univers un perpétuel recommencement. Le propre de l'Être est donc la répétition. Synonyme d'ordre, de continuité et de prévisibilité, elle maintient l'existence en même temps qu'elle la conditionne. Le fait scientifique en

est tributaire car n'est reconnu comme tel que ce qui est démontrable, reproductible ; le biologique en est dépendant car la vie elle-même évolue selon schéma répétitif : on parle alors de cycles de vie. Tout ce qui n'est pas répétition est, de fait, aberration, chaos, est catastrophe ; tout ce qui ne se répète pas est voué au non-être.

En philosophie, nombreux sont les courants et les doctrines qui se sont intéressés à la répétition ; certains en ont même fait le point focal de leurs réflexions. De la Grèce antique à Schopenhauer et de Kierkegaard à Deleuze, elle a été mythe cosmogonique, condition régissant l'existence de l'Homme, hypothèse ontologique sur l'univers et son fonctionnement, et pensée par allégorie de l'éthique et de la morale. En littérature, l'écriture du recommencement suscite des processus scripturaux et produit des effets divers et variés dont nous avons été en mesure d'examiner une partie dans les deux précédents chapitres. Ce troisième chapitre en est par conséquent l'extension logique ; il se donne pour vocation la mise en évidence des différentes modalités selon lesquelles la pensée de l'éternel retour se déploie dans les trois romans qui constituent notre corpus d'étude. Pour ce faire, cependant, il convient d'abord de définir notre champ d'investigation afin d'en circonscrire la portée. Repris par de nombreux philosophes, le concept a été sujet à des commentaires et interprétations, parfois contradictoires, qui offrent peu d'intérêt pour notre analyse.

Trois registres philosophiques majeurs sont investis par l'idée de l'éternel retour : le registre cosmologique, le registre ontologique et le registre éthique. Loin de nous l'idée de vouloir effectuer un recensement exhaustif, notre ambition n'étant pas de dresser un tableau récapitulatif des différentes interprétations du concept. Aussi, ne retiendrons-nous des trois registres cités que les pensées qui nous paraissent les plus représentatives de leurs courants. Du registre cosmologique, sera retenue celle des écoles stoïcienne et pythagoricienne qui, bien que présentant quelques divergences, érigent semblablement l'éternel retour en réalité constitutive de l'ordre universel. Hannah Arendt, Friedrich Nietzsche et Martin Heidegger constitueront les principaux interprètes du registre ontologique, en ce qu'ils offrent comme lectures distinctes du concept, reflétant chacune un aspect différent de la vision contemporaine du monde. Le registre éthique, quant à lui, sera représenté par la pensée du philosophe français Gilles Deleuze. Notre démarche se voudra analytique et comparative car nous souhaitons établir un parallèle entre la réflexion leroussienne et celle des écoles et/ou philosophes sus-cités.

1 Un éternel retour cosmologique

L'historien des religions, Mircea Eliade, renvoie les origines de la doctrine de l'éternel retour à la période de l'Histoire humaine peuplée par ce qu'il désigne comme étant l'« l'Homme traditionnel »⁵⁸ : une appellation dans laquelle il englobe un ensemble hétéroclite de civilisations antiques, notamment l'Australie des aborigènes, la Mésopotamie ancienne et la Grèce présocratique. Certes, le système de représentation diffère de l'une à l'autre de ces civilisations, mais elles ont néanmoins ceci en commun qu'elles soutiennent la même conviction : toute action, dépendante ou non du facteur humain, n'est que la reproduction d'une action antérieure, déjà accomplie une infinité de fois, car êtres et événements du monde sont voués à se répéter indéfiniment à l'issue d'une période déterminée de temps, avec des éléments à chaque fois recomposés mais toujours identiques. Elles conçoivent le déroulement de l'expérience historique à l'image de la figure géométrique la plus achevée, double incarnation de la régularité et de la perfection : le cercle.

L'expression « éternel retour » n'apparaît jamais –du moins pas sous sa forme littérale– dans l'Antiquité⁵⁹ ; la doctrine, elle, y est par contre intimement attachée. Nietzsche, dans *Ecce Homo*⁶⁰, l'attribue à Héraclite qui, à l'instar des stoïciens, postule les concepts d'*Ekpurosis* et de palingénésie : la destruction du cosmos à la fin d'une période temporelle donnée par une conflagration universelle, suivie de sa recréation, répétitive, identique et infinie. Chacune de ces périodes porte le nom d'« Éon » ou d'« Aiôn » et correspond au temps nécessaire pour que les planètes reviennent au même signe céleste dans lequel chacune d'entre elles se trouvait au moment précis de la création (ou de la recréation ?) de l'univers. Pour les stoïciens, les notions d'Histoire et de devenir sont pour ainsi dire abolies car totalement dénuées de leur signification. Le monde n'est pour eux qu'une suite ininterrompue de cycles de destructions et de renaissances au milieu desquelles toute nouveauté relève de l'ordre de l'inenvisable puisque rien ne peut être additionné à ce qui est déjà. Le devenir n'est de ce fait qu'un passé inéluctablement promis à la répétition.

Héraclite pense qu'à un moment donné le monde s'embrase et qu'à un autre moment il se reconstitue de nouveau lui-même à partir du feu, selon certaines périodes de temps, dans

⁵⁸ ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

⁵⁹ BLAY, Michel (dir). *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003, p. 1132.

⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1908.

lesquelles, dit-il, il s'allume en mesure et s'éteint en mesure. Plus tard les stoïciens ont partagé la même idée.⁶¹

La doctrine pythagoricienne de la renaissance périodique récuse de façon catégorique la thèse de l'événement cataclysmique des stoïciens. Elle ne comprend donc pas de conflagration et, loin de la métaphore du phœnix, soutient l'idée de la « Grande année » : un cycle de plusieurs millénaires, pareillement inspiré par les révolutions synodiques des planètes et à l'issue duquel, les astres célestes reprennent leur configuration initiale pour entreprendre le même parcours. D'un point de vue global, les deux doctrines convergent davantage qu'elles ne divergent. Elles ne présentent guère d'écarts notables mis à part le fait que le temps est, pour les pythagoriciens, envisagé comme étant la simple extension du mouvement de l'univers et que le point de rupture marquant le recommencement de toute chose n'est pas un cataclysme mais un réarrangement des astres. Les événements terrestres sont conçus en fonction du schéma périodique de ce mouvement qui leur est fourni en référent paradigmatique et reprennent leurs cours à l'identique en même temps que les astres tandis que les âmes, immortelles par nature, transmigrent selon les paramètres de la métempsycose.

Madame Victoria porte les traces de ces doctrines antiques qui, sans être mentionnées de manière active, ont structuré le roman en lui conférant son architecture circulaire. Les portraits féminins qu'il propose mettent en scène dix femmes d'époques différentes, menant une vie en apparence différente mais partageant, suite à une série d'événements qui leur échappent, une mort similaire sinon identique ainsi que le même prénom : Victoria. La disposition des récits en chapitres épars n'est pas loin de rappeler la figure de la poupée russe car chaque chapitre semble surgir du précédent. Mais outre l'architecture textuelle, c'est dans la récurrence de la figure d'Éon que s'exprime plus clairement la circularité. Son apparition enclenche le compte à rebours vers la mort d'une Victoria et l'apparition de la suivante, laissant transparaître la mise en place d'un dynamisme cyclique qui domine l'espace narratif.

1.1 Éon ou le Dieu du temps cyclique

Nous considérons qu'Éon est une figure qui représente parfaitement l'éternel recommencement dans son registre cosmologique. Cette divinité grecque dont il est plus ou moins directement fait mention dans chacun des dix récits de *Madame Victoria* revêt

⁶¹ ILDEFONSE, Frédérique. *Les stoïciens*, Paris, Les belles lettres, 2000, p. 60.

divers aspects : celui d'un personnage masculin dans *Victoria en sursis, amoureuse et en filigrane* ; celui d'un personnage féminin dans *Victoria dehors, à l'horizon, harassée et Kumari* ; et finalement, celui d'une marque de liqueur, d'une firme à la pointe de la technologie ou encore d'un géant dans *Victoria boit, dans le temps* et *Victoria*. Toutefois, le nom d'Éon n'apparaît explicitement que dans cinq récits, à savoir le premier, le deuxième, le cinquième, le septième et le neuvième. Dans les récits restants, seule une de ses caractéristique, à savoir son hétérochromie, suggère sa présence mais dans les deux cas, l'apparition d'Éon semble toujours enclencher une série d'événements qui conduisent chacune des protagonistes dans la cours d'un hôpital (l'hôpital Royal Victoria), afin d'y trouver la mort.

Si nous rappelons qu'Éon est, pour les stoïciens, l'appellation donnée à l'espace temporel précédant les phénomènes de l'Ekpurosis et de la palingénésie, nous sommes dès lors en mesure de postuler une entreprise intentionnelle de la part de Leroux d'ériger cette figure en un véritable symbole de l'éternel retour dans son registre cosmologique. Dans ce cas, l'énoncé à la fin du roman : « Je m'appelle éon. Je suis une éternité, je suis tout, puis plus rien. » (MV : 172) pourrait être interprété comme une allusion aux deux opérations de création et de destruction du cosmos selon la logique suivante : « Je suis une éternité » = la période de temps qui sépare le « je suis tout » = l'univers ou le cosmos recréé après sa destruction par la conflagration = « plus rien » ; le tout synthétisé sous la désignation d'Éon = « Je m'appelle éon ». Afin de vérifier la pertinence de notre hypothèse et de la figure d'Éon comme symbole de la dimension cosmologique de l'éternel retour, un bref détour par les origines de l'appellation s'impose ; détour dans lequel nous nous demanderons : qui est Éon ?

Étymologiquement, le terme trouve ses origines dans le grec ancien « αἰών » : un terme plurivoque susceptible de plusieurs acceptions et qui a été, au fil du temps, associé au zodiaque, au cercle englobant l'univers (le firmament, d'après les croyances grecques) et à la médecine. Dans la tradition cosmologique, il incarne l'une des trois divinités de la Grèce antique auxquelles incombe la charge du temps, à côté de Chronos (le temps physique) et de Kairos (le temps métaphysique). Également synonyme de destin, d'ère et d'éternité, il représente le temps cyclique et illimité, en opposition à celui de Chronos appréhendé en curseur et qui peut être divisé en passé, présent et futur. Dans son ouvrage, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, le philosophe André-Jean Festugière lui révèle un

autre sens : « *La notion philosophique d' αἰών [...] s'est formée et a évolué en Grèce depuis le sens de « durée de vie » jusqu'au sens de « durée de vie illimitée, éternité »* »⁶²

À la lumière ces définitions ou tentatives de définition, nous avons été en mesure de relever dans la figure d'Éon que nous propose *Madame Victoria* la présence simultanée de plusieurs des significations que l'on vient d'énumérer. D'abord, celle qui se rapporte à la médecine, et ce, pour deux considérations : le cadre spatial récurrent qu'est l'hôpital Royal Victoria et dans lequel se déroule une part considérable des événements, ainsi que la profession médicale qu'exercent trois des dix Éon au sein de ce même hôpital. En effet, ceux de *Victoria dehors* et *en filigrane* y sont médecins, tandis que celui de *Victoria à l'horizon* (personnage féminin) y prodigue les soins infirmiers. Ensuite, celle en rapport avec le temps cyclique, décelable à travers la phrase leitmotive « elle était une flèche » ; le prénom commun des protagonistes et les analogies situationnelles dans leurs parcours respectifs ; qui produisent un effet de redondance et de répétition.

Par ailleurs, la récurrence du chiffre sept, considéré comme le chiffre de dieu dans la tradition judéo-chrétienne, n'est pas non plus anodine, compte tenu de sa valeur hautement symbolique. Il représente parfaitement l'idée du cycle et de la cyclicité du monde : le cycle des sept jours de la semaine qui, une fois écoulés, se répètent à l'infini ; les quatre périodes du cycle lunaire, les sept notes de la musique ; les sept jours de la création du monde... les exemples pourraient ainsi continuer. Puis, celle de « destin » que reflète la mort dans l'anonymat et qui semble être l'aboutissement inévitable de l'existence des dix femmes (nous développons ce point plus amplement *infra*). Enfin, celle proposée par Festugière, puisqu'Éon intervient pour marquer la fin de la vie d'une Victoria et l'apparition d'une autre.

1.2 Incarnation ou réincarnation ?

Se pose alors à nous le problème du temps cyclique. Dans les deux versions de l'éternel retour cosmologique, les événements terrestres se reproduisent à l'identique puisque le fait de les concevoir sur le modèle des révolutions célestes impliquerait le refus systématique de tout changement. Comment alors expliquer les différences qui existent entre les parcours existentiels des Victoria, à l'intérieur d'un concept qui impose l'identité ? En vérité, la question de l'identité et de la différence des êtres lors des

⁶² FESTUGIERE, André-Jean. *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, tome. IV, Paris, Les Belles Lettres, 1944-1954, p. 146.

différentes périodes a déjà été posée par les stoïciens qui se sont divisés en trois camps. Certains soutenaient la thèse selon laquelle « *tout se passera de la même manière et sans différence, jusque dans les moindres détails* »⁶³ ; d'autres, avançaient l'idée que « *ce n'était pas la même personne qui existerait de nouveau, même si elle n'était pas différente* »⁶⁴ ; tandis que d'autres affirmaient « *qu'il y aura de légères différences qui n'affecteront pas l'identité* »⁶⁵. Le fait est que la question, loin de faire consensus, confère à la doctrine une certaine flexibilité et offre une multitude de possibilités interprétatives.

Les titres des dix récits de *Madame Victoria* suggèrent la possibilité d'une réincarnation, d'une métempsychose -pour reprendre la terminologie pythagoricienne-, en cela qu'ils présentent un mode de composition itératif. Celui-ci comprend le prénom du personnage principal « Victoria », accompagné d'une extension à chaque fois différente ; extension tantôt verbale (ex. Victoria boit), tantôt adjectivale (ex. Victoria harassée), tantôt circonstancielle (ex. Victoria à l'horizon). Cette piste se voit cependant écartée par le caractère déchronologique des récits qui empêche de considérer l'apparition de chacune des héroïnes comme la réincarnation de la précédente. Cela dit, il demeure légitime de questionner la pertinence du paramètre chronologique dans l'établissement d'un tel rapprochement au sein d'une temporalité qui se refuse toute progression linéaire. Le bouleversement de l'ordre chronologique témoigne néanmoins de la volonté de Catherine Leroux d'inscrire son roman dans le domaine gouverné par Éon. Elle bouscule et confond tous les temps de la chronologie, entrelaçant présent, passé et futur car, selon une configuration circulaire du temps, dans laquelle les événements humains seraient eux aussi circulaires, la notion d'ordre événementiel devient obsolète et celles d'antériorité et de postériorité y perdent toute signification.

Le roman transpose ainsi le registre cosmologique dans un cadre plus restreint, plus humain. L'éternel recommencement n'agirait pas, de ce point de vue, comme un phénomène extratemporel ou méta-temporel mais à l'intérieur même de la sphère de la temporalité. En d'autres termes, le principe n'en est pas celui d'un temps qui serait lui-même circulaire mais celui d'événements qui sont voués à se reproduire à l'intérieur de la sphère du monde. L'aspect statique de l'espace auquel se confronte le dynamisme du temps et l'alternance des époques étayent notre hypothèse. La période temporelle des

⁶³ Némésius cité par GOURINAT, Jean-Baptiste. «Éternel retour et temps périodique dans la philosophie stoïcienne », In : *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2002/2 (Tome 127), pages 213 à 227.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ GOURINAT, Jean-Baptiste. «Éternel retour et temps périodique dans la philosophie stoïcienne », op.cit.

stoïciens, Éon, et la Grande année des pythagoriciens prendraient alors une dimension réduite : celle du lapse de temps que couvre une vie humaine, plus précisément celui couvert par la durée de vie des protagonistes. L'*Ekpurosis* deviendrait, dans ce cas, l'équivalent de la mort d'une Victoria et la palingénésie, la naissance de la nouvelle.

2 Un éternel retour biologique

L'idée de l'incessant recommencement de toute chose nous vient donc de loin dans l'Histoire, d'un temps où même la pensée humaine qui se voulait la plus rationnelle et qui prétendait à la vérité objective était encore imprégnée des récits mythologiques. Cela explique sans doute la fascination que l'idée d'un temps circulaire et éternel continue d'exercer, encore aujourd'hui, sur les esprits. C'est pourquoi, il ne serait pas déraisonnable d'avancer que, bien qu'appartenant à deux grandes écoles philosophiques de l'antiquité, les deux doctrines que l'on vient d'analyser relèvent davantage du mythe cosmogonique que d'une réflexion philosophique à proprement parler. Elles reflètent les limites de l'horizon épistémologique propre à l'époque qui les a vues naître ; époque où *logos* et *muthos* concouraient conjointement à la compréhension de l'univers et de ses phénomènes. Cela dit, il ne faut pas faire l'erreur de dépourvoir l'éternel retour cosmologique de toute valeur épistémologique car si le contexte scientifique actuel en a démontré l'impertinence, l'Histoire de la philosophie, elle, lui a découvert une étroite filiation avec des courants plus récents de la pensée dont nous tâcherons de relever les traces dans notre corpus.

On peut, de fait, facilement faire le rapprochement avec la dernière philosophie de Nietzsche ; celle d'avant *la Volonté de puissance*, pour laquelle il reconnaît lui-même s'être inspiré des présocratiques, et qui sera ensuite commentée, voire revisitée, par des maîtres-penseurs comme Martin Heidegger et Giles Deleuze. La parenté est cependant plus manifeste avec la philosophie de l'allemande Hannah Arendt, souvent rangée sous une étiquette néo-matérialiste, dont les échos remontent à un autre philosophe présocratique aux tendances matérialistes, Anaxagore. Dans un souci de cohésion, nous engloberons cette deuxième catégorie de pensée sous la désignation personnelle d'« éternel retour biologique » parce qu'elle a davantage trait aux cycles de la vie, au sens large du terme, et de la mort qu'elle présente comme deux manifestations possibles de la matière.

2.1 Rien ne se perd, tout se transforme

Si le perpétuel recommencement des choses s'érige en réalité constitutive de l'univers et de l'ordre cosmologique, il ne serait alors pas insensé d'envisager la possibilité que l'éternité puisse s'exprimer, tel que nous l'avons démontré plus tôt, à une échelle plus restreinte ; au niveau physique et biologique, par exemple. Lavoisier et

Anaxagore, bien avant lui, ont émis un postulat voué à la reconsidération de certaines notions aussi bien philosophiques que physiques de leurs époques, tenus jusque-là pour des vérités inchangeables ; le principe de conservation de la matière qui veut que « *Rien ne naît ni ne périt ; il n'y a que réunion et séparation des éléments existants, et on pourrait dire avec raison que la naissance est une agrégation, la destruction une séparation.* »⁶⁶. Cette négation du devenir met certes en lumière le caractère impérissable de la matière qui perdure à jamais en se transformant, mais l'éternité qu'elle véhicule ne saurait mieux s'offrir à l'entendement commun qu'en intégrant le paramètre de la vie qui la rend plus intelligible en la détachant des descriptions savantes pour lui accorder la sensibilité des êtres animés. Pour ce faire, Hannah Arendt emprunte le concept de l'éternel retour auquel elle réfère activement afin d'illustrer la perpétuité des processus naturels qui, sans cesse, font et défont la vie.

La constance n'est pourtant pas le propre de la nature ou tout au moins du vivant. Tout être doté de vie est condamné à se muer un jour en une matière inerte qui, une fois les mécanismes de dissolutions organiques achevés, servira à féconder d'autres cycles de la nature. La mort qui se présente comme l'horizon infranchissable et le destin insurmontable des êtres vivants ne constitue en vérité qu'une étape, peut être minime, dans le long cycle de l'existence biologique qui ne possède, à l'instar de la figure du cercle, ni commencement ni fin. Elle apparaît comme une impulsion permanente, toujours renouvelée car alimentée par les petits cycles isolés des êtres qui participent à son prolongement aussi bien par leur vie que par leur mort.

Il est possible que l'appartenance globale à la communauté humaine confère un sens, même relatif, aux existences individuelles en les inscrivant dans une continuité historique chrono-logique dont il n'est pas impossible de retracer les origines ni, dans le sens contraire, de prédire la fin avec plus ou moins de précision. Cependant, l'appartenance à l'ordre naturel passe par la seule voie de l'acceptation forcée de ses lois et la soumission inconditionnelle aux phénomènes répétitives de décomposition et de recombinaison de la matière immortelle dont sont paradoxalement composés les corps mortels des êtres biologiques. La seule durabilité qu'il reconnaît est celle de ses cycles éternels et le seul sens qu'il confère aux existences individuelles est celui qu'elles acquièrent en faisant partie du tout. Dans *La condition de l'Homme moderne*, Hannah

⁶⁶ Anaxagore cité par ZEVROT, Charles-Marie. *Dissertation sur la vie et la doctrine d'Anaxagore*, Paris, Joubert, 183, p.53

Arendt rappelle que les petits cycles de la vie sont indissociables du grand cycle de la nature, auquel elles participent et sont vouées à retourner.

La vie est un processus qui partout épuise la durabilité qui l'use, la fait disparaître, jusqu'à ce que la matière morte résultante de petits cycles vitaux retourne à l'immense cycle universel de la nature, dans lequel il n'y a ni commencement ni fin, ou toutes les choses se répètent dans un balancement immuable, immortel⁶⁷

S'accommoder de ces réalités existentielles ne passe cependant pas sans une certaine amertume et la soumission à cette double condamnation peut parfois faire l'objet d'un déni déraisonnable ; double parce qu'il faut, en plus de consentir à l'idée que le « soi » s'estompe en mourant, se résigner au fait que l'on continue d'exister à travers une ou des entités qui ne sont pas « soi ». Dans *Le mur mitoyen*, le personnage de Micha offre un exemple marquant de cet état de refus qui se manifeste dans l'aversion qu'il nourrit envers les insectes. Ce qui semblait n'être qu'une simple passion pour ces petites créatures s'est révélé être une confrontation directe avec le rapport dévoreur/dévoré qui existe entre tous les êtres vivants : « Je les déteste parce qu'elles finiront par nous dévorer. », dit-il. (MM : 17). Le fait que l'Homme se situe au sommet de la chaîne alimentaire ne le dispense certainement pas de son « devoir » biologique de participation, une fois mort, aux processus vitaux d'un autre être, bien que le divertissement pascalien et un certain orgueil acquis –sans doute dû à son statut dans l'ordre naturel- l'empêchent de considérer ce destin qu'est le sien. Micha se résoudra finalement à cette fatalité en exprimant le souhait d'être inhumé au pied d'un arbre. Peut-être que l'idée de fusionner par absorption avec un être autre que les insectes qui lui inspiraient tant de répugnance lui apportait-elle une part de réconfort.

Tout comme les animaux, les végétaux sont soumis à ces mêmes lois naturelles. L'on a, à tort, omis de mettre la mort à côté de la respiration, de la croissance et de la nutrition dans la définition du terme « végétal »⁶⁸ car l'inertie des plantes ne les rend pas moins vivantes et donc pas moins promises à la mort. La seule différence réside dans le fait que, pour elles, le processus de décomposition et de recomposition de leurs composantes peut s'effectuer selon deux modalités distinctes. Soit aussitôt après la mort, lorsque leurs restes en putréfaction servent immédiatement les exigences organiques d'un autre être : « Les grands arbres malades dont l'écorce commence à dégager une

⁶⁷ ARENDT, Hannah. *La condition de l'homme moderne*, Paris, Agora, 1961, p.141.

⁶⁸ La définition fournie par le Trésor de la langue française informatisé (TLFi) évoque les processus de respiration, de croissance et de nutrition mais pas celui de la mort. Entrée consultée le 18/06/2020.

odeur de pourriture deviennent des algues géantes autour desquelles tournoient des nuées de chauves-souris et de moucheron » (MM : 147) ; soit de manière différée grâce (?) à l'intervention des hommes qui en modifient la forme afin de prolonger leur séjour dans le monde, en fonction de leurs besoins. Hannah Arendt compare justement le laps de temps plus ou moins long que peut couvrir l'existence des formes de vie végétales à un simple séjour dans le monde, condamné, lui aussi, à s'épuiser un jour.

Après un bref séjour dans le monde elles retournent au processus naturel qui les a fournies, soit qu'elles entrent par absorption dans le processus vital de l'animal humain, soit qu'elles se corrompent, sous la forme que leur a donnée l'homme, et qui leur procure une place éphémère dans le monde des choses faites de main d'homme.⁶⁹

L'exemple du bois illustre parfaitement ce double constat d'impermanence du monde auquel semble vainement vouloir s'opposer la persistance temporaire des végétaux après leur mort. La rigidité du bois, accrue par le travail de l'Homme, retarde relativement longtemps son retour inévitable au même mouvement de recyclage naturel qui l'a engendré. Les fondations de la demeure séculaire des Brûlé ne fait pas exception ; le temps et la nature n'accordent aucun intérêt aux souvenirs, à la souffrance ou à la valeur sentimentale que l'Homme donne aux objets matériels : « elle est infestée de fourmis charpentières qui grignotent le bois dont elle est faite si voracement qu'on les entend la nuit » (MF : 21). C'est, d'ailleurs, cette froide indifférence que manifeste l'univers vis-à-vis des êtres qui nourrira le sentiment d'une existence absurde et injustifiée : le même Homme qui a longtemps cru en être le centre, voire le maître, y découvre sa véritable place, ni plus ni moins importante que celle des autres êtres dont il partage la condition.

Il semble, en définitive, qu'il est impossible de se soustraire à ce mouvement répétitif de la nature qui scelle les existences des êtres autant qu'il les engendre. Qu'est-ce qui, dans la nature, n'est pas répétition ? Une vie, envisagée isolément et en tant que durée, donne certes de prime abord l'impression d'être rectiligne puisqu'elle évolue selon un schéma unidirectionnel qui va de la naissance à la mort en passant par les différents âges, mais la considérer dans son appartenance à un tout, qu'il soit celui de l'ordre biologique ou uniquement celui de l'espèce, lui révèle un aspect itératif. En effet, en plus des situations analogues et des répétitions qui se trouvent dans les scénarios du quotidien, les trajectoires de vie elles-mêmes en reproduisent d'autres, un autre, antérieur, répondant ainsi à un itinéraire prédéfini, un archétype. Devient alors facile d'établir un schéma

⁶⁹ ARENDT, Hannah. *La condition de l'homme moderne*, op.cit., p.141.

existentiel en partant du principe que l'ordre répétitif induit obligatoirement la condition de la prévisibilité : tout ce qui se répète devient prévisible. Plus loin encore, il devient possible de prédire la survenue et la durée de certains phénomènes physiques récurrents chez les êtres humains.

Le narrateur de *La marche en forêt* fait manifester cette prévisibilité à plusieurs reprises, usant de stratégies multiples. Lorsqu'il évoque la dégradation corporelle de Françoise qu'elle remarque tristement : « aux prises avec la cellulite, la haute pression et, bientôt, l'ostéoporose » (MF : 72), il emploie l'adverbe temporel « bientôt » qui fait suffisamment sortir la prédictibilité d'un événement connu de tous, auquel le personnage s'attend sans surprise aucune. Or, lorsqu'il dévoile le cancer que les médecins ont diagnostiqué à Luc : « Cancer du pancréas. Trois mois à vivre. » (MF : 196), on remarque l'absence de connecteurs logiques entre les deux phrases. Sans doute, le procédé vise-t-il à accentuer la violence de la nouvelle que le lecteur apprend en même temps que le personnage, mais il sert surtout à marquer le caractère aussi bien itératif que prédictible de la chose. Les cas de cancer du pancréas sont si nombreux que le cheminement qui suit le diagnostic relève de l'évidence. L'absence d'un connecteur logique exprime davantage la conséquence ici que sa présence car les suites de la maladie, du fait de sa récurrence, ne sont plus logiques ; ils sont évidents.

Dans le même cadre médical –parce que la médecine fait partie des sciences qui s'intéressent au vivant-, le narrateur de *Madame Victoria* tire de cette prévisibilité des conclusions à valeur de vérité générale, applicables à tous. Il les énonce tels des aphorismes résumant la condition de l'Homme en général et des personnes en fin de vie en particulier : « À l'agonie, les hommes sont de grands bébés, incapables de poser les gestes les plus élémentaires, forcés de confier leurs besoins fondamentaux à un autre, parfois l'amour de leur vie, parfois un étranger. » (MV : 05). L'adverbe « parfois » permet d'introduire des variations dans la répétition, mais des variations minimales au sein d'un même cercle.

2.2 La reproduction comme répétition

Qu'est-ce qui, dans la nature, n'est pas répétition ? Certainement pas la reproduction ! La procréation n'échappe en rien au mouvement répétitif qui anime la totalité des phénomènes terrestres. Elle est, au contraire, l'incarnation de la circularité qui les caractérise car elle représente le lieu emblématique dans lequel émergent tous les

rythmes naturels contribuant à la pérennité de la vie. La reproduction transcende son aspect biologique pour se donner une dimension philosophique, essentielle à la compréhension générale du monde et de l'existence. L'enjeu est de déterminer si, par cet acte primaire, il s'agit de mettre au monde un être nouveau ou de créer, tel que l'étymologie du mot le suggère, une copie du même être. Du point de vue purement matérialiste qui soutient que toute chose est matière, la question ne se pose pas. L'être issu de l'acte reproductif est certes indépendant, mais il n'est que le prolongement de la matière organique des deux êtres qui l'ont engendré : une enveloppe nouvelle pour une matière ancienne puisque rien ne saurait survenir de rien ni disparaître et rejoindre le néant. Peut-on dans ce cas parler de réincarnation ? Non. D'abord, parce que la réincarnation ne survient qu'après la mort de l'être réincarné, mais aussi parce que la réincarnation implique une rupture dans l'existence et des concepts comme l'esprit et l'âme. Or, la matière ne cesse jamais d'exister et est entièrement étrangère à ces concepts.

Une telle vision du monde dont on retrouve les traces dans *Le mur mitoyen*, invite indéniablement à reconsidérer les notions de vie et de mort ainsi que les réactions humaines, subjectives, que l'on a attachées à l'une et à l'autre, comme celles de la colère, de la tristesse ou du deuil, en cas et décès ; de la réjouissance, sous toutes ses formes, dans le cas d'une nouvelle naissance. L'Homme a effectivement toujours fait preuve d'attitudes pour le moins curieuses (d'un point de vue logique, du moins) qui expriment par leur manifestation une surprise irrationnelle face à des événements à la provenance d'autant plus certaine qu'elle est attendue. C'est ce qui explique, par exemple, l'étonnement à chaque fois nouveau et l'indignation toujours inédite devant la mort d'un être que l'on savait dès la naissance voué à mourir, ou, dans le cas contraire, la joie euphorique dont s'accompagne la venue au monde tout aussi attendue d'un autre être. Or, du fait de leur caractère prédictible, les deux phénomènes ne devraient normalement pas susciter de réactions aussi vives, d'autant plus que l'univers semble exprimer à leur égard la même indifférence qu'il montre à l'égard de toute autre chose. Hannah Arendt ajoutera à ce propos que « *la nature et le mouvement cyclique qu'elle impose à tout ce qui vit ne connaissent ni mort ni naissance au sens où nous entendons ces mots* »⁷⁰. Angie, prise d'un sentiment confus devant le spectacle morose que lui offrait une carcasse animale en

⁷⁰ ARENDT, Hannah. *La condition de l'homme moderne*, op.cit., p.141.

putréfaction, s'interroge sur le sens de la vie et de la mort : y a-t-il une explication logique à tout cela ?

La mort a toujours eu le don de pouvoir actionner par sa pensée les leviers de la réflexion humaine. Une longue marche durant laquelle elle développe une méditation sur les questions qui l'assaillent lui rappelle une conversation avec Mam, durant laquelle cette dernière lui enseignait une brève leçon de vie quasi aphoristique qui résume à elle seule la philosophie matérialiste de la nature : « Dans la nature, des animaux meurent tous les jours, c'est ce que Mam affirme, et il ne faut pas s'en désoler davantage qu'on ne se réjouit de la naissance de leurs rejetons. » (MM : 89). Il ne faut ni se réjouir des naissances ni être attristé par la mort car les deux processus participent au même mouvement immuable qui façonne le monde depuis la nuit du temps ; mouvement dont sentiment humain n'en modifiera le cours car il lui préexiste et lui survivra certainement. Angie se rend alors compte que sa révolte acharnée contre les corbeaux venus se nourrir de la dépouille était injustifiée ; que « ses gestes inutiles et sentimentaux » (MM : 89) n'émanaient que d'une colère irrationnelle contre l'ordre naturel des choses.

Tel est donc l'éternel retour biologique : des cycles aussi infinis qu'immuables de décomposition et de recomposition de la même matière impérissable, à laquelle on ne peut rien ajouter ni rien soustraire. En d'autres termes, les choses qui existent se désassemblent et se réassemblent inlassablement dans un processus infini qui donne à ce qui est déjà un semblant de différence ; processus dans lequel participent les différentes modalités d'absorption et d'assimilation de la matière ainsi que l'acte de reproduction. Du registre cosmologique au registre biologique il n'y a qu'un pas, souvent franchi, car le cosmos, tout comme la vie, fait partie du tout que désigne la « Nature » dans son sens le plus global.

3 Un éternel retour linéaire

C'est Friedrich Nietzsche, en 1881, qui accorde à l'éternel retour ses lettres de noblesse en en faisant à la fois la clé de voûte de sa philosophie et une réelle hypothèse ontologique sur la nature et le fonctionnement du monde. L'allemand, alors influencé par les nouvelles théories physiques de son temps, entretenait la croyance ferme en un univers infini et, par conséquent en un temps infini, dans lesquels les combinaisons élémentaires possibles se déploieraient en nombre fini. De ce postulat, découle nécessairement la conclusion que, pour compenser un tel écart, ce nombre fini de combinaisons aléatoires, une fois épuisé, est condamné à se répéter identiquement et indéfiniment. Le principe hérité d'Héraclite et des stoïciens serait à l'œuvre dans l'univers entier, d'après Nietzsche ; il se veut normatif parce qu'il s'érige en principe suprême de l'être et de la perpétuité d'une vie qui n'aboutit pas en se répétant. Ainsi, les êtres seraient non seulement voués à revivre leur vie dans les moindres détails et à l'infini, mais l'auraient déjà fait une infinité de fois par le « passé ». Le concept apparaît de façon explicite à cinq reprises dans les textes de Nietzsche, abstraction faite des passages où il rappelle être le premier à faire connaître cette pensée. Il l'exprime dans l'aphorisme 341 du *Gai Savoir* avec ces mots.

Que serait-ce si, de jour ou de nuit, un démon te suivait une fois dans la plus solitaire de tes solitudes et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! Il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre — et aussi cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même. L'éternel sablier de l'existence sera retourné toujours à nouveau — et toi avec lui, poussière des poussières ! »⁷¹

La conception nietzschéenne s'articule autour d'une pensée déterministe puisque c'est d'un éternel retour du même qu'il est question ; d'un retour à l'identique de tout ce qui fut, de tout ce qui est et de tout ce qui sera. D'inspiration cosmologique, cet éternel retour du même peut alors être envisagé comme la réitération à l'identique des événements terrestres qui se produisent à l'intérieur d'un cycle qui se renouvelle éternellement ; l'être pour Nietzsche est donc répétition. Nous ne sommes toutefois point en position d'affirmation directe quant au sens exact de sa philosophie, auquel cas nous nous heurterions à l'incertitude fondamentale qui l'entoure. Notre interprétation d'un

⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai Savoir*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, pp.295-296.

éternel retour du même n'est évidemment pas la seule qui puisse prévaloir car la prise en considération des fragments posthumes permet de nuancer le propos en élargissant le champ interprétatif⁷². Pour notre part, nous ne prendrons pas les textes publiés à titre posthume en considération afin d'éviter le débat les concernant. Nous nous baserons pour notre lecture sur un chapitre d'*Ainsi Parlait Zarathoustra* intitulé « Le convalescent » qui vient appuyer notre thèse. Nietzsche y affirme sans équivoque que c'est d'un éternel retour du même dont il est question dans ses textes.

Je reviendrai avec ce soleil, avec cette terre, avec cet aigle, avec ce serpent — non pas pour une vie nouvelle, ni pour une vie meilleure ou semblable :
— je reviendrai éternellement pour cette même vie, identiquement pareille, en grand et aussi en petit, afin d'enseigner de nouveau l'éternel retour de toutes choses,
— afin de proclamer à nouveau la parole du grand Midi de la terre et des hommes, afin d'enseigner de nouveau aux hommes la venue du Surhumain.⁷³

Le concept tel qu'il se présente à nous dans *Madame Victoria*, ne répond pas, du moins pas dans son intégralité, à notre lecture de l'éternel retour Nietzscheen. Il n'est pas question d'un éternel recommencement du même pour la simple raison que le parcours existentiel varie de l'une à l'autre des protagonistes. Certes, des similitudes les parsèment indéniablement, nous permettant d'émettre notre hypothèse, tels que le prénom Victoria, le cadre spatial et la figure d'Éon qui reviennent continuellement, autrement, pourquoi parlerait-on d'éternel retour ? Mais le fait est que le recommencement dans le roman semble opérer différemment qu'en cercle invariable. En effet, les actions s'y reproduisent selon un mécanisme de variations opérant à l'infini ; les rôles y sont redistribuables et les éléments interchangeable. Éon prend à chaque fois une forme nouvelle et chacune des Victoria exerce une fonction différente, fréquente un entourage différent et mène quête différente, si bien que l'on est en droit de se demander s'il s'agit de la même Victoria et du même Éon. L'hétérogénéité du cadre temporel invite à voir en ces deux personnages un être différent dans chaque récit. Or, l'éternel retour du même implique le retour des mêmes individus dans le même cadre spatio-temporel. Dans ce cas, comment expliquer la persistance de thèmes globaux comme celui de la solitude et de l'errance, à côté de la mort analogue que les dix femmes partagent ?

⁷² Plusieurs philosophes et commentateurs de Nietzsche tels que l'américain Arthur Danto ou le français Michel Onfray, pour ne citer qu'eux, soutiennent cette idée d'un éternel retour du même chez Nietzsche. Il ne s'agit aucunement d'une interprétation personnelle.

⁷³ NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 1996, p.272

Pour répondre à cette question, nous serions tentés de qualifier schématiquement l'éternel retour présenté dans *Madame Victoria* d'« éternel retour de la mort », mais ce serait à la fois méconnaître et négliger un trait fondamental de la plume leroussienne qui est celui du désenchantement. Avec l'abolissement de la configuration linéaire du temps, tout entreprise à orientation postérieure relève de l'ordre du dérisoire ou de l'absurde ; « *Tout est vain, tout est égal, tout est révolu* »⁷⁴, disait Nietzsche. Les Victoria, désabusées, baignent dans un univers caractérisé par la déception. Ce désenchantement ne résulte cependant pas de la cause classique qu'est l'entrée dans la modernité et la détérioration des valeurs qui concouraient au maintien de l'unité harmonique propre au monde du personnage, mais plutôt de la prise de conscience du décalage qui existe entre la réalité objective telle qu'elle se présente et la représentation idéalisée qu'il en avait développée. L'on retrouve ainsi la même vision nietzschéenne absurdiste du monde et de toute action tournée vers le futur (que nous développons plus amplement dans le prochain chapitre). Un passage de *Victoria en sursis* se révèle alors particulièrement illustratif dans cette optique car il démontre pleinement le caractère vain d'un monde qui a égaré sa force enchanteresse et dans lequel, l'individu désillusionné perd non seulement sa force d'action mais aussi sa volonté d'entreprendre des projets futurs.

Nous avons entamé notre dernière année d'école secondaire dans un manque de sommeil permanent qui nous rendait friables comme du pain sec. C'était le moment des décisions, des choix de carrière, des projets de vie, et ce genre de manœuvres nous paraissait relever d'une langue étrangère, d'un code indéchiffrable. Nous refusions de remplir les formulaires, de nous soumettre aux tests censés nous orienter vers notre domaine de prédilection, et bientôt ce boycott s'est étendu à toutes les tâches scolaires. Nous ne voulions plus rien faire. (MV : 49)

Le roman nous propose non pas une version cyclique de l'éternel retour, mais une version linéaire. Bien que cela paraisse a priori oxymorique, un éternel retour linéaire est concevable dans la mesure où les êtres ne reviennent pas pour mener une vie et accomplir des actions qu'ils ont eux-mêmes déjà menées ou accomplies une infinité de fois. En revanche, de nouveaux êtres viennent vivre (ou revivre) des événements que d'autres avant eux ont vécu une infinité de fois. L'être est, dans cette perspective, l'expression d'un même, éternel, à travers le changement. Pour le dire autrement, le revenir des choses n'exclue pas la possibilité d'un devenir qui se traduirait par la redistribution aléatoire des

⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p. 180

mêmes éléments sur des êtres nouveaux. C'est ce qui explique le fait que, dans le roman, des personnages différents connaissent des scénarios de vie plus au moins semblables.

Selon la logique de Nietzsche, l'éternel retour linéaire s'expliquerait comme suit : le nombre fini de scénarios qui doit s'étendre sur un temps infini est obligatoirement sujet à la répétition car, lorsque chacune des combinaisons singulières possibles se sera réalisée, la répétition devient inévitable. Il ne faut cependant pas y voir une reproduction d'êtres et d'événements identiques qui se répéteraient inlassablement dans un cycle perpétuel, mais une répartition arbitraire des mêmes événements et des mêmes actions sur des individus distincts. Le désenchantement des personnages réside dans l'aigreur qui accompagne l'idée d'être condamnés à vivre des expériences et à reproduire des actions qui ont déjà été vécues et produites par d'autres personnes dans le passé.

Afin d'illustrer cette idée d'éternel retour linéaire, nous ferons nôtre la célèbre formule de Louis Ferdinand Céline, extraite de son roman *D'un château l'autre*, dans laquelle il exprime l'impossibilité que le même événement se produise deux fois au cours de l'Histoire : « *l'Histoire ne repasse pas les plats* »⁷⁵. Nous la reformulerons prosaïquement avec les mots suivants : « l'Histoire repasse sans cesse les mêmes plats, à des individus différents ». Tel est l'éternel retour linéaire : un constat amer qui ne laisse que peu de consolation à des êtres désabusés. Cette pensée n'a évidemment rien de nouveau (sinon, ce serait nous contredire !). On la retrouve dans la tradition judéo-chrétienne avec un verset du livre de l'Ecclésiaste qui, au fil des siècles, finît par acquérir une valeur proverbiale : « *Ce qui a été, c'est ce qui sera, et ce qui s'est fait, c'est ce qui se fera, il n'y a rien de nouveau sous le soleil* » (Ecclésiaste 1.9). On la retrouve également chez Schopenhauer et son *Monde comme volonté et comme représentation* dans lequel, fidèle à sa philosophie dite pessimiste, il nous rappelle qu'

À chaque engendrement, à chaque naissance, c'est l'horloge de la vie humaine qui se remonte, pour reprendre sa petite ritournelle, déjà répétée une infinité de fois, phrase par phrase, mesure par mesure, avec des variations insignifiantes⁷⁶.

Dès lors qu'il est assimilé, ce constat soulève la question de la valeur même de la vie, envisagée sous l'angle de son inscription dans ce processus aveugle de répétition : est-il possible d'aimer ou, du moins, d'apprécier quelque chose qui se répète ? La

⁷⁵ DESTOUCHES, Louis-Ferdinand. *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957, p.15.

⁷⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, trad. Auguste Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, p.336.

problématique de l'ennui représente à ce titre une des préoccupations fondamentales de la philosophie. Schopenhauer associe justement le caractère répétitif de l'existence à un profond sentiment de lassitude qui la dépourvoit de toute signification. Tout ce qui se répète est en effet voué à voir s'amenuiser sa valeur intrinsèque à chaque répétition car n'a de la valeur que ce qui est rare, que ce qui n'est pas courant, habituel, usé. Afin de rendre compte de ce questionnement inhérent à la pensée de l'éternel retour, Nietzsche emploie le terme « poids » qui rend fort bien compte d'un constat qui « pèse » véritablement sur la conscience.

3.1 Le poids de l'éternel retour

D'aucuns affirment que l'interprétation « cosmobiologique » de l'éternel retour nietzschéen comme d'un éternel retour du même connaît un véritable discrédit depuis près de cinq décennies maintenant⁷⁷. Il faudrait plutôt y voir une expérience à vivre par la pensée ; une sorte de révélation que le démon fait au lecteur, dans laquelle il lui demande d'imaginer un monde où tout se résumerait à un perpétuel et aveugle recommencement. Ce n'est donc pas un hasard que l'aphorisme nietzschéen du *Gai Savoir* soit intitulé « le poids le plus lourd » car l'idée d'une existence répétitive est une pensée abyssale qui, une fois assimilée, pèse sur la conscience tout entière. Zarathoustra (Zoroastre), le prophète persan éponyme du texte, en est tombé malade. Il est, avant tout, question d'une épreuve philosophique qui permet de mesurer la capacité d'affirmation chez les individus, en fonction de laquelle, deux réactions sont possibles : le nihilisme, entendu comme négation de la vie, ou l'affirmation de cette dernière par l'acceptation de la condition humaine et de la fatalité qui la régent. L'aphorisme s'achève ainsi sur des interrogations quant à l'attitude que le lecteur adoptera devant la révélation du démon : le maudirait-il, se demande Nietzsche, ou verrait-il en lui un dieu bienveillant, promettant le retour des jours béats ?

Ne te jetterais-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudirais-tu pas le démon qui parlerait ainsi ? Ou bien as-tu déjà vécu un instant prodigieux où tu lui répondrais : « Tu es un dieu, et jamais je n'ai entendu chose plus divine ! » Si cette pensée prenait de la force sur toi, tel que tu es, elle te transformerait peut-être, mais peut-être t'anéantirait-elle aussi ; la question « veux-tu cela encore une fois et une quantité innombrable de fois », cette question, en tout et pour tout, pèserait sur toutes tes actions d'un poids formidable !

⁷⁷ BELANGER, Alexandre. *L'éternel retour du même et la volonté de puissance chez Nietzsche*, Mémoire soutenu à l'université de Sherbrooke, Canada, 2011, p.62.

Ou alors combien il te faudrait aimer la vie, que tu t'aimes toi-même pour ne plus désirer autre chose que cette suprême et éternelle confirmation !⁷⁸

Particulièrement intéressant est, dans cette optique, le cas du récit *Victoria en sursis* où deux adolescents réciproquement amoureux, se retrouvent confrontés à cette épreuve philosophique de l'existence répétitive ; c'est l'occasion pour eux de subir l'initiation au désenchantement, selon notre logique de l'éternel retour linéaire. Ils développent à propos des sentiments amoureux une réflexion complexe dans laquelle transparait certes la mélancolie en demi-teinte caractéristique des dépressions accompagnant les âges de première maturité, mais qui reste essentiellement nourrie par une profonde sensation de désabusement. Le fait de constater que les sentiments si spéciaux qui les unissent, qu'ils avaient cultivés et enveloppés d'un halo de sacralité, étaient en réalité partagés et vécus par l'ensemble de la communauté humaine présente, passée et sans doute future aussi, leur fait prendre conscience de la platitude de leur situation désormais dépourvue de sa singularité. Le recommencement des choses n'apparaît pas ici sous sa forme désirable. Il est pour le jeune couple synonyme de trivialité et de banalité qui vident la vie même les instants les plus magiques de leur substance.

Ce qui est presque pire que d'avoir cultivé une telle souffrance, pire que d'avoir survécu à la mort de celui que j'aimais, c'est de savoir aujourd'hui à quel point notre situation était banale. À quel point les sentiments que nous croyions être les premiers à éprouver étaient communs, partagés par des milliers d'autres adolescents qui aimaient trop Kurt Cobain ou Nelligan ou les couteaux. (MV : 49-50)

La condition humaine régie par la répétition est noircie jusqu'au désespoir dans ce récit dont les débuts laissaient présager qu'il était un récit d'amour. La situation des deux amoureux n'est pas sans évoquer le proverbe latin « *Non nova, sed nove* » qui signifie littéralement « non pas du nouveau, mais de nouveau » et qui résume parfaitement l'éternel retour linéaire. La répétition imprègne leur histoire jusqu'à en devenir la matière et le thème. Quant à l'acte de suicide, à travers lequel ils ont choisi d'exprimer leur révolte contre les « révélations du démon », il est lui-même cliché et est loin de représenter une exception : « Ce genre de pacte était déjà monnaie courante à l'époque » (MV : 49). Victoria réalise à la fin l'absurdité de leur acte car la mort volontaire qui procure un semblant de contrôle sur l'existence n'est en cas la négation de l'éternel retour, mais celle de la vie. La répétition ne conjure pas la répétition.

⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai Savoir*, op.cit., p.296.

3.2 Amor Fati

Au milieu de ce sombre tableau, l'ébauche d'une réconciliation avec le monde semble toutefois se profiler. Le roman introduit une part de consolation face à la double fatalité de la mort et de la répétition auxquelles sont vouées les Victoria ; consolation dans laquelle se traduit l'acte d'affirmation sous sa forme la plus complète, à savoir l'acceptation de l'ordre naturel et de la vie tels qu'ils se présentent. Cette affirmation que nous retrouvons à la fin de quelques-uns des récits passe d'abord par la réalisation consciente de l'impuissance devant les forces qui animent le monde. Elle s'apparente ensuite à une soumission forcée qui cède peu à peu sa place à une forme de joie inexplicable. Intervient alors dans le roman un autre concept d'inspiration nietzschéenne qui abonde dans ce sens : *L'Amor Fati*.

De connotation stoïque, la locution latine va de pair dans la philosophie de Nietzsche avec la notion de fatalité. Elle signifie, au sens littéral, l'amour du destin et, par extension, son acceptation. *L'Amor Fati* désigne l'affirmation inconditionnée, identifiée à une attitude d'acquiescement général à l'égard de la vie, du devenir et du chaos dont elle peut parfois être faite. Elle ne correspond toutefois pas à une résignation passive devant les événements qui échappent au contrôle de l'individu mais intervient en opposition au nihilisme dans sa double acception : l'idéalisme conçu comme fuite de la réalité et le désespoir en tant que négation de la vie. Elle représente, selon Nietzsche, un niveau de conscience supérieur qui, une fois acquis, permet de vivre en harmonie avec tous les phénomènes terrestres ; l'« état le plus haut qu'un philosophe puisse atteindre : avoir envers l'existence une attitude dionysiaque »⁷⁹.

Ainsi, quelques-unes des Victoria, au moment de leur mort, expérimentent un état de renoncement qui se confond avec une profonde sensation de bien-être. Certainement, devaient-elles se sentir allégées du poids qui pesait sur toute leur existence ; celui d'une lutte vaine contre des forces qui existaient bien avant elles et qui perdureront bien après leur mort. Sur la cour de l'hôpital Royal Victoria et face à une mort imminente, Victoria 1 fait l'expérience de *l'Amor Fati* durant un épisode psychotique libérateur dans lequel elle retrouve l'unité de son être désormais affranchi : « Elle ne s'est jamais sentie aussi libre » (MV : 26). Victoria 2 réalise que la seule victoire qu'elle peut espérer contre l'omnipotence de la nature réside dans la sujétion absolue à ses lois, elle a « le sentiment

⁷⁹ ASTOR, Dorian (dir). *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2017, p.27

d'avoir à la fois perdu et triomphé, et surtout, d'être exactement là où il fallait » (MV : 45). Victoria 3, faisant le bilan de son passage éphémère parmi les vivants à travers un bref monologue intérieur, s'avoue l'inanité de sa résistance et la douceur du renoncement : « pour une fois, dans tout ce tumulte et ce saccage tonitruant, je suis bien » (MV : 59). Enfin, L'acquiescement de Victoria 4 se dévoile dans l'abandon de sa course épuisée et l'acceptation de mort qu'elle retrouve dans l'étreinte des siens.

4 Un éternel retour des modalités

En fervent commentateur Nietzscheen, Heidegger récuse la lecture qui veut que l'hypothèse d'un éternel retour du même ne saurait être recevable qu'en tant que préambule, du point de vue de ses implications, aux thèmes qui lui ont succédé. Dans un recueil de séminaires en deux tomes dédié à Nietzsche, dont il est d'ailleurs éponyme, il développe du concept une interprétation purement heideggérienne dans laquelle il n'est pas difficile de discerner les résonnances de son *Être et temps*, notamment son hypothèse portant sur la temporalité. Pour Heidegger, si le présent en tant qu'instant ; instant auquel il réfère avec la métaphore du portique, marque une césure dans le temps, s'en suit nécessairement que la ligne temporelle infinie se scinde en deux autres infinités vouées à se confondre, qui sont celles du passé et du futur. Le temps qui s'écoule prend certes une forme rectiligne mais il est fondamentalement circulaire.

Lorsque deux chemins se perdent dans l'éternité, c'est vers le même but qu'ils mènent, et par conséquent s'y rencontrent et se confondent dans une voie ininterrompue. Ce qui nous semble, à nous, deux ruelles droites s'éloignant l'une de l'autre, n'est en réalité que le fragment visible d'un grand cercle qui revient constamment sur lui-même. La ligne droite n'est qu'une apparence.⁸⁰

L'on retrouve cette tendance à faire coïncider les deux lignes temporelles à travers la disposition des événements dans les trois romans. Le narrateur de *La marche en forêt* mobilise un large éventail de procédés narratifs en vue de réaliser une double exposition du temps qui abolirait la frontière entre le passé et le futur. Les figures de l'analepse et de la prolepse que le narrateur enchaîne sans en avertir préalablement le lecteur ont pour but de mettre l'accent sur la traditionnelle conception de la successivité des instants temporels, rendue caduque par la circularité. Le chevauchement déchronologique des événements opère une superposition de plusieurs instants, imprimant subséquentement le sentiment qu'ils ne forment qu'une seule et même entité. Dans les domaines de la cinématographie et de la photographie, la technique de l'exposition multiple sert, entre autres, à la création d'une image fantomatique aux dimensions multiples. Dans le roman, elle traduit une vision double où se viennent se confondre sur l'aplat d'une même scène des événements passés et d'autres à venir.

Il faut donc que dans ce genre de textes, le passé soit indéfectiblement lié au présent comme si le propre de la narration était de se faire spectrale. Les thèmes du

⁸⁰ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p.232.

souvenir et du ressouvenir font cohabiter au cœur de la même conscience l'antérieur et le postérieur qui n'ont de cesse de se confondre et de s'annihiler –le temps est également un phénomène subjectif. La confusion jaillit ici de la hantise d'une vie passée, reléguée à l'oubli, disputant au présent son actualité dans la mémoire aliénée du personnage incapable d'échapper à ses fantômes. Il se voit continuellement rattrapé par eux, essayant de devenir (ou de redevenir ?) présents et donnant lieu à ce qui deviendra au fil du récit une confrontation douloureuse avec des événements refoulés. À côté de cette boucle implacablement bouclée, la vieille maison de la famille Brûlé qui semble résister à l'épreuve du temps devient le vestige d'un passé toujours présent. Dans sa cours, une véritable présence spectrale atteste de l'omniprésence de ce passé qui n'en finit pas de déborder le moment présent ; un ancêtre des Brûlé qui ère dans les méandres d'une temporalité close. Au même titre, l'hôpital Royal Victoria devient le témoin privilégié de l'inépuisable retour des choses. Une partie des protagonistes s'y changent en cadavres et d'autres, en fantômes.

Le narrateur du *mur mitoyen* use également avec habileté de cette stratégie de l'exposition double. La narration qui tend toujours à l'actualisation des faits donne l'impression que les quatre récits se déroulent simultanément. Le repérage temporel qui ne s'y opère guère qu'à travers des indices suggestifs, jamais probants, contribue à son tour à la création de cette impression, si bien que passé et présent semblent ne faire qu'un dans un même et unique prolongement qui ne connaît pas de limites. Dans le roman, cette illusion est. Le texte n'achève que matériellement des récits dont les événements antérieurs se présentent comme la continuité conséquentielle de ceux, présents. Ils commencent là où ils se terminent ou se terminent là où ils commencent afin de de joindre les deux extrémités d'une même boucle.

Entre en scène alors, la figure de l'anaplodiplose qui transforme l'espace fictionnel des romans en un cercle clos. L'instant présent sur l'axe du temps ou le portique, pour reprendre la métaphore de Heidegger, aurait de ce fait pu être placé en amont d'une séquence narrative différente sans que la trame n'en soit d'aucune sorte affectée. Autrement dit, aux scènes du début par lesquelles sont entamés les trois romans, celle du décès de Thérèse, celle de la balade champêtre d'Angie et Monette et celle où Germain Léon découvre les ossements de Victoria, auraient pu se substituer d'autres scènes sans qu'il n'y ait d'impacts significatifs sur le déroulement global des événements. Ces séquences ou ces instants qui scindent la ligne temporelle en deux, faisant de l'infinité

d'événements qui leur ont précédés un passé et de l'infinité des événements qui leur succéderont un futur, ne sont en vérité que le fruit d'un choix arbitraire car les notions de « passé » et de « futur » ne résultent que d'un positionnement subjectif dans le temps.

4.1.1 Une théorie de la modalité

À partir de son interprétation de l'éternel retour, Heidegger esquisse une théorie de la modalité même si, il en est conscient, la démarche philosophique nietzschéenne qui privilégie l'aphorisme et le poème comme modes d'expression, ne présente, euphémiquement, que peu de similitudes avec la réflexion technique kantienne sur les modalités de jugement. Entendons par « modalité » la forme particulière sous laquelle se présentent les choses à l'entendement et selon laquelle, l'on est en mesure de leur attribuer un prédicat. Dans la terminologie heideggérienne, la notion désigne l'étant de manière générale « *quant à ce qu'il est, quant à son aspect, et ainsi, quant à la manière dont il est constitué dans le regard* »⁸¹. Serait donc concerné par l'éternel recommencement des choses tout ce qui peut ou est susceptible d'être, tout ce qui est ou a déjà été et tout ce qui ne saurait ne pas être ou être autrement qu'il n'est. Cela représente en somme trois catégories de la modalité, à savoir la possibilité, l'existence et la nécessité car « *l'étant à sa propre modalité d'être, et, en tant que tel, il est ou bien possible ou bien réel ou bien nécessaire* »⁸².

En confrontant notre corpus d'étude à cette théorie de la modalité, nous avons constaté la présence de deux catégories modales sur les trois énoncées par Heidegger. De la possibilité, entendue comme tout phénomène n'engendrant pas de contradictions avec la logique ou avec les lois de la nature, les trois romans nous proposent une pléthore d'exemples telle, qu'il serait fastidieux de vouloir les inventorier exhaustivement. Un paragraphe dans *La marche en forêt* nous semble toutefois doublement pertinent parce que, d'un côté, il comporte un nombre important de situations, d'êtres et d'actions possibles et, de l'autre, parce qu'il présente une étrange similarité avec un verset de *Zarathoustra* dans lequel Nietzsche exprime, d'après Heidegger, la catégorie de la possibilité :

⁸¹ HEIDEGGER, Martin, Nietzsche I, op.cit., p.357.

⁸² Ibid.

Tout ce qui de toutes choses est apte à courir n'a-t-il pas dû, nécessairement, parcourir une fois cette route ? Tout ce qui peut arriver, entre toutes les choses, ne doit-il pas déjà être arrivé, s'être accompli, être passé ? »⁸³

Le paragraphe en question est une courte digression dans laquelle le narrateur s'interroge sur la provenance d'une tache de sang posée sur un tapis. De là, naît une série de situations possibles qui pourraient en être à l'origine : des suites d'une extraction dentaire douloureuse à l'entaille accidentelle, et des menstruations au simple saignement de nez ; les scénarios se succèdent au point d'envisager une source animale. Bien entendu, il serait absurde d'entreprendre un recensement complet des possibilités car il en existe autant que l'imagination, la nature et la logique le permettent. La similarité avec le verset nietzschéen est perceptible à la fin de ladite digression ; lorsque la méditation prend le pas sur l'imagination pour conclure, à la manière de Nietzsche, que dans un temps infini, tout ce qui peut arriver, est certainement déjà arrivé et ne fait donc que se répéter : « Il semble que toutes ces choses soient arrivées, que toutes ces taches soient réelles, et se superposent les unes aux autres » (MF : 49).

De la catégorie modale de l'existence, nous disposons également d'une multitude de représentations. Aucune, cependant, ne nous paraît être aussi pertinente que celle que nous fournissent les quatre récits qui composent *Le mur mitoyen*. Quel meilleur moyen d'illustrer la répétition de ce qui est ou a déjà été qu'un roman qui reproduit ce qui est ou a déjà été ? Rappelons que *Le mur mitoyen* puise sa substance de situations réelles parallèles ou antérieures à l'instant de sa production. À travers son concept de l'éternel retour, Nietzsche reconfigure ici une question ancienne en la reposant différemment ; contre la « vieille » opposition entre création et imitation, il avance une « nouvelle » dichotomie qui opposerait, cette fois, la création *ex nihilo* dont l'impossibilité a été démontrée, à la création véritable qu'est la répétition. Toute création est donc répétition.

Cette vision qui fait elle-même écho à la philosophie de la matière d'Anaxagore, a été tardivement appliquée au domaine de l'art. En littérature, le mythe romantique de la création *ex nihilo* a été rendu obsolète vers la fin du XIX^{ème} siècle grâce à ce qui sera, plus tard, savamment conceptualisé sous des désignations telles que le dialogisme ou l'intertextualité. Bien qu'elles se limitent au seul texte, ces deux notions pointent du doigt une réalité consubstantielle à la production artistique en générale et littéraire en particulier, à savoir que toute création se résume en une transformation d'éléments déjà

⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi Parlait Zarathoustra*. Op.cit., p. 207

existants. L'inspiration de faits réels dans le roman réaffirme l'éternel retour de l'existence (en tant que modalité) et le fait que rien ne saurait naître du néant.

La troisième catégorie de la modalité, la nécessité, est absente de notre corpus. Une telle omission de la part de Leroux ne peut être que délibérée parce que –est-il utile de le mentionner, nous souhaitons inscrire son œuvre dans le contexte épistémologique contemporain qui se caractérise par la perte de sens et la rupture avec la logique, dans lequel la nécessité en tant que modalité serait inconcevable. En effet, la nécessité est ce qui se rapproche le plus dans le langage courant de l'idée du destin. Dire d'une chose qu'elle est nécessaire, c'est postuler l'existence d'une puissance supérieure qui serait à l'origine des événements inévitables, auquel cas, le monde aurait finalement un sens. Les anciens grecs y référaient avec le concept métaphysique d'Anankè : le demiurge responsable de l'ordre du monde, cependant contraint à manipuler une matière qui lui a été imposée ; c'est ce qui justifierait, d'après eux, le chaos dont peut parfois faire preuve la nature. La conception d'un demiurge permet d'insuffler de l'intelligence à des phénomènes dénués de finalité car l'idée d'un monde livré à lui-même était encore irrecevable. Or, c'est cette idée qui prévaut aujourd'hui et qui fait que la nécessité, conçue dans ce sens, n'a pas sa place.

4.1.2 Du retour de la contingence

C'est dans cette optique que deux passages de notre corpus nous sont parus particulièrement significatifs. Nous y percevons l'expression d'une autre catégorie de la modalité, plus congruente à la vision du monde qui caractérise la pensée contemporaine : la contingence. Sa présence que nous nous attacherons à démontrer, justifierait et rendrait sensée l'absence de la nécessité avec laquelle elle entretient une relation foncièrement contradictoire ; leur coexistence au sein d'un même discours induirait un raisonnement aporétique. La contingence est plus adéquate aux récits à caractère rétrospectif qui remettent en cause un présent essentiellement circonstanciel ; un présent qui n'est d'autre que le résultat conséquentiel des décisions passées.

Après avoir contracté une grossesse à un moment peu opportun de sa vie, Victoria 1 connaîtra un cheminement qui l'obligera à vivre en reclus et qui, de fil en aiguille, entraînera sa mort. Son histoire relève donc logiquement, sinon du registre de l'existence, car pareils cas ne sont pas rares, du moins de celui de la possibilité. Cependant, le narrateur ouvre une parenthèse, en insérant un paragraphe dans lequel elle réinvente le

cours de choses en faisant abstraction du décès de son père. Le paragraphe présente les événements présents comme purement conjoncturels et ouvre sur une altérité existentielle qui passe par le questionnement de la situation actuelle :

Si [son père] n'avait pas été entassé dans une urne, il lui aurait donné une raison de rester. Elle aurait emménagé chez lui et les autres auraient fini par se faire à l'idée. Sa mère aurait constaté comme elle s'occupe bien de son bébé. Ses amies auraient interrompu la ronde de leurs querelles et de leurs amours atrophiées pour s'extasier devant les beaux yeux d'agate du nouveau-né. Sa sœur, pour une fois, aurait consenti à quitter son cher campus pour passer ses vacances au village et l'aider à se souvenir des bonnes berceuses, celles qui fondent dans la bouche et flottent au-dessus des berceaux. Victor aurait quitté sa nouvelle chérie en voyant combien la mère de son fils était bonne, forte, courageuse.» (MV : 12)

Le deuxième passage est extrait de *Victoria en sursis* ; le récit des amoureux désabusés qui finissent par mettre fin à leurs jours. L'épisode semble relever à son tour du registre de l'existence ou de la possibilité. Cela dit, le narrateur ouvre la même parenthèse qui a titillé notre curiosité dans le précédent extrait en introduisant un soliloque à caractère rétrospectif. La protagoniste se re-présente le présent comme la figuration du passé et questionne également le cours des choses et leur nature : auraient-ils pu se produire autrement ?

Lorsque nous avons atteint l'âge de seize ans, les Borduas ont décidé qu'il était devenu convenable que je dorme chez eux, dans la même chambre que leur fils. Si on ne nous avait jamais permis une telle chose, le cours des événements aurait peut-être été différent. Notre spleen d'adolescents aurait fini par se résorber. (MV : 49)

Ces deux extraits ont suscité notre intérêt parce qu'ils témoignent de la volonté de l'auteur d'inscrire l'éternel retour dans une quatrième catégorie de la modalisation, à savoir la contingence. La notion, étant susceptible de plusieurs acceptions dont « Ce qui n'est pas nécessaire, ce qui aurait pu ne pas être », il convient de préciser que nous l'entendons dans le sens aristotélicien de « *ce qui peut (ou pourrait) être autrement qu'il n'est* »⁸⁴. La souffrance de Victoria 1 ne relève donc pas de la nécessité car elle ne change rien à son essence. La contingence ne porte pas ici sur l'existence mais sur la manière d'exister qui aurait pu ne pas être synonyme de souffrance et de douleur. Dans *Victoria en sursis*, la protagoniste, avec un regard d'adulte projeté sur son passé d'adolescente, réalise que le suicide de son amant ne relevait pas non plus de la nécessité mais de la contingence car résultant d'une dépression passagère, caractéristique du passage de l'enfance vers l'âge adulte. L'emploi du conditionnel dans les deux extraits acquiert alors

⁸⁴ *Grand dictionnaire de la philosophie*. Op.cit. p.574

une fonction nouvelle, outre l'expression de la condition ou de l'hypothèse, qui est l'expression du contingent et de la contingence. Notre hypothèse concernant l'omission de la nécessité s'affirme et prend tout son sens car, du point de vue de la logique, il est insensé de faire coïncider deux catégories de la modalité à valeurs antinomiques comme la possibilité et l'impossibilité ou encore, dans notre cas, la nécessité et la contingence.

5 Un éternel retour sélectif ?

Bien que le concept lui soit d'inspiration nietzschéenne, Gilles Deleuze donne de l'éternel retour une vision si originale et personnelle qu'il semble vouloir se l'approprier. Sans contredire Nietzsche, il en propose une lecture qui va au-delà de tout ce que ce dernier a dit de façon explicite. Ainsi, dans le deuxième ouvrage qu'il lui consacre, il se livre à une interprétation de ses écrits, guidée par l'évolution de l'état de santé de Zarathoustra durant les trois phases de découverte, d'assimilation et d'acceptation de l'éternel recommencement des choses. Deleuze, récusant d'entrée de jeu l'idée d'un éternel retour du même, en faveur d'un éternel retour de la différence et de la sélection. Il apparente la première lecture à un fâcheux contresens à éviter en affirmant que :

Nous, lecteurs de Nietzsche, devons éviter quatre contresens possibles : [...] 3° sur l'éternel retour (croire qu'il s'agit d'une vieille idée, empruntée aux Grecs, aux Hindous, aux Babyloniens... ; croire qu'il s'agit d'un cycle, ou d'un retour du Même, d'un retour au même).⁸⁵

En effet, pour le français, l'éternel retour est l'expression d'une ontologie spécifique qui comporte une dimension morale : l'affirmation de l'être en tant que répétition positive et créatrice, en même temps que la récusation du nihilisme qui présuppose l'assujettissement de la différence à l'identité dans la pensée. Le concept prend alors une signification particulière ; Il ne serait en aucun cas véhiculeur d'une pensée déterministe, fataliste, mais est, au contraire, conçu à l'image d'une roue dotée d'une force centrifuge et agissant selon un processus doublement sélectif.

La pensée sélective : Deleuze annexe le principe de la pensée sélective à celui de l'autonomie de la volonté, emprunté à la philosophie pratique kantienne, afin de déployer sa propre hypothèse éthique. Il la formule dans un précepte soutenant que la pensée aurait un pouvoir sélectif sur l'éternel retour et que par sa seule volonté, l'individu serait en mesure de désigner ce qui doit ou ne doit pas revenir : « *quoi que je veuille (ma paresse, ma gourmandise, ma lâcheté, mon vice comme ma vertu), je « dois » le vouloir de telle manière que j'en veuille aussi l'éternel Retour.* »⁸⁶

L'être sélectif : Ce principe vient contester toute interprétation pessimiste ou nihiliste de l'éternel retour entendu comme négation de la vie. Il s'agirait alors d'un test formel auquel les actions doivent se soumettre pour être approuvée ou rejetée car, selon

⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche par Gilles Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p.41.

⁸⁶ Ibid., p.37.

Deleuze, seuls les événements positifs sont sélectionnés par l'éternel retour : « *seule revient l'affirmation, seul revient ce qui peut être affirmé, seule la joie retourne. Tout ce qui peut être nié, tout ce qui est négation, est expulsé par le mouvement même de l'éternel Retour* »⁸⁷

Le concept, tel qu'il nous apparaît dans notre corpus, semble marquer une rupture avec l'interprétation deleuzienne et ce, selon qu'on la considère sous l'angle ontologique ou éthique. Du point de vue de l'ontologie, cette rupture peut être exprimée par la formulation chiasmatisée suivante : Deleuze postule un éternel retour de la différence dans la répétition, or dans le corpus, il s'agit d'un éternel retour de la répétition dans la différence. En d'autres termes, pour Deleuze et par le biais des mécanismes de sélection, l'éternel retour engendre des actions/événements à chaque fois nouveaux pour les mêmes individus, tandis que dans les trois romans, il est question d'une redistribution des mêmes actions/événements sur des individus toujours nouveaux, suivant notre logique de l'éternel retour linéaire.

5.1 Répétition sélective, répétition tragique

Considérons dans un premier temps le phénomène de la mort, primordial pour le concept de l'éternel retour qui implique nécessairement une rupture préalable dans l'existence qu'il répète. Les romans le présentent comme une fatalité péremptoire excluant la possibilité d'un revenir puisqu'aucun personnage n'est, ni ne laisse suggérer être issu d'un quelconque mécanisme réincarnateur. Dans *La marche en forêt* et *Le mur mitoyen*, ils évoluent selon le schéma existentiel archétypique qui débute par la naissance et se conclue par la mort. Seul le cas de *Madame Victoria* laisse planer un doute que nous avons déjà dissipé. Cette fatalité demeure certes relative pour la matière, mais est absolue pour l'individu en tant que singularité ; l'on ne revient donc pas de la mort, du moins pas dans son individualité. La présence fantomatique de l'aïeul Brûlé, qui reste toutefois purement figurative, ne peut être mise sur le compte d'une réincarnation car elle n'est que l'extension métamorphosée du même être ; métamorphose de laquelle est absente la notion de cycle, inhérente à la réincarnation. Par ailleurs, Le fait que la même matière compose des corps distincts, le cas, par exemple, de la procréation, ne saurait à son tour être conçu comme une forme de renaissance mais comme le prolongement de cette

⁸⁷ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche par Gilles Deleuze*, op.cit., p.41.

matière impérissable à travers une différence périssable. Autrement dit, la pérennité de la matière est une répétition à travers la différence.

Examinons ensuite la répétition des événements et/ou des actions. Sur la question, *Le mur mitoyen* donne doublement à réfléchir. Premièrement, parce que sa création reflète la condition de répétition qui gouverne le monde, étant donné qu'il est lui-même ressassement et transformation de ce qui existe déjà ; et deuxièmement, parce qu'il propose un même thème global, celui de la quête d'identité biologique, qu'il déploie dans des conditions différentes, sur des personnages différents. Des raretés le parsèment, comme celle de la femme chimère et celle de l'amour consanguin, mais toujours est-il que ce sont des raretés qui existent. *La marche en forêt*, même s'il ne s'inspire pas de situations précises, à l'instar du *Mur mitoyen*, n'échappe pas à cette répétition aussi bien endogène qu'exogène. Ses thèmes principaux étant ceux de l'amour, du mariage, de l'infidélité, du divorce, du travail, de la maladie somatique et psychologique, de la mort et du deuil, il n'est qu'une figuration du réel ; une répétition exogène. La répétition endogène, de son côté, est perceptible dans les échos situationnels ; le plus marquant étant celui de l'homosexualité refoulée qui unit deux personnages, Smith et Pascal, séparés par près d'un siècle de temps.

Madame Victoria pousse ce constat des événements répétitifs à son paroxysme. Si nous gardons à l'esprit que la redistribution des événements/actions sur les individus est entièrement aléatoire, l'hypothèse que des personnes distinctes, vivant dans des époques distinctes, puissent répondre au même prénom et avoir un parcours existentiel plus ou moins similaires, ne paraît pas saugrenue. Les combinaisons scénaristiques possibles étant en nombre restreint, la répétition devient inexorable. Elle opère évidemment à des proportions variables mais la possibilité d'une exacte répétition n'est pas exclue, même si le roman ne fait pas mention de pareil cas. D'abord parce que ça impliquerait une fastidieuse démarche de ré-écriture, mais aussi parce que l'accent y est davantage mis sur cette idée de proportions variables dans la répétition. Les individus et les époques diffèrent, mais les événements restent les mêmes : une répétition à travers la différence. Les deux romans affirment également le principe que Deleuze récuse, à savoir l'assujettissement de la différence à l'identité dans la pensée, car la pensée, de même que les êtres, ne sauraient jaillir du néant.

5.2 Le libre arbitre face à la répétition

Du point de vue de l'éthique, la rupture est d'autant plus manifeste car Deleuze présente comme allant de soi deux notions sans lesquels sa thèse, postulant une logique de sélection, ne saurait avoir lieu : la conscience et le libre arbitre. En effet, la sélection est par définition un acte conscient émanant d'une volonté indéterminée qui s'exprime face à un choix. Or, même si les personnages des trois romans ont l'illusion que leur volonté agit en tant que cause première de leurs actions, ils ignorent toutefois les motifs qui les déterminent à agir et évoluent de ce fait dans une sorte de prédestination aux paramètres multiples. Nous en examinerons quelques-uns.

Dans *Le mur mitoyen*, l'histoire d'Ariel et Marie comporte plusieurs éléments qui ont trait à cette notion de prédestination. Leurs sentiments amoureux, par exemple ne sont nullement présentés comme le fruit de leur vouloir, mais plutôt comme le résultat de concours circonstanciels qui les dépassent. L'expression « tomber amoureux » reflète le caractère involontaire des sentiments qui les prive de tout contrôle sur leurs actions : « il leur faut une épée, une lame qui les empêche de tomber l'un sur l'autre comme les particules d'une étoile qui s'effondre sur elle-même » (MM : 85). La vie du couple s'en trouve compliquée par la suite, lorsqu'ils se découvrent une ascendance commune, d'une deuxième forme de prédestination, celle de l'identité biologique. Il est vrai que cette dernière, étant avant tout déterminée par des facteurs qui échappent à la volonté, laisse suggérer une certaine fatalité : une famille ne se choisit pas et les liens qu'elle impose sont indélébiles. Comment, dans de tels imbroglios, envisager l'existence d'un libre arbitre si, de surcroît, les seuls choix dont les deux amants disposent leurs sont imposés par deux fatalités ? La première leur dictant de faire fi du tabou, alors que la deuxième les astreint à une séparation douloureuse. L'existence tragique d'Ariel et Marie incarne le prolongement des actions passées dans les événements futurs car elle n'est que la conséquence plus ou moins logique de l'erreur de jeunesse qui leur a donné naissance. L'on peut alors dire que leur sort était scellé avant même qu'ils ne viennent au monde.

Le déterminisme se laisse appréhender différemment, plus explicitement dans *Madame Victoria*. Les voix de certaines des protagonistes qui relayent parfois celle du narrateur laissent entendre une conscience lucide de la fatalité, face à laquelle elles expriment une complète résignation : « rien de tout cela n'empêchera mon futur déjà tracé : je mourrai seule sur Terre » (MV : 171). Les Victoria semblent destinées à reproduire une trajectoire globale semblable qui devient prévisible dès la lecture du deuxième récit.

Leurs actions sont limitées car elles sont vouées à reproduire des schémas tracés d'avance : « les chemins que j'empruntais étaient là depuis des siècles, tracés pour moi [...] bien avant ma naissance » (MV : 143). Elles n'ont, effectivement, que l'illusion du libre arbitre car leurs choix ne mettent pas en jeu une initiative ou un effort mais sont, à l'opposé, des leurres émanant de facteurs extérieurs qui les mènent inéluctablement sur le chemin de la répétition.

Comment expliquer autrement que par le *fatum* (la fatalité) le fait que nonobstant la différence de leurs parcours, de leurs choix et de leurs décisions, elles deviennent toutes, pour reprendre une phrase leitmotif du roman, une flèche pointée vers le nord ; ce nord où elles trouvent la mort ? Leroux présente les Victoria non pas comme sujets mais comme objets du recommencement, dénuées de liberté et agissant selon des causes déterminantes. Elles rappellent la métaphore spinozienne de la pierre⁸⁸ et font que le roman rejoigne le sillon nietzschéen de l'éternel retour tragique. L'éternité joue imperturbablement et à l'infini les mêmes drames, dans le même décor, sur la même scène étroite mais pour des individus différents. Le libre arbitre, quant à lui, n'est qu'un mythe mis à mal par l'auteure qui le présente comme purement illusoire.

La marche en forêt est une histoire de famille très soucieuse de la vraisemblance, dans laquelle les personnages ne sont confrontés qu'aux événements habituels de la vie de tous les jours. On y assiste à des mariages et des divorces ; des naissances et des décès, des crimes et des repentances... bref, la matière première d'un quotidien trivial qui semble limiter les possibilités. Dans son livre, *L'effet-personnage dans le roman*⁸⁹, Vincent Jouve présente le personnage romanesque comme étant « soumis à un projet qui lui donne sens. »⁹⁰. Effectivement, ce dernier est limité dans ses actions du seul fait de son inscription dans un genre de texte déterminé et ne peut évoluer que dans le cadre des

⁸⁸ « Une pierre reçoit d'une cause extérieure qui la pousse une certaine quantité de mouvement, par laquelle elle continuera nécessairement de se mouvoir après l'arrêt de l'impulsion externe. Cette permanence de la pierre dans son mouvement est une contrainte, non pas parce qu'elle est nécessaire, mais parce qu'elle doit être définie par l'impulsion des causes externes ; et ce qui est vrai de la pierre, l'est aussi de tout objet singulier, quelle qu'en soit la complexité, et quel que soit le nombre de ses possibilités : tout objet singulier, en effet, est nécessairement déterminé par quelque cause extérieure à exister et à agir selon une loi précise et déterminée. Concevez maintenant, si vous le voulez bien, que la pierre, tandis qu'elle continue de se mouvoir, sache et pense qu'elle fait tout l'effort possible pour continuer de se mouvoir. Cette pierre, assurément, puisqu'elle n'est consciente que de son effort, croira être libre et ne persévérer dans son mouvement que par la seule raison qu'elle le désire. Telle est cette liberté humaine que tous les hommes se vantent d'avoir et qui consiste en cela seul que les hommes sont conscients de leurs désirs et ignorants des causes qui les déterminent ». Voir SPINOZA, Baruch. *Lettre à Schuller* (1674), trad. Ch. APPUHN, In : Œuvres, tome 4, Flammarion, 1966.

⁸⁹ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

⁹⁰ Ibid., p.98

scénarios possibles induits, mais aussi limités, par ce genre. C'est en quelque sorte une fatalité narrative qui s'effectue par le biais d'un « *jeu de prévisibilité* »⁹¹, à l'instar de la fatalité du monde où scénarios et possibilités sont tout aussi restreints. *La marche en forêt* combine ces deux formes fatalités afin de mieux représenter des vies cantonnées dans la répétition.

L'éternel retour sélectif (ou deleuzien) exige la conscience de ce dernier en tant que condition de l'existence, afin de rendre envisageable la possibilité d'opérer un choix ou une sélection quant à ce qui doit ou va revenir. Le principe de sélection donnerait, suivant ce raisonnement, un pouvoir sur l'éternel retour qui s'offrirait et se plierait à la volonté des individus. Plusieurs réactions de plusieurs personnages face aux événements leur vie manifestent, en effet, une prise de conscience quant à leur caractère itératif qui se traduit par une profonde désillusion. Cette prise de conscience ne les a cependant pas dotés d'une force sélective ; elle les a, au contraire, dépossédés de toute volonté d'agir. Carmen, dans *Le mur mitoyen*, a abdiqué toute ambition sportive en désertant l'épreuve la plus importante de sa carrière. Elle « avait choisi de partir ailleurs. De se libérer de son destin, en quelque sorte. » (MM : 228).

Les deux amants de *Victoria en sursis* se sont donné la mort car la liberté existentielle à laquelle ils aspirent ne peut être atteinte que par le rejet de la répétition à laquelle ils s'identifient. Ces « choix » n'auront cependant rien apporté de nouveau car ils ont inscrit Carmen dans la longue liste des athlètes qui ont déserté des compétitions et les deux adolescents, dans celle, peut-être plus longue encore, des amoureux suicidaires. Les personnages restants sont inconscients de la répétition qu'ils subissent passivement. Même les souvenirs heureux, qui peuvent s'apparenter à une forme de sélection, –car le personnage désirerait retrouver certains moments joyeux de sa vie-, ne semblent aucunement impacter le cours des événements. Ils sont plutôt vécus avec une certaine nostalgie qui témoigne de l'incapacité à influencer le déroulement inéluctable des choses qui ne peut qu'être subit. L'éternel retour dans les trois romans n'est pas sélectif ; il est tragique.

Un contresens est toutefois à éviter, concernant le rapport a priori antinomique, entre la contingence et la détermination. Nous estimons opportun de le mentionner car il pourrait nuire à la cohérence de notre analyse. La contingence s'oppose à la nécessité et

⁹¹ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage...* op.cit., p.95.

non au déterminisme car elle n'est nullement la négation de la causalité en tant que loi de la nature. Les romans affirment ce principe causal pour tous les événements terrestres en les présentant comme les résultats des actions/décisions passées. Il s'agit d'une thèse métaphysique universelle qui soutient que toute chose dans le monde est la conséquence d'une cause antérieure. En d'autres mots, tout ce qui advient est engendré comme unique résultat de conditions antécédentes. Disons-le sans détours : l'association de la contingence et de la détermination ne constitue aucun manquement aux principes de la logique car les lois de la nature sont elles-mêmes contingentes. Il pourrait y en avoir d'autres sans qu'il n'y ait de paradoxes pour l'entendement. La nécessité qu'elles expriment, si tant est qu'elle est, ne demeure que relative.⁹² Le déterminisme auquel nous référons est le déterminisme naturel. Il ne relève pas du registre de la nécessité car, en opposition au déterminisme religieux, il n'a pas trait à la transcendance (ou à dieu) qui est nécessaire mais à une loi naturelle contingente. Un déterminisme né de la contingence ne peut tout simplement pas être nécessaire.

⁹² Voir BOUTROUX, Émile. *De la contingence des lois de la nature*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1921.

Nous avons procédé dans ce chapitre à une étude comparative en plusieurs volets entre le concept de l'éternel retour tel qu'il nous apparaît dans les trois romans et tel qu'il se présente dans la pensée de quelques philosophes qui s'y sont intéressés ; certains en tant que créateurs/fondateurs et d'autres en tant qu'interprètes/commentateurs. Le volet cosmologique tient davantage du mythe cosmogonique que de la réflexion philosophique à proprement parler. Raison en est que les premières intuitions de la doctrine trouvent leurs origines chez les civilisations de l'antiquité, à un temps où même les pensées humaines qui se prévalaient du rationalisme le plus souverain puisaient encore leur substance des récits mythologiques. Leroux ne manque néanmoins pas d'y faire allusion, de manière plus ou moins explicite. La figure d'Éon, omniprésente dans *Madame Victoria*, témoigne de l'intention de l'auteure d'inscrire son roman dans le registre cosmologique de l'éternel retour ; « Éon » étant à la fois le nom de la divinité grecque incarnant le temps cyclique et l'appellation donnée par les stoïciens aux cycles infinis de destruction et de recréation de l'univers. Cependant, le roman, loin de proposer une reprise littérale, opère une transposition à l'échelle humaine d'un phénomène qui relève du cosmos. Il s'agit alors d'adapter un modèle de représentation ancien, à une réalité nouvelle car si le contexte épistémologique actuel défend d'envisager des thèses comme la conflagration universelle et la réincarnation des âmes, il n'empêche pas de voir en l'éternel retour cosmologique une sorte d'allégorie de l'existence où les événements sont voués à se répéter à l'infini avec les cycles de la vie et de la mort.

Eu égard à leur caractère foisonnant, nous n'avons retenu dans le cadre du volet ontologique que les thèses et interprétations qui nous ont parues être les plus pertinentes pour notre analyse. Ainsi, dans un premier temps, avons-nous fait appel à la philosophie dite « néo-matérialiste » d'Hannah Arendt car plus congruente à l'illustration, au sein du corpus, de ce que nous avons baptisé « un éternel retour biologique ». Une existence, animale soit-elle ou végétale, lorsqu'elle est considérée du point de vue de sa durée, peut en effet communiquer l'impression d'évoluer selon un cheminement linéaire, mais la situer au sein des « tous » que sont l'espèce ou la vie (au sens biologique) lui découvre une dimension répétitive et circulaire. À travers des thèmes comme la reproduction, la périssabilité du vivant et le recyclage de la matière, Leroux réaffirme un constat qui lui est de longtemps antérieur, à savoir l'appartenance forcée des êtres aux cycles immuables de décomposition et de recomposition qui, sans cesse, refont et défont la vie et auxquels nul ne peut se soustraire.

Dans un second temps, la confrontation avec la représentation nietzschéenne de l'éternel retour nous a permis de montrer que le concept n'agit pas dans les romans selon un processus mécanique impliquant un recommencement du même, mais selon un principe linéaire qui n'exclut pas l'hypothèse d'un devenir des choses, même relatif. Toute action doit alors être conçue comme la reproduction d'une (autre ?) action antérieure, déjà accomplie une infinité de fois par une infinité de sujets, dans des circonstances distinctes et avec des détails distincts. Les êtres et les événements du monde sont voués à se reproduire avec des variations insignifiantes opérant à l'infini ; les rôles sont redistribuables et les éléments interchangeables mais la répétition demeure identique. De fait, la distribution d'éléments en nombre fini sur un temps théoriquement infini entraîne une dimension inéluctablement répétitive qui ne va apparemment pas sans une certaine désillusion, privant le monde de sa magie enchantée.

Dans un troisième temps, le parallèle établi avec la lecture heideggerienne du concept nous a permis d'échafauder à son instar une théorie des modalités. Dans les trois romans, le perpétuel recommencement des choses semble en investir deux sur les trois énoncés par Heidegger. De la catégorie de l'existence ou de ce qui est déjà, et de celle du possible comprenant tout ce qui est susceptible d'être, nous est offerte une pléthore d'exemples car les récits proposent des situations sinon réelles, du moins vraisemblables. La complète absence de la catégorie modale de la nécessité vient, pour sa part, entériner l'appartenance de l'œuvre leroussien au climat philosophique contemporain où elle est désormais perçue comme caduque. L'auteure inscrit par conséquent l'éternel retour dans la catégorie de la contingence, plus congruente à l'expression de la vision contemporaine du monde : en plus de ce qui est et de ce qui peut être, est condamné à se répéter indéfiniment ce qui aurait pu être autrement qu'il n'est.

Le volet éthique, enfin, dont le principal représentant est Gilles Deleuze présente un rapport inconciliablement antinomique avec la logique des trois romans : à l'éternel retour deleuzien de la différence dans la répétition, s'oppose celui, leroussien, de la répétition dans la différence. L'auteure met constamment à mal la notion du libre arbitre sur laquelle se fonde la possibilité d'une sélection vis-à-vis de ce qui se répète ; elle élabore pour ce faire des personnages qui paraissent non pas comme les sujets actants d'un devenir potentiel mais comme les objets passifs d'une fatalité en accomplissement. L'éternel retour dans l'œuvre de Catherine Leroux est un processus tragique qui confine l'être à un recommencement monotone, remettant en question jusqu'à la valeur même de

la vie. Ce n'est donc pas un hasard que l'intuition première de l'absurde chez Camus soit justement le fruit d'une lassitude fondamentale, exprimée à l'égard de ce trait constitutif de l'existence : une vie où tout n'est que répétition peut-elle encore avoir un sens ?

CHAPITRE IV
LA PERTE DE SENS

Dans l'Histoire de la culture occidentale, l'absurde ne paraît avoir été revendiqué comme notion philosophique qu'à partir du XXe siècle. Pourtant, en tant que tendance dominante de son époque, il n'a pas subitement surgi au milieu d'un néant intellectuel, mais procède au contraire, d'une vision du monde plus ou moins avant-gardiste dans laquelle il faut reconnaître les contributions du dadaïsme et des « penseurs du soupçon »⁹³, notamment Nietzsche qui rend déjà compte à sa manière d'une vie insensée car gouvernée par la répétition. C'est la première guerre mondiale qui lui fera occuper le devant de la scène en en faisant le titre explicite d'une crise existentielle : le traumatisme des années 1914-1918 accentue la sensibilité de l'absurde qui devient, en France, un phénomène fermement installé. Le sentiment d'une existence injustifiée se substitue alors à celui de la plénitude première et l'ébranlement généralisé des repères empreint l'atmosphère d'un illogisme désormais envisagé comme un fait universellement significatif et digne d'intérêt. Dès lors, un motif originellement philosophique essaimera dans des productions littéraires considérées comme les plus marquantes de leur siècle où une expérience fondamentalement humaine, vécue par tout un chacun, est présentée sous les aspects les plus divers. Tandis que l'accompagnera définitivement dans les revues spécialisées l'étiquette de « théâtre de l'absurde », cette pensée a aussi inspiré les chefs-d'œuvre romanesques de véritables virtuoses de la plume et continue, encore aujourd'hui, de féconder l'imagination de ceux qui vouent un culte aux belles lettres.

Le présent chapitre ne se fixe pas pour objectif premier de démontrer le fait que Catherine Leroux soit consciente ou pas de l'influence qu'exerce la philosophie de l'absurde sur ses textes. Même s'il existe des références, parfois directs, dans son œuvre attestant de la connaissance savante qu'elle en détient, l'absurde reste avant tout un jugement sur la vie et sur le monde ; une expérience accessible à tous, même loin des connaissances théoriques qui s'y rapportent. Nous essayerons tout au plus de mettre la lumière sur les affinités entre la représentation que l'écrivaine fait de la notion et la pensée camusienne qui, à notre goût, est celle qui s'est le plus exhaustivement attachée à sa théorisation. Plusieurs ouvrages, aussi bien idéologiques que littéraires, contribueront au développement de notre analyse. Cependant, *Le Mythe de Sisyphe* en constituera, à bien des égards, la principale charpente car notre objectif n'est pas de montrer que Leroux suit

⁹³ Nietzsche remet en question les valeurs judéo-chrétiennes et la mentalité religieuse responsables de ce qu'il appelle le nihilisme ; Karl Marx montre que le capitalisme est en vérité une idéologie des classes qui a pour mission de garantir la domination de la bourgeoisie sur les prolétaires ; et Freud, en introduisant le concept de l'inconscient, questionne la capacité de la conscience à offrir une prise sur le monde.

le même cheminement idéal qu'Albert Camus mais simplement qu'un rapprochement est possible entre deux réflexions issues d'un même constat initial. Aussi, ne nous attarderons-nous pas sur le dépassement de ce qu'il est coutume dans la littérature savante d'appeler « le cycle de l'absurde » par un éventuel « cycle de la révolte » leroussien sans fondements réellement solides : les indices qui vont dans ce sens, sont davantage susceptibles d'une autre lecture que nous prendrons le soin de développer dans le prochain chapitre. Cela n'empêche toutefois pas l'inscription des trois romans dans une tradition particulière de la pensée dont les premières intuitions précèdent de beaucoup l'apparition, la concernant, des premiers écrits philosophiques du XXe siècle.

Il nous faudra également nous aider de quelques prolégomènes définitionnels qui nous permettront d'avoir une plus large perspective sur une notion polychrome. Lexicalement, le terme « absurde » dispose d'une pluralité d'acceptations répondant chacune à une situation bien définie et suscitant une tonalité différente que nous ambitionnons de mettre à profit dans leur intégralité. Philosophiquement, les définitions abondent tout autant ; nous nous contenterons néanmoins d'en mentionner deux. Celle de Kierkegaard est suffisamment représentative de son courant de l'existentialisme chrétien : les divergences avec Léon Chestov et Karl Jaspers nous paraissent minimales et ne sont pas d'un grand intérêt pour notre travail. Elle nous offrira un aperçu sur l'expérience de la rupture de sens dans un contexte où la figure de Dieu sert encore de repère existentiel central, accordant au croyant la possibilité de combler sa soif de savoir et d'unité en la projetant dans un au-delà métaphysique. Celle de Camus, écartant l'option du secours divin, proposera la vision d'un Homme qui doit reprendre les rênes de son existence en apprenant à s'accommoder seul de cette réalité amère. La confrontation avec ces deux définitions montrera si le rapport que notre corpus entretient avec la vision contemporaine du monde est celui d'une adhésion ou d'une rupture ; d'une continuité ou d'une coupure.

1 Définitions

À la fois substantif et adjectif, le terme « absurde » concerne dans le registre courant l'être humain en général : ses qualités et certaines manifestations de son activité comme ses paroles, ses croyances, ses comportements... etc. Avant même de s'ériger en notion philosophique et, plus tard, en courant à part entière de la pensée, sa définition est déjà fondée sur une appréhension logique car est dit absurde tout ce qui va à l'encontre du sens commun ; tout ce qui est contraire au « bon sens », à la raison entendue comme système de valeurs partagées et de normes intersubjectives. En ressortira donc que la lisière est assez fine entre l'acception dictionnaire la plus élémentaire de ce mot d'usage commun et celle qui répond à des préoccupations parfois complexes de l'esprit. Le rapport, loin d'induire une exclusion, communique, inversement, une grande perméabilité.

1.1 Définitions lexicographiques

Le *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)* révèle au mot une provenance latine : l'origine en serait alors le qualificatif *absurdus* qui se traduit par « choquant », « hors de propos », « dissonant »... etc. et qui manifeste une proximité sémantique évidente avec *absonus* qui, lui, décrit le caractère de toute chose présentant une disharmonie acoustique ou, pour le dire plus prosaïquement, qui « sonne mal ». Cette analogie justifie en grande partie l'importante charge perlocutoire ainsi que la multitude de nuances que peut véhiculer le terme. L'entrée « absurde » dans le même dictionnaire propose, en un premier lieu, deux définitions s'intéressant au sens que confère à l'adjectif son utilisation dans la langue courante ; définitions dans lesquelles on remarquera immédiatement la mise en regard de l'objet du jugement avec ce qui en constitue l'outil, à savoir la raison :

A.- [...] *Qui est manifestement et immédiatement senti comme contraire à la raison, au sens commun ; parfois quasi-synonyme de impossible au sens de « qui ne peut ou ne devrait pas exister ».*

B.- [...] *Qui agit, se comporte, juge d'une manière non conforme aux lois ordinaires de la raison.*⁹⁴

⁹⁴ *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*. Entrée consultée le 23/03/2022.

Suivent, en second lieu, deux autres définitions qui, malgré leur inscription dans le cadre précis de deux disciplines voisines (la philosophie et la logique), ne montrent pas d'écarts notables avec celles, plus générales, précédemment citées. Elles apparaissent davantage comme une simple transposition, peut-être légèrement amplifiée⁹⁵, du sens traditionnel du mot dans des domaines plus techniques. L'absurde, étant par définition intimement attaché à l'existentialisme, des exemples empruntés à l'œuvre aussi bien littéraire que philosophique de Sartre et de Camus accompagnent les deux définitions pour tenter de cerner au mieux les contours indécis d'un terme foncièrement polymorphe :

C.- PHILOS., notamment certains existentialismes [En parlant de l'être et des êtres] Qui résiste à une interprétation rationnelle, qui n'a pas de sens.

D.-LOG. [En parlant d'un énoncé] Qui renferme une contradiction.

À côté de leur rôle illustrateur, les exemples, dans les quatre acceptions, jouent un deuxième rôle de précision qui n'est pas sans utilité. Ils apportent, même implicitement, des informations complémentaires qui tendent à l'élargissement de la sphère définitionnelle en multipliant les significations possibles et ce, afin de mettre en relief la pluralité des nuances sémantiques que comporte un mot polyvalent. Les citations mettent donc en jeu la fonction perlocutoire du langage en modifiant, à chaque fois, l'effet psychologique produit sur le récepteur, par un même mot employé dans des contextes différents. En résulte une palette presque complète de tonalités qui engendre à son tour plusieurs sens plus ou moins distincts. L'article de Mariana Kunešová, dresse là-dessus une liste exhaustive⁹⁶ ; nous n'en retiendrons que trois pour les besoins de notre analyse.

D'abord, la tonalité comique. Elle peut représenter l'absurde par la mise en place d'une caricature qui surprend avec sa stupidité, sa trivialité ou son ridicule⁹⁷ ; par la création d'une situation burlesque qui montre les travers de l'Homme et du monde moyennant des quiproquos extravagants ou des imbroglios bouffons⁹⁸. Le comique

⁹⁵ Le dictionnaire accompagne la définition philosophique de la remarque suivante : « **Rem.** A l'idée de non-sens la philos. existentialiste joint parfois une certaine véhémence contre le monde qui ne « veut » pas livrer sa rationalité ou la raison qui ne sait pas la découvrir ».

⁹⁶ KUNEŠOVÁ. Mariana, « L'absurde : des définitions lexicographiques et philosophiques vers une catégorie esthétique » dans *Études*, 36 / 2015 / 2, (237-252).

⁹⁷ Exemple 8 : « Il y a des gens comme notre cousin, dont toutes les idées sont bêtes, arriérées, des idées de vieillard, de bourgeois absurde, maniaque, des rengaines, des préjugés, des naïvetés [...] ». E. et J. DE GONCOURT, *Journal*, 1860.

⁹⁸ Exemple 2 : « Jamais cependant ils ne purent croire que nous fussions des Messieurs cheminant à pied pour leur récréation personnelle, cela leur paraissait inouï, absurde; nous étions des dessinateurs ou des leveurs de plan qui voyageaient par ambition pour faire mieux que les autres et gagner par-là la croix

travestit parfois aussi la réalité et déforme l'ordre général des choses dans le but, évidemment, de provoquer le rire. Mais outre cette intention première réside un message implicite : une invitation sous-jacente à la réflexion qui détermine la réception du texte chez le lecteur. Ensuite, la tonalité sérieuse que le dictionnaire offre selon deux modalités : celle du court passage à valeur aphoristique, chargé de signification et exprimant l'opposition au « bon sens »⁹⁹ ; et celle d'une méditation relativement longue qui propose l'analyse d'un état de fait scandaleux ou révoltant¹⁰⁰. La tonalité tragique, enfin, exprime une existence marquée par la fatalité face à laquelle se dévoile toute l'impuissance de l'Homme, incapable de changer les lois d'une réalité transcendante qui lui échappe entièrement¹⁰¹.

1.2 Définitions philosophiques

Le sentiment de l'absurde ne date pas, comme on le pourrait penser, du lendemain des deux guerres mondiales. L'idée d'un monde insensé fait en vérité l'objet d'une grande filiation philosophique qui trouve ses origines – nous renseigne le *Grand dictionnaire de la philosophie*- dans les prédications protestantes sur la grâce qui communiquent aux fidèles le sentiment d'une existence superflue¹⁰². On en retrouvera plus tard les traces dans presque toutes les philosophies qui ont pour objet d'étude l'être humain et sa condition : de l'éthique à la noétique et de l'ontologie à la métaphysique. Le courant existentialiste demeurera cependant celui auquel on la rattachera le plus, en ce qu'ils partagent comme concepts et substrats théoriques communs, et les noms de Soren Kierkegaard, d'Arthur Schopenhauer, de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus – Même s'ils sont loin d'être les seuls- resteront dans l'imaginaire collectif les principaux représentants de cette pensée, nonobstant leurs divergences. Pour les exigences de notre

d'honneur; (...) il y avait en nous quelque chose d'incompréhensible, de contradictoire et de ténébreux, et nous les effrayions presque, tant nous leur semblions étranges. ». G. FLAUBERT, *Par les champs et par les grèves*, 1848, p. 311.

⁹⁹ Exemple 5 : « *L'homme absurde est celui qui ne change jamais.* » A. DE MUSSET, *Revue des Deux Mondes*, 30 sept. 1832

¹⁰⁰ Exemple 7 : « *Un homme de génie est un homme absurde, c'est-à-dire qu'il pousse un système à l'absolu, or l'absolu est l'idéal de la science. On est fondé à croire que cet absolu existerait si nous connaissions tout (cause unique, c'est Dieu) mais comme nous sommes loin de tout connaître, nous ne pouvons pas agir en conséquence. En un mot, nous devons raisonner dans l'hypothèse de l'absolu, mais agir dans la réalité qui est autre, mais en faisant toujours comme si l'absolu existait ou devait exister ; sans cela, pas de science.* » G. BERNARD, *Cahier de notes*, 1860, p. 61.

¹⁰¹ Exemple 4 : « *... il faut tenir l'univers pour l'expression de l'incohérence absolue, sans fissure, l'incohérence roulant sur elle-même, sans raison, ni but, plus aveugle, plus absurde que la fatalité antique, l'incohérence pour l'incohérence, en tout et toutes choses, des astres, de la terre, de l'herbe, de l'âme...* »

[10] M. DRUON, *Les Grandes familles*, t. 2, 1948

¹⁰² *Grand dictionnaire de la philosophie*. Op.cit. p.34.

analyse, nous ne retiendrons que les définitions kierkegaardienne et camusienne car nous souhaitons, en plus de nous en servir comme arrière-fond théorique, procéder à une comparaison entre la conception qu'elles offrent de la notion de l'absurde et celle proposée dans notre corpus d'étude.

Kierkegaard inscrit sa conception de l'absurde dans une perspective essentiellement théologique. Le philosophe danois du XIXe siècle fait face à la crise existentielle globale en développant sa propre philosophie qu'il essaye de concilier avec ses valeurs chrétiennes héritées. L'absurde, pour Kierkegaard, naît bien entendu de la rupture fondamentale entre l'individu en quête de sens et un univers qui en semble dépourvu, mais la préoccupation religieuse le vêt d'une formulation distincte. Au concept de l'univers se substitue naturellement celui d'un dieu éternel dont la synthèse avec un être temporel -synthèse incarnée par la figure du Christ- constitue un paradoxe auquel l'entendement humain ne peut avoir accès. Cette antinomie serait pour l'Homme et sa pensée un mystère insondable qui ne peut faire autre chose que l'objet d'un acte de foi. Elle donnera naissance à la célèbre formule « *credo quia absurdum* » : je crois parce que c'est absurde. Si l'absurde kierkegaardien prend un sens un brin restreint, il n'en définit pas moins la situation de l'Homme face à une existence marquée par son infatigable répétition et au problème insoluble du sens. Ce mal-être existentiel transparaît dans presque tous ses écrits qui tournent principalement autour des thèmes de la foi, de la répétition et du désespoir, et dans lesquels on ne peut passer à côté de sa soif inextinguible de signification et de vérité : « *Trouver une vérité, mais une vérité pour moi, trouver l'idée pour laquelle je veux vivre et mourir.* »¹⁰³

Contrairement à Kierkegaard, la philosophie d'Albert Camus est résolument athée. Inspirée par l'existentialisme de Jean-Paul Sartre pour qui l'Être est injustifié du fait de sa contingence, l'existence y est immédiatement présentée comme vide de sens. Camus étaye sa thèse avec, entre autres, l'indifférence du monde vis-à-vis de l'être ; le caractère monotone du quotidien que l'être humain reproduit machinalement, ainsi que la fatalité de la mort qui rend futile toute entreprise ou vocation tournée vers l'avenir. L'absurde camusien résulte du rapport conflictuel opposant, en amont, la tendance viscérale de l'être humain à l'unité et sa perpétuelle recherche de la valeur intrinsèque de la vie, et, en aval, son incapacité à combler l'une ou l'autre de ses aspirations dans un

¹⁰³ KIERKEGAARD, Soren. *Journal* (Extraits) 1832-1846, trad. Ferlov et Gateau, Paris, 1941, p. 31.

univers apparemment sans but, incohérent et irrationnel. Ainsi, la rupture avec la logique n'est pas imputable au seul esprit ou au seul monde, mais émerge de la contradiction qu'engendre leur coexistence simultanée : « *L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde.* »¹⁰⁴.

¹⁰⁴ CAMUS. Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Coll. Folio-Essais, 2013 (1942), p.44.

2 L'expérience de l'absurde

En dépit du fait que *La marche en forêt* y réfère activement, l'absurde dans l'œuvre de Catherine Leroux n'est pas abordé en tant que concept abstrait, mais en tant qu'expérience tangible que les personnages vivent chacun de manière différente. Les trois romans n'ont pas l'opacité des discours théoriques, même s'ils n'en sont pas entièrement dépourvus, car l'enjeu est de transmettre au lecteur, en lui présentant une série de situations palpables, le sentiment que suscite chez l'individu la prise de conscience d'une vie dénuée de sens. Le recours à des situations « concrètes » permet effectivement de rapprocher des esprits -peut-être davantage que les ouvrages philosophiques- une notion qui ne concerne pas que les seuls initiés à la discipline. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle Sartre et Camus ont opté, à côté des essais les plus ésotériques, pour le roman et le théâtre afin de mettre en œuvre et donner véritablement vie à une partie de leur pensée.

L'accent dans les récits leroussien est mis tant sur les causes que sur les conséquences de ce que l'auteur du *Mythe de Sisyphe* appelle un « mouvement de la conscience ». Nous y est alors décrit tout le cheminement de ce qu'on peut qualifier d'« apprentissage » personnel : la découverte d'une vérité à proprement parler « nauséabonde » et le constat d'une réalité scandaleusement insatisfaisante. Les modalités conjuguées en vue de mettre en avant l'évidence irrationnelle de l'absence de justification à l'Être donnent lieu à une authentique esthétique de l'absurde qui semble être le prétexte à la création de certaines situations et, parfois, de certains récits, dans lesquels elle se présente comme une qualité essentielle à atteindre. L'expression de la fracture de sens exerce par son étrangeté un pouvoir de fascination qui se déploie à travers une pluralité de tonalités et une variété situationnelle tendant à communiquer un état de fait qui, autrement, appartiendrait encore au domaine de la théorie.

2.1 La déception d'attentes

Sans vouloir remettre en cause le principe d'autonomie dans les œuvres littéraires, il est clair que tout auteur cherche à faire progresser son texte dans une direction bien définie, en fonction, évidemment, des enjeux et objectifs préalablement établis. Par exemple, afin de communiquer le sentiment d'un univers insensé, les dramaturges de l'absurde font appel, entre autres effets, à la déception d'attentes : un procédé offrant un large éventail de possibilités scripturales tendant à contrarier les anticipations du

lecteur/spectateur. Des pièces comme *La Cantatrice chauve*¹⁰⁵ et *En attendant Godot*¹⁰⁶, pour ne citer qu'elles, mettent à profit pareil procédé en provoquant d'entrée de jeu, dès le titre, des anticipations quant à leur fond dans l'unique fin de les décevoir. Les personnages éponymes n'ont pas, à proprement parler, de rôles dans la structure de la pièce ni dans le déroulement des actions ; ils n'apparaissent pas sur scène et ne sont que brièvement évoqués dans les répliques d'autres personnages.

L'auteure du *Mur Mitoyen* ne fait usage de la déception d'attentes qu'à une unique occasion. Elle représente chez elle un principe narratif caractérisant sinon l'ensemble d'une intrigue, du moins ses moments cruciaux. Dans le récit de Simon et Carmen, elle investit l'exposition des événements, orchestrés de manière à susciter chez le lecteur l'impression d'un tournant décisif imminent qui n'advient cependant pas. Frannie, sur un lit d'hôpital, est supposée se prêter au cliché du mourant qui, en sentant sa fin approcher, livre ses secrets les plus jalousement gardés. Ses enfants, Simon et Carmen, sont investis de sentiments aussi confus que contradictoires : partagés entre l'inquiétude pour leur mère et l'espoir qu'elle daigne enfin leur révéler le vrai nom de leur géniteur. L'intrigue de la première partie du récit tourne ainsi autour de l'identité cachée du père, et le narrateur amplifie le suspense en mettant l'accent sur l'importance d'une telle information qui aurait, semble-t-il, un impact viscéral quant à la suite des événements. Pour ce faire, il nourrit l'attente en usant habilement d'une narration discontinue : les passages dédiés à l'essentiel de l'intrigue sont entrecoupés par des dialogues, des flash-backs et des digressions descriptives. Lorsque Frannie est en état d'éveil, les références et allusions au sujet principal se multiplient et se font fréquentes mais seulement pour s'estomper lorsque cette dernière sombre dans ses comas à répétition. La tension s'intensifie lors de ce qui semble être son dernier réveil. Le narrateur, pour illustrer le temps psychologique en dilatation chez les personnages qui s'impatientent, procède à une gradation, une énumération ordonnée des membres qui reprennent, un à un, vie dans le corps éreinté de la vieille dame : « C'est d'abord la main, ensuite les paupières qui s'animent, tentant féroce de s'ouvrir, puis le bras qui s'élève vers le menton en tremblotant. » (MM : 114).

La contrariété est le propre du dénouement de cette première partie du récit : un dénouement qui se fait néanmoins attendre. Alors que le décor semble propice pour une

¹⁰⁵ IONESCO, Eugène. *La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1954.

¹⁰⁶ BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

ultime révélation, pour la divulgation d'un secret qui ne sera peut-être pas emporté dans la tombe, intervient, après le réveil de Frannie, un long passage descriptif sur les processus vitaux en déclin et les derniers signes révélateurs d'une mort prochaine. Le suspense est entretenu jusqu'à son dernier souffle lui permettant d'articuler une parole qui n'est communiquée que par fragments. Deux répliques tronquées au style direct, « Je veux... » (MM : 114-115), sont suivies de deux commentaires du narrateur sur l'état d'attente insoutenable que traversent le frère et de la sœur : plus longue est l'attente, plus douloureuse et amère sera la déception. Le rideau se lève sur une dernière déclaration des plus insensées, d'autant plus insensée qu'elle est émise à un moment aussi fatidique que les quelques secondes précédant le passage dans l'au-delà. Frannie, sans doute délirante, exprime avant de rendre l'âme une étrange et incongrue envie de manger : « Je veux du beurre d'arachide. » (MM : 115).

Il n'est peut-être pas nécessaire de lire le récit de Frannie pour comprendre qu'il ne peut y avoir de désappointement sans attentes et qu'il n'est d'attentes sans anticipations et sans imagination. Mais on ne peut vraisemblablement pas le lire sans y découvrir que les méandres de la vie, représentés ici par de subtiles techniques narratives orientant la lecture, peuvent éveiller chez l'individu, même à son insu, des attentes et anticipations voués au déboire. La déception est ce désajustement existant entre le cheminement réel des choses et l'autre présumé par l'imagination de celui qui espère et qui attend. Elle résulte d'un côté, pour le lecteur, d'un suspense longuement maintenu et de l'autre, pour les deux personnages, d'un espoir vainement nourri autour d'un événement qui n'advient finalement pas. Elle est aussi synonyme d'incompréhension et de colère, d'indignation et stupeur : la réaction violente de Simon par la suite montre suffisamment l'amertume de ses espérances contrariées. Mais la déception représente surtout, pour lui et Carmen, l'occasion d'un divorce avec l'image ordonnée et bien faite du monde. Après avoir assisté à la mort loufoque de leur mère, ils font connaissance avec l'absurdité et la totale absence de sens qui régissent aussi bien la vie que la mort. La tonalité est d'un comique grinçant qui appelle davantage à la réflexion et à la remise en question des choses qu'il ne provoque le rire. La fin du récit de Frannie s'accompagne d'un passage pessimiste, sérieux, correspondant au sixième modèle proposé dans les prolégomènes : celui de la courte méditation aphoristique sur la valeur de l'existence. Les derniers instants d'une vie y sont décrits comme des instants ordinaires parmi tant d'autres, ni plus significatifs ni plus importants : « au dernier moment, [les gens] disent n'importe quoi, parce que la fin

d'une vie n'est jamais une rédemption, parce qu'on meurt comme on a vécu. Dans l'absurde et le mensonge. » (MM : 115-116).

2.2 La lassitude

L'expérience de l'absurde traduit une rupture avec le quotidien, entendu comme un ensemble d'habitudes que dictent à l'homme son milieu, sa profession et les besoins qui lui sont consubstantiels. Ces habitudes se développent parfois jusqu'à imposer un certain mode de vie qui se reflète dans des comportements particuliers et dans une façon de penser que l'on adopte presque à son insu. Le cadre familial et la sécurité ontologique que procure le monde du quotidien couvrent l'ensemble d'un air de pragmatisme et par là même dissimulent l'aspect machinal de ces habitudes que l'on reproduit chaque jour naïvement, spontanément, sans jamais les questionner. Leur remise en question lève le voile sur la réalité d'une existence qui se meut exclusivement dans l'inauthenticité et la répétition. L'expérience de l'absurde permet précisément de rompre avec ce cycle et la conscience, une fois renouvelée, substitue à l'insouciance du quotidien chez l'individu, le questionnement des choses sur lesquelles il doit désormais poser un regard nouveau. Camus dira à ce propos qu' :

Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. « Commence », ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience¹⁰⁷

Dans *La marche en forêt*, c'est le geste élémentaire de chercher ses clés qui a amorcé ce déclic dans l'esprit de Fernand ; ses clés qu'il lui semble soudain chercher depuis trop longtemps ; qu'il ne se rappelle pas avoir directement saisies un jour, sans avoir à fouiller pour les trouver ; ses clés qu'il retrouve difficilement mais uniquement pour les reperdre encore et se remettre à leur recherche quand l'envie de sortir se fera de nouveau sentir. Tout commence donc avec une interrogation ; un « pourquoi » fondamental qui surgit presque accidentellement pour faire s'écrouler le « décor » : « Tout à coup, il se demande pourquoi il cherche tant » (MF : 10). L'Homme se sent alors étranger à lui-même et à ce qu'il cherche à accomplir tandis qu'il réinterroge la valeur de cette course effrénée et insouciante de gestes répétitives qui dominent son existence. Le « pourquoi » les dénuent de leur sens immédiat et pragmatique que leur conférait le

¹⁰⁷ CAMUS. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p.29.

quotidien, pour instaurer envers eux un écart ré-évaluateur. Il laisse par la suite place à un profond sentiment de lassitude face à ces actions que l'on reproduit mécaniquement, sans réaliser que leur somme cantonne la vie entière à une monotonie morbide.

L'esprit de Fernand s'éveille douloureusement à l'absurdité de son Être qui se voit subitement résumé à ce geste insensé qu'il lui semble accomplir depuis toujours : « Sa quête lui paraît soudainement dépourvue de sens » (MF : 10). C'est là, la raison pour laquelle Camus voit dans cet état de lucidité à la fois une chance et une malédiction car bien que ce soit la condition indispensable au changement souhaité dans la conscience, cela ne va pas sans une certaine perturbation psychologique. L'individu, une fois sorti de sa stupeur, se retrouve face à deux possibilités : le retour dans la chaîne de l'inconscience ou l'éveil définitif¹⁰⁸ qui est, au fond, le but ultime de la philosophie de l'absurde ; le chemin sur lequel elle l'appelle à s'engager. Fernand optera finalement pour le doux retour à la chaîne et choisira de se complaire à sa situation dans la passivité la plus absolue : sans doute, trouve-t-il préférable la sérénité que procure l'appartenance à un certain conformisme idéal, à l'idée de reconnaître, d'abord à soi-même, puis au reste du monde, avoir mené soixante-douze ans d'existence dans le mensonge et dans le faux. La tonalité est de ce fait irrémédiablement tragique parce que le personnage fait la découverte de l'absurde vers le déclin de ses ans ; à un âge où toute action, même intellectuelle, relève de l'ordre de l'inenvisageable. Fernand apparaît alors tel le héros solitaire, inspirant la seule pitié car confronté à une situation sans issue, à une force « surnaturelle » contre laquelle il ne peut espérer aucune victoire.

Cet aspect de la philosophie camusienne lui a, à plus d'une occasion, valu un rapprochement avec celle de Sartre (et de Heidegger avant lui) qui traite de la notion d'« existence authentique ». Le parallèle est, à vrai dire, justifiée, en cela que les deux pensées ont en commun une incitation aux hommes à se libérer des entraves d'une vie inauthentique à l'intérieur de laquelle ils se contentent de jouer des rôles préconçus comme celui de professeur, de père de famille, de femme au foyer... etc. qui restent étrangers à leur vrai « moi ». Les rôles dictent des comportements que l'on adopte et des gestes que l'on réalise, non par conviction ou par désir de les réaliser, mais pour la seule raison qu'ils font partie du « décor » ; qu'ils définissent les contours de ce personnage qui n'est pas soi mais auquel on s'identifie sans motifs rationnels. Leur étrangeté se révèle

¹⁰⁸ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p.29.

lorsque la raison les met à l'examen, lors de brefs instants de lucidité, et s'interroge sur la nature des motivations qui nous poussent à les embrasser. Le rideau se lève sur un monde factice ; un pantomime¹⁰⁹ où les identités sont suspendues en faveur d'une altérité informe.

C'est de cette manière que le personnage d'Amélie, dans le même roman, prend pleinement conscience de son individualité : son « moi » lui apparaît comme normalement concevable en dehors de l'influence de son entourage, mais surtout en dehors du rôle de l'enfant-modèle dans lequel elle baignait jusque-là. Elle réalise que son identité personnelle était en vérité oblitérée par une construction sociale à laquelle elle aspirait inexplicablement à s'identifier : la figure-type de la fille et de la sœur idéale, vivant au sein d'une famille unie et chaleureuse. Le contact avec une réalité autre que celle de ses représentations lui a révélé l'absurdité de ses efforts acharnés pour sauver le mariage depuis longtemps dysfonctionnel de ses parents. Amélie se rend enfin compte qu'en réalité, elle souhaitait moins empêcher le divorce en cours de deux adultes incompatibles, cherchant à construire leur subjectivité indépendamment l'un de l'autre, qu'elle ne désirait préserver un ordre particulier des choses qui contribuait au maintien de son rôle. Elle quitte, au sens propre comme au figuré, son ancien mode de vie, factice, pour partir à la quête d'un autre, plus authentique, où son identité véritable cessera d'être en suspens. Cette découverte s'accompagne chez le personnage d'une perte de sens généralisée car plus rien n'a de valeur en soi ; plus rien n'a de valeur en dehors de celle que nous lui accordons dans cette sorte de convention tacite, unissant l'ensemble des « acteurs », et maintenant le jeu de rôles comme une vérité alternative. La philosophie absurdiste est ici explicitement mentionnée car Amélie, du fait de ses études artistiques, en détient les soubassements théoriques. Cela reste, cependant, pour elle, la première fois qu'elle en fait une connaissance réelle. L'écart entre le savoir abstrait et l'expérience palpable traduit la différence dans la représentation des concepts entre la littérature et la philosophie :

Puis, quelque chose l'a saisie. Une force dont elle possédait une connaissance théorique pour l'avoir déchiffrée dans les œuvres d'artistes qu'elle aimait, mais dont elle n'avait jamais fait l'expérience. L'absurde. La perte de sens. Après des semaines à tenter de raccommoder ses parents, à apaiser le reste de la famille, ça lui est venu, une impression fugace. Rien n'a de sens. L'emprisonnement d'Hubert, la séparation de ses parents, les maladies et les querelles, rien de cela ne compte dans l'absolu. (MF : 167-168)

¹⁰⁹ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p.30

De ces moments d'éveil et de cette invitation à l'authenticité que l'esprit s'adresse à lui-même, l'exemple de Carmen, dans *Le mur mitoyen*, est édifiant. Coureuse de marathon et athlète à succès, elle abdique ses ambitions sportives au milieu de ce qui, normalement, représente l'accomplissement ultime vers lequel devrait être orientée toute carrière dans ce domaine. Carmen, prise d'une soudaine lassitude face à la valeur incertaine de ce qu'elle s'acharne à accomplir, réalise la vacuité des rythmes inflexibles régulant sa vie jusqu'à en faire une entité étrangère qui ne lui appartient plus. Elle abandonne la compétition qui lui aurait permis de finir sa carrière en apothéose et d'avoir la pleine reconnaissance de sa famille ainsi que celle de tous ceux qui vouent un culte à la course de fond. Carmen ne remet pas tant en question son amour pour la course que les raisons qui motivent ses pas. Aussi, l'épreuve à peine entamée, décide-t-elle sans motifs apparents de s'éloigner de la piste, de dévier du chemin balisé qui lui indiquait la trajectoire à suivre pour en adopter une autre, aléatoire, mais qui restait le fruit de son choix, de son libre arbitre qu'elle exerce vraisemblablement pour la première fois. Et pour la première fois, elle éprouve le sentiment de liberté que procure le fait de vivre pour soi, de courir pour soi. Une sorte de voix intérieure serait à l'origine de la décision qu'elle peine à s'expliquer : « c'est difficile à expliquer, mais il y a quelque chose en moi qui m'a soufflé que je ne courais pas pour ça, que je n'étais pas là pour franchir des lignes de départ et d'arrivée, pour battre des temps, pour me mesurer à d'autres. ». (MF : 228).

Une métaphore de la vie sociale pourrait facilement être imaginée à partir de ce récit : la piste y serait la voie toute tracée que nous imposent nos rôles du quotidien et la déviation de Carmen l'expression de son désir de renouveau. L'idée de quitter le chemin balisé de la course symboliserait alors la volonté de se mouvoir ailleurs que dans les sentiers battus car, effectivement, tout dans la vie sociale cherche à éloigner l'individu de sa subjectivité. Il est vrai que les rouages de la société tournent mieux lorsque chacun s'identifie et se complaît à son rôle en s'acquittant des fonctions et des tâches que ce dernier engage sans manifester de désirs de s'y opposer, mais il est difficile, voire impossible, d'éprouver un quelconque épanouissement en se contentant d'être un « autre ». La vie au sein d'une société met à mal les entreprises de réconciliations avec soi en ce qu'elle alimente comme craintes et appréhensions liées aux attentes qu'elle a justement de nous. Cependant, refuser d'être soi-même reviendrait à rester sourd à l'appel de la raison qui invite l'être à ne plus s'oblitérer dans les conduites dictées par l'appartenance à une famille, à une communauté ou à une organisation humaine – peu

importe son envergure. Il faut, au contraire, parvenir à un état de conscience de soi qui ne craint pas de contester l'idée que la vie soit sans cesse modulée par les exigences de cette appartenance et qui a pour vocation de s'accepter en tant qu'identité, peut-être pas singulière, mais qui gardera au moins le mérite d'aspirer à la singularité en se positionnant volontairement sur le chemin de l'authenticité. La décision de Carmen peut être appréhendée, au pire, comme un manque de responsabilité ou, au mieux, comme un acte irréfléchi, mais la satisfaction qu'elle en a tiré rend caduc tous les jugements que, tous ceux qui ne sont pas elle, peuvent lui porter. Il s'agit d' « un coup de tête qui n'a pas changé la face de l'olympisme, mais qui a remanié l'ordre de son existence comme un tremblement de terre providentiel. » (MF : 230).

L'existence inauthentique se caractérise, nous l'avons vu, par un tissu d'habitudes et de tâches répétitives qui accompagnent le rôle inconsciemment endossé (il arrive que l'on l'endosse consciemment aussi) et transforment la vie de tous les jours en un cercle vicieux dont il devient de plus en plus difficile de s'extirper. Qu'on s'y adonne par obligation ou pour leur utilité, elles assurent la pérennité d'un mode d'être qui se transforme graduellement en une forme de piège car, à force de les répéter, l'individu désapprend à vivre autrement que dans ce cadre restreint et le rôle devient, pour lui, la seule manière d'exister. La répétition est par définition aliénante. Synonyme de monotonie, d'ennui et de lassitude, est cette catégorie négative du devenir qui confine le quotidien à un revenir, duquel rien n'émerge sinon le même : un devenir qui n'advient pas. Elle marque la permanence de ce qui revient pour sceller les destins individuels dans un passé continuellement actualisé. Le présent ne prend alors son sens que dans la reproduction de ce qui a déjà été fait un nombre incalculable de fois. La répétition est contraire au changement, or l'être humain est justement habité par le désir de changement, qu'il préfère à l'avènement du rien que lui promet la routine, incapable qu'il est de s'imaginer mener une vie où il ne fait que perpétrer le même.

Parmi toutes, la figure maternelle est celle la plus en proie à ce piège du rôle. Preuve en est que, en dépit du fait que la mère soit une image quasi-omniprésente dans la production littéraire et artistique en générale, elle n'y est pas, la plupart du temps, représentée dans son individualité ; comme un être à part entière doté de sa propre subjectivité. Cette dé-subjectivation résulte, entre autres, du halo de sacralité qui entoure la représentation utopique que l'imaginaire collectif a, à travers le temps, développé à son égard : celle de la génitrice douce et entièrement dévouée. En d'autres mots, si le « moi »

maternel a été en grande partie nié dans l'Histoire et si les mères ont subi cette « passivation » pour le moins réductrice, c'est à cause d'un meurtre symbolique dont elles sont victimes, qui fait qu'elles ne peuvent que difficilement être appréhendées en dehors de leur rôle traditionnel de reproductrices et de nourrices. Le besoin d'exister pour soi leur est refusé en faveur d'une conception idéalisée mais tenace ; toute de convention mais qui perdure, dans laquelle règnent un amour démesuré pour la progéniture et un sacrifice inconditionnel de soi pour son bien-être. Victoria 1 illustre parfaitement cette image conventionnelle de la mère dévouée qui se prête insouciamment à ses tâches : « Elle chante, elle lave, elle veille, elle nourrit. Elle fait ce qu'il faut avec la certitude qu'elle continuera ainsi, même si ses graisses fondent, évacuées avec tout ce lait qui déborde d'elle » (MV : 13).

Pourtant, le quotidien maternel n'est pas moins sujet à la monotonie qu'un autre et le décor idyllique du sein, des sons doux et des berceuses peut céder sa place, après un instant d'éveil, à un sentiment d'étrangeté qui le fera s'écrouler. La répétition s'est toujours accompagnée d'une perte de sens, c'est un fait ! Il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à rappeler à sa mémoire le phénomène psychologique de saturation sémantique où les mots, à force d'être répétés, égarent leur sens et se détachent de leurs signifiés pour devenir les réceptacles vides d'une signification qui échappe. Il n'est donc pas exclu qu'une mère se rende compte de son statut de simple observatrice devant des actions qu'elle réitère mécaniquement mais auxquelles elle ne parvient pas vraiment à s'identifier et finisse par poser le « pourquoi » révélateur qui lui communiquera la réalité sa condition. Il arrive aussi que cette prise de conscience soit amorcée par un état de fatigue généralisée, physique et psychologique, qui remette en question la valeur de ce que la mère s'évertue à accomplir pour cet autre qui l'éloigne de plus en plus d'elle-même, tandis que le temps continue de s'écouler, inexorablement. Commence alors un récit nouveau, loin des discours normatifs et des idéaux qu'ils véhiculent ; le récit d'un égoïsme positif, refusant catégoriquement l'idée de consacrer sa vie pour une altérité quelconque et privilégiant celle d'une existence indépendante, centrée sur le seul « moi » qu'il s'agira la plupart du temps de conquérir, voire de reconquérir.

La lassitude de Victoria 5 est née de la conjonction entre ces deux facteurs : une maternité pesante, régie par des rituels aussi répétitifs qu'interminables et une profonde fatigue qui engourdit la totalité de ses sens. L'exemple d'une mère mormone qui a à sa charge une progéniture aussi nombreuse (douze enfants au total) peut certes paraître

extrême mais il n'en reste pas moins représentatif du quotidien maternel, habité par des séries infinies de tâches et de devoirs toujours vains et toujours à recommencer. Le parallèle avec le mythe de Sisyphe prend ici toute sa signification. On pourrait métaphoriquement dire que de la même manière que Sisyphe, la mère a déjoué la mort en donnant naissance et que de la même manière que lui, elle est condamnée à faire rouler le rocher de ses corvées qui retombera avant d'avoir atteint le sommet de la colline. Y a-t-il pire châtement que d'être promis à un travail aussi interminable que fastidieux ? Le titre du quatrième récit dans la série de portraits, « Victoria harassée », suggère suffisamment l'état d'accablement physique dont est assailli le personnage et qui le poussera finalement à agir : « Quelque part entre le onzième et le douzième, elle en a eu assez [...] Victoria a décidé qu'il était temps de partir. » (MV : 78). La reconquête de soi l'emmènera loin du foyer familial : une ville lointaine où elle tentera tant bien que mal de réassembler les pièces d'une identité authentique depuis trop longtemps mise en suspens.

L'absurde revêt dans ce récit deux aspects fort distincts que Sartre n'omettra pas de noter dans son commentaire *du Mythe de Sisyphe* : celui d'un état de fait et d'une réalité constitutive du monde, et celui de la conscience lucide que l'individu en prend¹¹⁰. La distinction est subtile mais néanmoins présente. Elle est palpable dans le jeu de va-et-vient descriptif que le narrateur, à la troisième personne, fait entre les conditions qui ont incité le personnage à se « révolter » (l'absurde comme état de fait), et les pensées que ces conditions ont suscitées chez lui (l'absurde comme état de conscience). La tonalité est, encore ici, tragique mais la situation de Victoria 5 diffère grandement de celle de Fernand parce que l'impossibilité d'entreprendre une action significative contre le non-sens de l'existence est non seulement plus explicite, mais elle est poussée à son paroxysme : Victoria trouvera la mort dans le même décor qu'elle désirait fuir. L'absurdité du personnage transparaît à la fin, dans sa lutte désespérée pour échapper à une mort inévitable et dans son ridicule acharnement à vouloir achever un travail inachevable.

On ne retrouvera pas, au terme du récit, le clin d'œil consolateur qui a fait la notoriété de la philosophie de l'absurde comme réponse à la pensée nihiliste : « *il faut imaginer Sisyphe heureux* »¹¹¹. La détresse de Victoria 5, lorsqu'elle se réalise sa mort imminente, se transforme en un épisode psychotique qui traduit toute l'angoisse de l'être

¹¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p.93.

¹¹¹ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p.112.

humain qui fait l'expérience de sa propre finitude. Le narrateur fait, en outre, appel à une figure de style particulière qui se conjugue parfaitement avec l'ambiance générale du récit : l'ironie situationnelle. Le contraste entre la fin qu'il en donne et le dénouement attendu par le lecteur en est la définition même : fuir la monotonie du quotidien maternel pour se consumer jusqu'à la mort dans la routine d'une maternité de substitution. L'ironie n'inspire pas le rire ici. Elle est employée pour accentuer le sentiment du tragique et donner l'impression que le destin s'acharne sur le personnage en le ramenant fatalement à sa condition première dont il réalise enfin qu'il ne peut s'affranchir. Il semblerait, en définitif, que la seule connaissance de l'absurde ne suffit pas à le conjurer et que l'unique forme de consolation, une fois ce constat établi, est de se soumettre aux règles d'un monde dont on connaît désormais l'étrangeté.

2.3 La mort

L'événement que Camus considère comme l'expérience la plus accomplie de l'absurde est celui de la confrontation avec la mort. Il s'agit, évidemment, d'une expérience partielle que l'on ne peut vivre que par procuration car n'est dit « expérimenté » que ce que la conscience assimile et fait sien par le vécu. Or, la mort à laquelle nous confronte le quotidien, celle qu'on apprend dans les journaux ou sur des écrans, est réduite à de simples images ou à de simples chiffres dont l'impact psychologique est minime : une mort dépersonnalisée qui implique une distanciation vis-à-vis des faits. Et même lorsqu'elle est ressentie ; même lorsqu'elle engage, chez les plus sensibles, un certain investissement émotionnel, elle n'est pas pensée –dans le sens où elle serait soumise à un examen de la raison- et son idée reste confinée à la palette d'émotions qu'elle suscite : tristesse, peur, indignation...etc. La mort d'un être proche, par contre, conserve son effet de bouleversement qui fait baisser nos défenses intellectuelles habituelles et fait surgir (ou resurgir) la question du sens de la vie. Elle met tout un chacun face à la certitude de sa propre fin, jusque-là tenue à distance par l'esprit qui se refuse de l'envisager, et au sentiment d'étrangeté qui précède le moment d'éveil. Devant la scène d'un corps inerte, l'Homme n'a plus qu'une conviction : celle du condamné à mort tragique qui ignore les raisons de sa condamnation et de la futilité de ses actions qui vont être réduites à néant.

De ce point de vue, Le personnage d'Alma dans *La marche en forêt* peut être placé dans le sillon de l'initiation à l'absurde par la rencontre avec la mort. Au départ, sa situation ne diffère guère de celle de Victoria 5 : une mère dévouée mais harassée de

travail. Sa vie s'écoulait au rythme de ses grossesses successives et des besoins inassouvissables de sa nombreuse progéniture, tandis que la présence rassurante de son mari l'aidait à maintenir ce mode de vie à laquelle la notion de famille conférait un semblant de cohérence, même superficielle. Avant son mariage, Alma menait une existence radicalement différente : la rudesse d'une vie solitaire et indépendante a toujours offert un plus grand attrait pour elle que le confort promis par la « douce » vie du foyer ; existence qu'elle a dû interrompre pour en embrasser une autre, sous le charme d'une affection encore naissante. Le décès de son mari sera donc pour elle l'élément déclencheur d'une fracture irrémédiable de sens, qui prend ici la forme d'un cadavre défiguré : « Le corps de son mari n'est plus qu'une enveloppe vide, une baudruche insignifiante » (MF : 44), ainsi que l'occasion de renouer avec son ancienne identité interrompue par l'idéal trompeur de l'amour pastoral. Contrairement à Victoria 5, cependant, Alma, une fois l'expérience du non-sens faite, ne cherche en aucun cas à conjurer l'incohérence fondamentale du monde en s'engageant dans une vaine quête d'unité de soi. Lorsqu'elle décide de quitter le foyer familial et d'abandonner ses enfants encore trop jeunes, sa seule aspiration est de retrouver un passé qui était déjà en parfaite harmonie avec l'absurde : une vie primitive de chasseuse, entièrement livrée au hasard des jours.

Le narrateur respecte le ton sérieux d'une découverte véritablement asphyxiante. L'humour ne fait certes pas l'objet d'un bannissement systématique, mais le rire n'est pas pour autant l'objectif premier de ce récit. À la mort insolite du mari d'Alma, accidentellement tué par un cheval, répond la décision tout aussi inattendue de faire tirer à ce dernier l'attelage qui transportera la dépouille. Sans doute, Alma a-t-elle dû trouver plus « sensé » de provoquer une telle ironie situationnelle à l'idée d'approuver la suggestion du maréchal-ferrant d'abattre l'animal comme une forme de justice ou de châtiment : « ce serait absurde de le traiter en meurtrier » (MF : 45). Il est vrai que l'ironie a toujours été la marque d'une certaine ambiguïté constitutive de nos méditations sur la mort car contrairement à l'animal, l'Homme est un être conscient, capable de percevoir le monde qui l'entoure et de se percevoir lui-même comme existant dans ce monde, mais l'Homme est surtout capable de s'interroger sur le sens de son existence. C'est donc cette conscience qui fait qu'il ne se contente pas d'exister mais qu'il cherche ardemment à comprendre le « pourquoi » de son existence. De là, la dimension ironique de ce désir de compréhension qui, en plus de se heurter à une absence totale de réponses, se conclut par

une mort qui dépasse toutes les ignorances. Qu'elle soit attendue ou qu'elle survienne inopinément, elle restera toujours source d'incompréhension et de d'indignation. Pour Alma, la vue du corps de son conjoint, inanimé, inspire bizarrement autre chose : une étrange sensation de fascination qu'elle ne parvient pas à s'expliquer. Mais la bizarrerie a-t-elle encore un sens devant le spectacle ridicule que lui offrait cette scène de fin de vie ? : « Elle garde les yeux rivés dessus, fascinée par la manière dont la mort défait instantanément les êtres. » (MF : 44).

La conscience de l'absurde se manifeste ici dans cette étrange indifférence face à un événement qui, normalement, provoque l'effondrement et le chagrin ; une réaction dont la froideur évoque celle de Meursault apprenant le décès de sa génitrice, en même temps que l'un des incipit les plus célèbres de l'Histoire de la littérature : « *Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.* »¹¹². C'est aussi le regain d'intérêt chez Alma pour les éléments purement pratiques de son existence, comme les besoins élémentaires d'amour physique et de chasse, contrebalancé par une perte d'intérêt pour les choses superficielles mais supposées essentielles de la vie comme la famille et les enfants. Alma s'est détachée des grandes questions sur l'Être qui n'aboutissent nulle part : le sentiment qui l'anime n'est pas la mélancolie en demi-teinte de celui qui apprend subitement le non-sens du monde, mais celui de la pleine imprégnation de ce non-sens. Elle a fait le choix de poursuivre sa vie et de faire de cette vérité difficilement acquise la voie vers sa propre liberté car si le monde est absurde, la vie sociale l'est tout autant. Tout attachement devient caduc du moment qu'il prétend avoir une signification dans l'absolu et qu'il s'inscrit dans la veine des valeurs « fondamentales » comme l'amour conjugal ou maternel, désormais dépourvues de leur essence conventionnelle. Étrangère à la fois au monde et aux conventions communautaires, Alma est accusée, voire condamnée, parce qu'elle refuse de se prêter davantage au jeu de la « comédie sociale » auquel elle préfère, à la manière de Meursault, une partie de chasse ou une promenade dans les bois. Son crime est son indifférence à l'égard de ce qui est d'une importance capitale aux yeux de ces semblables. C'est d'ailleurs ce qui lui vaudra son titre de « sauvageonne du rang Trois » (MF : 28) et qui entraînera son exclusion du cercle de l'humanité qui l'a déjà reléguée « dans la catégorie des folles et des damnées. » (MF : 28).

¹¹² CAMUS, Albert. *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1942, p.01.

Le personnage d'Alma est donc plus qu'un personnage littéraire ; c'est un personnage philosophique : le portrait caractéristique de l'homme absurde –au sens camusien- n'épousant pas le système illusoire de principes sociaux et moraux commandant la vie humaine qui s'écoule dans l'insouciance, et préférant l'alternative de s'abandonner à la « tendre indifférence de l'univers ». Rester de marbre devant la mort d'un être cher est la mise en pratique par excellence de son état de lucidité qui lui impose l'indifférence comme seule réaction possible à l'absurde et cela, même s'il s'agit d'une indifférence condamnée au sein d'un milieu gouverné par un attachement presque sacré à la valeur de la vie. L'homme absurde embrasse la vérité de son corps mortel et de l'impermanence des choses : il est, par conséquent, libéré de ses illusions et n'attend rien de la vie. C'est précisément cette absence d'attentes qui le rend insensible à des sentiments comme la tristesse et la déception. : vivre en affirmant l'absurdité de l'Être la rend-il peut-être moins tragique. Alma n'est pas engagée dans une sorte de philosophie du bonheur impliquant un impératif de consentement ; sa démarche est celle de « *l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner* »¹¹³.

Répondre à l'absurde par l'absurde : telle est la manière qu'elle a trouvée pour se mettre en règle avec l'incohérence qui domine le monde. Cette position qui caractérise aussi bien son attitude vis-à-vis de la mort que le mode de vie qu'elle a choisi d'adopter (ou de ré-adopter) est la condition essentielle au maintien de son état d'éveil. Il lui faut, en plus de se défaire de toute soif d'unité, se contenter de l'irrationalité comme seule réponse possible à ses interrogations existentielles car il est encore plus important de se cramponner aux réalités acquises par l'expérience de l'absurde que de se mettre en quête de réponses. Il lui faut également éviter de se créer elle-même de nouvelles illusions (comme l'amour et les liens familiaux) à laquelle elle s'attacherait à nouveau et qui entraîneraient l'annulation de la fracture de sens –essentielle au maintien de la conscience de l'absurde- et son retour à l'insouciance et à la complaisance. C'est ce que Camus appelle la voie du rétablissement : une possibilité qu'il rejette catégoriquement, au même titre que le suicide, et contre laquelle il met en garde dès les premières pages du *Mythe de Sisyphe* : « *après l'éveil vient, avec le temps, la conséquence : suicide ou rétablissement* »¹¹⁴. Alma optera alors pour une vie qui la situe en deçà (ou au-delà) de tout questionnement philosophique : un éternel vagabondage, sans attachement quelconque

¹¹³ CAMUS. *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p.52.

¹¹⁴ Ibid., p.20.

dans lequel elle consumera jusqu'au dernier de ses jours. Le proverbe « bienheureux sont les pauvres d'esprit » traduit parfaitement cette aisance d'être qu'elle a décidé de faire sienne, loin des questions insolubles sur les motifs de l'existence.

2.4 Le malentendu

Le Malentendu est une pièce de théâtre qui s'inscrit, avec *l'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe* et *Caligula*, dans la partie de l'œuvre d'Albert Camus qu'on désigne par « le cercle de l'absurde ». Camus s'y inspire de la parabole biblique du *Fils prodigue* pour mettre en scène la crise du langage, contemporaine de la crise de sens. La pièce converge sur plusieurs points thématiques et situationnels avec le neuvième récit de *Madame Victoria*, « Victoria dans le temps », notamment ceux de l'imbroglio, de l'incommunicabilité et de l'absurde. Aussi, un rapprochement nous a-t-il semblé opportun entre les deux textes, dans lequel nous nous attacherons à en dévoiler les ressemblances. Cependant, la lecture que nous proposons, bien que justifiée sur le plan interprétatif, relève plus de l'intuition que de l'observation objective et textuellement motivée. Le récit leroussien ne fait aucune référence à la pièce camusienne : ni directement, en reprenant des éléments de l'onomastique ou des fragments textuels, ni indirectement, par le biais de l'allusion.

Dans *Le Malentendu*¹¹⁵, les événements ont lieu dans un pays indéfini de l'Europe centrale : la précision toponymique est indifférente car importe davantage le temps sombre et pluvieux, favorisant l'atmosphère d'incompréhension générale qui sous-tend l'intégralité des trois actes. L'histoire est celle d'un homme, Jan, qui entreprend après deux décennies d'expatriation, de retrouver le foyer familial. Le malaise est à l'œuvre d'un bout à l'autre de cette « tragédie moderne » et il s'amorce lorsque Jan, décidant de ne pas s'annoncer, ne se fait pas reconnaître par sa famille qui le traite en parfait inconnu. Ses allusions, la plupart du temps maladroites, sont mises à mal par des confusions verbales et des contretemps inopportuns qui amplifient la tension dramatique : un simple regard jeté sur son passeport aurait permis à la mère de reconnaître son fils et à la sœur de se rappeler de son frère mais les circonstances semblent ironiquement s'y opposer. C'est cette incommunicabilité qui enfermera Jan dans son rôle de voyageur lambda alors que le langage égarera de plus en plus sa fonction première, entre un locuteur qui parle pour ne rien dire et un interlocuteur qui entend sans écouter. La sinistre présence du vieux

¹¹⁵ CAMUS, Albert. *Caligula*, suivi de *Le Malentendu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

domestique confère à la pièce une ambiance de fatalité car il participe silencieusement aux événements qui conduiront Jan à sa mort. *Le Malentendu* est le prolongement de la réflexion métaphysique dans *Le Mythe de Sisyphe* : l'absurde s'y découvre dans la somme des non-dits et des sous-entendus qui entravent la communication entre les personnages ; et la tragédie y est celle de l'infanticide et du fratricide perpétrés dans l'ignorance.

L'action dans *Victoria dans le temps* se déroule, quant à elle, dans la ville de Montréal. Le décor ne s'y distingue cependant guère de celui des villes d'Europe centrale car, en ce novembre-là de l'année 1999, « Montréal était grise » (MV : 150). Outre l'analogie des cadres spatiaux, le récit débute également avec un voyage, mais un voyage dans le temps, cette fois, qui ramènera le personnage du vingt-cinquième au vingtième siècle. Ce sont le caractère secret de sa « mission » et les paradoxes temporels qu'implique le retour dans le passé qui l'empêcheront, à l'instar de Jan, de décliner son identité. Le malaise qui en découle est toutefois le même : Victoria, figure célèbre et idolâtrée de son temps pour son physique exceptionnel, n'est pas traitée comme telle à une époque où les canons esthétiques diffèrent. Les gens la considèrent, au mieux, avec indifférence, au pire, avec mépris tandis que ses chances de retrouver les siens s'amenuisent. L'incommunicabilité se manifeste donc, à un premier niveau, dans l'incapacité de Victoria à clairement établir un contact avec des personnes qui parlent la même langue qu'elle mais qui ne disposent pas des mêmes référents : « ces créatures dont elle n'avait, au fond, aucune compréhension » (MV : 155). Son enfermement dans un siècle qui lui est hostile participe de la même tension que suscite celui de Jan dans son rôle de touriste étranger : la solution au problème paraît dans les deux cas à portée de main, mais pour des raisons purement circonstancielles, l'un comme l'autre ne parviennent pas à s'en saisir. L'ironie est également au rendez-vous dans le récit : elle a pour effet de pousser à l'extrême l'absurdité de la situation tout en lui donnant l'aspect d'un destin inexorable en accomplissement. Le même « coup d'œil » qui aurait sauvé le protagoniste du *Malentendu*, aurait permis la survie de Victoria : « Si elle avait jeté un œil aux papiers qui lui servaient de couverture, elle aurait pu voir un message récurrent : ÉON CHERCHE VICTORIA POUR FACILITER RETOUR. INDIQUEZ VOTRE EMPLACEMENT. » (MV : 157).

À un second niveau, l'incommunicabilité est provoquée par la présence silencieuse d'un homme qui évoque celle du vieux domestique. Tout comme lui, il ne prendra la parole que brièvement à la fin du récit et tout comme lui, il contribuera, bien

qu'involontairement, au cheminement vers la mort du personnage principal. Victoria, animée par une peur aussi hystérique qu'injustifiée envers lui, se précipitera dans une course effrénée pour lui échapper. L'absurde est d'autant plus manifeste que des indices invitent à penser que le mystérieux homme venait en vérité lui porter secours, notamment le passage où il cherche à confirmer son identité en l'interrogeant sur son prénom qu'il semble déjà connaître : « Vous êtes Victoria ? » (MV : 159). La narration devient cet acte révélateur par lequel un personnage sans épaisseur, car privé de son identité, expose la totale impuissance d'une parole qui ne se fait pas entendre. Sa mort serait dans ce cas le résultat d'un ridicule imbroglio, le cinquième modèle proposé dans les prolégomènes : un quiproquo, un malentendu ! Par ailleurs, la fin du récit évoque, elle aussi, celle de la pièce de théâtre : la scène de la mort de Victoria, noyée dans une piscine gelée, fait écho à celle où le cadavre de Jan est noyé dans une « rivière glacée »¹¹⁶.

Camus commentera plus tard sa pièce, avec une brève réflexion qui sera publiée à titre posthume dans ses *Carnets*¹¹⁷. Il y affirme que tout le malheur des hommes vient de leur incommunicabilité et que le tragique du destin de Jan réside dans la seule surdité des héros. En effet, si ce dernier avait opté pour des retrouvailles classiques, en s'annonçant à sa famille sans détours inutiles, sa mort aurait pu être évitée, tout comme le suicide de sa mère et de sa sœur. Cette remarque qui montre à la fois la contingence et l'absurdité d'une telle situation, peut tout aussi bien être émise à l'égard de Victoria 9. Si le mystérieux individu s'était annoncé comme l'homme venu la ramener dans son époque, l'issue du récit aurait été autre. Cela dit, le propre du récit leroussien, considéré dans avec l'ensemble du roman, semble davantage être la recherche de l'absurde comme fin esthétique en soi que la critique de l'incommunicabilité ou la remise en question du pouvoir communicationnel du langage. La mort de *Victoria* paraît relever de la contingence mais le malentendu à son origine n'est qu'un prétexte pour mettre à l'œuvre l'inévitable.

2.5 Un univers indifférent

Si la mort rend l'Être insensé, c'est parce qu'elle est synonyme de néant, en cela qu'elle relègue toute action humaine à l'ordre de l'inutile, voire du dérisoire. Au-delà,

¹¹⁶ CAMUS. *Le Malentendu...* op.cit., p.111.

¹¹⁷ « Tout le malheur des hommes vient de ce qu'ils ne prennent pas un langage simple. Si le héros du Malentendu avait dit - « Voilà. C'est moi et je suis votre fils », le dialogue était possible et non plus en porte à faux comme dans la pièce. Il n'y avait plus de tragédie puisque le sommet de toutes les tragédies est dans la surdité des héros. ». CAMUS, Albert. *Carnets II*, Paris, Gallimard, 1964, p.129.

elle fait de l'existence entière, avec son lot d'accomplissements et d'émotions, d'échecs et de déceptions, un vaste et vain champ d'impermanence. Ce constat correspond en philosophie à ce qu'on appelle « le problème du changement ». Il est ontologiquement lié à la question de l'Être et l'impermanence des choses y est, depuis toujours, perçue comme une des sources majeures de la souffrance humaine¹¹⁸. Du temps des présocratiques, déjà, Héraclite insistait sur ce « changement » qui se présente comme essence fondamentale de l'univers. Le problème du changement met l'Homme face au temps qui passe ; face à une réalité lui dictant que la seule permanence qui ne soit pas chimère dans sa vie est justement l'impermanence. L'absurde naît, encore une fois, d'une incompatibilité substantielle qui caractérise la coexistence d'un monde volatil et d'un Homme viscéralement attaché à la durabilité. Sa raison qui brigue l'unité s'accommode fort mal du mouvement et sa nature qui aspire à l'éternité se retrouve immédiatement contrariée par l'inéluctabilité de la mort : qu'a-t-on besoin d'exister si c'est pour, au final, être réduit à l'inanité ?

À l'instar d'une vie humaine, tout phénomène qui, un jour, se produit -physique soit-il ou mental- est amené, après avoir consumé le fragment temporel qui lui est imparti, à disparaître : c'est un fait. L'histoire de Victoria 2 nous montre la manière dont la pleine et triste prise de conscience du caractère impermanent des choses bouleverse l'esprit qui, désormais, se voit dans l'obligation de se situer par rapport au temps. Sa longue carrière de journaliste, pour laquelle elle a consacré sa vie et sacrifié sa jeunesse, lui apparaît subitement comme entièrement dénuée de sens. Il est à la fois stupéfiant et terrifiant de constater le recul avec lequel l'individu peut reconsidérer, sur son lit de mort, ce qu'autrefois il estimait être d'une importance primordiale. La mort a, en effet, toujours eu ce pouvoir de relativisation qui nous intime de réordonner nos priorités et le fait que Victoria 2 le réalise tardivement, imprègne le récit d'un tragique amer car cela la prive de toute possibilité de remédiation, même symbolique, à l'exemple d'Alma. Le comique grinçant qui sous-tend la fin, sensible surtout dans le manque abusé de reconnaissance, exacerbe la sensation de l'absurde qui l'envahit en même temps qu'une colère intense. Sa carrière et, pour ainsi dire, toute sa vie, sont ridiculement réduites à de vulgaires chiffres et à une inscription triviale sur une plaque : « Sur une plaque dorée, son nom, deux dates et une phrase en latin résumaient une carrière entière » (MV : 43). Cela étant dit, que peut bien valoir toute la reconnaissance du monde pour un être qui, au moment de s'éteindre,

¹¹⁸ Notamment dans la tradition bouddhiste.

réalise à quel point le monde manque cruellement de durabilité ? La roue de l'existence qui tournait bien avant sa naissance, continuera de tourner après sa mort et toutes les activités auxquelles il a pu s'adonner entre les deux (sa naissance et sa mort) ne sont que divertissement –au sens pascalien du terme- qui l'empêchait de regarder en face sa condition d'être mortel. L'esprit abhorre cette vérité qui lui est insupportable mais qui finit, tôt ou tard, par le rattraper et ce, en dépit de tous les efforts qu'il déploie pour l'éviter : « Le monde était donc bel et bien cet animal vorace et mouvant qu'elle s'était toujours représenté. Dès qu'une brèche y apparaissait, l'organisme se réarrangeait spontanément pour colmater le vide, effacer toute trace de manque. » (MV : 43).

Les choses du monde, impermanentes par essence, n'entraînent donc que la souffrance et les regrets de ceux qui, par naïveté, font l'erreur de s'y attacher. Afin d'y remédier, plusieurs courants de psychologie et presque tous les ouvrages sur le développement personnel ne cessent aujourd'hui de ruminer une expression qui, bientôt, acquerra la valeur d'un enseignement de vie : il faut savoir lâcher prise. La conscience de l'absurde permet justement d'acquérir cette attitude de « lâcher prise » en ce qu'elle libère du désir irrationnel de maîtrise sur le monde. « Lâcher prise » c'est aussi accepter de se plier à son arbitraire ; cesser de souhaiter soumettre à la volonté ce qui la dépasse. Ce faisant, on abandonne une illusion : celle de faire durer l'impermanent ou de contrôler ce qui ne peut l'être. L'univers est indifférent à nos sentiments ; à nos pensées ; à notre souffrance ; à nos parcours existentiels et à la valeur subjective que nous leur accordons ; à nos périples ; à nos efforts acharnés pour maintenir un certain ordre des choses voué, du fait même de sa nature, à disparaître. Amélie Brûlé l'a bien compris lorsqu'elle s'est résignée au divorce de ses parents ; lorsqu'elle a compris que même les liens sacrés du mariage ne pouvaient se soustraire aux lois de l'impermanence. Vouloir s'y opposer équivaldrait à vouloir se dresser contre les mécanismes inexorables d'un univers indifférent : « Pendant une fraction de seconde, Amélie a contemplé bouche bée son monde dépouillé de toute intention, de tout adjectif. Et il lui est apparu qu'il pourrait continuer à se détériorer sans que l'univers en soit le moindrement altéré » (MF : 168)

L'indifférence de l'univers le situe à l'évidence en dehors de toute considération morale ou esthétique : l'Homme en est conscient. Pourtant, il ne peut s'empêcher d'en percevoir des manifestations dans telles ou telles situations auxquelles il se trouve confronté et qu'il lui finit par lui attribuer, même inconsciemment. Sans doute, est-il encore influencé par la vision manichéiste des choses, celle qui suppose que des pouvoirs

suraturels sont à l'origine de tout ce qu'il lui arrive, en positif ou en négatif. Exemple en est qu'il se plait à prêter à l'univers les désagréments du hasard qui contrecarrent ses attentes : il parlera ainsi d'un « coup du sort » pour référer à une malchance, ou encore d'une « ironie du sort » pour décrire un désagrément si inattendu qu'il y verrait presque une amère moquerie. Cependant, force est de reconnaître que certaines conjonctions circonstancielles –surtout lorsqu'elles sont négatives- ne vont pas sans laisser ce sentiment d'être le fruit d'une machination de l'univers qui éprouverait un plaisir malsain à nous faire baigner dans la souffrance et la déception.

C'est, du moins, l'impression que crée le récit de Luc Brûlé : un sexagénaire qui, après s'être entièrement résigné à une vie de célibat, tombe éperdument amoureux d'une femme plus jeune. L'énergie jaillissante de cet amour inopiné lui fait retrouver une fougue qu'il croyait depuis longtemps égarée. Il retrouve par la même occasion l'enthousiasme et l'envie de vivre : sa conjointe lui fait, pour paraphraser André Gide, embrasser la vie avec l'appétit de celui qui a failli la perdre. Le narrateur décrit longuement et les moments magiques que partage le couple récemment formé ; les clichés auxquels ils se prêtent avec l'esprit de deux adolescents découvrant pour la première fois l'extase des sentiments amoureux. Mais cette description et cette attention au détail ont pour unique fin d'accentuer l'amertume qui accompagnera la fin de ce court récit à l'eau de rose : les bonheurs de l'amour ne le rendent décidément pas moins sujet à l'impermanence ; pas moins sujet à l'absurde. Le récit de Luc participe du même effet de déception d'attentes que celui de Simon et Carmen. À l'envie de vivre et à l'espoir fraîchement retrouvés, répond la fatalité de la mort qui rattrape Luc pour l'arracher à sa bulle enchantée : un cancer du pancréas en phase terminale que le narrateur annonce abruptement pour mettre l'accent sur le caractère inattendu de ce visiteur impromptu. Deux phrases crues, avec la froideur objective d'un médecin posant un diagnostic, mettent fin aux illusions du couple : « Cancer du pancréas. Trois mois à vivre. » (MF : 196). Une ironie du sort !

3 L'amour à l'épreuve de l'absurde

La répétition est, a priori, une expérience qui n'enchant guère l'Homme pour qui, le retour à l'identique est synonyme de stagnation et d'enfermement. Il n'y a, paraît-il, que l'amoureux qui puisse y voir un phénomène désirable au point de le souhaiter. Son bonheur est justement fondé sur des actions dans lesquelles le préfixe « re » est quasi omniprésent : « retrouver » l'être aimé, le « revoir », lui « reparler »... etc. Cela dit, même pour l'amoureux, la confrontation avec une réalité répétitive, surtout au long terme, peut s'avérer décevante et en deçà de ses attentes. Lorsqu'elles se répètent à une fréquence élevée, même les bonnes choses peuvent inspirer la lassitude et l'ennui. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera se livre à une brève analyse de la notion de « bonheur » qu'il finit par opposer à celle de « l'ennui » : de là, toute la dimension tragique de la condition humaine qui empêche d'accéder véritablement au bonheur puisque ce dernier est désir de répétition et que l'Homme tient la répétition en horreur¹¹⁹. En vérité, Kundera n'est pas le premier à avoir fait ce constat. Kierkegaard, plus d'un siècle avant lui, consacre tout un essai –*La Reprise*– à l'étude d'une existence entièrement soumise au principe de la répétition. L'analyse est présentée dans la perspective particulière de son courant philosophique : celle de l'existentialisme chrétien.

3.1 L'amour, la répétition

En 1843, l'écrivain et philosophe danois, Soren Kierkegaard, publie *La Reprise* : un essai philosophique auquel, privilégiant les plaisirs subjectifs de l'écriture littéraire à la pure dissertation théorique, il a décidé de donner la forme d'un roman. Celui-ci a suscité notre intérêt parce qu'il présente –du moins la partie narrative– un nombre non-négligeable de similitudes avec le récit *Victoria en suspens*. Aussi, l'idée d'établir un parallèle entre les deux textes nous a-t-elle semblé pertinente, du point de vue de la philosophie de l'absurde. La comparaison nous permettra, entre autres, de dégager lesdites similitudes et de mettre la lumière sur les dissimilitudes. Ce faisant, il nous sera possible d'expliciter la manière dont Kierkegaard, un des représentants de l'existentialisme croyant du XIXe siècle et celle dont le roman de Catherine Leroux, qui appartient au contexte épistémologique contemporains, traitent d'un même sujet –celui de l'amour– dans le cadre de la répétition. En résultera une comparaison sous-jacente de

¹¹⁹« [...] l'homme ne peut être heureux puisque le bonheur est désir de répétition. » KUNDERA, Milan. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, trad. François Kérel, Paris, Gallimard, 1984, p.377.

deux conceptions philosophiques qui mettront en exergue l'évolution de la pensée de l'absurde, entre celui que Camus considère comme un précurseur et une écrivaine du XXI^e siècle.

La Reprise raconte, sous le couvert de l'anonymat, l'histoire des fiançailles éphémères de Kierkegaard et de Régine Olsen. La répétition phonétique dans le pseudonyme de l'auteur, Constant Constantinus, révèle d'emblée le contenu à venir. L'essentiel du récit rétrospectif est un court cheminement vers le désenchantement suivi d'une longue méditation d'un jeune homme amoureux mais profondément mélancolique. Pour l'auteur, l'amour, encore à son stade embryonnaire, nourrissait déjà des questionnements ontologiques en rapport avec la répétition : était-il réellement amoureux de sa fiancée ou convoitait-il uniquement les sentiments qu'elle éveillait en lui ? Si l'aléatoire et les méandres de la vie font que l'on soit amené à expérimenter l'amour à de multiples reprises, ne serait-ce pas, dans ce cas, l'amour lui-même qui anime nos aspirations et non l'être qui en est l'objet ? Dès lors qu'il y a une deuxième fois, l'amour ne s'en trouve-t-il pas relégué à une simple quête de sensations que l'on a déjà éprouvées ? À peine une année après, le jeune homme décide de rompre ses fiançailles sans présenter de motifs. Qu'avait-il besoin de mettre si brusquement fin à un mariage dont il n'avait de cesse de parler et de louer dans ses journaux ? Pour appréhender à la fois les interrogations et la décision de Kierkegaard, il est de première importance de comprendre deux concepts clés dans sa philosophie de la temporalité, à savoir le ressouvenir et la reprise.

« Savoir », pour Kierkegaard, se résume à une remontée vers la conscience d'idées et de sentiments que l'Homme garde en lui depuis sa naissance : c'est parce qu'il n'est jamais détaché du monde, mais qu'il, au contraire, est étroitement imprégné de ce qui s'y passe, qu'il peut connaître ses êtres et entendre ses lois. La résonance de la philosophie platonicienne est sensible dans le roman, pour lequel l'écrivain ne se cache pas s'être inspiré : « *quand les Grecs disaient que toute connaissance est un ressouvenir, ils disaient que l'existence tout entière qui existe a existé* »¹²⁰. Savoir, consiste alors en une simple actualisation de ce qui est préalablement acquis ; d'un « déjà-là » que l'esprit récupère par le ressouvenir. Ce savoir est toutefois source de mélancolie car foncièrement tournée vers le passé : le ressouvenir est la répétition de ce qui s'est antérieurement produit. La reprise, par contre, n'est pas une répétition à l'identique. Il s'agit d'une catégorie nouvelle qui ne propose pas de retrouver le même dans le même mais de connaître la différence

¹²⁰ KIERKEGAARD, Soren. *La Reprise*, trad. Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p. 22.

dans le même : reprendre, lorsqu'on a échoué, par exemple, équivaut à recommencer, mais d'une manière différente. D'après Kierkegaard, la reprise n'est en cas une duplication car elle demeure assujettie à l'aléa, à l'imprévisible, contrairement au ressouvenir où événements et résultats sont connus d'avance. Il nous explique que :

Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux ¹²¹

Si Kierkegaard (tout comme son personnage) a pris la décision philosophiquement motivée de rompre ses fiançailles et, de ce fait, d'abandonner l'idée de faire de Régine sa femme, c'est parce que la liaison qu'il entretenait avec elle ne lui inspirait autre chose que le ressouvenir. Autrement dit, il ne parvenait pas à se défaire de l'idée qu'elle participait du mouvement de répétition à l'identique qu'il récuse formellement car, du fait de son inscription dans la temporalité, il pouvait déjà en anticiper jusqu'aux détails les plus insignifiants. L'union était, pour lui, condamnée à l'échec dès lors qu'il pouvait la parcourir dans son intégralité par sa seule pensée. Le danois voyait dans son histoire d'amour la reproduction de l'ensemble de celles qui l'ont précédée ; amour dont il avoue, dans son roman, pouvoir se ressouvenir dès les premiers jours¹²². Le désir de renouer avec Régine, par la suite, est la définition même de la reprise : retrouver le passé sous une forme nouvelle, uniquement accessible grâce à la foi qui initiera les deux amants à l'éternité. Il s'agira donc de tenter de reconstruire une nouvelle liaison, dans un lieu distinct et en dehors de la temporalité.

Loin du vocabulaire abscons de la philosophie existentialiste, Catherine Leroux nous propose le récit de deux adolescents traversant une situation quasi identique à celle de Soren Kierkegaard et de Régine Olsen. Le mode rétrospectif de la narration est conservé -certainement plus adéquat à une remise en question du passé-, mais le narrateur est cette fois un personnage féminin : Victoria qui préfère à la troisième personne, l'usage d'un « je » plus personnel pour relater des faits intimes. Au-delà, *Victoria en suspens* se distingue aussi de *La Reprise* en ce que les amoureux font l'expérience du désenchantement de façon simultanée. Sans se livrer à des pensées complexes propres à un domaine qu'ils ne connaissent sans doute que de nom, ils dressent de l'existence un portrait étrangement similaire à celui qu'en fait le philosophe. La spontanéité de leur

¹²¹ KIERKEGAARD, Soeren, *La Reprise...* Op.cit., p.04.

¹²² Ibid.

réflexion et la simplicité des mots employés pour décrire leur ressenti, rend peut-être mieux compte du poids de leur « découverte » tragique qu'une terminologie ésotérique complètement détachée de l'imaginaire des profanes. Ce que Kierkegaard appelle « ressouvenir » correspond chez le jeune couple à la prise de conscience de la banalité constitutive de l'Être qui, se mouvant dans un cadre restreint, condamne l'humanité à vivre dans la répétition aveugle de ce qui a été. Le sentiment amoureux perd sa puissance enchanteresse dès lors qu'il n'est plus conçu comme une expérience unique, mais comme un phénomène courant, galvaudé, propre à la communauté humaine entière, passée, présente et future. Le plaisir qu'il leur inspirait n'était et ne pouvait être autre chose qu'une répétition, qu'un « ressouvenir » : « les sentiments que nous croyions être les premiers à éprouver étaient communs, partagés par des milliers d'autres adolescents qui aimaient trop Kurt Cobain ou Nelligan ou les couteaux. » (MV : 50)

C'est la conscience, encore une fois, qui fait émerger l'absurdité de la condition humaine ; c'est la conscience qui dépossède à jamais l'être humain de son innocence première en lui indiquant l'écart entre ses attentes, parfois idéalistes, et la réalité concrète qui ne cesse de les décevoir. Elle est la cause première de cette coexistence défailante et de cette dynamique malsaine unissant l'Homme à un monde qui, une fois appréhendée dans son essence vraie, ne lui correspond pas (ou plus). Le désenvoûtement est cette dissolution de son image harmonieuse : il n'y a pas d'ordre qu'on souhaiterait y restaurer ni de valeurs qu'on voudrait y défendre. Le narrateur rend compte de ce constat douloureux en usant de phrases paroxystiques qui attestent d'un pessimisme profond et de l'impossibilité de changer cet état des faits : « l'humanité [est] une race perdue, un horrible accident dans l'histoire du monde » (MV : 49). Le récit marque ici une rupture avec la pensée kierkegaardienne car à l'idée d'un quelconque salut métaphysique, se substitue le concept wébérien du « désenchantement du monde » : une métaphore résumant la transformation de la conception du monde dans les sociétés occidentales modernes, essentiellement caractérisées par le recul notable des croyances religieuses.

C'est là, nous semble-t-il, la divergence la plus importante entre *La Reprise* et le troisième récit de *Madame Victoria*. Le courant de l'existentialisme chrétien tire argument de l'absurdité de l'existence pour séparer la foi de la raison, le temporel de l'éternel. Il invite par conséquent l'individu à assumer son Être et à bâtir les fondements de sa subjectivité propre, même quand il est aux prises avec l'aléatoire et le non-sens. Dans *Victoria en suspens*, par contre, ressort un nihilisme frappant et un désespoir tel

qu'il devient de fil en aiguille ontologiquement constitutif du moi des deux personnages : « nous avons appris à articuler, décortiquer et magnifier notre désespoir » (MV : 49). Conscience et désespoir deviennent alors synonymes car tout homme conscient s'avoue désespéré et, de même que la conscience distingue l'humain de l'animal en cela que ce dernier, en en étant dépourvu, ne s'encombre pas de quêtes insensées d'unité et de cohérence, le désespoir caractérise le seul Homme. C'est donc là l'explication du choix du titre « Victoria en sursis » car le désespoir peut être comparé à l'état du moribond qui contemple et attend passivement sa fin qu'il sait inévitable.

3.2 Le suicide

Victoria en suspens implique un lourd jugement philosophique sur l'existence que le geste du suicide communique de façon très explicite : la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. L'individu, une fois sorti de ses illusions premières, ne parvient plus à s'accommoder de la vision harmonieuse du monde, à la manière des anciens, où des adhésions métaphysiques diverses contribuaient à maintenir un certain ordre et une certaine unité. Le recul des croyances religieuses qui ne parviennent plus à satisfaire les exigences de la raison amène systématiquement à un regain du nihilisme qui se présente désormais comme l'horizon de l'entendement humain. En effet, l'Homme appelle incessamment et du plus profond de son Être à une clarté limpide dans laquelle ne devrait subsister la moindre incohérence, or le monde est exactement le terrain par excellence de la contradiction, de l'angoisse et de l'irrationnel. La conscience de l'absurde oppose l'individu désabusé à une réalité qui lui est étrangère et, dès lors qu'il accepte cette position, le suicide lui apparaît comme la voie logique lui offrant la possibilité de mettre ses actions en accord avec sa pensée ; l'alternative de le conjurer avec la foi en acceptant (ou en ignorant), à l'instar de Kierkegaard, la part d'irrationalité dans l'existence n'étant plus envisageable.

Le récit ne développe certes pas cette réflexion sur la régression de la composante religieuse -il ne manifeste d'ailleurs aucune de positions à ce sujet- mais l'absence totale de toute référence la concernant, si elle ne verse pas dans notre vision, ne la contredit du moins pas. Daniel, le premier des deux personnages à s'être donné la mort, ne communique aucun indice pouvant laisser entendre son appartenance à une religion ou sa foi en une quelconque providence. Il exprime, par contre, explicitement, son refus formel de l'idée qu'il faille se soumettre à répétition comme condition d'être, a fortiori quand cela implique les relations amoureuses qui ne peuvent s'en trouver que dégradées. Ainsi,

dira-t-il à Victoria, avant de passer à l'acte, une phrase qui à la fois résume et rappelle les motivations qui les poussent à entreprendre une action aussi radicale : « Je t'aime à la folie, tu es la seule personne que j'ai aimée et ça va rester vrai pour l'éternité. » (MV : 50). D'aucuns pourraient, non à tort, avancer que le suicide résulte ici d'un simple idéalisme sentimental brisé, au sein d'un couple d'adolescents intellectuellement immatures ; ce à quoi nous rétorquerions que l'idéalisme sentimental n'en demeure pas moins une voie d'accès à la vérité du non-sens, en cela qu'elle représente une attente contrariée par le monde. La narratrice remet elle-même en question cette décision qui pourrait être imputable à un spleen d'adolescence (MV : 49) mais son propre suicide, une trentaine d'années plus tard, contredit cette hypothèse.

Si l'on considère la question, non pas du point de vue de la maturité intellectuelle des personnages mais de celui des conséquences auxquelles ils ont abouti, l'on se rend compte que l'âge relativement précoce des deux amants (et sans doute délibérément choisi par l'auteur) atténue moins le sérieux de leur acte qu'il ne rappelle l'importance d'une question centrale dans la philosophie de l'absurde. « Juger *que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie* », disait Camus¹²³. Sous cet angle, il est difficile de ne pas confondre l'expérience de la fracture de sens avec un nihilisme total qui, associé à une absence de valeurs (que nous aborderons dans le chapitre suivant), à un rejet systématique de la transcendance et à un profond dégoût de la vie, constitue l'arrière-fond de l'attraction qu'exerce l'idée du suicide sur les esprits désillusionnés. Effectivement, la facilité pour le moins déconcertante avec laquelle Victoria et Daniel ont procédé à la mise à mort de leurs personnes, témoigne d'un parti pris irrévocable à l'égard de l'Être. Un marqueur dérisoire, « un, deux, trois » a précédé le passage à un acte aussi grave. La narratrice ira même jusqu'à dire que : « C'est un moment comme les autres, ni plus ni moins nécessaire, ni plus ni moins vrai » (MV : 51). Cette facilité invite à voir dans leur geste, non pas le traditionnel cri de détresse qui, au fond, est l'expression d'une affirmation excessive de la volonté de vivre, mais la négation formelle d'une vie qui n'enchanté plus. C'est cette même pensée dont Camus était inquiet de constater l'expansion dans son siècle et pour laquelle il n'a eu de cesse de rappeler l'urgence d'un remède.

¹²³ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p.12.

L'Histoire –du moins, celle de la littérature- nous a, à maintes reprises, montré que la passion amoureuse contrariée peut parfois amener à des conséquences tragiques : l'idée de perdre l'objet d'amour est, dans ce genre de cas, insoutenable pour le sujet et la souffrance qu'elle engendre chez lui se situe à la limite de l'endurable. Le suicide de la femme de Marcus, dans *Le mur mitoyen*, relève de ces situations-là, classiques, où la séparation avec la figure d'attachement pousse l'individu à attenter à sa propre vie. Son acte ne peut donc être tenu pour le fruit d'une réflexion philosophique portant sur la valeur et le sens de la vie car, en plus de véhiculer une intention, même tacite, d'agir négativement sur son partenaire, il s'accompagne d'une visée clairement vindicative. La dissolution, voire ici la simple dégradation, des liens affectifs –la femme de Marcus s'étant donné la mort à cause d'une histoire d'infidélité- l'a conduite à assassiner ses propres enfants en guise de vengeance (MM : 234). Ce qui suggère qu'elle préfère la culpabilisation qu'engendreront ces morts violentes chez son mari au travail de réparation de soi qu'implique une éventuelle rupture. Son crime, strictement passionnel, est dépourvu d'intérêt du point de vue philosophique parce qu'il ne tend ni à fonder un système de pensée, ni à le justifier. La rage qui sous-tend son action (ou sa réaction) démontre bien son caractère spontané et irréfléchi en même temps qu'elle ne dénote un état de mécontentement qui a pour objet, non pas la vie dans sa totalité, mais uniquement une situation bien particulière, issue d'un instant purement conjoncturel. Aussi, sa mort devient-elle avant tout un geste contestataire parce qu'elle porte en germe un souhait de déstabilisation de l'ordre des faits dans lequel il n'est pas difficile de déceler une intention transformatrice ; un espoir ineffable de faire changer une réalité donnée.

Le suicide de Marcus, par la suite, s'inscrit plus ou moins dans la même lignée que celui de sa femme, en ce sens où il n'émane pas d'un parti pris à l'égard de l'existence. Bien que davantage pensé, il résulte de la même impossibilité de dire et possède le même rôle qui consiste à extérioriser une parole que seule est apte à libérer sa mise à mort. En réalité, Marcus a surtout choisi de mourir parce qu'il vivait sous le poids d'une double culpabilité : celle d'avoir trompé sa femme et celle d'avoir causé la disparition des trois personnes qui lui étaient d'entre toutes les plus chères (MM : 234). La conscience coupable conduit au dégoût et à la haine de soi et la recherche de la mort peut, dans ce cas, clairement être mise sur le compte de cette culpabilité écrasante. La voie du suicide correspond tout au plus chez lui à un désir implicite d'absolution ; à la volonté d'effacer ses fautes en s'infligeant une mort violente dont il exprime ouvertement le désir : «

J'aurais voulu qu'il me dévore le cœur. », dit-il en après une rencontre fortuite avec un animal sauvage (MM : 223). Le personnage, incapable de remédier à son mal-être, opte encore une fois pour l'acte suicidaire dans lequel il voit un geste salutaire : il croit y trouver le moyen d'échapper à sa douleur et de se soustraire à un fardeau circonstanciel qui lui pèse. Le suicide de Marcus n'est donc pas autre chose qu'un appel au secours ; un acte où prévaut visiblement le désir de vivre de celui qui ne parvient plus à endurer la tristesse qui lui est échue. Son dernier message laisse justement transparaître sa quête enfin assouvie de libération : « Libéré de mon destin » (MM : 240).

C'est là que réside la différence la plus importante entre les suicides de Marcus et de sa femme, et celui de Daniel et Victoria. Si les deux premiers sont motivés par des désirs irréflectifs de vengeance et des sentiments amers de culpabilité, le deuxième est exclusivement guidé par une orientation philosophique particulière et une prise de position vis-à-vis de la vie, desquels on ne peut déduire aucune affirmation, même tacite, de la volonté de vivre. La propension mélancolique à la mort de ces derniers est née de cet instant particulier où l'image d'un amour existentiellement nécessaire s'est dissipée pour laisser place à une autre, moins envoûtante, qui leur a révélé la contingence de leur rencontre amoureuse. La répétition ouvre la voie à une infinité de possibilités qui font du monde le terrain de la non-nécessité. La déception du couple de *Victoria en suspens* est, de ce point de vue, semblable à celle de Thomas, le personnage principal de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, qui découvre douloureusement que son histoire avec Tereza est la seule conséquence d'un concours de hasard : « *sa présence à ses côtés lui apparaissait dans son insoutenable contingence.* »¹²⁴.

3.3 L'euthanasie

La question « la vie vaut-elle vraiment la peine d'être vécue ? » que *Madame Victoria* pose avec des personnages, pour ainsi dire, en début de vie, est reprise ailleurs, dans *Le mur mitoyen*, avec un personnage en fin de vie. Frannie : une vieille femme à la frontière entre la vie et la mort suscite par son état de santé précaire des interrogations difficiles chez son fils. Elle est dans ce stade où la vie de l'être humain est restreinte à un lit d'hôpital ; réduite à un état de passivité où les possibilités qui lui sont offertes s'amenuisent en même temps que les chances de rémission, rongées par une maladie incurable dont l'issue ne peut être autre que la mort. Mais une personne en fin de vie n'est

¹²⁴ KUNDERA, Milan. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op.cit., p.287.

pas pour autant morte, du moins pas encore. La véritable question pour le fils est de savoir s'il faut, le moment venu, avoir le courage de la laisser mourir ou céder à la tentation égoïste de la maintenir en vie, nonobstant ses souffrances. Le récit intitulé « Carmen et Simon » pose donc la problématique de l'euthanasie passive sans sembler vouloir y apporter de réponse. Simon, exercé aux techniques de secourisme, réanime systématiquement sa mère lorsque son cœur cesse de battre l'espace d'un instant, mais son « réflexe » ne va pas sans éveiller de questionnements sur la valeur d'un tel geste : « Est-ce réellement un sauvetage que de ressusciter une femme de cet âge, malade à l'endroit et à l'envers, percluse de fiel et de mauvais sang ? » (MM : 103).

L'euthanasie est également une question primordiale en philosophie, au même titre que le suicide, car elle implique en l'interrogeant le sens et la valeur que nous accordons à la vie. Cet acte qui consiste, dans sa forme active, à provoquer la mort d'une personne sans espoir de rémission ou, dans sa forme passive, à lui épargner les souffrances d'un acharnement thérapeutique inutile, est encore aujourd'hui sujette aux controverses les plus houleuses. Alors que certains y voient l'expression d'une humanité jaillissante, refusant de contempler passivement la mort d'un semblable dans la déchéance et dans l'indignité ; d'autres s'y opposent pour le seul impératif catégorique de la vie : le droit de mourir ne peut s'acquérir sans impliquer le devoir de tuer. Camus qui refuse le suicide, refuse aussi le meurtre même si, pour lui, les deux actes relèvent d'un même ordre : celui d'une conscience insatisfaite et malheureuse qui préfère le néant de la mort à la souffrance d'une condition précaire.¹²⁵

La question n'est pas absente des récits leroussiens, bien qu'ils ne nous confrontent qu'à des situations interrogeant uniquement l'enjeu d'un concours passif. La scène de Frannie est donc loin de constituer une exception. Elle fait écho à une autre dans *Victoria boit*, en tout point semblable, lorsque la protagoniste s'écroule sous le poids de son vieil âge et sous l'effet sa maladie qui a atteint un stade avancé. Victoria se réveille, mécontente, sur un lit d'hôpital et, fidèle à son caractère grincheux, elle ne manque pas de faire comprendre à l'infirmière à la fois l'inutilité et l'inopportunité du geste médical qui a servi à la maintenir en vie sans qu'elle n'en ait formulé le souhait : « Et vous croyez que c'est un service à rendre à quelqu'un ? » (MV : 40). Le « laisser-mourir » dans ce

¹²⁵ « Suicide et meurtre sont ici deux faces d'un même ordre, celui d'une intelligence malheureuse qui préfère à la souffrance d'une condition limitée la noire exaltation où terre et ciel s'anéantissent. ». CAMUS, Albert. *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p.12.

genre de situations serait-il une forme de « lâcher prise » que l'Homme, dans son irrationnel désir de permanence, ne parvient toujours pas à concevoir ? Tout se meut et passe, tant les êtres que les choses : une vérité que l'être humain n'assimile pas encore entièrement. Les deux romans n'apportent pas de réponses à cette problématique épineuse, du moins pas de façon directes. Le décès de Frannie qui surviendra à peine après son « sauvetage », et le rejet du traitement palliatif par Victoria pourraient constituer l'ébauche d'une réponse : une réponse suggérée mais une réponse quand-même.

3.4 Le suicide philosophique

Ce qui, dans *Le Mythe de Sisyphe*, est désigné par « suicide philosophique » c'est l'incapacité de l'Homme à trouver un sens à son Être qui se voit abandonnée en faveur d'une foi, qu'elle soit tournée vers la transcendance ou vers la raison. Camus, rappelons-le, soutient la thèse selon laquelle la logique et les capacités intellectuelles humaines ne sont d'aucun secours lorsqu'il s'agit d'élaborer une image claire et rationnelle du monde. Cela s'explique par la double raison de l'incohérence qui lui est consubstantielle et de la finitude de l'Homme qui relègue à l'ineptie toutes ses actions. Le suicide philosophique consiste alors à manifester, dans un premier temps, un état d'acquiescement à l'égard de cette vérité ; acquiescement qui se transforme par la suite en une conception de l'existence dominée par ordre fondamental, de nature religieuse ou rationnelle. Ainsi, la pensée de l'absurde est amenée à être niée car ce « suicide » confère à l'univers une limpidité telle que le sentiment d'étrangeté finit par s'évanouir, éclipsé par la vision satisfaisante d'un monde meilleur et plus intelligible.

L'orientation religieuse qui représente la première forme du suicide philosophique invite à voir dans l'irrationalité du monde une simple apparence : le « vrai » monde, celui entièrement clair et cohérent car gouverné par la figure de l'omniscient et omnipotent dieu, est un « au-delà » au sens propre, uniquement accessible après l'achèvement de la vie. La mort est alors perçue par le croyant comme la promesse d'une unité retrouvée, d'une nouvelle existence pleine de soi et faisant fi de la finitude. Il adopte un système de convictions qui nie le non-sens en projetant l'expérience de l'absurde sur une expérience mystique indicible qui dépasse l'entendement humain. Camus adresse cette critique aux philosophes de l'existentialisme chrétien qui, comme Kierkegaard, parviennent à réaliser le paradoxal désir de sens en se le refusant ; en embrassant l'idée d'un « au-delà » qui justifie par sa seule « existence » toutes les injustices faites à l'Homme : c'est ce qu'il appelle « le saut ».

Je prends la liberté d'appeler ici suicide philosophique l'attitude existentielle. Mais ceci n'implique pas un jugement. C'est une façon commode de désigner le mouvement par quoi une pensée se nie elle-même et tend à se surpasser dans ce qui fait sa négation. Pour les existentiels, la négation c'est leur Dieu.¹²⁶

La marche en forêt porte les traces d'un pareil raisonnement : la critique adressée au premier type de suicide philosophique est implicite mais néanmoins présente. Le personnage d'Hubert est, au début de son histoire, sur la voie d'un amoralisme des plus absolus qui correspond chez lui à l'état d'acceptation premier précédant ce que Camus appelle également « le saut » ; amoralisme qui se manifeste par un total rejet des normes et conventions sociales, y compris les codes et les lois qui lui apparaissent comme autant d'inepties. Le mode de vie qu'il mène, méprisant les concepts du bien et du mal, du crime et de la justice, finit par le heurter aux exigences de la vie en communauté et son emprisonnement, suite à une affaire de viol, sera pour lui l'occasion de réfléchir à l'obscurité dans laquelle il se débat : pourquoi s'est-il fait emprisonner pour un acte qu'il ne considère pas comme contre-nature ; un acte pour lequel il ne se s'estime pas « coupable » ? Les notions qu'il dédaigne tant auraient-elles finalement un sens en dehors de celui que la communauté se plaît à leur accorder ? Confronté au désespoir et en proie à un naufrage progressif dans le nihilisme, Hubert souhaite s'évader de sa condition. C'est alors que la religion se présente à lui comme une planche de salut ; le moyen de triompher de son angoisse : « Le père l'aidait à chercher dans la bible des réponses, des manières de surmonter le mal qui couvait en lui » (MF : 198).

La foi en dieu, c'est le désir d'unité enfin assouvi pour l'Homme : non pas en l'accommodant définitivement de l'idée du non-sens, mais en postulant que l'entendement humain est lui-même inapte à assimiler ce qui le dépasse. La question de l'absurde dans les systèmes religieux n'est pas résolue mais simplement niée par une « logique » de divination qui, en la projetant sur une entité inaccessible à l'intelligence, équivaut à un saut en arrière : Dieu est la raison du monde et il ne faut pas chercher à comprendre Dieu. Il n'est dès lors pas difficile de comprendre la position sceptique du philosophe -préférant la voie positive- vis-à-vis de cette « solution » dans laquelle il ne peut voir autre chose qu'une forme d'éludation du problème par sa négation. Le narrateur partage d'autant plus ces doutes que la conversion d'Hubert –condition de sa mise en liberté- s'est faite en un très court laps de temps, « Presque trop vite », dirait-il (MF : 198). L'inquiétante dégradation des rapports sociaux du personnage et les conséquences

¹²⁶ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p.42.

de ses actes lui auraient-elles suggéré l'urgence d'une remédiation à la pensée qui l'a fait interner ? Dans ce cas, la religion et Dieu ne seraient que le prétexte d'une triple échappatoire : au problème de l'absurde, à l'internement et à la condamnation de ses actes par ses proches. Là-dessus, le récit ne tranche pas, mais il ne cesse de faire planer un doute quant à l'authenticité de cette foi trop hâtivement trouvée. D'ailleurs, le prêtre du centre pénitentiaire ayant accompagné l'initiation spirituelle d'Hubert n'est lui-même pas entièrement convaincu par cette soudaine transformation sur laquelle sa piété l'empêche d'émettre un jugement : « Roger n'oserait jamais remettre en question la conversion d'Hubert. Pourtant, quelque chose dans cette histoire le trouble. » (MF : 198).

La deuxième forme de suicide philosophique n'est pas fort distincte de la première. Elle est pareillement critiquée par Camus parce qu'elle exige, elle aussi, de cultiver la foi en la présence d'un « sens » au monde ; une foi dont l'objet n'est néanmoins pas la divine providence, mais simplement la raison. Les rationalistes promettent à l'Homme éveillé à l'absurde la dissipation par la raison de l'opacité existentielle dans laquelle il se meut, pourvu, seulement, qu'il sache faire preuve de patience. Si ce dernier échappe à la tentation de réconciliation avec le quotidien et qu'il refuse de céder à l'idée d'un au-delà salutaire, lui devient alors possible, tout en conservant sa conviction de l'inaptitude de la raison à motiver l'existence, d'accéder à un nouveau champ d'action où celle-ci devient plus efficace (ou moins inefficace). La patience est l'élément clé de cette approche car la vérité qu'elle propose n'est pas celle, objective, qui fournirait un savoir universel applicable à tout et à tous, mais exclusivement celle en rapport avec l'expérience humaine qui s'acquiert au fil du temps. Camus lui-même se refuse de dépourvoir la raison de toute valeur instructrice sur le monde, aussi soutient-il dans son manifeste de l'absurde qu' « *Il est vain de nier absolument la raison. Elle a son ordre dans lequel elle est efficace. C'est justement celui de l'expérience humaine. »*¹²⁷. L'Homme est conscient de n'avoir aucun accès à l'essence des choses ou à leur « pourquoi » mais la raison lui permet toutefois d'en avoir une compréhension limitée, qui se restreint à l'expérience personnelle qu'il en fait : une sorte d'interprétation de la vie.

Le titre du troisième récit de *Madame Victoria*, « Victoria en suspens », devient alors susceptible d'une nouvelle interprétation qui, sans nuire à la précédente, la

¹²⁷ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p.38.

complète. La protagoniste met effectivement ses desseins de suicide en suspens, en faveur d'une approche rationaliste de son existence qui lui permettrait –du moins le souhaite-t-elle- d'appréhender les raisons de son Être et de comprendre les motivations qui l'ont poussée, avec son amant, à vouloir mettre fin à leurs jours. Victoria n'a à aucun moment exprimé le désir de retrouver la douceur et la facilité de vie qu'accorde le retour au conformisme intellectuel et à la chaîne de l'insouciance. Elle n'a pas non plus substitué à sa conscience de l'absurde la vision utopique d'un « arrière-monde » plus rationnel et plus juste car depuis qu'elle l'a acquise, l'envie de disparaître, comme réaction à cette condition intenable, ne l'a pas quittée un seul instant (MV : 52). L'élément de la « patience » est donc bien présent dans le récit et la narratrice y réfère explicitement en insistant sur la durée de son attente qui s'étale sur trois décennies (MV : 59). Le caractère délibéré de cette mise en suspens n'est pas sujet à doute : Victoria a mené une carrière sans éclat et une vie solitaire d'où elle a exclu les possibilités de vie de couple et de procréation, certainement afin de mieux se cramponner à la quête d'explication de son Être par la raison. L'approche rationaliste contraint l'individu à l'inaction et c'est précisément cette inaction qui a « empêché » Victoria de passer à son tour à l'acte : « Mon immobilité constituait un rempart imprenable contre le suicide ». (MV : 55). L'individu attend, le temps que l'esprit se crée, se fabrique une espèce de synthèse interprétative de ses expériences dans laquelle il tend à insuffler le semblant de signification pour, au final, aboutir au même constat de départ : la vie n'a de sens que celui que nous lui inventons.

Victoria en suspens pourrait être lu comme une forme de critique adressée à ce second type de suicide philosophique. Son refus se manifeste dans l'incapacité du personnage à lier les expériences de son vécu par les fils de la logique. Les mêmes questions l'accablent et les seules explications qu'elle parvient à leur fournir, trente années plus tard, sont de l'ordre de l'hypothétique et ne reposent que sur une série de « peut-être » (MV : 52). D'ailleurs, les rationalistes eux-mêmes ne garantissent pas l'aboutissement de leur voie sur des réponses ontologiquement satisfaisantes : le fait de transposer la raison, du champ de l'objectivité, dans celui de la subjectivité interprétative n'est envisageable qu'en tant qu'alternative à la négation de la vie par la mise à mort de soi. Le suicide de Victoria, adulte, à la fin, met à mal cette alternative qui n'est au fond qu'un espoir de sens, et les mots avec lesquels elle conclut le récit, « un, deux, trois » (MV : 59), sont les mêmes que prononce Daniel, adolescent, avant de faire son saut dans le vide. Leur répétition à ce moment précis a pour but de créer un écho entre deux

situations similaires bien qu'éloignées sur la ligne du temps, mais il tend surtout à symboliser la vacuité d'une attente qui n'a servi à rien, sinon à un retour décevant au point de départ. L'acte fatal est le fruit de d'une insatisfaction entièrement consciente qui ne saurait être confondue avec une « inquiétude juvénile »¹²⁸. Le suicide de Marcus, quinze ans après la mort de sa femme et de ses enfants, participe également du même effet. Le fait d'avoir fait don de tous leurs organes pour sauver les vies de parfaits inconnus ne l'a pas aidé à trouver l'absolution qu'il brigait et son attente ne lui a pas davantage permis de donner un sens à la disparition de sa famille que lors de ses premières tentatives de mettre fin à son existence.

3.5 L'espoir

L'individu conscient de l'absurde est aussi caractérisé par son « absence d'espoir » ; il est détaché de toute chose ou événement qui tend à nuire à son état de lucidité et s'accroche à son parti pris pour le monde concret : le personnage d'Alma nous en a offert un exemple des plus parlants. L'amalgame trop souvent fait avec le « désespoir » a invité certains commentateurs de Camus à préférer le néologisme d'« inespoir » pour rendre compte de ce point précis de sa philosophie. Son usage évite de voir dans *Le Mythe de Sisyphe* une éventuelle invitation au désespoir qui, en dépit des quelques passages résolument pessimistes, n'y figure nullement. C'est autour de la notion d'espoir que Camus bâtit sa critique du suicide philosophique, rationnel et religieux, en ce que les deux représentent comme esquivé de la réalité et comme aspiration à un monde plus clair et plus cohérent. La critique s'étendra plus tard, avec *L'Homme révolté*, à tous les systèmes politiques et idéologiques qui en font la promesse, particulièrement le marxisme et le communisme proposant dans des « ailleurs » et des « plus tard » la possibilité d'un allègement de l'humaine condition. La différence entre l'absence d'espoir et le désespoir est la même entre l'absence d'attentes et les attentes déçues.

Les romans de Catherine Leroux ne montrent, à notre connaissance, pas de signes d'un quelconque penchant idéologique ou politique envers un système défini de la pensée. Mais si toutefois penchant il est ; il n'est certainement pas proposé en tant que « solution » au problème de l'existence ; en tant qu'espoir, au sens camusien, certifiant détenir le pouvoir de procurer une vie meilleure ou du moins, moins affligeante. Existe, cependant, une disposition particulière de l'esprit chez certains personnages qui n'est guère loin de

¹²⁸ CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, op.cit., p.34.

ce sens : fondée sur l'attente d'une amélioration de leur condition et provoquée par l'ivresse des passions amoureuses. Ainsi, l'amour est à deux reprises présenté comme source d'espoirs trompeurs, faisant miroiter aux sujets l'image ô combien séduisante d'une échappatoire à leur détresse. S'il nous fallait user d'un euphémisme pour décrire les récits sentimentaux dans l'œuvre leroussienne, nous dirions qu'ils ne se concluent pas nécessairement par le classique « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » : ceux de Luc Brûlé, du couple d'adolescents dans *Victoria en suspens*, et de Marcus illustrent suffisamment le refus systématique des fins heureuses qui les détermine. Peut-être est-ce parce que pareilles fins contribuent à l'image révolue d'un univers harmonieux et bien ordonné. Cela dit, même si l'issue tragique de ces trois récits découle d'un idéal sentimental contrarié, que ce soit par l'inéluctabilité d'une mort malvenue, de la répétition qui banalise les passions les plus violentes ou de la trahison qui les ternit, la déception finale n'est pas celle d'une promesse rompue mais simplement celle d'une réalité qui s'est révélée en deçà des attentes.

Le récit de Victoria 6 est congrûment intitulé *Victoria amoureuse* pour mettre en relief le rôle prépondérant des sentiments amoureux dans le destin funeste de l'héroïne. Celui-ci diffère de ceux précédemment cités car il n'aborde pas l'amour ou l'union avec l'être aimé en tant que fin en soi, mais en tant que moyen permettant d'échapper à un contexte existentiel donné. Ce n'est pas tant l'authenticité des sentiments qui est ici remise en question que la capacité qu'ils ont de persuader l'individu que ses aspirations finiront par advenir. Victoria, esclave-nègre au service d'une famille de bourgeois, se voit raviver ses rêves délaissés de liberté par son maître dont elle tombe réciproquement amoureuse. L'histoire clichée, dans laquelle il n'est pas difficile de reconnaître les résonances de la littérature victorienne, vise-t-elle sans doute à rappeler par la répétition la vanité des espoirs sans cesse renouvelés et sans cesse déçus. Mais de même que la force ensorceleuse des ébats amoureux fait oublier aux sujets les contraintes d'une relation taboue et socialement condamnable, la description des instants enchantés qu'ils parviennent à dérober fait oublier au lecteur, même momentanément, un dénouement qu'il connaît déjà. Personnage et lecteur font simultanément l'expérience de l'espoir et sont simultanément déçus. Un personnage, Augustine, également esclave, symbolise la voix de la raison qui accompagne Victoria tout au long de sa traversée vers le désespoir. Elle ne cesse d'exprimer son scepticisme qui renferme une double critique à l'égard des promesses d'affranchissement par l'amour ou par la culture ; scepticisme auquel les

oreilles de l'héroïne demeurent évidemment sourdes : « Je ne me ferais pas d'illusions, à ta place. C'est un liseur, ton maître. Les gens qui lisent ont de drôles d'idées, mais ils ne font pas grand-chose. » (MV : 104). L'épilogue conteste l'expression issue de la sagesse populaire qui soutient que « l'espoir fait vivre » : l'espoir fait au contraire mourir et la culture d'Hector –le maître- n'offrira au cadavre calciné de Victoria que quelques vers de poésie en guise de consolation.

Une fin qui témoigne d'un tel pessimisme pourrait être susceptible d'une interprétation autre que celle d'une violente critique de l'espoir, d'autant plus qu'elle ne déroge pas à la « tradition » des conclusions tragiques de *Madame Victoria*. Un deuxième récit vient cependant étayer notre lecture en offrant à une situation analogue une issue quasi identique. Ariel et Marie, victimes de l'indignation générale et du scandale qu'a suscité leur union taboue, cultivent dans des altérités spatio-temporelles l'attente d'une vie plus agréable, loin des jugements de valeur et des codes moraux auxquels ils ne souscrivent désormais plus. Le propre de l'espoir est donc la propension de l'esprit humain à se projeter vers l'ailleurs et l'ultérieur : l'hypothèse d'un avenir plus gai aide-t-elle sûrement à endurer le présent difficile. C'est, précisément, ce que Camus reproche à l'espoir : l'Être, devenant un « projet » toujours à venir, décharge l'individu du poids de sa propre existence qu'il lui faut pourtant assumer¹²⁹. Le couple qui trouve refuge dans une ville lointaine ne fait, pour ainsi dire, que tourner le dos au problème sans l'affronter vraiment : l'absurde les rattrapera fatalement car la fuite n'offre qu'une solution provisoire. Il montre, cette fois, la rupture irrémédiable entre les valeurs ambiantes et celles, transgressives, des amours interdites. L'incommunicabilité pointe du doigt la logique péremptoire du discours religieux qui condamnera Ariel à mourir brûlé vif sans aucune forme de procès, en châtiment à son amour : une « union incestueuse qui offense Dieu. » (MM : 198) Plus loin encore, le récit recèle une critique implicite sinon envers la religion elle-même, du moins vers le fanatisme religieux. Le personnage qui l'incarne, Richard, est le portrait-type de la brute épaisse, imperméable aux sentiments et à différence.

¹²⁹ CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit. p.53.

Ce chapitre nous a servi à montrer l'imprégnation de l'œuvre romanesque de Catherine Leroux par la pensée de l'absurde, en même temps que l'influence qu'exercent, encore aujourd'hui, la crise de sens et le divorce avec la logique sur la production littéraire. Nous avons procédé à un rapprochement entre la philosophie camusienne et la représentation que Catherine Leroux fait de la notion dans ses textes. Cela nous a permis de dégager les points de convergences entre ce que les critiques appellent « le cercle de l'absurde » et les récits leroussiens qui en reproduisent certains éléments : la démarche est évidemment interprétative mais des passages idéologiques étayent notre lecture. Avec *Le mythe de Sisyphe*, les romans ont en commun la vision d'une vie résolument insensée, née de deux considérations. D'abord, parce qu'elle s'écoule principalement dans le cadre d'une routine mécanique la confinant à une monotonie morbide. Sa remise en question libère l'individu de ses illusions premières et engendre chez lui un écart ré-évaluateur envers un monde auquel il se sent désormais étranger. Ensuite, parce que la confrontation avec la mort, quasi omniprésente dans notre corpus, arrache l'Homme au divertissement (au sens pascalien) pour le remettre devant une réalité qu'il tient tant en horreur qu'il se refuse de l'envisager : celle de sa propre finitude, de sa condamnation à mort réduisant à l'ineptie toutes ses actions. À l'appel humain, à son besoin consubstantiel d'unité et de permanence, répond l'incohérence d'un univers mouvant et indifférent.

La crise de sens s'accompagne d'une crise du langage. Avec *Le Malentendu*, *Madame Victoria* et *Le mur mitoyen* partagent une évidente dénonciation de l'incommunicabilité entre les Hommes. Sans pour autant s'engager dans une entreprise de décomposition du langage et des modalités de la communication, à la manière des dramaturges de l'absurde, Leroux parvient à élaborer diverses situations confuses, laissant transparaître la totale incompréhension qui caractérise les rapports humains. Un premier récit, *Victoria dans le temps*, reproduit l'imbroglie et le quiproquo à l'œuvre dans la pièce de Camus, qui ont dans les deux cas mené à la mort saugrenue du héros. Le voyage temporel est une référence implicite à l'aspect incertain de la langue, en grande partie imputable à son caractère dynamique : une langue qui emploie les mêmes signifiants pour renvoyer à des référents distincts à travers le temps ne peut être que source de mésintelligence. Dans le second récit, celui d'Ariel et Marie, la critique est plus explicite. Le héros meurt tout aussi fatalement à la fin mais sa mort inspire davantage l'indignation que le rire. L'incommunicabilité est cette fois incarnée par l'opacité du discours péremptoire de l'extrémisme religieux, imperméable à l'altérité et au dialogue.

Au personnage qui entend sans écouter, se substitue celui qui ne veut ni entendre ni écouter, tandis que le langage, se voyant refuser ses fonctions les plus élémentaires, se consume en lui-même et se défait.

Le philosophe et la romancière rejettent semblablement le « suicide philosophique » dans ses deux formes : la foi religieuse et le rationalisme. L'éventualité d'un secours divin est récusée car la croyance en une puissance supérieure et métaphysique, loin de résoudre le problème de la condition humaine, se borne à l'éviter en le projetant sur une entité inaccessible à l'intelligence. Un parallèle nous a alors semblé nécessaire entre le point de vue leroussien et celui de l'existentialisme chrétien que représente Soren Kierkegaard. Notre choix se justifie par la ressemblance que présentent un roman du philosophe danois, *La Reprise*, et l'un des dix récits de *Madame Victoria : Victoria en sursis*. Les deux textes se servent d'une toile de fond sentimentale pour dresser de l'existence un portrait similaire : la répétition banalise les sentiments et, par conséquent, la vie entière. Les personnages font la même expérience du désenchantement mais alors que dans *La Reprise*, la figure de Dieu permet au héros de s'accommoder de sa condition grâce à la promesse d'un arrière-monde salvateur, *Victoria en sursis* est dépourvu de la moindre référence à la transcendance.

La voie des rationalistes est également rejetée : Leroux exprime à plusieurs occasions son scepticisme vis-à-vis de la thèse soutenant que la raison permet de dissiper l'opacité existentielle. Au bout de longues décennies d'attente déçue, le suicide paraît être la seule manière pour les personnages en mal de cohérence de mettre leurs actions en accord avec leur vision du monde. C'est ici que les romans marquent une rupture avec la philosophie d'Albert Camus car ils n'aboutissent pas, à l'instar du *Mythe de Sisyphe*, sur une conception particulière du bonheur, fondée sur un impératif d'acquiescement et certifiant qu'au cœur même de l'absurde, l'Homme serait à même de se créer une raison de vivre. Ils procèdent, au contraire, à une réactualisation du sentiment du non-sens et les « solutions » qu'ils proposent, une fois son expérience faite, sont incertaines. Les thèmes récurrents de suicide, d'euthanasie et de retour à un mode de vie entièrement détaché des valeurs morales, rappellent la pensée nihiliste dont Camus constatait soucieusement la présence dans son époque. Par ailleurs, le rapprochement des récits avec les modèles définis dans les prolégomènes découvre un constant changement de tonalité : le mélange du tragique, du comique et de l'ironie situationnelle parfois cruelle, traduit l'angoisse

d'un Homme confronté à sa réalité ainsi que le chaos épistémologique dans lequel il se débat, contraint de rire de sa propre impuissance.

CHAPITRE V
LA TENTATION DU NIHILISME

Le sentiment d'absurdité que les individus éprouvent à des degrés différents vis-à-vis de l'existence est avant tout une expérience immédiate, une intuition brute qui sera plus tard soumise à l'exercice de la pensée et examinée dans sa signification philosophique profonde. Ainsi considérée, ce qui relevait alors de l'ordre de l'émotionnel se mue en un ensemble relativement complexe de concepts opérants (savamment formulés ou non) qui évoluent en se substituant chez l'individu aux systèmes de croyance caducs « d'avant l'absurde ». Ce sentiment, d'abord éprouvé, puis réfléchi, refonde la vision du monde qui le précède en « dévoilant » la prévalence du néant sur tout ce qui contribuait au maintien d'une harmonie d'apparence. Dans cette logique, on ne saurait suffisamment insister sur la justesse du verbe « dévoiler » pour rendre compte d'un cheminement particulier de la pensée qui tient littéralement de la révélation. Le non-sens du monde est une réalité dissimulée ; une réalité « voilée » : maquillée par un rythme de vie accaparant et scotomisée par le divertissement (toujours au sens pascalien) qui empêche de penser la mort. L'individu prend progressivement conscience de ce que la nature et, ironiquement, lui-même concouraient à lui cacher, tandis que la perte de sens se généralise dans son esprit véritablement désorienté, jusqu'à ce que plus rien ne vaille rien et ne veuille rien dire.

Le nihilisme est donc une conséquence de l'absurdité constitutive de l'univers ou plutôt de sa découverte. Elle n'est peut-être pas immédiate ni systématique, surtout en présence d'une philosophie, à l'instar de celle de Camus qui tend à la vulgariser en proposant des alternatives existentielles, mais elle reste néanmoins à prévoir en cas d'échec de ces philosophies ou simplement sur le long terme. Le risque n'en est dès lors pas moins vrai d'éprouver un jour une répulsion et une aversion de la vie telles, qu'elles emporteraient dans leur abîme la stabilité et la pérennité du vivre-ensemble. Le nihilisme est le dé-voilement du néant, du rien qui constituait jusque-là le fondement de la morale et des institutions humaines. Il est l'expression du désenchantement adressé à ce qui semblait accorder un sens à l'existence : à la société ; à la religion et à tout un mode d'être qui se voit remis en question. La tentation nihiliste, lorsqu'elle se conçoit dans la passivité, peut amener à un retrait des événements, à n'être plus que spectateur en réclusion, indifférent au monde. Dans le cas contraire, où elle embrasse une forme active, elle induit nécessairement une réaction politique, invitant au refus de l'autorité et foulant au pied l'ensemble de ce qui s'en réclame.

En abordant cette constante anthropologique qu'est la tendance nihiliste, ce chapitre s'inscrit vraisemblablement dans une thématique devenue classique : Nietzsche et Heidegger en ont décortiqué la dimension métaphysique tandis que Lévi Strauss et Hannah Arendt, entre autres penseurs, en ont analysé les conséquences politiques. Il s'agirait donc davantage pour nous d'esquisser un diagnostic sur le mouvement dans la littérature du XXI^e siècle que d'en discuter les volets sus-cités ; diagnostic qui n'aurait évidemment pas la prétention de s'appliquer ailleurs que dans le cadre de notre corpus d'analyse. Cela dit, l'intérêt de ce chapitre est de montrer la persistance de cette pensée plus de six décennies après la disparition de Camus. Loin de nous, cependant, l'idée de vouloir porter un jugement quelconque sur l'efficacité/l'inefficacité de la philosophie de l'absurde, justement élaborée en réaction au nihilisme, notre objectif étant uniquement de mettre à l'évidence la ténacité d'une vision du monde qui résiste à l'épreuve du temps : une constante anthropologique.

Naturellement, le romancier se distingue du philosophe dont il peut partager parfois la même préoccupation de problématisation et d'appréhension du monde : au souci du discours théorique abscons, uniquement accessible aux initiés de la discipline, celui-ci préfère les libertés interprétatives plurielles que lui offrent les subtilités de la fiction. Aussi, devient-il cohérent le fait que Catherine Leroux ne réfère pas de façon explicite au nihilisme ou à telle ou telle de ses implications mais se contente de les suggérer à travers les agissements et les répliques de ses personnages ou les situations auxquelles ils se retrouvent confrontés. La matière n'en reste donc pas moins présente. Seulement, là où la philosophie recourt d'ordinaire au concept, la littérature fait appel à la représentation. C'est la raison pour laquelle notre démarche se voudra essentiellement thématique dans le développement de notre réflexion au cours de ce chapitre. Nous nous attacherons à décortiquer les différentes étapes dans l'introduction de la pensée nihiliste au sein de l'univers romanesque leroussien.

Dans un premier lieu, nous aborderons deux types de mal-être (social et existentiel) que des personnages des trois romans expérimentent à des niveaux distincts. Nous montrerons la manière dont l'auteure remet en question des idées et notions habituellement reçues comme allant de soi comme celles de la vie sociale, de la morale et du bonheur, tout en tentant d'inscrire sa pensée sur le sillon de la philosophie pessimiste d'Arthur Schopenhauer. Dans un second lieu, nous nous intéresserons à deux « branches » du nihilisme (le nihilisme moral et le nihilisme politique) qui sont les principales

manifestations du mouvement dans les romans. L'enjeu sera de montrer comment l'une comme l'autre sont engendrées par un même facteur : la reconnaissance lucide que les fondements métaphysiques des valeurs humaines ne sont que justifications fabulatrices du néant qui les sous-tend. Nous aurons également à discerner si le nihilisme se présente dans l'écrit leroussien comme horizon infranchissable ou comme étape nécessaire à l'avènement d'une vision nouvelle du monde : une vision exclusivement humaine.

1 L'expression philosophique du mal-être

Le sentiment de mal-être est la conséquence immédiate de la prise de conscience d'une existence injustifiée et du caractère purement conventionnel de tous les principes et normes sociaux qui concourraient jusque-là à la pérennité d'un schéma de vie prédéfini et répétitif. On en distingue dans les romans de Catherine Leroux, deux formes différentes mais qui entretiennent une étroite relation de réciprocity causale : un mal-être social et un mal-être existentiel. Le mal-être social fait dans *Madame Victoria* l'objet d'une représentation allégorique. Le propre de l'allégorie est justement de rendre compte d'une abstraction, moyennant un texte à la signification double, dont les éléments tendent à s'organiser autour d'un sens différent, autre que celui, immédiat et littéral, de la première lecture. La reproduction narrativisée d'un motif philosophique sied particulièrement au travail de réflexion que l'auteur désire susciter chez le lecteur. Elle invite à la remise en question des liens unissant l'Homme aux autres Hommes et l'Homme à la société, en même temps qu'elle impose une définition, voire une redéfinition des notions de communauté et de vivre-ensemble. L'expression du mal-être existentiel est, quant elle, moins implicite. Celui-ci est engendré par le bouleversement des valeurs traditionnelles et l'effondrement des repères axiologiques séculaires sous la pression d'un nihilisme de plus en plus manifeste. Le vertige ontologique rend caduques les croyances antérieures qui ne parviennent désormais plus à satisfaire les exigences d'un monde désorganisé dans lequel l'individu, livré à lui-même, est en proie à la confusion. Des échos à la philosophie pessimiste de Schopenhauer jonchent les récits tandis que le personnage interroge dans son expérience de la souffrance physique et psychologique la possibilité même du bonheur.

1.1 Une allégorie du mal-être social

L'humain est un être grégaire. Du moins, l'est-il d'après une des plus célèbres citations d'Aristote qui se donne à lire comme un véritable plaidoyer de la vie sociale : « *L'Homme est un animal politique* », nous apprend-elle. Aristote défend ici l'idée selon laquelle l'être humain ne saurait vivre loin de ses semblables car l'« animal » qu'il est, éprouve le besoin irrépressible de se situer au milieu d'autres « animaux » de la même espèce. Le fait d'évoluer au sein d'une société définit, d'un côté, son mode naturel d'existence – d'où le choix du mot « animal » – et, de l'autre, la condition fondamentale de sa réalisation en tant que tel : l'Homme ne devient réellement Homme qu'entouré de ceux qui partagent ses visions et ses valeurs. Cela dit, c'est surtout parce qu'il est capable

de parole qu'il est dit « politique »¹³⁰. Contrairement aux autres animaux, la *nature* « *qui ne fait rien en vain* » l'a doté de raison et de langage afin de lui permettre de développer et d'exprimer des jugements de valeur. Aristote en déduit par conséquent la naturalité de l'être humain car c'est justement sur cette raison et sur ce langage -précieux dons de la nature- qu'il s'appuie pour conceptualiser les notions de bien et de mal qui sont, au fond, la base même de la communauté. La vie bonne, l'« *eudaimonia* »¹³¹, n'est accessible que dans une vie de groupe : l'Homme, naturellement disposé au vivre-ensemble, ne parvient à s'épanouir ni à déployer son potentiel nulle part ailleurs que dans un contexte social gouverné par un ensemble de règles et de coutumes de convention.

À ce tableau résolument optimiste, répond l'anthropologie pessimiste de Thomas Hobbes qui propose une vision diamétralement opposée. Pour dépeindre les rapports humains, ce dernier reprend en l'abrégeant une locution de Plaute, moins destinée à s'ériger en vérité descriptive des relations entre les Hommes qu'elle ne montre la méfiance de ceux-ci envers ce qui leur est inconnu. Ainsi, de « *Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit* », littéralement « lorsqu'on ne le connaît pas, l'Homme est un loup pour l'Homme », le philosophe anglais ne conserve qu'une proposition : « *Homo homini lupus est* » ou « l'Homme est un loup pour l'Homme ». C'est cette phrase devenue célèbre qui justifie la métaphore du *Léviathan*, même si elle n'y figure pas : à l'état de nature, les êtres humains ne sont ni sociaux ni politiques ; ils sont dans un état de guerre permanente de tous contre tous et le *Léviathan*, symbole du pouvoir politique absolu du monarque, est lui seul capable de les faire cohabiter en maintenant l'ordre par la force. La sociabilité de l'Homme n'est de ce fait pas une caractéristique « naturelle » au sens aristotélicien ; elle est simplement le fruit d'un contrat social qui le dessaisit de certaines de ses libertés, l'empêchant de se comporter en loup, afin de permettre une coexistence pacifique, uniquement possible sous l'égide du roi et de la loi.

Dans cette généalogie de la nature humaine et des rapports sociaux, Catherine Leroux opte pour une position intermédiaire, moins extrême et surtout moins catégorique ; une sorte de synthèse paradoxale, à la manière d'Emmanuel Kant et de sa théorie de l'insociable sociabilité des Hommes, qui traduit mieux l'incertitude entourant la question. À une époque où l'idée d'un souverain objectivement juste et tout puissant

¹³⁰ « Polis » signifie « ville » en grec.

¹³¹ Le mot est souvent traduit comme synonyme de « bonheur ».

relève de l'utopie, du fait de son appartenance subjective à la communauté qu'il est censé gouverner, le Léviathan de Hobbes ne paraît pas répondre aux préoccupations actuelles, bien que ses préceptes servent de fondements aux régimes modernes. L'hypothèse aristotélicienne de la naturalité de l'Homme est, quant à elle, réfutée par l'arbitraire des principes humains et des institutions sociales, devenu une vérité accessible à tous. Dans ce cas, l'Homme est-il ou n'est-il pas fait pour vivre en communauté ? L'écrivaine repose allégoriquement la question dans *Madame Victoria* sans manifester l'intention d'y répondre. *Victoria à l'Horizon* laisse transparaître un profond mal-être social devant ce problème pour le moins épineux. D'ailleurs, il est commun d'y référer métaphoriquement par « dilemme du hérisson » ou « dilemme du porc-épic ». Il faut reconnaître qu'en philosophie les questions sont d'une plus grande importance que les réponses passivement reçues car elles tendent à actionner les leviers de la pensée. Or, ce récit indécis semble davantage vouloir mettre le lecteur face aux limites de sa raison en le confrontant à une interrogation aporétique, qu'il n'entend mettre en branle les mécanismes de sa réflexion.

La question a d'abord suscité l'intérêt des psychologues sociaux et des psychanalystes, à l'instar de Freud qui lui consacre en 1921 un essai intitulé *Psychologie des masses et analyse du moi*, avant d'être transposée en intrigue cinématographique et romanesque, notamment avec le film de Norman Jewison, *L'affaire Thomas Crown* (1964), et le roman de Muriel Barbery, *L'Élégance du hérisson* (2006). C'est dire si le dilemme connaît une résonance immense qui traverse de part en part l'Histoire de la philosophie. Son caractère foncièrement anthropologique lui confère une dimension universelle et dès lors, son examen et son expression ne reviennent plus aux seuls initiés d'une discipline ésotérique mais à la communauté humaine dans sa globalité. La métaphore des porcs-épics apparaît néanmoins pour la première fois dans un recueil d'Arthur Schopenhauer développant une analogie autour de l'intimité humaine à partir d'observations faites sur un groupe de hérissons. Le texte est présenté sur le ton de la parabole ; il se compose d'un passage narratif succédé par un autre, explicatif, qui révèle l'enseignement véhiculé par l'allégorie. Ainsi, pourra-t-on lire dans *Parerga et Paralipomena* que :

Par une froide journée d'hiver, quelques porcs-épics se serraient étroitement les uns contre les autres, de façon que leur chaleur mutuelle les protège du gel. Mais ils ressentirent bientôt l'effet de leurs piquants les uns sur les autres, ce qui les fit s'écarter. Quand le besoin de se réchauffer les eut à nouveau rapprochés, le même désagrément se

répéta, si bien qu'ils se trouvèrent ballottés entre deux maux jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la distance convenable à laquelle ils pouvaient le mieux se tolérer. C'est ainsi que le besoin de société né du vide et de la monotonie de leur moi intérieur individuel rassemble les hommes. Mais leurs nombreuses qualités déplaisantes et leurs vices intolérables les éloignent à nouveau.¹³²

Une part non négligeable du processus de rapprochement revient à un travail d'herméneutique. Les mécanismes sollicités en vue d'identifier les traces de la parabole schopenhauerienne dans notre récit diffèrent de ceux requis pour démontrer l'existence d'un simple rapport intertextuel. Il ne s'agit pas (ou pas uniquement) de faire l'inventaire des citations et des allusions, mais de déterminer les points de convergence et de divergence entre le « texte A » et le « texte B » soutenant un tel parallèle. Pour ce faire, nous nous aiderons des travaux de Gérard Genette, notamment ceux sur l'hypertextualité qui permettent de repérer et d'analyser les phénomènes de coprésence textuelle. La démarche implique une part certaine de subjectivité car fondée avant tout sur l'intuition d'un lecteur qui se voit non seulement contraint de construire lui-même les indices de sa lecture, mais qui doit également les étayer d'une interprétation qui les consolide et en démontre la pertinence. Autrement dit, l'établissement d'un tel rapport n'est pas tributaire de la seule détection d'un hypotexte à l'intérieur d'un hypertexte¹³³, mais de l'ensemble des indices qui aident à leur identification en tant que tels. L'élaboration du sens dépend de la « bibliothèque » personnelle du lecteur, de son attention et de la connaissance qu'il possède des deux textes, lui permettant une telle conclusion.

Dans *Victoria à l'horizon*, Leroux déploie naturellement une plus vaste surface textuelle que celle occupée par l'hypotexte. La différence, d'une dizaine de pages environ, s'explique d'un côté par la brièveté caractéristique des paraboles philosophiques, tendant à charger de significations de courts passages, et de l'autre, par les contraintes narratives qu'impose la nature de l'ouvrage dans lequel s'inscrit l'hypertexte. L'auteure conserve toutefois le même mode générique d'expression : le récit-parabole, qu'elle choisit de ne pas accompagner à l'instar de Schopenhauer, d'un appendice explicatif qui en explicite le message. C'est pourquoi, eu regard à la pluralité de sens possibles qu'elle déploie, l'allégorie est intrinsèquement ambiguë car liée aux capacités du lecteur qui doit s'efforcer de trouver un juste milieu entre les deux libertés : sa liberté interprétative, lui accordant le droit de voir dans un texte donné un substrat textuel antérieur, et la liberté créative de l'auteur qui fait de son œuvre un produit essentiellement polysémique, se

¹³² SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga et Paralipomena*, trad. Jean-Pierre Jackson, Paris, Coda, 2010.

¹³³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.13.

refusant tout sens prédéterminé ou contrôlé. Certes, le rapprochement relie toujours le texte résultant à un autre, plus ancien, mais il invite le récepteur à voir dans ce déjà-dit une production inédite. Il s'agit pour nous d'expliquer comment le récit d'une maladie fictive est en mesure d'évoquer en filigrane un questionnement philosophique, mais aussi de démontrer la manière dont la figure de l'allégorie en permet la narrativisation.

D'un point de vue étymologique, la figure de l'allégorie correspond à un mode d'expression oblique, consistant à développer une idée en ayant recours à une histoire ou à une représentation. Un récit allégorique établit donc une correspondance tacite entre deux strates de la réalité, renvoyant l'une à l'autre en écho, par le biais d'une double lecture rendue possible grâce à leur perméabilité métaphorique. Le lecteur doit alors détecter le sens souhaité par l'auteur ; sens caché, disposant souvent d'une visée morale ou instructive. H. Morier distingue dans cette optique deux types d'allégories : « l'allégorie totale », ne divulguant aucun de ses éléments, et « l'allégorie partielle » qui laisse deviner les indices du sens moins littéral qu'elle véhicule¹³⁴. C'est là, nous paraît-il, la différence la plus significative entre un texte qui se veut didactique et un autre qui, sans pour autant se refuser une telle portée, se défend de présenter à un lecteur passif l'image d'un monde achevé et bien ordonné, peu congruente à l'expression de la contingence qui caractérise le contexte épistémologique auquel il appartient. La pleine intelligence du récit leroussien requiert le concours actif d'un lecteur qui se trouve amené à participer à la construction de sens.

Schopenhauer fait appel dans le passage narratif de sa parabole aux subtilités de la focalisation externe qui accorde au sujet de la description, par rapport à l'objet décrit, la position privilégiée de l'observateur extérieur. Il est vrai que pour une analyse se voulant objective et aspirant à une part de scientificité, le point de vue externe semble effectivement plus propice en ce qu'il offre comme distanciation nécessaire. Dans le récit, par contre, l'auteure opte pour une focalisation zéro, abolissant ainsi une distance qui n'a pas ou plus lieu d'être : une problématique humaine est soulevée par un être humain. C'est ce que Gérard Genette désigne par « transfocalisation ». Le texte renonce à l'objectivité scientifique pour donner au dilemme une expression plus intérieure et plus intime que le traitement distant et froid de la philosophie ne parvient pas réellement à communiquer. Ce faisant, le narrateur omniscient parvient à transmettre au lecteur toute

¹³⁴ MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Op.cit. p.71-72.

la charge émotionnelle en même temps que la pléthore de pensées confuses qu'induisent chez le personnage une situation paradoxale et vraisemblablement sans issue. La transfocalisation permet alors d'intégrer à la perception le paramètre nouveau de la subjectivité qui, loin de nuire à la compréhension, rend possible une meilleure exposition à l'entendement de la complexité d'une interrogation aporétique aux réponses incertaines.

En plus de ce changement de perspective, Leroux opère une légère modification dans le contexte : l'espace indéfini dans l'hypotexte laisse place au décor des villes froides et enneigées du Québec dans l'hypertexte. Loin de nous l'idée de vouloir prendre part à la « querelle » définitionnelle distinguant les récits dits « urbains » de ceux qui font de la ville un simple référent, nous tenons uniquement à démontrer que l'ancrage spatial de ce quatrième portrait n'est pas anodin. Aussi, faut-il voir dans la désignation de « récit urbain » que nous utiliserons par la suite non pas une notion savamment échafaudée, mais un simple adjectif ponctuel qui ramène le terme à sa signification la plus rudimentaire. Celle fournie par *Le Trésor de la langue Française* répond parfaitement à nos préoccupations¹³⁵, selon laquelle serait ainsi dite toute chose qui a trait à la ville ou aux villes. Dans le domaine de la littérature, le terme décrit les productions dont les événements sont essentiellement situés au sein d'un milieu urbain, en opposition à celles qui optent pour un cadre plus rural.

Victoria à l'horizon est donc, à sa manière, un récit urbain. Cette caractéristique lui confère d'une côté un ancrage dans le réel et d'un autre côté une évidente appartenance à l'époque contemporaine. Ainsi, ce qui le distingue neufs autres, c'est l'aptitude générique particulière à faire de la ville un véritable point focal dans la présentation des faits. Sans que l'aspiration à une minutieuse description des « mœurs » urbaines ne soit manifeste ou que l'exposé sur la vie quotidienne ne se hisse en objectif narratif fondamental, le narrateur parvient à placer maints indices subtils permettant la représentation par l'imagination de la métropole montréalaise : les trottoirs remplis à ras bord, les sirènes résonnantes des ambulances et autres véhicules utilitaires et un hôpital à la pointe de la technologie. L'univers citadin moderne que reflètent l'ambiance agitée et le décor de la ville révèle toute la spécificité de la réalité socio-historique problématique

¹³⁵ « Qui est de la ville, des villes ». *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*. Entrée consultée le 23/06/2022

que l'auteure veut mettre au premier plan : le problème de surpopulation dans le monde qui transparaît plus clairement dans celle des cités.

En effet, l'ensemble du texte est investi, de l'incipit¹³⁶ à la scène de la fin, par des statistiques plus ou moins précises sur la population de chaque région visitée par l'héroïne dans sa fuite désespérée des êtres humains. La masse démographique est citée et rappelée à six reprises dans le récit, tandis que les mots « démographie », « taux démographique », « densité », « densité humaine » et « densité de population » le parcourent d'un bout à l'autre. C'est dire si cette dimension occupe une part importante dans le déroulement et la compréhension des événements. En ressort alors le fait sans cesse martelé qu'il est réellement difficile de nos jours de se retrouver à une distance significative des autres (exception faite évidemment des territoires arides et désolés). D'où le choix de la ville de Montréal pour la mise en scène de l'intrigue et du dénouement : une ville où la population est d'une densité telle que « les hommes et les femmes [se heurtent] les uns aux autres sur les trottoirs surpeuplés » (MV : 74). Une lecture relativement approfondie découvre au récit un message implicite sur la complexité des rapports avec l'Autre, accentuée par la contrainte de partager un espace de plus en plus étroit avec un nombre de personnes de plus en plus croissant.

Le surpeuplement est un moins récent problème qu'on ne le pourrait croire et le débat le concernant trouve ses origines les plus lointaines dans l'antiquité. Prosaïquement, il désigne ce constat (toujours sujet à controverse) que la croissance démographique au sein d'une espèce vivante donnée –en l'occurrence l'espèce humaine– excède les ressources offertes par son habitat. En résulte que la capacité de régénération propre à l'environnement occupé se trouve systématiquement dépassée par les agressions que cette espèce lui inflige, faisant de ce dernier un milieu de moins en moins propice à la vie. Dans le récit, cependant, il s'agit moins d'un problème de ressources ou de pérennité du genre humain qu'il n'est question de l'espace nécessaire à l'individu pour son épanouissement personnel. C'est très justement cette problématique de la proximité et de l'éloignement qui est au cœur du dilemme des porcs-épics. Tels lesdits animaux, l'Homme ne parvient pas à trouver le juste milieu qui lui permettrait et de vivre sereinement dans sa solitude et d'avoir des rapports sains avec ses semblables.

¹³⁶ « Elle avait vu le jour dans une région où on comptait sept habitants au kilomètre carré » (MV : 66)

Leroux ajoute donc le paramètre de l'explosion démographique à l'équation, la rendant d'autant plus difficile à résoudre. C'est là que se révèle toute l'utilité du changement contextuel opéré, par rapport au texte source. Plus loin encore, n'a-t-on pas coutume d'employer le terme « urbanité » dans le langage courant pour référer à une certaine attitude « civilisée » de politesse et de respect envers autrui qui caractérisent les citadins ? On pourrait donc facilement conclure sinon à une remise en question, du moins à une problématisation de la part de l'auteur de cette vision des choses dans une ère où l'expansion démographique est telle que les spécialistes préfèrent le terme emblématique d'« explosion ». Certes, cela n'entame en rien la fonction civilisatrice et progressiste que l'on attribue toujours aux citadins : il n'est pas une coïncidence que l'Histoire relie toujours de façon intime la notion de « civilisation » à celle de « cité ». Mais reste-il néanmoins légitime de s'interroger quant au bien-être à la fois individuel et collectif des habitants de la ville, contraints de se mouvoir dans ses espaces sans cesse restreints. De ce point de vue, l'espèce homo-sapiens se trouve moins menacée par un éventuel manque de ressources que par une étouffante promiscuité qui, par son imposition forcée, rend difficile d'envisager des concepts comme l'intimité ou la vie privée.

Le cadre temporel, quant à lui, n'est à vrai dire pas de première importance car la question –on l'a vu– échappe aux contraintes de la temporalité en traversant les époques et les âges. En revanche, est fortement mis en relief le facteur du froid, essentiel à la métaphore. La transposition, déjà entamée par la nouvelle focalisation, arrache définitivement le dilemme au monde des animaux pour le remettre dans son contexte originel. Demeure cependant inchangée, la représentation par allégorie propre aux deux textes. Mais alors que l'idée abstraite, notamment le motif philosophique de la sociabilité, est rendue plus parlante dans le premier par l'intermédiaire d'une figure animale, elle est incarnée dans le second par un personnage humain. Aux piquants des porcs-épics se substitue une étrange maladie ; une espèce d'allergie mortelle aux humains qui condamne Victoria par la violence de ses symptômes à un isolement progressif. La promiscuité est chez elle source de douleurs telles, qu'elle se voit obligée d'abandonner très jeune ses rêves d'instruction, les attraits d'une vie sociale et, finalement, toute idée de contact avec ses semblables. Le narrateur recourt à des phrases et expressions paroxystiques pour décrire les rares moments où elle se voit contrainte de partager un espace quelconque avec un autre : « Le calvaire dura plusieurs heures » (MV : 73) ; « Son épiderme bouillonnait

comme la surface d'une eau sur le point de s'évaporer » (MV : 76) ; « Aucun analgésique ne viendrait à bout d'une telle concentration humaine. » (MV : 74).

Cette première partie de *Victoria à l'horizon* peut facilement faire l'objet d'une interprétation allant à l'encontre du vivre-ensemble et rejoignant par-là, du moins en partie, la thèse de Hobbes. Les avantages que l'Homme trouve à la vie sociale et qui alimentent sa tendance à s'associer sont immédiatement contrariés par la multitude de contraintes et de compromis qu'elle lui impose en permanence. Cet aspect conflictuel de la cohabitation est symbolisé avec les douloureux stigmates sur la peau du personnage qui succèdent à chacune de ses rencontres avec un autre être humain. L'établissement d'une série de règles et de lois, ainsi que d'une puissance extérieure garantissant leur respect de tous, ne permet d'assurer le bon fonctionnement des choses que dans un cadre restreint. Or, le fait de vivre au sein d'une communauté peut paraître astreignant du moment qu'il implique une constante confrontation avec les intérêts divergents des autres ; avec leurs humeurs et leurs désirs qui ne correspondent pas toujours aux nôtres. De ce genre de situations, le récit fournit un exemple peut-être extrême. Il illustre néanmoins parfaitement le type de d'incidents qui échappent à la sphère des rapports légaux mais qui ne sont pas moins source de désagrément. Un homme, absorbé par la lecture de son journal, ne prête guère attention à son coude qui cause à l'héroïne une douleur immense : « Son voisin semblait prendre un malin plaisir à lui enfoncer son coude dans les côtes chaque fois qu'il tournait une page de son journal. » (MV : 68). Ces soucis du quotidien ne font probablement pas de l'Homme un loup pour son prochain mais ils invitent malgré tout à une reconsidération quant à la valeur et à l'utilité de la vie sociale. Faut-il pour autant inscrire *Victoria à l'horizon* dans le sillon de l'héritage camusien où la maladie est forcément porteuse d'une vision du monde ?

Oui, parce que ce récit de la souffrance physique semble proposer une mise en scène symbolique qui transcende l'aspect exclusivement anecdotique de la première lecture. Certes, plusieurs personnages portant des maladies psychiques et corporelles, à des degrés de gravité relatives, parsèment les trois romans, mais l'intérêt qui leur est accordé est moindre en comparaison avec celui que suscite celle du héros. Effectivement, la maladie du personnage principal peut, dans notre cas, être considérée comme le signe d'un malaise social car elle est au centre même des événements et joue un rôle narratif

majeur. Dans son essai, *La maladie comme métaphore*¹³⁷, Susan Sontag nous apprend à travers une riche réflexion, nourrie de culture historique, littéraire et philosophique, que les pathologies dans les œuvres de fiction recèlent généralement une charge métaphorique, même si cette dernière n'est pas accessible de prime abord. Dès lors, il ne devient pas insensé de considérer les récits pathologiques comme un terrain fertile pour l'élaboration d'une réflexion sociale, politique ou idéologique. Ainsi, les maladies individuelles ou épidémiques peuvent être perçues comme le reflet d'un mal-être qui se donne une dimension représentative, pourvu que les réseaux métaphoriques, les répliques des personnages ou les interventions du narrateur autorisent l'établissement des équivalences. Une métaphorisation des rapports sociaux conflictuels est à déceler dans une narration qui focalise le regard sur des symptômes lancinants enclenchés par le contact avec l'autre. En présentant ainsi la quatrième héroïne de sa série de portraits féminins, Leroux fait sienne cette thématique universelle des relations humaines et emboîte le pas à d'autres écrivains qui ont choisi la maladie pour véhiculer leur vision des choses.

Victoria fait le choix en apparence évident de vivre en reclus, à l'écart de ceux qui la font tant souffrir. Seulement, à cause d'un froid de plus en plus menaçant et des provisions qui s'amenuisent considérablement, la nécessité de la vie en communauté se fait de nouveau sentir. La référence au dilemme des porcs-épics devient ici patente car c'est là l'aspect utilitaire décrit dans le texte de Schopenhauer ; celui qui contraint les Hommes à supporter leurs « piquants » au nom d'un impératif de survie : ne pouvant ni vivre les uns sans les autres, ni faire preuve de tolérance mutuelle. Les besoins interpersonnels comme ceux de la nourriture et de la chaleur ne peuvent par définition être satisfaits qu'à l'intérieur d'un groupe de personnes. Ils font par conséquent du « mal » qu'est la promiscuité, un mal nécessaire confrontant l'individu au malaise d'une appartenance détestée mais désirée, mortifère mais inscrite dans la chair. À côté de cette dimension purement pragmatique, le récit laisse entendre une propension naturelle chez l'Homme à la proximité des autres, évoquant la thèse d'Aristote. La mélancolie qui accompagne la solitude de Victoria fait réapparaître l'envie d'être parmi ses semblables. Son besoin littéralement vital d'isolement se voit aussitôt contrasté par celui, non moins fondamental, de se savoir entourée. Le sentiment de déchirure qui la saisit par la suite

¹³⁷ SONTAG, Susan. *La maladie comme métaphore* suivi de *Le sida et ses métaphores*, trad. Marie-France de Paloméra, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2021.

traduit la difficulté d'une position intenable ; au centre d'une intrigue réduite, voire binaire, elle se retrouve écartelée par une nature double aux tendances antagonistes. Pour faire ressortir cette dualité, l'auteure déploie un dispositif narratif dans lequel la pensée et les émotions du personnage occupent les devants de la scène. Ce faisant, elle opère un rapprochement entre le corps en douleur et l'esprit tourmenté, cependant que l'interrogation philosophique transparaît derrière la figure rhétorique de l'allégorie. On constate alors une projection sémantique saisissante du concret corporel vers l'abstrait idéal et vice versa, grâce à l'étrange allergie dont souffre Victoria. Catherine Leroux tire de cette situation impossible tous les paradoxes que peut offrir un problème véritablement insoluble tandis que le retour de l'héroïne auprès des siens marque à la fois son salut et sa damnation : « Elle était sauvée. Elle était damnée » (MV : 73).

L'auteure respecte le ton fondamentalement sérieux du dilemme des porcs-épics en ne procédant ni à une transformation parodique, ni à un travestissement satirique de l'hypotexte, dans un récit qui ne soucie pourtant que très peu de la vraisemblance. Elle soulève la problématique de Schopenhauer et de Kant, de Hobbes et d'Aristote avant eux, sans suggérer à aucun moment l'intention de la résoudre. Certainement, parce que le propre de ces questions aporétiques n'est pas de trouver des réponses mais de plonger ceux qui leur manifestent un naïf intérêt dans l'incertitude et dans la contradiction. Par ailleurs, Leroux procède à un bannissement systématique de l'humour. Elle paraît délibérément vouloir noircir son texte jusqu'au désespoir en lui refusant même le rire grinçant et la tonalité comique de ceux qui découvrent pour la première fois l'absurdité fondamentale de leur existence et qui sont condamnés à rire de leur propre impuissance. La vie en société n'est pas présentée comme cette distance médiane, rendant possible ou même supportable la cohabitation avec l'autre car l'impossibilité de trouver un remède au mal dont est assaillie l'héroïne équivaut à l'impossibilité de trouver une issue au dilemme. Ses va-et-vient entre l'isolement et la société traduisent aussi bien sa douleur que son angoissante incapacité à se positionner clairement face à une propension duelle. De même, la souffrance et, pour ainsi dire, la destruction physique du personnage symbolisent le caractère ambigu d'une nature qui ne parvient pas à se mettre en règle : d'abord avec elle-même, et ensuite avec les autres. La dégradation de la condition corporelle décrite tout au long du récit, se voit rejointe par une dégradation de la santé psychologique. Cependant, tout l'enjeu est, pour le lecteur, de parvenir à déterminer si elle est imputable à la sociabilité de l'Homme ou à son insociabilité.

L'on retrouve cependant, dans *Victoria à l'horizon*, le même principe d'entraide sur lequel culmine le « cycle de la révolte » camusien : les Hommes, confrontés aux mêmes angoisses liées au tragique de la mort, se connaissent et se reconnaissent. Après avoir fait la même expérience du non-sens, partagé les mêmes souffrances d'une condition précaire et intériorisé la même certitude d'absence de secours extérieur, ils finissent par s'identifier les uns aux autres et se découvrent une fraternité sentimentale. Une sorte de solidarité affective prend alors forme et se développe entre eux contre la souffrance dans toutes ses formes, moins vouée à ébranler l'ordre inchangeable des choses qu'elle n'aspire à alléger le poids de l'existence par le soutien mutuel. C'est avec cet aspect-là de l'humanité que Victoria fait connaissance à l'hôpital, vers la fin du récit. Bien que résignée à son sort inéluctable, elle ne peut s'empêcher de cultiver envers ceux qui s'emploient avec tant d'acharnement à la soigner, une affection et un attachement particuliers . Ainsi, décline-t-elle, sans fournir d'explications, la proposition de l'infirmière qui l'invite à retrouver dans l'exile le soulagement de ses maux : « elle ne pouvait plus se détacher de cette foule qui la rendait malade » (MV : 75). La dimension émotionnelle occupe donc une part importante du dénouement. Elle est d'autant plus sensible lorsque le personnel médical, à court de solutions, ne possède plus que la chaleureuse tendresse humaine à offrir en guise de réconfort face au destin. L'interpellation de l'Homme adressée au monde demeure inouïe, au sens propre du mot, cependant que la rejoint le désespoir d'une solidarité qui rajoute à la douleur physique, une souffrance psychologique.

Les différentes pratiques re-scripturales tendent sans nul doute à davantage étendre les horizons interprétatifs que proposent des créations déjà intrinsèquement polysémiques. Lorsqu'elles ne participent pas à des entreprises subversives ; lorsqu'elles ne s'inscrivent pas dans des logiques parodiques ou satiriques, elles accèdent avec tout le poids et la charge sémantique du texte antérieur le produit de la réécriture. La réécriture propose –nous l'avons vu- le réinvestissement d'un texte qui exerce encore sur les esprits son pouvoir de fascination -du moins sur celui de l'auteur re-scripteur- et permet d'en faire ressortir un sens nouveau, répondant à des préoccupations nouvelles, plus actuelles. En optant pour un motif extra-littéraire, Leroux vient interroger l'étanchéité les deux disciplines voisines, sinon complémentaires que sont la littérature et la philosophie, en même temps qu'elle ne démontre la pérennité d'une question aporétique qui n'a rien perdu de sa pertinence et qui, au contraire, se pose aujourd'hui avec d'autant plus

d'insistance que le monde n'a cessé d'évoluer depuis les premiers écrits la concernant. Une question à laquelle l'humanité, en dépit de ses remarquables avancées techniques et de ses milliers d'années d'âge, n'est jamais parvenue à fournir une réponse claire et précise : l'être humain est-il réellement un animal social ?

1.2 Le mal-être existentiel

En plus de la parabole des porcs-épics, les résonances de la philosophie dite pessimiste d'Arthur Schopenhauer jonchent le récit et le parcourent de bout en bout. Évidemment, le rapport entre l'un et l'autre ne saurait être réduit à un simple jeu de citations canoniques (le degré zéro de l'intertextualité) ; il se donne, au contraire, des formes plus complexes et plus étendues qu'il incombe au lecteur de repérer et de déchiffrer. De l'allégorie du mal-être social, peut être déduit un deuxième type de mal-être moins implicite qui a pour objet, cette fois, l'existence dans son ensemble. Il est palpable dans une représentation particulière du bonheur, dans laquelle il n'est pas difficile de reconnaître sinon l'empreinte, du moins l'influence schopenhauerienne. La pensée que Leroux développe concomitamment au problème de la sociabilité chez les êtres humains n'est pas soudainement apparue au milieu d'un néant épistémologique. Elle est, tout comme celle de l'absurde, le fruit d'une filiation idéale transmise à travers le temps et d'un concours de circonstances historiques qui a favorisé son émergence. Aussi, le lecteur de la présente thèse excusera le retour obligatoire sur cette filiation et ces circonstances, mais puisque c'est à partir d'elles que nous entendons fonder notre analyse, il paraît nécessaire de les mentionner.

L'Histoire des idées dans le monde occidental remonte à la Grèce antique. C'est de cette époque que datent les premiers écrits philosophiques portant sur l'éternelle quête de bien-être chez les Hommes. Trois siècles avant la naissance du Christ, Épicure écrivait déjà le premier traité du bonheur ; sa *Lettre à Ménécée* le présente comme le but naturel et la finalité absolue auxquels tend toute existence humaine par la satisfaction de ses désirs. Épicure rejoint par-là les stoïciens et l'ensemble du mouvement de repli sur soi qui a suivi la chute des cités grecques. Très peu sont ceux qui le contredisent sur la première moitié de sa thèse mais tous ne s'accordent pas sur la deuxième¹³⁸ Avant les invasions de Philippe de Macédoine et d'Alexandre le grand, le bonheur relevait

¹³⁸ Pascal écrivait dans *Les Pensées* : « Tous les hommes recherchent d'être heureux. Cela est sans exception, quelques différents moyens qu'ils y emploient. Ils tendent tous à ce but. ».

davantage d'une organisation politique particulière que de stratégies individuelles comme l'ascèse, la sagesse ou encore la prudence, conjuguées à sa poursuite. Malgré leurs divergences, Platon et son disciple Aristote s'accordaient à dire que seule la cité pouvait en être la voie. Pour eux, une vie heureuse ne pouvait tout bonnement pas se concevoir en dehors de l'appartenance à une communauté.

L'avènement du christianisme opère une rupture -peut être partielle- avec la philosophie grecque, en modifiant la conception du bonheur dans l'imaginaire collectif en occident. Il est, de même qu'en stoïcisme, rattaché à la vertu : heureux est celui qui se soumet aux principes édictés par Le Tout-Puissant. Partant de la logique biblique du péché originel, le christianisme ne conçoit de félicité que dans le sacrifice du Saint-Sauveur Christ et la miséricorde de Dieu ; c'est la récompense eschatologique promise à une vie vertueuse, consacrée au souci de l'autre et à l'amour du créateur. Il faudra attendre Kant et le XVIIIe siècle pour que se produise une désintrinsication du bonheur d'avec la vertu. Celui-ci part d'un constat simple mais hautement significatif : il n'est pas exclu qu'un Homme soit malheureux, même en s'acquittant de son devoir religieux ; il n'existe aucune véritable relation de cause à effet. Plus tard, Nietzsche se livrera à une analyse du système de valeurs judéo-chrétiennes et montrera que ce sont en vérités des « vertus » comme l'humilité, la pureté et l'innocence qui menacent l'énergie vitale humaine par les énergies nocives de la culpabilité et du ressentiment.

La pertinence de ce bref aperçu tient de ce que la Grèce antique et la religion chrétienne représentent comme soubassements philosophiques et comme phares existentiels dans le monde occidental. Dans un premier temps, nous avons survolé différentes façons d'appréhender la notion de bonheur dans plusieurs écoles de l'antiquité. Bien que parfois opposées, ces définitions étaient destinées à jaloner les existences individuelles et contribuaient à conférer au monde un semblant d'harmonie qui le rendait intelligible, dans la mesure du possible et du plafond épistémologique de leur temps. Et même lorsque la conception de l'enseignement chrétien les a supplantées et rendues caduques, elle n'a pas engendré un individu déboussolé, au sens propre comme au figuré, ignorant la vocation de son Être et le sens de sa vie ; elle s'est simplement contentée de réorienter sa quête en la dirigeant vers la figure métaphysique de Dieu qui lui servait désormais de balise. Cependant, la philosophie génitrice du contexte actuel, tendant à l'ébranlement généralisé des valeurs et à la destruction des repères et à laquelle se joint le recul des croyances religieuses, impose une redéfinition de la notion de

bonheur. A-t-elle au moins encore un sens dans un monde où la vie sociale est constamment remise en question et où l'espoir divin cède de plus en plus le pas au nihilisme ?

Tel que nous l'avons mentionné *supra*, *Victoria à l'horizon* comporte une référence moins implicite à la pensée de Schopenhauer. Celle-ci nous est offerte sous la forme d'une reprise plus ou moins littérale, n'obéissant pas aux normes classiques de la citation canonique qui imposent, entre autres, un souci de fidélité au texte source. C'est ainsi que, dans une courte méditation sur l'existence tragique de son héroïne, le narrateur leroussien ébauche une réflexion sur la notion de « bonheur », en apparence anodine, mais qui n'est pas sans rapport avec le concept du « bonheur négatif » du philosophe allemand. La vie de la quatrième Victoria étant principalement régie par un ordre binaire qui fait alterner les cycles de maladie et de rémission, la seule forme de bonheur qui lui est permise est celle du soulagement qui accompagne la disparition de ses symptômes : « Elle se caressait les bras en songeant doucement au fait qu'en guise de bonheur, l'existence ne lui offrirait que du soulagement. » (MV : 68). Cette réflexion que le roman propose presque incidemment, trouve ses origines dans l'un des essais philosophiques les plus ésotériques du XIXe siècle : *Le Monde comme volonté et comme représentation* qui dresse du bonheur un portrait similaire. Il n'y est pas présenté comme un phénomène en soi, existant de manière indépendante, mais comme une entité chimérique qui ne peut être appréhendée qu'à travers une négativité logique. Autrement dit, pour Schopenhauer, le bonheur est essentiellement négatif car il n'est autre que soulagement ; il n'est autre que « la cessation d'une douleur ou d'une privation »¹³⁹.

Outre la ressemblance des tons pessimistes dans lesquels sont formulés les deux énoncés, l'analogie sémantique est manifeste. Il s'agit certes davantage d'une reprise du signifié que du signifiant, mais le soubassement sémantique est identique, ce qui à la fois légitime et consolide notre lecture. À ce propos, Isabelle Abramé-Battesti dira qu'il faut repérer cette forme particulière d'emprunt « textuel » dans « tout énoncé immédiatement identifiable et reductible à un énoncé source »¹⁴⁰. En effet, la notoriété du fragment ou de l'idée qui fait l'objet du retour (dans un texte autre que celui où il/elle figure à l'origine), peut parfois décharger l'auteur du recours normatif aux outils de marquage

¹³⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation.*, op.cit., p 58

¹⁴⁰ ABRAMÉ-BATTESTI, Isabelle. *La citation et la réécriture dans la « Divine Comédie » de Dante*, Torino, Ed. Dell'Orso, 1999, p.13.

typographique comme les guillemets ou encore le caractère italique. Le meilleur exemple permettant d'illustrer cette pratique est peut-être celui des constructions préétablies, issues de la sagesse populaire, tels les proverbes et les maximes qui appartiennent en même temps à tous et à personne. Ils sont reformulés capricieusement selon les besoins scripturaux pour ensuite être insérés dans de nouveaux contextes/cotextes sans mises en garde préalables. Leur identification se fait généralement sans grande peine mais reste tout de même tributaire de la culture personnelle du lecteur et de la mémoire qu'il conserve de ses lectures antérieures.

À l'instar de Schopenhauer, la représentation du non-sens du monde est introduite dans le roman leroussien par le biais du pessimisme. L'écrivaine conclut à la vanité de l'existence dans une méditation narrativisée sur l'Être qui se manifeste selon un constat déficitaire et vraisemblablement sans appel : les douleurs que l'individu endure dans sa vie sont supérieurement disproportionnées en comparaison avec les plaisirs dont il peut faire l'expérience. Le récit de la quatrième Victoria répond donc à sa manière à la question centrale du *Mythe de Sisyphe* (la vie vaut-elle la peine d'être vécue ?) en dressant justement un bilan négatif des joies et des malheurs possibles au cours d'une vie humaine. Les souffrances du personnage ainsi que sa mort tout aussi tragique que douloureuse, laissent à penser que la balance penche fortement du côté des malheurs et semble affirmer en le criant que le jeu n'en vaut décidément pas la chandelle. L'étreinte délibérée qui lui a coûté la vie, témoigne de son profond désespoir et peut à ce titre être ajoutée à la somme des suicides idéologiquement motivés dans le roman ; ceux qui semblent émaner d'un parti pris contre une vie qui ne vaut pas la peine (ou les peines) d'être vécue.

Il existe une plus profonde expression de ce constat de déficit dans notre corpus d'étude, qui abonde toujours dans le sillon du pessimisme philosophique. Nous avons vu dans le chapitre précédent, la manière dont la romancière procède à une véritable démythification des sentiments amoureux et de leur capacité à s'ériger en fin en soi et en source de bonheur pour l'être humain. La répétition les vide de leur essence et l'ennui consubstantiel de l'Homme se dresse en rempart sur son chemin en l'empêchant de trouver, même dans l'envoûtante extase de l'amour, la béatitude qu'il brigue avec autant d'ardeur. C'est autour, cette fois, des plaisirs charnels de subir le même traitement démythificateur. Leroux en fait une représentation qui sert nos intérêts pour deux raisons. La première réside dans le fait qu'elle montre clairement les changements dans les codes moraux qui ont accompagné le changement des réalités épistémologiques et l'évolution

de la pensée humaine. La deuxième est ce qu'elle dévoile comme impossibilité d'accéder au bonheur par la voie de la satisfaction des désirs. Nous aborderons ces deux points dans l'ordre de leur évocation.

1.2.1 Des valeurs relatives

Si la fortune des romans à l'eau de rose montre la passion historique des Hommes pour tout ce qui a trait aux fantaisies sentimentales, l'Histoire de la littérature laisse voir, quant à elle, que les attraits de la chair ont depuis la nuit des temps fécondé l'imagination des écrivains et auteurs. Il est vrai que le désir a toujours aspiré matière à créer dans absolument toutes les productions culturelles : que ce soit dans la sphère littéraire, au cinéma ou dans le domaine des beaux-arts. Cela dit, bien que la thématique soit universellement identique, la représentation qui en est faite n'a jamais été la même à travers le temps. À une époque où un éditeur encourait des peines d'emprisonnement, en publiant un texte du Marquis de Sade, pour atteinte à la pudeur, l'écriture lubrique n'était guère envisageable qu'à travers un voile atténuant. Par exemple, l'idée même de faire venir chez soi une femme aimée en dehors du cadre conjugal revenait à vouloir nuire à l'harmonie séculaire de la cellule familiale qui était la base de toute société saine et pieuse.

Romanciers et illustrateurs se voyaient donc dans l'obligation d'avoir systématiquement recours à l'image métaphorisée et aux comparaisons délicates afin d'évoquer le sujet de manière socialement acceptable. Puisque le discours sur les envies et les pratiques sexuelles était omniprésent car incontournable, l'enjeu était de trouver des modalités représentatives qui en feraient une matière privilégiée de la réflexion sans toutefois se risquer à heurter la sensibilité de leur époque. Rappelons ne serait-ce que le procès de *Madame Bovary*, en 1857, pour outrage à la morale publique et religieuse, et l'indignation qu'a suscitée la publication de *Nana* en 1880. C'est dire s'il était périlleux pour une œuvre romanesque d'aborder crûment ce tabou ultime ; une représentation masquée leur évitait ainsi d'être en conflit avec le sens ambiant de la pudeur. D'ailleurs, notre écrivaine fait elle-même allusion dans *Victoria amoureuse* au temps où toute pensée le concernant relevait de l'ordre du « péché » et ne pouvait être accompagnée que par un sentiment de culpabilité. « J'encaisse le plaisir puis je pleure en demandant pardon à la Sainte Vierge », disait l'héroïne qui voyait en ses plaisirs onanistes un acte reprochable (MV : 103).

Cependant, il semblerait que même ces notions de valeurs, de pudeur et de morale ne peuvent se soustraire à l'impermanence de l'existence. Les mœurs sont, comme tout autre chose, relatives : elles varient en fonction des individus, des lieux mais surtout du temps qui s'écoule et qui fait que ce qui était considéré comme l'étalon des interdits à une époque, devienne l'un des sujets de prédilection dans les écrits de l'autre. Si la littérature a un mérite à être, conformément à l'expression passe-partout, « un miroir de la société », c'est certainement celui de rendre compte de cet extraordinaire changement dans les mœurs qui répond aux besoins d'un monde en perpétuelle mutation car de plus en plus en manque de sensations nouvelles. Le sexe et la sexualité ont dès lors cessé d'être des tabous pour devenir la terre féconde des productions de tout genre, si bien qu'il est aujourd'hui vain de chercher à établir une lisière entre l'expression subtile et les rédactions les plus brutes. Et s'il est vrai que les transformations de la société moderne et contemporaine n'ont en rien affecté la fréquence des rapports, elles ont au moins libéré la parole du corps, jusqu'alors confinée aux symboles raffinés et aux euphémismes.

Dans *La Marche en forêt*, le thème de l'homosexualité atteste le mieux de ces changements dans les idées au fil des années. Le roman, couvrant une période historique conséquente, allant des années 1800 jusqu'aux années 2000, offre un panorama précis sur la nature des positions socialement construites, à travers le temps, par rapport à la question. En tant que produit de fiction, il n'est peut-être pas un matériau sociologique suffisamment consistant, capable à lui seul de rendre compte d'une réalité complexe et mouvante dans son intégralité, mais il peut néanmoins servir à en montrer un fragment. De plus, à côté de la dimension sociologique qu'il faut chercher dans la description du phénomène, nous importe aussi de mettre à l'évidence le rapport que l'écrivaine – ancrée dans un contexte idéal précis – entretient avec l'objet décrit ; si elle adopte ou non une posture morale ou normative.

L'on ne peut passer en parcourant les pages de *La Marche en forêt*, à côté de l'ambivalence dans le traitement que connaît le phénomène. Cette ambivalence tient cependant moins à un tiraillement chez l'auteure le concernant, qu'elle ne révèle l'écart flagrant entre deux représentations sociales fort distinctes. La première introduction d'un personnage homosexuel se fait avec le récit d'Alma, l'ancêtre de la famille Brûlé. Celle-ci assiste accidentellement et dans l'ébahissement le plus total à une scène d'amour unissant deux hommes de son entourage. Deux éléments sont pour nous particulièrement dignes d'intérêt : le cadre temporel, hautement significatif, et la stratégie descriptive

déployée pour rendre compte de l'incident. L'étonnement d'Alma n'a en vérité rien d'étonnant. D'abord, car les hommes gais en question ne se revendiquent pas comme tels et refusent toute féminisation de leur personne, mais aussi parce qu'au cœur des années 1850, et bien qu'elle ne soit pas un fait nouveau pour l'humanité, l'homosexualité est encore considérée comme une déviation dans un milieu d'hétéro-normativité. La description traduit avec justesse la surprise du personnage devant sa découverte, en même temps qu'elle ne rappelle par l'usage des métaphores l'expression voilée, caractéristique de l'évocation littéraire de tout ce qui peut blesser la pudeur d'une époque. L'on remarquera une brève mention, aucunement détaillée, de la nudité et un recours à des comparaisons animales, suggérant l'idée que l'auteure cherche davantage à communiquer les impressions d'Alma (femme primitive et en perpétuel contact avec la nature), qu'elle ne tend à émettre des jugements de valeur.

Au début, elle ne comprend pas ce qu'elle voit. Puis elle saisit les contours de deux corps. La position est sans équivoque. C'est celle des chevaux et des chiens, de tous les animaux lorsqu'ils s'unissent au printemps. David est de dos, et tient fermement une autre personne par les hanches. Même à quatre pattes et flambant nu, l'Anglais est reconnaissable avec ses boucles angéliques qui tressautent à chaque coup. Alma est interdite. Les deux hommes ne remarquent pas sa présence immédiatement, et elle reste debout à contempler avec stupéfaction ce qu'elle n'avait jamais imaginé auparavant. (MF : 155)

La seconde apparition dans le roman d'un personnage gai confirme notre intuition. Le couple de Julien et Pascal, vivant vers la fin des années 1990, affiche publiquement son orientation sexuelle qui a cessé d'être taboue. La différence dans la conception sociale de l'homosexualité, induite par plus d'un siècle d'écart, est sensible dans la description des moments d'intimité que partagent les deux hommes. Elle ne laisse voir aucune distinction avec un couple hétérosexuel lambda : amour et affection, doutes et incertitudes, différends et séparation ponctuent leur quotidien. À vrai dire, Leroux met très subtilement en évidence ce développement-là de la société qui a ouvert la voie aux libertés du sexe et du genre, si bien que celui de Carmen dans *Le Mur mitoyen* (seul personnage féminin homosexuel) est évoqué incidemment, sans que l'intention de s'y attarder ne se fasse sentir car le phénomène est justement devenu banal. La stratégie descriptive de Catherine Leroux, consciente soit-elle ou inconsciente, se situe cette fois aux antipodes de celle déployée dans l'exemple précédent. Elle ne vise certes pas à déconstruire les images de la masculinité viriles et de la féminité raffinée, mais elle montre l'existence d'identités plurielles désormais à l'abri de la morale condamnatrice et des normes conventionnelles qui en étouffaient la parole.

1.2.2 Un bonheur illusoire

Le sexe et la sexualité occupent une part relativement importante dans les romans leroussiens qui en offrent les représentations les plus variées. Hormis l'exemple de la culpabilité religieuse précédemment cité qui constitue, pour ainsi dire, une exception dans son genre, l'on retrouve des passages distincts, reflétant davantage l'état actuel des choses, qui mêlent la simple description sensuelle à d'autres propos plus débridés. Descriptions, anecdotes et confessions donnent de cet élément constitutif de l'être humain une vue d'ensemble qui ne se limite pas à la seule dimension physique. Il tantôt présenté comme un besoin naturel et une pulsion irrépressible, poussant l'une des Victoria à abuser d'un homme dans le coma (MV : 131) ; tantôt comme une tentation animale, éloignant de plus en plus les amants du parfait amour courtois où les sentiments se déclinent en sublimes poèmes ou en « baisemains prolongés » (MM : 174). Le fait est que dans l'un ou l'autre des cas, les besoins du corps ne sont plus tus et leur articulation dans le texte littéraire, qu'elle relève de l'allusion coquine ou du langage rustre, permet d'en faire un sujet de réflexion complexe aux perspectives multiples.

Une des représentations a toutefois captivé notre attention, en cela qu'elle semble renfermer une signification implicite ; autre que celle qu'on lui devine a priori. La libération de la parole sensuelle a aussi laissé libre cours à l'expression de ses revers, et les jouissances de la chair peuvent tout comme celles des idéaux amoureux se révéler en deçà des attentes qui leurs sont liées. Pour mettre la lumière sur ce constat de la déception, Leroux insiste dans un premier temps sur le caractère éphémère de la satisfaction que procure l'acte reproducteur. Les désirs ne demeurent jamais longtemps assouvis. Le plaisir est à la fois évanescent et volatil puisqu'à peine l'objet du désir obtenu, il s'évanouit et disparaît. Ainsi, nous dira-t-elle d'une Victoria envahie par les spasmes de la volupté qu' « elle tombe dans le précipice de sa propre jouissance et pendant une petite seconde, il ne lui manque rien. » (MV : 131). L'on remarquera l'usage de l'adjectif « petite », utilisé dans une construction presque pléonastique pour décrire l'unité temporelle la plus courte qu'est la seconde. Il a pour fin d'accentuer et de mettre l'accent sur l'aspect fugace de la jouissance sexuelle. Un état de satisfaction véritablement durable est de ce fait inenvisageable car à la fugacité du plaisir répond le renouvellement du désir et ainsi de suite. Cela conduit l'individu à se mouvoir dans une position d'insatisfaction constante, au sein de laquelle il est amené à rechercher de nouveaux plaisirs pour satisfaire ses inclinations paradoxalement insatiable : une sorte d'éternel retour des désirs.

Il faut également noter l'emploi d'une tournure impersonnelle centrée sur le verbe « manquer » : le désir naît essentiellement d'un manque que l'individu cherche à assouvir au fond de son être. Mais le manque équivaut surtout à un besoin, donc à une souffrance. Un objet convoité est par définition un objet qu'on ne possède pas ; un objet qui nous manque. Et puisque la vie tout entière gravite autour d'une pluralité de manques à combler comme la faim ; la soif ; le sommeil ou, dans notre cas, l'amour charnel, elle devient elle-même équivalent de souffrance. S'ajoute alors une deuxième couche de pessimisme à la vision de l'écrivaine concernant le bonheur. Leroux s'oppose à la cette orientation-là qui l'assimile à une satisfaction immédiate et superficielle des sens ; à une multiplication des plaisirs et des jouissances promettant joie et béatitude. D'abord, parce que tel qu'elle nous le montre, les jouissances sont éphémères ; « c'est comme une soif inextinguible », dirait Schopenhauer. Ensuite, parce que le sentiment qui succède à celui du manque (ou de la souffrance), une fois l'objet désiré obtenu, n'est nullement celui du bonheur mais de l'ennui. Quand l'individu a en sa possession ce qui dès lors ne lui manque plus, le désir s'évapore et avec lui l'aspiration au bonheur qui est au fond le principe moteur derrière la quête du plaisir. L'ennui est ici synonyme de déception car il est défini comme l'absence du bonheur au lieu même de sa présence attendue.

Ce perpétuel va-et-vient de la vie entre le désir et l'ennui, semble définitivement sceller le sort de l'Homme en lui refusant l'accès à la félicité grâce à l'assouvissement de ses besoins. Le bonheur, au départ tributaire d'un « si » et d'un « quand », ne survient curieusement pas une fois ces deux conditions réalisées, tel un rendez-vous manqué. Le terme « plaisir » reprend alors son sens étymologique (issu du latin *placare* « apaiser »), il n'est que souffrance soulagée : et le bonheur qu'il promet n'est jamais que factice. Leroux rend compte de ce bilan pessimiste en rapportant la suite d'une scène-ellipse ; un épisode d'amour physique entre un personnage de *La Marche en forêt*, Tristan, et sa maîtresse, Dana, dans lequel s'exprime cet aspect tragique de l'existence. Le désir ardent et passionné qu'on jurerait inapaisable cède le pas à la déception et l'ennui qui résument toute l'absurdité de la condition humaine. Là-dessus, nous aimerions attirer l'attention sur une ressemblance qui nous paraît frappante entre la matière purement littéraire, et celle, philosophique, d'Arthur Schopenhauer qui lui fait écho. Nous superposerons les deux extraits afin d'en faire une synthèse commentatrice.

C'est drôle, il avait oublié ce sentiment qui, à une certaine époque, l'assommait après l'amour. Ce désir presque tout aussi fulgurant que celui précédant l'acte de voir l'autre disparaître sur-le-champ. Au collège, ses amis et lui appelaient cela la « haine post-

coïtale». La femme qu'on a pourtant violemment désirée provoque subitement le dégoût par sa simple proximité physique. (MF : 69)

Mais que la volonté vienne à manquer d'objet, qu'une prompte satisfaction vienne à lui enlever tout motif de désirer, et les voilà tombés dans un vide épouvantable, dans l'ennui : leur nature, leur existence leur pèse d'un poids intolérable. La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui : ce sont là les deux éléments dont elle est faite, en somme.¹⁴¹

Le mal-être existentiel qui se dégage de cet épisode particulier de la vie de Tristan répond à la seconde partie du constat Schopenhauerien sur « le bonheur négatif ». Les plaisirs possibles au cours d'une vie humaine ne sont pas seulement quantitativement inférieurs aux peines qu'elle engendre, mais sont aussi irréels en comparaison avec elles. La différence entre les deux passages réside dans le fait que Schopenhauer, lorsqu'il insiste sur la négativité logique du bonheur promis par la jouissance, entend évidemment l'ensemble des jouissances possibles et imaginables. Par contre, Leroux se suffit du seul exemple de la volupté sexuelle. Peut-être est-ce par qu'elle est considérée comme l'une des expériences de plaisir les plus intenses que l'individu peut expérimenter. L'auteure fait donc de la satisfaction un événement éphémère, survenant dans l'état normal de l'être humain qu'est l'insatisfaction. Pour le dire autrement, c'est la douleur occasionnée par le manque et la privation qui est ressentie et non le plaisir en soi. Leur satisfaction (le manque et la privation) ne peut être considérée comme un apport positif puisqu'elle n'offre en somme qu'un bref et illusoire retour à l'état précédent l'apparition du sentiment de manque. Aucun état positif ni durable n'est à espérer.

Les avis ne divergeront pas sur le pessimisme patent qui sous-tend la vision des choses que nous propose l'écrivaine : un monde où le plaisir est au mieux, insensible, au pire, inexistant. Schopenhauer ajouterait que seule nous est sensible la douleur mais en aucun cas son absence ; l'inquiétude mais pas la quiétude ; la peur mais jamais la sécurité. Les exemples pourraient ainsi continuer, si bien qu'il serait vain de vouloir énumérer toutes les manifestations du bonheur négatif. D'aucuns seraient tentés d'y voir un mécanisme biologique –inné soit-il ou acquis- que les êtres vivants ont dû développer au fil des ans : le fait que les douleurs et privations soient en mesure d'affecter activement la conscience serait leur manière de s'annoncer, de se dénoncer. Mais cette possibilité n'atténue en rien un constat qui prétend pouvoir s'ériger en réalité constitutive de l'Être ; celui qui nous apprend que le bonheur n'est en vérité que pure négation. Le plaisir,

¹⁴¹ SCHOPENHAUER. *Le Monde comme volonté...* op.cit., p.322.

envisagé en abstraction des ornements trompeurs que lui prête le manque, révèle son vrai jour : une brève et négative sensation répondant à un besoin. Il n'y a que la douleur qui se ressent. Toute quête de félicité devient une entreprise d'emblée avortée et à l'ambition de trouver dans le bonheur et la satisfaction des désirs une quelconque motivation d'être, répond la déception inexorablement attachée à la condition humaine.

2 Nihilisme

L'absence de justifications rationnelles à l'existence, nous l'avons dit, ne culmine pas chez Catherine Leroux sur une conception particulière de la vie, promettant l'accès au bien-être ontologique grâce à un principe d'acquiescement (ou de soumission) aux impératifs qu'elle nous dicte. L'absurdité fondamentale de l'Être ou, du moins, la prise de conscience que l'individu en fait, empêche de se cramponner à un bonheur post-mortem fondée sur la foi en un arrière-monde métaphysique et cohérent. Les diverses contraintes sociales remettent quant à elles en question la possibilité d'une cohabitation saine et harmonieuse entre les membres d'une espèce aux tendances naturelles contradictoires. L'individu, en même temps qu'il réalise l'arbitraire des lois et institutions sociales, se rend douloureusement compte que la quête du bonheur, qui est au fond le moteur de toutes ses actions, n'est en vérité qu'un leurre balançant son existence entière entre désir et ennui, entre douleur et soulagement. L'ébranlement des repères traditionnels qui lui servaient autrefois de jalons existentiels conduit à un lent mais certain échouement sur les rives du nihilisme, traduisant son état de désappointement vis-à-vis du monde et se traduisant par le rejet de tout ce qui se présentait comme allant de soi, comme une évidence reçue et acceptée sans discussion.

Le roman leroussien se veut, dans la mesure du possible, représentatif d'une réalité complexe qui ne saurait se réduire aux seules personnes conscientes du non-sens de la vie, encore moins à celles auxquelles le cheminement vers la pensée nihiliste est narrativement échoué. Les personnages de l'univers romanesque, relativement nombreux, sont à l'image des habitants de l'univers réel, aussi hétérogènes qu'uniques dans leur individualité. Si bien que chacun d'entre eux adopte sa propre vision du monde ou se place, consciemment ou non, dans une position qui le dispense de tout questionnement philosophique sur la valeur et le sens des choses. Ceux d'entre eux qui font l'expérience de l'absurde, même si les motifs de leur initiation sont à quelques détails près similaires, ne sont pas tous promis à la même progression ni au même développement psychologique. Le chapitre précédent nous bien a montré la pléthore de possibilités qui leurs sont offertes, une fois faite la rencontre de l'absurde. Le doux et agréable retour au conformisme intellectuel de l'insouciance et la négation de la vie par la mise à mort de soi en constituent les deux extrémités. Au milieu, tout une palette de voies possibles offrant à tout un chacun la manière qui lui semble la plus juste de mettre ses actions en adéquation avec la vérité récemment acquise : l'abandon du perfectionnisme en vue d'une

existence plus simple, à l'instar de Carmen, ou le choix d'une vie d'esthète, cherchant la beauté là où elle n'est pas forcément évidente, dans l'art peut-être, à l'exemple d'Amélie.

La littérature en générale et le roman en particulier ont de tout temps été considérés comme les miroirs de la société. Bien que certains déplorent l'usage parfois vague et imprécis de cette formule devenue passe-partout, la littérature n'en demeure pas moins un terrain propice au développement de thèmes philosophiques tels que l'absurde et le nihilisme. Ce dernier trouve un champ d'application à la fois littéraire, donnant lieu à des intrigues singulières, et idéal, exprimant une négation idéologiquement motivée envers la vie ou certaines de ses composantes fondamentales comme les notions de savoir et de valeurs. Le nihilisme est toutefois à distinguer de l'absurde (en tant que système de la pensée et non comme sentiment) car, même si les deux pensées partent d'une même humeur générale de déception face à la vanité perçue de l'existence, l'une se veut philosophie du rejet et de la négation pendant que l'autre s'inscrit dans une logique de la révolte qui se refuse tout principe d'inaction ou de destruction. Ce ne serait pas donc se tromper que de dire qu'elles entretiennent un rapport d'antinomie fondamentale, nonobstant l'analogie du raisonnement d'origine.

Dans les trois romans de notre corpus, le nihilisme revêt les formes les plus diverses. Peut-être le suicide en est-il la manifestation la plus criante. Celui des amoureux de *Victoria en sursis* témoigne d'un parti pris irrévocable contre une vie qui ne vaut pas la peine d'être vécue : un suicide nihiliste attestant à la fois d'une négation et d'un rejet d'une existence en deçà des espérances fondées à son égard. Mais alors, pourquoi en avoir abordé la question dans le précédent chapitre et non dans celui-ci ? Tout simplement parce que la philosophie camusienne de l'absurde accorde une importance majeure à cette thématique précise en ce qu'elle se veut comme réponse à l'attrait qu'elle exerce sur les esprits en proie au nihilisme. Le suicide a été pour nous, non pas la seule occasion mais l'occasion la plus importante d'explicitier la divergence entre la perspective d'Albert Camus et celle de Catherine Leroux qui est au fond celle entre l'absurde et le nihilisme.

Du reste, on retrouve dans cette brève histoire d'amour et de désenchantement la même mélancolie inconsolable des romans russes de la fin du XIXe siècle, à l'origine même de la popularisation du terme. En vérité, la détresse existentielle que le vocable désigne lui est de longtemps antérieure et, bien qu'il soit apparu pour la première fois

vers 1799, il ne fut consacré qu'en 1862, sous la plume d'Ivan Tourgueniev¹⁴². Le nihilisme traduit avant tout le désarroi des esprits littéralement désorientés devant le recul des croyances religieuses face à une sensation de néant de plus en plus croissante. « *L'homme n'a fait qu'inventer Dieu, pour vivre sans se tuer : voilà le résumé de l'histoire universelle jusqu'à ce moment.* »¹⁴³, disait Kirilov dans *Les Possédés* de Dostoïevski. Le suicide constitue donc l'action la plus négative et la plus négatrice que l'Homme, dont la vie se voit désormais dépossédée de toute signification, peut accomplir.

Loin est-il cependant de représenter la seule manifestation de la pensée nihiliste dans notre corpus. S'il est vrai qu'il préserve par son extrémisme une certaine aura et un certain effet de choc, il n'excède pas les frontières du nihilisme passif : abandonnant ce qui est, au nom de ce qui devrait être. C'est au second type de nihilisme que nous entendons nous intéresser : un nihilisme actif. Il est toutefois nécessaire de préciser que nous ne nous référons pas à la terminologie nietzschéenne pour la suite de notre analyse. En effet, celui-ci fait du nihilisme passif une sorte de « nihilisme des faibles » car ils se contentent d'émettre un jugement de valeur sur la réalité telle qu'il se présente ; et du nihilisme actif « un nihilisme des forts » en ce qu'ils aspirent à le dépasser par le biais de la pensée, rappelant à l'esprit la révolte camusienne qui se veut, elle aussi, comme dépassement du non-sens fondamental du monde. Ce que nous entendons par « nihilisme actif » c'est l'ensemble des actions entreprises par les personnages, en conformité avec leur nouveau système de pensée.

En vue d'objectiver les principes liés à la pensée nihiliste dans le roman leroussien (autres que celui du suicide), il faudrait au préalable manifester un intérêt pour l'impact de cette philosophie sur les personnages et la nouvelle vision du monde qu'elle suscite chez eux. Les facteurs précipitant leur déclin et leur progression intellectuelle en ce sens ayant été démontrés dans le précédent chapitre, il convient désormais de davantage se pencher sur la dimension aussi bien idéale que comportementale qu'ils manifestent à l'égard de l'autre et de la société. Apparaissent alors clairement deux positions cardinales au sein même du nihilisme qui incluent dans un premier lieu le refus de toute considération éthique (c'est ce que l'on peut appeler un nihilisme moral) et, dans un second lieu, le rejet de toutes les institutions sociales conventionnelles (c'est ce que nous

¹⁴² *Grand dictionnaire de la philosophie...* op.cit., p. 2094

¹⁴³ DOSTOÏEVSKI, Fédor Mikhaïlovitch, *Les Possédés*, tome second (1872), trad. Victor Derély, Paris, Librairie Plon, 1886, p.508.

appellerons un nihilisme politique). En nous focalisant sur ces deux points en particulier, la lumière sera mise sur l'évanouissement automatique des concepts de bien et de mal à l'intérieur de la conscience nihiliste, car issus, eux aussi, de l'arbitraire. En filigrane, enfin, sera explicitée la manière dont l'absence de normes sociales et éthiques projette les personnages dans une sorte de culte nouveau, centré sur un goût radical pour la violence physique envers autrui et motivé par une logique du « pourquoi pas ? ».

2.1 Nihilisme politique

Il n'existe pas réellement de distinction véritablement étanche entre telle ou telle « branche » du nihilisme ; que ce soit du fait que les unes conduisent plus ou moins directement aux autres ou du fait de leurs origines communes. En effet, toutes sont le résultat d'une conscience à la fois désabusée et sceptique vis-à-vis de tout ce qui contribuait à maintenir le fonctionnement du monde sur les bases d'une vision particulière. Le nihilisme est un « non » catégorique adressé à un système existentiel dont les fondements sont toujours connus mais qui ont cessé d'être reconnus. L'Homme nihiliste tend donc à prendre acte d'une situation nouvelle, plus en conformité avec sa vision des choses récemment acquise. Il décide de réagir, fût-ce d'un point de vue matériel ou seulement intellectuel, à ce constat-là qu'il a fait de la faillite progressive de l'éthique traditionnelle et de l'écroulement qui en résulte des codes auxquels elle servait de substrat.

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes intéressés au personnage d'Alma ; l'ancêtre de la famille Brûlé. Nous avons explicité les différents facteurs qui ont favorisé la perte de sens chez elle, notamment le contact rapproché avec la mort qui a suscité chez elle un sentiment de futilité à l'égard de toute chose. Un premier réflexe a été pour Alma de mener une vie d'esthète ; une vie qui a pour seul ancrage l'immédiat, l'instant présent et les plaisirs qu'il peut procurer. Elle enchaîne, dans son errance, diverses expériences de valeurs égales puisqu'elles ne comptent qu'en tant que telles. De vagabonde à cuisinière et de secrétaire à liseuse de livres, elle les accumule dans le seul but de jouir au maximum du monde et de ce qu'il a à offrir. Cette première démarche qui la situe en dehors de tout questionnement sur le sens de l'existence n'est pas sans rappeler la figure du Don Juan dans le *Mythe de Sisyphe*, c'est pourquoi nous avons décidé d'ébaucher l'analyse du personnage d'Emma sous le thème global de l'absurde. Tel un séducteur mis en face de la conviction de sa propre mort, il multiplie les expériences en prônant une logique de la quantité. Ne nourrissant aucun espoir dans un arrière-monde métaphysique,

seule la motive la multiplication de ses expériences et de ses jouissances ; l'idée d'épuiser dans le laps de temps qui lui est imparti autant d'aventures que possible.

Le Don-juanisme et la vie de l'esthète possèdent un pouvoir libérateur indéniable en ce qu'ils invitent à vivre de manière intense dans le moment présent et exemptent l'individu d'une vie réflexive, investie de questionnements philosophiques aussi insolubles que désespérant. Si Alma s'était bornée à ce mode de vie particulier, la comparaison avec la figure camusienne du Don-Juan aurait suffi à expliquer sa position. Rappelons que dans le *Mythe de Sisyphe*, les trois hommes absurdes que sont le Don Juan, le conquérant et le comédien, sont proposés par Camus non pas comme solution pour conjurer l'absurdité de l'existence mais comme modes de vie possibles permettant au moins l'allègement de l'humaine condition. Aussi, il ne serait pas insensé de voir en eux un dernier rempart (avec la révolte et la solidarité) contre un nihilisme de plus en plus menaçant à l'époque. Cependant, la seule quête de la jouissance ne saurait être une motivation existentielle valable dans l'univers que nous peint Catherine Leroux et, tel que nous l'avons déjà avancé, dans le roman leroussien, il n'est pas question de dépasser le constat de l'absurde par des désirs de révolte ou une philosophie du bonheur et de l'acquiescement car ces deux notions en sont absentes. Les indices semblent plutôt dévoiler une intention de la part de l'auteure d'explorer les possibilités narratives que peuvent offrir le thème et le sentiment de l'absurde. Elle déploie à cet effet une multitude situationnelle avec des personnages distincts qui, malgré le fait qu'ils font tous semblablement l'expérience du non-sens, aboutissent à des résultats différents.

Chez Alma, après ce qu'on peut grosso modo qualifier de « stade de l'esthète » ou de « stade du Don Juan », commence une nouvelle étape existentielle qui provient certes de celle de l'absurde mais qui semble la dépasser : celle du nihilisme. Celui-ci se fait surtout reconnaître par une véritable crise de la représentation politique chez le personnage qui semble se mouvoir dans la vie en dédaignant les règles et les lois de la société. Alma enchaîne des meurtres, tantôt justifiés, tantôt arbitraires, sans manifester après leur perpétration le moindre remords ni la moindre inquiétude. C'est encore ici, nous dirait-on, un phénomène lié à la perte de sens ; Meursault en a fait de même dans *L'Étranger* même s'il ne s'agit dans son cas que d'un unique homicide. Certes, dirons-nous, Mais il subsiste néanmoins un élément qui étaye notre lecture et qui nous permet d'avancer que cette partie-là du récit d'Alma s'inscrit sous le phénomène socio-

philosophique de l'anomie¹⁴⁴. Avant de nous y intéresser toutefois, il convient d'abord d'expliquer pourquoi nous parlons d'anomie (nihilisme politique) au lieu de nihilisme moral.

Cette question est d'autant plus légitime qu'Alma présente un nombre considérable de similitudes avec un autre personnage nihiliste du même roman, Hubert, dont nous ambitionnons de montrer *infra* l'absence totale de toute notion de valeur ou d'éthique. Pour commencer, il est vrai que la distinction est subtile. Preuve en est que nous avons d'entrée de jeu nié l'existence d'une étanchéité véritable entre les différentes orientations nihilistes. Cependant, ce qui distingue réellement Alma d'Hubert, c'est la tendance à l'anarchie, c'est-à-dire non seulement l'indifférence totale vis-à-vis des institutions politiques, mais la contribution active à leur dissolution. Hubert fait pareillement fi de la loi en l'enfreignant à de nombreuses reprises et ses actions émanent du même égarement des concepts du bien et du mal mais il ne manifeste aucune volonté de se dresser contre un ordre établi ou en cours d'établissement. Alma, au contraire, prend les armes et rejoint le front, moins pour montrer qu'un idéal est qualitativement supérieur à un autre que par sens d'anarchie.

Le terme « anomie » n'acquiert le statut à part entière de concept qu'en 1885, notamment grâce au philosophe français Jean-Marie Guyau¹⁴⁵. Celui-ci l'utilise dans une connotation positive, décrivant une situation particulière où les normes sociales reculent en faveur d'un espace de liberté individuelle plus étendu¹⁴⁶. Le sociologue Émile Durkheim le reprendra plus tard pour faire référence à une absence pathologique de normes et de lois dans une société donnée. Les règles étant une condition primordiale pour son bon fonctionnement, leur absence traduit donc un manque de régulation systématique en son sein. L'anomie décrit aussi l'état de désappointement général dont s'accompagne la découverte du caractère injustifié de l'existence et de l'arbitraire des valeurs et des institutions humaines. Le recul de la composante religieuse qui représentait, jusque-là, la source de toutes les valeurs, conduit à l'ébranlement de l'ordre social qui en est en grande partie tributaire. C'est que, dans le monde occidental, la religion n'a pas seulement été écartée des espaces publics au profit d'une laïcité revendiquée, mais elle a

¹⁴⁴ Nous employons « anomie » dans son sens étymologique. Le mot est issu du grec *anomia* qui signifie « violation de la loi, absence de lois, désordre ». Trésor de la langue française informatisé (TLFi). Entrée consultée le 06/07/2022.

¹⁴⁵ Voir GUYAU, Jean-Marie. *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, Allia, 2008.

¹⁴⁶ La notion de liberté est un facteur clé dans la pensée nihiliste. Nous le développons plus amplement *infra*.

également cessé de jouer un quel que rôle que ce soit dans la structuration de la vie politique et, sans la traditionnelle justification transcendante des lois, la rupture devient quasi-inévitable.

Il est dit que le roman est représentatif des normes et coutumes dominantes de l'époque et de la société qu'il décrit. Certes, mais cela n'empêche en rien la possibilité qu'il puisse parfois aussi mettre en œuvre la crise de valeurs et de normes que connaissent cette même époque et cette même société. Pour ce faire, l'auteur de *La marche en forêt* convoque cette fois le thème de la guerre. Leroux a opté pour une toile de fond historique, celui de la guerre de sécession, pour développer les tendances nihilistes du personnage d'Alma. Effectivement, le thème de la guerre a toujours connu une attention particulière dans la littérature et les autres arts, comparable à celle accordée à l'amour, pour son pouvoir de mise en relation entre les événements et les Hommes. L'auteur ne se veut cependant pas médiatrice entre événements, Histoire et lecteur, car la réalité historique importe peu dans ce récit ; l'accent est davantage mis sur l'implication particulière du personnage dans ce conflit armé. Le souci de vérité dans la narration des événements, caractéristique de ce genre de récits, est donc reléguée au second plan afin de davantage faire ressortir la façon dont, en période de guerre, l'Homme se retrouve face à ses convictions, sa vision du monde, et ses choix existentiels.

Dans les productions littéraires qui traitent de la guerre, sont souvent exprimées les pensées et les réflexions subjectives de l'individu qui égare graduellement sa stabilité d'existence et parfois son individualité. Cela implique que la thématique dispose d'un large éventail de fonctions que la littérature exploite à dessein. D'un côté, elle aborde sous différents angles cette problématique complexe, ce phénomène humain par excellence ; tandis que de l'autre, elle en fait une inspiration, un terrain fertile pour l'expression des réalités qui lui sont relatives. C'est la raison pour laquelle, le nihilisme politique ou l'anomie d'Alma est d'autant plus manifeste dans ce bref récit de guerre. Sans qu'elle ne remette discursivement en cause les normes et les règles établies ou qu'elle ne fasse l'éloge du non-conformisme, ses actions traduisent avec suffisamment de clarté la contradiction qui existe entre son système de croyances personnel et les règles de la communauté. Ce fait, déjà ébauché par une série de meurtres commis avant son implication dans la guerre, est entériné par sa position indécise à l'intérieur du conflit. L'éventualité qu'elle trouve dans les situations à risque une forme d'extase n'est pas

exclue mais elle verse dans notre lecture puisqu'elle attesterait de son déracinement total des lignes directrices du vivre-ensemble.

La propension d'Alma à l'anarchie se traduit d'abord par sa participation active à une guerre dont elle ne connaît ni les causes ni ne comprend les objectifs. Ce premier point rend à lui seul compte de l'absurdité de sa démarche qui est en parfaite adéquation avec son esprit nihiliste. Vient ensuite son manque de discipline qui apparaît lorsqu'elle rejoint le corps de l'armée : son incapacité à s'adapter à un mode de fonctionnement rigoureux lui a valu à deux reprises d'en être exclue. Mais peut-être que l'élément qui montre le plus clairement ce trait-là de sa personnalité est celui de l'indifférence qu'elle affiche vis-à-vis du camp dans lequel elle combat. L'anarchie atteint ici son paroxysme car, à peine après avoir été exclue des rangs des nordistes (l'union), elle rejoint ceux des sudistes (la confédération). C'est dire si les motivations politiques qui animent la guerre de sécession lui sont aussi inconnues qu'égalées. Dans la vision du monde qui lui est propre, il n'existe pas de référence absolue permettant de classer qualitativement les valeurs et les idéaux défendus par les deux camps. Aussi, le fait de prêter son arme à l'un ou l'autre revient au même.

Elle a été immédiatement exclue des troupes du Nord où elle s'était glissée, sans uniforme, dérangeant par son manque de respect pour la discipline militaire. [...] Alors, de nuit, elle a rejoint les troupes du Sud à qui elle a révélé le peu de secrets qu'elle avait pu glaner chez les Bleus. (MF : 235)

Cela dit, la violence avec laquelle elle procède à la mise à mort de « l'ennemi » ne va pas sans intriguer. Avec une description vive des scènes de combat, un spectacle à la limite du soutenable suggère une forme de catharsis, sans doute destinée à purger l'insatisfaction de ses désirs et la déception de ses attentes de jouissance. Le sens de l'anarchie redouble d'intensité car le personnage, entièrement dépourvu du moindre repère, ignore ce qu'il désire et ce qu'il tend à accomplir. Ses actes sont motivés par la seule raison qu'il n'y ait rien qui s'y oppose ; ses actes sont motivés par un simple « pourquoi pas ? » qui restera sans réponse en l'absence de valeurs et de morale. Plus loin encore, Alma manifeste un mécontentement à la fin déclarée de la guerre qui, pour elle, est porteuse d'une double signification : d'un côté, l'arrêt des hostilités et de l'autre, le début d'une période paix reposant sur l'établissement d'un ordre politique qui gouvernera les individus en réduisant de beaucoup leur espace de liberté. Par ailleurs, il n'est guère surprenant de constater que, pour un personnage qui ne connaît ni ne reconnaît un quelconque système éthique que ce soit, le concept même de la « paix » soit source d'irritation et de

déplaisir. « Elle a quitté les terres ravagées sur lesquelles on a déroulé le manteau absurde de la paix. ». (MF : 256)

Qu'on daigne le reconnaître ou qu'on préfère s'en défendre, la question à laquelle se ramènent la tendance au chaos et le caractère belliciste du personnage nihiliste est celle de l'abolition de l'ensemble des lois et institutions que l'humanité a établies des siècles durant. Le nihilisme politique serait-il un appel plus ou moins explicite à un éventuel retour à « l'état de nature » au sens hobbesien. L'inadéquation entre l'orientation philosophique personnelle de l'individu et les normes socio-politiques qu'il juge astreignantes pour sa liberté, tend-t-elle à remettre en question « l'état civil » en tant que mode de fonctionnement séculaire des communautés ? Hobbes oppose ces deux concepts qui décrivent les relations entre les Hommes, perçus comme les membres d'une espèce terrestre parmi d'autres. Le premier, invite à une vie extra-sociale, offrant davantage de libertés et une existence plus en adéquation avec la nature ; une existence de guerre perpétuelle, cependant, à l'instar de celle qui régit monde animal, où la raison est toujours celle du plus fort. Le deuxième, propose quant à lui une vie de paix au sein d'une société gouvernée par un système complexe de règles et de lois qui promettent la sécurité de chacun en échange d'une part de ses libertés naturelles. Sur la question, le récit d'Alma ne semble pas trancher. Comment le pourrait-il, en l'absence de référence universelle ou transcendante qui permettrait de classer vis-à-vis de leur qualité des options contradictoires comportant chacune ses arguments et ses faiblesses. Le roman invite-t-il à adopter tel ou tel des deux positions ? Non. Leroux ne semble en offrir que l'exploration par la fiction.

2.2 Nihilisme moral

Dérivé du latin *nihil* signifiant littéralement « rien » auquel vient s'ajouter le suffixe « isme »¹⁴⁷ qui indique un courant, une doctrine ou un comportement, le terme « nihilisme » réfère dans l'absolu à la doctrine du rien ou à l'idéologie du rien. Lorsque, cependant, il se voit rejoint par le l'adjectif « moral » qui en délimite la portée, il désigne une position philosophique méta-éthique soutenant qu'aucune action n'est moralement préférable à une autre ni condamnable en soi, en dehors des concepts conventionnellement construits de bien et de mal, permettant d'émettre un jugement de

¹⁴⁷ Étymologie fournie par le Trésor de la langue française informatisé (TLFi). Entrée consultée le 01/07/2022.

valeur sur elle. La lisière est assez fine avec le relativisme moral en ce que celui-ci reconnaît comme dimension arbitraire aux différents codes de l'éthique mais ce dernier ne les rejette néanmoins pas et en reconnaît l'utilité, même à un niveau strictement social. Le nihilisme moral, par contre, leur refuse en les niant toute propriété objective et absolue parce qu'ils ne sont que l'extension des intérêts contingents de ceux qui se sont appliqués à les élaborer, autrement dit les Hommes. Aucune valeur ne peut être considérée comme universelle et incontestable, simplement car dénués fondements transcendants.

Fidèle à ses habitudes scripturales, Catherine Leroux ne s'engage pas sur la voie de l'essai complexe au discours abscons propres à la discipline de son cursus universitaire. Elle préfère à la terminologie spécialisée et emberlificotée, les subtilités d'une mise en scène narrative pour susciter à travers le récit fictif une réflexion proprement philosophique. Toujours est-il qu'il subsiste une différence notable dans le traitement qu'elle accorde à ces questions de valeurs et d'éthique, de nihilisme et de rejet des normes, par rapport aux autres thèmes de la même nature. Tel que nous l'avons démontré, il n'est pas exclu que l'auteure réfère de façon directe aux idées maîtresses qu'elle entend représenter dans ses écrits : celles l'éternel retour et de l'absurde nous en ont fourni les exemples les plus concrets. Que la référence soit faite par le biais d'un personnage qui en détient la connaissance¹⁴⁸, ou par le narrateur qui nomme adroitement le concept en question¹⁴⁹, l'évocation est toujours franche. Cette fois-ci, cependant, un nouveau mode opératoire paraît être à l'action.

Dans le récit d'Hubert Brûlé, il se déploie sous la forme de phrases interrogatives que le narrateur leroussien formule à l'intention du lecteur et de personne. Nous les analyserons une à une infra. Les questions, probablement rhétoriques, ne sont posées qu'à titre figuratif car elles semblent moins réclamer des réponses qu'elles ne semblent destinées à amorcer une méditation aux issues incertaines. Le narrateur, bien que jouissant de tous les privilèges d'une focalisation zéro, semble ignorer certains aspects de son récit ainsi que certains traits de son personnage. Cherche-t-il peut-être délibérément à se mettre à la place du lecteur ou désire-t-il simplement communiquer le caractère insoluble des interrogations qu'il avance ?

¹⁴⁸ L'exemple d'Amélie qui découvre l'absurde grâce à la peinture.

¹⁴⁹ « Elle ne saurait dire ce qui la fatigue le plus entre le perpétuel recommencement de la maternité d'avant ou l'éternel retour d'enfants différents chez madame Éon » (MV : 87).

Le récit d'Hubert Brûlé est entamé dès le cinquième fragment de ce que nous avons décidé de baptiser « l'incipit multiple » dans le premier chapitre. Mais ce début n'est logiquement reconnaissable comme tel qu'une fois les autres fragments lus, ou du moins un certain nombre d'entre eux, car cette première page introductrice conserve un ton mystérieux, énigmatique. Elle nous place au cœur d'un monde déjà constitué, d'une pensée développée bien avant que le discours ne commence. Preuve en est qu'elle nous parle d'un « il » entièrement opaque, sans que le référent du pronom n'ait été préalablement communiqué. Du point de vue fonctionnel, la narration prend donc d'emblée une orientation cataphorique. Effectivement, à l'instar d'une cataphore, posant un signe sémantiquement creux et attendant d'être éclairé par un référent ultérieur, le récit inverse la logique informationnelle. Le processus est distinct de ceux de l'analepse et de la prolepse car seul est décrit un personnage et non un événement en décalage temporel par rapport au présent de l'événement. Le narrateur feint de présenter un élément de l'univers qu'il peint sans daigner le nommer. En résulte un procédé résolument romanesque, annonçant l'information tout en la refusant, dans un jeu subtil de création et de comblement d'attentes.

Mais outre la distorsion narrative que propose le prologue, le récit marque également par son incipit intrigant qui suggère déjà, à la manière de celui de *L'Étranger*, un fond philosophique. « C'est l'histoire d'un homme qui n'éprouve aucun remords » nous y est-il annoncé (MF : 15). L'analogie ne relève peut-être pas a priori de l'évidence mais elle reste néanmoins présente. Dans les quelques mots inaugurant le roman camusien transparaît de manière indirecte l'apathie du héros qu'on devine, grâce à ses propos, insensible à la mort de sa propre génitrice ; impression qui sera confirmée par la suite des événements. Ceux du récit d'Hubert Brûlé nous apprennent, quant à eux, plus franchement que le protagoniste est étranger au regret et au remords. Il n'est pas besoin de parcourir davantage de lignes pour s'imprégner de cette assertion présentée comme vérité indiscutable. Abstraction faite de cette mince différence, dans un cas comme dans l'autre, il est question d'imperméabilité chez le personnage à un sentiment donné. Dans un cas comme dans l'autre aussi, la vanité dudit sentiment est exprimée au nom d'une perspective idéologique véhiculant une vision du monde qui lui est propre : l'absurde et le non-sens pour Meursault, et le nihilisme moral pour Hubert.¹⁵⁰

¹⁵⁰ La deuxième est une conséquence de la première, bien que non-nécessaire.

En travaillant à rebours de la disposition informationnelle, le récit nous renseigne d'entrée de jeu sur ce trait caractéristique du protagoniste qui, normalement et à l'instar de Meursault, ne se dévoile entièrement qu'au cœur ou à la fin de la chaîne des événements. Plus loin encore, le narrateur semble y accorder un intérêt remarquable parce qu'il s'applique à engendrer un effet d'emphase l'entourant, moyennant des paraphrases explicatives plus ou moins longues, ainsi que des formules d'insistance qui rendent compte du caractère incontestable de l'information. À vrai dire, l'intégralité de cette première page est consacrée à la description de la dimension psychologique d'Hubert ou, du moins, de cet aspect particulier de sa personnalité. L'extrait que nous nous proposons de décortiquer par la suite, remplit la double fonction de montrer cet effet d'emphase que le narrateur cherche à produire et de dresser un portrait mental du personnage qui nous sera utile pour le développement de notre analyse le concernant :

Il se sonde, palpe son front et son ventre creux, il fouille les replis de son être, mais n'en décèle pas la moindre trace. [...]. Il écrit ses rêves, [...] Puis il tente de les décoder pour y trouver les traces de son humanité, les prémisses de la rédemption. Mais ses rêves ne lui apprennent rien. Il ne ressent pas grand-chose, ni la douleur, ni la chaleur ; ni le froid ni le vide. (MF : 15).

L'on remarque immédiatement le soulignement par le narrateur du profil déviant de la norme qu'est celui d'Hubert Brûlé. Les déviants psychologiques ont toujours été d'un grand attrait pour les romanciers en ce qu'ils offrent comme possibilités narratives et comme libertés créatrices plus larges. La représentation qui en est faite dans ce passage n'a pas pour objectif de présenter un cas clinique, mais de constituer une métaphore de l'esprit humain dépourvu de ses ancrages moraux. Aussi, comprendra-t-on que la description ne soit pas celle de l'observation scientifique objective, ni celle du naturalisme ponctuel qui met noir sur blanc les résultats d'une analyse ou d'une expérience, mais simplement celle d'un narrateur qui dresse un bref portrait mental d'un personnage. L'effet d'insistance n'est toutefois en rien atténué par la brièveté du portrait. Hubert est peint comme un être entièrement imperméable au sentiment du regret puisque -pour reprendre en la paraphrasant une phrase de l'extrait-, même lorsqu'il s'efforce de chercher dans les recoins les plus insoupçonnés de son âme, il ne parvient pas à en déceler la moindre trace. Même ses tentatives d'auto-psychanalyse, rajoute le narrateur, se sont avérées infructueuses puisque la décortication de ses rêves ne l'a pas davantage rapproché de la raison de son insensibilité au remords. L'usage du superlatif « la moindre » traduit textuellement son absence totale et globale, tandis que la polysyndète négative en « ni »

élimine une à une les sensations que peut susciter chez l'individu la culpabilité qu'il éprouve vis-à-vis de telle ou telle de ses actions.

À ce stade, il devient de première importance de démontrer que le cas d'Hubert n'est pas celui d'un sociopathe ou d'un psychopathe lambda car le contraire nuirait grandement au fondement de notre analyse : un dérangement mental remettrait, en effet, en question la portée idéologique de ses actions. La caractéristique majeure d'un psychopathe, que ce soit en littérature ou dans le monde réel, est son incapacité et à éprouver des sentiments et à comprendre ceux d'autrui. D'ailleurs, Meursault a fait l'objet de tant d'analyses, de psychanalyses et d'autopsies à cause de son apathie que la dimension philosophique de *L'Étranger* a, à maintes reprises, été minimisée. En cela, Hubert diffère des psychopathes et de Meursault car seul lui est étranger le regret. Il exprime de la façon la plus franche et à plus d'une occasion son affection pour les membres de sa famille et envers son père en particulier : « Je t'aime, papa. » (MF : 247). De plus, il n'est à aucun moment fait mention de, ni même allusion à, une éventuelle cause génétique ou biologique qui serait à l'origine de ses actions.

Avec les sociopathes, par contre, il semble partager le caractère renfermé, introverti et taciturne qui minimise fortement ses interactions avec d'autres personnes. Cependant, l'absence de causes liées à son environnement social empêche de voir en ses actions l'expression d'un trouble de la personnalité antisociale¹⁵¹. D'où l'étonnement général parmi les membres de sa famille qui affirment, dans l'incompréhension et l'indignation, lui avoir procuré tout l'amour nécessaire à un développement comportemental sain : « On l'a tellement aimé ! Il n'a jamais été maltraité ! » (MF : 83). L'Honnêteté scientifique nous oblige toutefois à reconnaître qu'Hubert a bel et bien fait l'objet de tests psychologiques, suites auxquels une pathologie lui a été diagnostiquée, celle d'une addiction aux jeux vidéo et à Internet. Cela dit, son caractère singulier pouvait-il passer sans éveiller la curiosité des psychologues et psychiatres ? Certainement pas, étant donné l'analogie entre ses comportements et certains symptômes des troubles suscités. Par ailleurs, cette addiction commune à un vaste public d'adolescents ne semble pas entretenir de liens de causalité avec les actions moralement reprochables et juridiquement

¹⁵¹ Le psychologue canadien, Robert Hare, affirme que la distinction entre psychopathie et sociopathie tient avant tout de l'origine du trouble : le premier s'explique par des facteurs génétiques et biologiques, tandis que le deuxième est provoqué par des facteurs liés à l'environnement social. Voir à ce sujet: HARE, Robert *Without Conscience: The Disturbing World of Psychopaths Among Us*, New York, Pocket Books, 1993

répréhensibles pour lesquelles il sera condamné à la prison ferme, à savoir le viol de plusieurs de ses camarades et voisines¹⁵².

Ce point étant établi, il nous est désormais possible de dévoiler le fond de notre lecture qui s'articule autour des interrogations rhétoriques que le narrateur a placées dans sa présentation du personnage et auxquelles nous avons précédemment fait référence : « Est-ce que les enfants qu'on envoie réfléchir dans leur chambre en ressortent avec une véritable compréhension de leur faute ? Est-ce que le chien qu'on punit regrette ce qu'il a fait ? » (MF : 84). L'enjeu est de démontrer deux fonctions complémentaires qui se voient remplies par ces interrogations. La première est de réaffirmer le fait déjà annoncé par l'incipit, qu'est l'insensibilité d'Hubert aux remords ; la deuxième est de suggérer les causes de cette insensibilité. Dans cette logique, particulièrement digne d'intérêt est celle qui opère une analogie avec la figure de l'enfant : du point de vue moral, Hubert l'adulte aurait donc la même connaissance sur l'éthique, sur le bien et le mal, qu'un enfant. D'un autre côté, cette comparaison fait également ressortir leur dimension purement conventionnelle. Un enfant ne possède pas (ou pas assez) de savoir sur ces notions pour être en mesure d'émettre un jugement de valeur sur ses « torts », simplement parce qu'on ne naît pas muni d'un code de l'éthique ; il s'agit de notions acquises.

La seconde analogie est tout aussi digne d'intérêt que la première. En comparant Hubert à un chien incapable de saisir les raisons de sa punition, le narrateur cherche à pousser le raisonnement plus loin encore. D'une part, le chien n'a aucune connaissance des notions intersubjectives de l'Homme, ce qui signifie qu'il ne peut être jugé en fonction de celles-ci ; et d'autre part car qu'il représente la nature où aucun jugement sur la valeur des actions ne peut être émis. Non seulement parce que les animaux et les autres organismes vivants ne possèdent pas les capacités intellectuelles nécessaires à cet effet, mais surtout parce que le fonctionnement-même de la nature la situe par-delà le bien et le mal. Dans la nature, il n'existe pas de phénomènes moraux en soi ; il n'y a guère qu'une interprétation morale des phénomènes¹⁵³, dirait Nietzsche.

Effectivement, à aucun moment un animal qui en dévore un autre ne se questionne sur la valeur morale de ce qu'il entreprend, tandis qu'un humain qui assiste à la scène détournerait probablement le regard ; un insecte qui prend presque plaisir à pondre ses

¹⁵² Nous tenons à préciser qu'au moment des faits, Hubert est majeur.

¹⁵³ « *Il n'y a pas de phénomènes moraux rien qu'une interprétation morale des phénomènes* » : NIETZSCHE, Friedrich. *Par-delà le bien et le mal*, trad. Geneviève. Bianquis, Aubier, Paris, 1978, §108.

œufs à l'intérieur d'un autre, le condamnant à une mort lente et douloureuse ; une primipare abandonnée par son troupeau parce qu'elle est susceptible de ralentir leur course...etc. La roue de la nature fait fi des valeurs humaines qui n'ont d'existence véritable qu'à l'intérieur du champ subjectif collectif. Un passage du *Mur mitoyen* atteste de cette réalité des choses ; de l'insensibilité de l'univers à l'égard des lois et codes de l'Homme qui sont autant de constructions arbitraires. Madeleine, contemplant le saule pleureur au pied duquel est enterré son mari, médite sur cette caractéristique « étrange » des arbres qui, dans leur quête d'eau et de nourriture, manifeste une indifférence totale vis-à-vis du reste de l'existence ; seules semblent leur importer la survie et la pérennité de l'espèce.

Longues et fouineuses, les racines de ces arbres sont constamment à la recherche d'eau, creusant le sol à des profondeurs glaciales pour trouver à boire, quitte à percer la tuyauterie d'une demeure, le roc de ses fondations. (MM : 09)

En niant l'existence de quelque éthique absolue ou transcendante que ce soit, c'est tout une organisation millénaire qui se trouve remise en question. Si rien n'a de sens ni d'essence dans l'absolu, y compris les valeurs ancestrales que lègue chaque génération à la suivante depuis des temps si reculés qu'ils dégagent de nos jours une aura quasi mythique, force est d'évoquer un nihilisme total où toutes les choses du monde se valent en ne valant rien. Quand le sacré lui-même est dépourvu de sa signification, qu'est-ce qui pourrait retenir l'homme nihiliste de faire du monde le théâtre de sa liberté entièrement débridée ? En effet, s'il est une chose qui exerce sur lui une plus grande tentation que celle du suicide, c'est bien l'idée de se délecter de cette liberté jusqu'à l'ivresse, en s'engageant dans une incessante quête du plaisir et de la jouissance. Évidemment, ce ne serait là qu'une pâle et vaine manifestation du divertissement pascalien car en faisant de la recherche du plaisir la seule valeur qu'il daigne reconnaître, il ne cherche en vérité qu'à se consoler ; qu'à oublier sa condition d'être mortel condamné à épuiser dans le non-sens les jours comptés d'une existence éphémère. Ainsi, tendra-t-il, lorsque l'idée que rien ne peut apaiser son esprit tourmenté relève désormais dans sa conscience de l'ordre de la certitude, à faire de la jouissance sa seule raison d'être, bien qu'il en reconnaisse lui-même la vanité. Mais si le plaisir n'a aucun sens, la souffrance non plus, même celle des autres ! D'où l'étrangeté du regret et du remords pour le personnage imbibé de pensée nihiliste.

Le creux cataphorique opéré par la partie introductrice du récit d'Hubert brûlé se voit en partie comblé dès le second épisode qui lui est dédié : le pronom « il » est désormais relié à un référent et l'homme qui ne connaît pas le remords dévoile un fragment de sa personnalité. Pareillement bref, l'accent est cette fois mis sur la place qu'occupent les jeux vidéo dans sa vie. C'est dans cet épisode que l'on lui découvre un caractère renfermé et asocial. À la fin, une réplique qu'il répète tel le refrain d'une chanson traduit, peut-être mieux que les analogies avec l'enfant et l'animal, ce trait caractéristique des personnes ayant égaré leurs repères moraux : l'indifférence aux souffrances d'autrui, a fortiori quand celles-ci sont le prix d'une jouissance personnelle. Si souffrance et jouissance se valent dans le néant et l'inexistence, alors « pourquoi pas ? ». Pourquoi ne dédaignerait-on pas les maux des autres sur la voie de nos plaisirs ?

La réplique en question est un message vocal qu'il écoute et réécoute en boucle avant de commencer à le répéter lui-même de façon tout aussi machinale : « Je sais que c'est toi qui m'as violée. Je t'ai reconnu. » (MF : 27). Sans doute, pense-t-il trouver dans la répétition de ces mots la clé ouvrant la signification qu'ils recèlent. Ou est-ce justement la répétition, par phénomène de satiété sémantique qui la leur a fait perdre ? Le narrateur commente aussitôt le comportement relativement étrange d'Hubert en avançant que, pour lui, les deux phrases juxtaposées sont complètement vides de sens : « ils ne veulent rien dire ». (MF : 27). Devient alors limpide le fait qu'il ignore jusqu'au ton avec lequel il est supposé et lire le message et l'offrir à son entendement : est-ce celui du reproche, celui de la menace ou celui de la simple communication informationnelle ?

Bien qu'elle ne prenne son expression la plus accomplie que lors des épisodes suivants, toute la complexité du nihilisme moral se déploie dans celui-ci en particulier et ce, pour plusieurs motifs. Il va sans dire qu'une personne lambda aurait manifesté une réaction différente de celle d'Hubert. La palette émotionnelle d'un individu mis en face de ses torts varie de la simple honte de soi à la crainte des conséquences judiciaires que ceux-ci peuvent entraîner : le viol (à répétition qui plus est) étant un crime grave et sévèrement puni par la loi. Or, Hubert réagit avec flegme et impassibilité aux propos de sa camarade qui portent en eux non pas de vagues accusations, mais la culpabilité certaine et la promesse du châtement à venir. C'est ici que transparait réellement et à proprement parler son incompréhension aussi bien du contenu du message qui lui est adressé, que de l'attitude à adopter dans pareille situation. Ses torts ne lui apparaissent pas en tant que tels car ses actions ne vont à l'encontre d'aucun impératif comportemental, d'aucun code

de conduite qu'il reconnaît, ni d'aucune perception du bien et du mal qui soit accessible à son esprit. D'où son étrangeté au regret puisque nul n'est en mesure d'éprouver du remords à l'égard d'un acte qui, dans sa perception des choses, ne se place pas en contradiction avec son système de croyances. Dans une lettre qu'il écrit à l'intention de sa famille après sa condamnation, il dit se distinguer des prisonniers coupables (ou qui s'avouent coupables) qui sont constamment sujets aux tourments de leur conscience en douleur, justement par ce qu'ils se savent coupables. Lui, par contre, fait preuve d'un sang-froid tel qu'il vit en harmonie avec sa conscience : il est tranquille (MF : 98). Une question primordiale refait donc surface : qu'est-ce qui empêcherait l'Homme nihiliste, dans un élan de liberté inconditionnelle, d'aller s'abîmer dans ce qui semble être un véritable culte de violence radicale ?

Cette question de liberté chez les Hommes fait débat parmi les philosophes depuis l'avènement même de la philosophie, et il ne serait pas se tromper que de dire qu'elle n'a jamais fait consensus de l'antiquité à nos jours. L'on a tous, au moins une fois dans sa vie, entendu cette formule préconçue et toute faite qui prétend régler cette problématique épineuse de manière définitive ; une formule conciliant la propension humaine à briguer des horizons sans limites pour la pratique de ses activités avec les contraintes que lui impose le besoin de se trouver dans une communauté : la liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres. Le problème avec l'Homme nihiliste, cependant, c'est qu'il ne reconnaît pas la légitimité d'une telle ligne de conduite, conventionnelle et relative, ne disposant d'aucune dimension universelle ou transcendante qui la rendrait indiscutable car applicable à tous. Dans une ère où les principes éthiques perdent progressivement leur fondement sacré à cause du discrédit de la religion, la nécessité de repenser une éthique purement sociale se fait de plus en plus sentir. En d'autres termes, il s'agirait d'un travail de revalorisation des valeurs qui consisterait d'abord à les détacher de toute source extérieure à l'Homme, sous peine de les voir se dissoudre en même temps que s'effondrerait cette source. Il s'agira ensuite de les proposer sous forme de lois servant l'intérêt de tout un chacun au sein de la société : une sorte de contrat social où chaque individu serait amené à une partie de ses droits naturels (de sa liberté) au profit du bien-être général et de l'égalité dans les libertés.

De cette nécessité de redonner un fondement nouveau aux systèmes de valeurs ayant perdu leurs soubassements religieux, Sartre a eu l'intuition au milieu du siècle dernier. D'aucuns nous crieront que la philosophie de Sartre est une pure ontologie et

jamais une morale. À ceux-là nous rétorquerons que la question de la liberté, centrale dans la pensée sartrienne, est étroitement liée à celle de la morale. Sartre la transpose dans le domaine de l'ontologie et invente sa propre terminologie pour en rendre compte. Le néant, synonyme de liberté, est cette conscience vertigineuse que l'Homme prend de sa liberté, ou plus précisément de son étendue illimitée. Le néant est aussi le rien, le « nihil », l'absence de dieu et de son rôle d'observateur-juge sur ses actions. *L'Être et le néant*¹⁵⁴ est donc un traité indiscutablement ontologique, même s'il y figure une part de philosophie de la morale, ne serait-ce que pour les nombreuses références au philosophe par excellence de la morale : Emmanuel Kant. Par ailleurs, le traité ne se clôt pas sur la question de la liberté, mais sur des questions relevant essentiellement de la morale auxquelles Sartre promet un ouvrage indépendant ; ouvrage qui sera finalement publié à titre posthume et intitulé *Cahiers pour une morale*¹⁵⁵.

Cela nous permet d'avancer qu'avec le récit d'Hubert, Catherine Leroux rejoint à sa manière la pensée de Jean-Paul Sartre. La thèse fondamentale de ce dernier est que l'Homme est absolument libre ou plutôt, pour reprendre fidèlement ses mots, « *condamné à être libre* »¹⁵⁶. C'est-à-dire qu'avec le déclin, puis le dépérissement progressif des valeurs, en même temps que l'idéologie judéo-chrétienne qui les portait, l'Homme découvre l'importance de cette notion-là de liberté qui, en plus d'occuper une place importante dans son existence, semble la définir dans sa globalité. Vivant jusque-là en accord avec une morale traditionnelle, avec les doctrines du XXe et d'avant le XXe siècle ; entièrement soumis à la composante religieuse, l'intégralité de ses actions, voire de sa vie, gravitait autour de la figure de dieu telle qu'il se la représentait, autrement dit celle de l'entité déterminante et juge. L'Homme est condamné à être libre, car il n'a pas choisi de naître ni d'être, parce qu'il n'a pas d'autres choix que la liberté. L'Homme est libre parce qu'il est constamment confronté à des situations de prise de décision qu'il doit assumer, entièrement seul, en l'absence de Dieu.

Une morale se dégage effectivement de cette pensée, dès lors qu'elle n'invite pas l'individu à se naufrager dans telle ou telle branche du nihilisme, tel que le fait Hubert dans la première partie de son récit. Elle invite, au contraire, à refonder un système de valeurs, propre à l'Homme, loin de tout fondement transcendant, sur la seule base de

¹⁵⁴ SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

¹⁵⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983.

¹⁵⁶ SARTRE. *L'Être et le néant*, op.cit., p.164.

l'immanence empirico-sociale. En d'autres termes, l'Homme, accommodé de l'idée d'un monde sans divinité, doit identifier par lui-même les valeurs nécessaires –au sens courant du terme et non celui des catégories philosophique de la modalité- à la bonne cohabitation avec son semblable. C'est à lui, et à lui seul que revient la liberté et qu'incombe la tâche d'inventer ses propres règles morales ; règles qui seraient créées pour lui et par lui, qui n'auraient pas la prétention de se réclamer de la divine providence, mais qui seraient à respecter dans un cadre purement social. Le fait d'en reconnaître dès le départ le caractère conventionnel lui épargnerait la déception et la désorientation qui accompagnent le déclin des croyances religieuses. Et même si cette façon particulière de voir le monde ne prétend en rien changer, ni de quelque façon que ce soit, la condition humaine, elle garde au moins le mérite d'empêcher la précipitation des sociétés dans l'anarchie et dans le désordre.

Au regard de ce rapprochement avec la pensée de Sartre dont nous nous apprêtons à démontrer le fondement, notre question « qu'est-ce qui empêcherait l'Homme nihiliste de se fourvoyer dans un culte de violence radicale ? » peut être remplacée par une autre, plus congruente à l'idée de refonder les valeurs sur les seules bases de l'immanence sociale. Si, dans le contexte épistémologique d'avant Sartre, Camus et les penseurs du soupçon, la figure de Dieu accomplissait le rôle cardinal de l'observateur-juge, promettant aux bons samaritains une place dans son royaume et à ceux qui n'en respectent pas les commandements, un supplice éternel dans les feux de l'enfer, qui ou qu'est-ce qui dans la nouvelle configuration veillerait au bon respect des valeurs revisitée ? La loi et les forces de l'ordre ? Certainement. Aucune société ni aucun regroupement humain, peu importe son ampleur, ne peut subsister sans l'établissement préalable d'une charte qui en définisse les contours et en garantisse l'ordre, ni sans l'ensemble de l'appareillage « juridique » qui veille à son respect strict et rigoureux de tous. Cela dit, le champ couvert par la notion de « valeurs » échappe parfois à celui couvert par celui des lois et des constitutions et découvre à la question sa véritable épaisseur.

À sa manière propre qui a fini par devenir une signature caractéristique, Sartre a déjà fourni une réponse. Une phrase ambiguë à la fin de *Huis clos*¹⁵⁷ qui prête à tous les contresens possibles, a pour ainsi dire proposé, sinon trouvé, l'alternative à la figure du tout puissant Dieu-juge et des flammes de l'enfer promises aux malfrats : « *l'enfer, c'est les autres* »¹⁵⁸. Le personnage de Garcin, lorsqu'il prononce cette réplique, déplace tout

¹⁵⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*, suivi de *Les Mouches*. Gallimard. 2000.

¹⁵⁸ Ibid., p.93.

un système de croyances basé sur l'adhésion religieuse et la foi en Dieu vers un autre, nouveau, exclusivement centré sur l'Homme car créé par lui. L'Autre, multiple, dont on partage l'espace, fait de nous une chose et un objet du monde parmi d'autres et, puisqu'on ne peut se soustraire à son regard, il accomplit la même fonction que celle tenue jusque-là par le dieu des religions. Quant à l'enfer, il n'est plus synonyme de souffrance physique après la mort dans un espace métaphysique, mais du simple jugement d'autrui posé sur nous et sur nos actions, conférant à une honte de soi. Sartre montre ici l'étroite relation qu'entretiennent son œuvre philosophique et son œuvre littéraire. *Huis Clos* est l'extension fictive et représentative d'une pensée déjà entamée dans *L'Être et le néant*, où nous est expliquée à titre anticipatif une réplique théâtrale susceptible de plus d'une interprétation : « *la honte dans sa structure première est honte devant quelqu'un* »¹⁵⁹, Nous apprend-il.

C'est donc le regard et le jugement d'autrui qui sont là, dans une configuration où les figures de la transcendance n'ont plus leur place, pour assurer le respect des valeurs sociales et humaines par l'ensemble des membres de la communauté. Leroux nous fournit dans la seconde partie de ce récit de naufrage nihiliste un exemple édifiant du pouvoir qu'exercent réciproquement l'Autre sur soi et soi sur l'Autre. Dans un contexte similaire à celui de Garcin, Hubert prend conscience, de l'intérieur de sa cellule, de « l'enfer » que peut représenter le rejet par les autres : les prisons sont en réalité faites pour ceux que les autres rejettent du fait de leur manquement à l'éthique et aux lois de la communauté. Il réalise par la même occasion, l'importance du pardon qui doit impérativement lui être accordé afin de retrouver sa place parmi ces « autres » qui l'ont rejeté : le pardon de sa famille, de son entourage et de toutes celles qui ont subi les conséquences de l'égarement de ses repères existentiels et moraux. « Le pardon est au centre de ma vie », dit-il. (MF : 242).

Ainsi, la raison pour laquelle les Hommes ont besoin d'une morale devient-elle limpide. La nécessité de croire à un sens, même conventionnel et purement pragmatique, à leurs existences individuelles permet, à travers les valeurs humaines partagées, de les rassembler sous la bannière de la vie commune. Dans cette optique, Leroux a peut-être aussi le mérite de rappeler aux esprits, dans le même sillon voltairien¹⁶⁰, l'importance d'un dieu et d'une religion à l'équilibre existentiel. Même s'il faut concéder le fait que

¹⁵⁹ SARTRE. *L'Être et le néant*, op.cit., p.259.

¹⁶⁰ Voltaire disait que « *si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.* »

des idéologies qui se voulaient les plus bonnes ont parfois précipité l'humanité dans le chaos et dans le sang ; même si les religions ont avec le temps engendré des injustices et des inégalités, il reste peu recommandable de s'engager dans une logique extrémiste d'exclusion radicale sous peine d'ébranler irrémédiablement des balises séculaires, nécessaires au bon fonctionnement du vivre-ensemble. Il faut, au contraire, que le changement –si changement il faut- s'accomplisse d'une façon progressive qui ne jette pas l'Homme dans les bras d'un nihilisme total dédaignant les produits d'une pensée millénaire. Il faut aussi éviter de nier aux sources traditionnelles des valeurs, que sont les religions, le rôle et leur contribution dans le maintien de l'ordre et de l'harmonie du monde, nonobstant les divergences d'opinion que peut susciter une telle assertion.

Dans ce chapitre, nous avons montré la pérennité de la tentation nihiliste qui, par sa présence au cœur d'œuvres littéraires du XXI^e siècle, s'érige en véritable constante dans l'Histoire de l'anthropologie. Conséquence directe de la perte de sens, elle se présente moins comme connaissance spontanée que comme position intellectuelle découlant d'une gestation relativement longue. Autrement dit, il n'est pas un hasard que le nihilisme connaisse un regain d'intérêt concomitant au déclin d'une philosophie qui tendait à l'enrayer. Cela rend suffisamment limpide, à notre sens, le fait qu'il soit le fruit de tout un cheminement de la pensée dans lequel il n'est pas exclu de voir l'absurde représenter une étape, assurément dépassée mais d'importance discutable. L'absence de réponses aux questionnements humains trouve sa justification dans leur inexistence même : sur cela, les deux mouvements se rejoignent. Mais lorsque l'échec dont se sont soldées les démarches visant à résoudre l'énigme de l'Être se mue en négation de l'Être, le « rien » devient le seul moteur plausible des vicissitudes de la vie.

Afin de mettre en évidence ce cheminement progressif vers le nihilisme dans l'univers romanesque de Catherine Leroux, nous l'avons d'abord considéré sous l'angle de l'intuition immédiate, c'est-à-dire en tant que sentiment brut dénué de toute élaboration intellectuelle. Pour ce faire, nous nous sommes proposé de croiser la lecture de *Victoria à l'horizon* (le quatrième récit de *Madame Victoria*) avec une parabole schopenhauerienne de *Parerga et Paralipomena* (le dilemme des porcs-épics). Cela nous a permis de découvrir au récit une interprétation philosophique sous-jacente et de le situer dans le sillon de la philosophie pessimiste d'Arthur Schopenhauer. Les parentés génériques reposant sur le mode d'expression identique qu'est l'allégorie, les analogies situationnelles et les cadres spatiaux similaires ont rendu possible le rapprochement et ont motivé le lien que nous avons établi aussi bien entre les deux textes qu'entre les deux auteurs. *Victoria à l'horizon* est l'expression allégorique d'un mal-être social qui interroge doublement la possibilité et l'utilité d'une vie commune au sein d'une société.

Le mal-être social est ensuite relayé par un mal-être existentiel. Le personnage perçoit dans l'éternel retour de ses désirs insatiables, le caractère éphémère de la jouissance. Il fait en même temps la connaissance de l'ennui qui s'avère lui être consubstantiel : la répétition des désirs appelle celle la jouissance qui, elle, finit par entraîner l'ennui. C'est, ici, le tableau le plus pessimiste que l'auteure dresse de la condition humaine : le bonheur ou, du moins, sa quête se traduit au fond par un désir de répétition, or l'Homme tient paradoxalement la répétition en horreur. La possibilité d'un

bonheur qui est la motivation de toute recherche de plaisirs se trouve ainsi remise en question. Dès lors que l'individu possède ce qu'il brigait avec ardeur (nous avons proposé l'exemple des plaisirs charnels), le désir s'évapore avec une jouissance volatile ne laissant derrière elle que l'angoisse de la lassitude. Ce perpétuel va-et-vient qui fait osciller la vie entière entre désir et ennui fait écho, encore une fois, à la philosophie d'Arthur Schopenhauer, notamment au concept du bonheur négatif auquel Leroux semble souscrire. Il n'y a que la douleur et le manque qui se font sentir ; le plaisir, lui, est illusoire.

Une analyse des notions de morale et de valeurs, de bien et de mal, telles qu'elles se présentent dans le corpus, est inévitable dans ce chapitre en cela qu'elles sont intimement reliées à la pensée nihiliste. Le nihilisme est justement la reconnaissance lucide que le fondement métaphysique des règles et de la morale, d'un mode d'existence régi par la figure de Dieu, n'est en réalité qu'un leurre. Leroux traite cette problématique en usant habilement d'une double exposition narrative, superposant des scènes du XIXe siècle et d'autres du XXe siècle. L'entreprise est celle de faire déboucher la question sur un relativisme aussi bien spatial que temporel : les mœurs et valeurs d'aujourd'hui et d'ici ne sont pas celles d'hier et d'ailleurs. Et dès lors qu'une chose est soumise à la relativité, elle est aussitôt dépourvue de son caractère transcendant ou universel. L'auteure rend compte de ce fait moyennant une ambivalence descriptive quant à la représentation des scènes à caractère lubrique : employant des images métaphorisées et des comparaisons délicates pour celles du passé et une expression plus crues pour celles se produisant au « présent ».

En nous attachant à sonder le complexe de la pensée nihiliste, nous sommes parvenus à la conclusion que le relativisme nivelle les existences individuelles qui se valent dans le néant. Le nihilisme moral et le nihilisme politique représentent les deux « branches » du mouvement au cœur de l'univers romanesque leroussien. Ils sont pareillement pris dans une même dynamique à laquelle préside un raisonnement du rejet, pratiqué à l'endroit de l'ensemble d'un système idéal où Dieu est considéré comme la source de toutes les vérités. L'existence évolue alors en adéquation avec cette logique selon deux modalités : une lassitude et une aversion de la vie invitant à une réclusion aussi solitaire que passive, ou un « engagement politique » tendant à abolir toute notion de règles ou d'autorité. L'une comme l'autre ont ceci en commun qu'elles font fi, avec une causticité presque égale, de tout ce qui garantit la stabilité et la pérennité du vivre-ensemble. Le mérite des romans, cependant, est de ne pas s'arrêter sur le seuil d'une

interrogation inachevée. Loin d'inviter à un éventuel retour à l'état de nature, la catharsis du nihilisme libère des possibilités de vies nouvelles, fondées par l'Homme et centrées sur lui.

CHAPITRE VI
DISCOURS ET PHENOMENOLOGIE DE LA MORT

L'Histoire de la littérature montre que, de tout temps, l'écriture de la mort a eu pour vocation de figurer la vision du monde propre à l'époque dans laquelle elle s'inscrit. L'image que l'individu se fait de son existence finie impacte de façon viscérale le regard qu'il pose sur les choses, si bien qu'il est possible d'asserter que l'idée de la fin prévaut nécessairement dans toute réflexion sur la vie, sans craindre de se voir proférer une forme de généralisation abusive. Confronté à la réalité d'une condition mortelle, l'Homme a d'abord quêté refuge auprès de systèmes particuliers de la pensée, lui promettant la pérennité de son Être au prix d'une vie d'obédience aux enseignements de Dieu. Il n'y a, semble-t-il, qu'à observer la littérature baroque pour avoir une pleine compréhension de l'influence qu'exercent les attentes eschatologiques sur les conceptions individuelles du monde : l'existence y est réduite à un simple théâtre des apparences qui met en scène l'impermanence de toute chose et d'où ressort l'angoisse exacerbée de la mort que seule la religion peut prévenir. L'Homme n'a eu de cesse de penser, d'analyser, de décortiquer cette question qui le hante depuis qu'il est Homme. Il a longtemps cultivé et persiste, encore aujourd'hui, à entretenir la croyance ferme en une existence inépuisable tant l'idée de la finitude est chez lui source d'incompréhension et de révolte : une éternité métaphysique accessible au prix d'une vie de chasteté et de charité, d'ascèse et de rigueur, de foi et de prière.

Plus tard, l'avènement des Lumières a entraîné dans son élan une démystification de la question qui cesse d'être considérée comme un châtement divin pour retrouver son statut originel de phénomène naturel. La pensée contemporaine envisage les systèmes religieux, au mieux, comme une mièvre consolation destinée à endiguer par l'espoir la peur indissociable de la mort et, au pire, comme la manifestation complexe d'un marchandage angoissé, briguant la vie par le sacrifice de la vie. Sans prendre position pour l'une ou l'autre de ces visions du monde, il n'en demeure pas moins vrai que la thèse du marchandage élucide le pourquoi d'une indignation toujours inédite et d'un scandale sans cesse exacerbé envers un phénomène prévisible à la survenance certaine. Le déclin des tendances religieuses a dépourvu la mort et, par conséquent, la vie de leur caractère justifié, jusque-là entretenu par la croyance en une motivation transcendante de l'Être : l'Absurde et le nihilisme procèdent tous deux de ce sentiment de vie insensée et de mort injustifiée. Le personnage absurde et le personnage nihiliste ont ceci en commun qu'ils traduisent par leurs actions la certitude accrue, réfléchie et assimilée, de la fatalité

fondamentale à venir qui relègue à l'ineptie l'ensemble des préoccupations terrestres tant elle se présente comme néantisation absolue de l'Être.

La mort dans l'œuvre leroussienne marque moins par son omniprésence qui paraît idéologiquement s'expliquer que par la multitude de modalités conjuguées en vue de sa figuration. Les méditations qui ont pour objet la périssabilité de la vie humaine passent impérativement par la mort du personnage : personnage secondaire, exhibant la réalité du cadavre et le pouvoir dissolvant du mourir ; ou personnage « héros », uniquement au sens structurel, sous-tendant une philosophie tacite que le texte véhicule sans l'exprimer. Mais qu'elle vête une matérialité excessive ou qu'elle s'offre en abstraction désincarnée, elle se trouve toujours au centre d'un confluent d'approches narratives, discursives et philosophiques qui concourent conjointement au reflet d'une condition existentielle tragique. L'Homme se rapporte à sa propre mort comme expérience intérieure à travers son rapport au temps, à la vieillesse ou à la maladie, la faisant ainsi coïncider avec la conscience qu'il développe de lui-même ; et comme expérience extérieure, via l'observation des autres êtres expirés ou en voie d'expiration. Le cadavre d'autrui l'éclaire par analogie sur la fin qui lui est échue jusqu'à ce que l'affliction qu'elle suscite se mue enfin en résignation (forcée ?) à cette étape ultime de la vie.

Ce chapitre paraît a priori n'être d'aucun apport pour une thématique insaisissable mais paradoxalement profuse en tant qu'objet de recherche dans diverses disciplines. Il se propose néanmoins d'étudier, à côté des classiques représentations, la problématique féconde du discours. En un premier temps, l'objectif sera d'exposer le défi que représente l'entreprise discursive quand orientée vers une réalité ambiguë aux contours incertains. Seront alors explicitées, les différentes stratégies en vertu desquelles l'auteure met en mots la mort comme un fait déjà accompli, un fait en cours d'accomplissement ou un fait différé, conférant à la hantise par son imminence pesante. En un second temps, nous tenterons une approche phénoménologique de la mort qui sera moins abordée comme expérience personnelle qu'en tant qu'imaginaire intérieur et intime que l'individu se construit en l'« expérimentant » par procuration ; approche à laquelle nous invitent son omniprésence dans le texte leroussien et la description pluridimensionnelle que l'auteure en fait.

1 Une mise en discours de la mort

Le constat prédominant qui sous-tend toute approche de la thématique globale de la mort est sans doute celui du caractère résolument indéfinissable de celle-ci. Il faudrait, en vue de conceptualiser proprement un quelque phénomène que ce soit, l'avoir expérimenté au préalable de façon subjective ; en avoir soi-même fait l'épreuve pour être mesure d'en exposer les composantes, d'en expliquer le processus et d'en dévoiler, si possible, la signification. Or, la mort et la conscience sont toutes les deux prises dans une dynamique d'annihilation mutuelle et irrémédiable : « où je suis la mort, n'est pas ; et quand la mort est là, c'est moi qui n'y suis plus »¹⁶¹, dirait Vladimir Jankélévitch. C'est dire si l'expression de ce passage de l'Être au non-Être constitue une véritable gageure pour ceux qui s'y adonnent. Il relève certes de la réalité empirique, en cela qu'il représente un phénomène biologique récurrent et offert à l'observation, mais il n'en demeure toutefois pas moins vrai qu'il conserve une dimension déconcertante étant donné sa nature complexe et fuyante. Aussi, les efforts conjugués par diverses disciplines dans le but de le cerner, n'en offrent-elles que des définitions hypothétiques traduisant le double défi que sont les tâches de le penser et de le dire.

Nonobstant ce halo de mystère qui entoure la question, la mort reste le thème de prédilection dans l'entreprise ontologique inhérente à l'écriture de Catherine Leroux. L'écrivaine ambitionne moins de questionner, par le biais de récits fictifs, les limites qui la séparent de la vie qu'elle ne tend à la présenter comme vérité inévitable et omniprésente. Il s'agira alors pour nous d'explicitier la manière dont le phénomène est mis en discours dans l'univers romanesque leroussien en sondant les mécanismes mis à l'œuvre pour son expression. Dès lors, deux modalités de représentation nous paraissent être les plus dignes d'intérêt ; celles qui se veulent les plus révélatrices de l'attitude de l'Homme une fois mis face à la certitude de sa propre finitude : le silence et l'emphase. Effectivement, la mort fait, dans les trois romans, l'objet d'une ambivalence représentative évidente qui la fait osciller entre deux extrémités discursives : l'atténuation et l'emphase, l'occultation et l'amplification, l'escamotage et l'hypotypose. Elle est tantôt tue, euphémisée à l'excès moyennant, entre autres, des tournures métonymiques ; tantôt hyperbolisée, que ce soit par la fréquence de l'évocation ou par l'intensité de la description.

¹⁶¹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort*, Paris, Flammarion, 2003, p.34.

À ce stade, il serait utile de préciser que les deux volets de notre analyse s'inspirent grandement des travaux anthropologiques de Luce Des Aulniers qui s'est appliquée à étudier les rapports contemporains de l'Homme à la mort. Dans son ouvrage, *La fascination : Nouveau désir d'éternité*¹⁶², cette dernière a regroupé les modalités représentatives citées plus haut sous deux catégories bien définies, « le macabre » et « le morbide » ; catégories qui semblent répondre aux besoins de notre réflexion, d'ordre principalement qualitatif, en ce qu'elles offrent comme cadrage méthodologique nécessaire à sa structure. Existe cependant, une confusion terminologique faisant de ces deux qualificatifs aux sens distinct des quasi-synonymes. C'est pourquoi, il convient d'abord d'en établir la différence, telles que définie par la théoricienne.

En effet, Des Aulniers déplore cet amalgame qu'elle attribue à ce qu'elle appelle la « sensibilité postmoderne ». Pour elle, le terme « macabre » est porteur d'un sens positif, faisant référence à un type de représentation extensive qui, par un habile usage de motifs symboliques, cible aussi bien les affects que l'intellect du récepteur, suscitant, chez lui, à la fois émotions et réflexions¹⁶³. Le morbide, par contre, s'articule principalement autour d'une visée affective, si bien que les méditations existentielles profondes dont s'accompagne habituellement le spectacle de la mort s'en trouvent amoindries, sinon effacées. Pour Des Aulniers, cette deuxième forme qui prédomine dans l'imaginaire collectif contemporains favorise ce que l'on pourrait appeler un « degré zéro » de la représentation de la mort : une forme dénuée de la subtilité qu'offrent l'expression symbolisée et les images métaphorisées¹⁶⁴.

1.1 Le macabre

S'il est un trait discursif propre à *Madame Victoria*, mis à part les différents procédés de répétition qui le jonchent, c'est bien l'omniprésence de la mort à laquelle le roman semble accorder une attention particulière. Incipit et clausule, celle-ci tient de la construction même du discours romanesque car loin de faire l'objet d'une simple évocation, elle constitue le point de rupture dans lequel se rejoignent pour se défaire les tensions discursives. En partant de l'hypothèse que le macabre, en tant que catégorie

¹⁶² DES AULNIERS, Luce. *La fascination : nouveau désir d'éternité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.

¹⁶³ « [...] Or, pour nos sensibilités postmodernes, ce qui est associé à la mort est non seulement dit « macabre » mais ce macabre est jugé péjorativement. L'évocation du terme « macabre », dès lors connoté hypernégativement, vient alors légitimer le déni de la mort ou son « hypoconsidération ». ». Ibid. p.169.

¹⁶⁴ « [...] Toutefois, comme pour tout stade de morbide, prime le degré zéro : pas de métaphorisations, ni de représentations indirectes, pas plus que de transpositions, d'allusions, d'évocations. ». Ibid. p.190.

représentative possible de la mort, inspire davantage la réflexion que l'émotion, la représentation du phénomène que nous propose *Madame Victoria* relèverait ainsi exclusivement du macabre. Le roman, sans négliger la composante du corps, n'en fait pas pour autant le point focal de sa description. Il ne s'agit dès lors pas de procéder à une hyper-monstration de la matérialité de la mort, incarnée dans l'image du corps inerte et/ou en décomposition, mais de lui reconnaître (et surtout d'en montrer) une complexité qui lui est la plupart du temps occultée.

À ce souci de représentation imagée et métaphorisée, les locuteurs de *La marche en forêt* et du *Mur mitoyen* ne souscrivent que partiellement. Certaines scènes de trépas font l'objet d'une description si vive et d'un attachement patent à la monstration des corps sans vie qu'elles ne peuvent être abordées ailleurs que dans le cadre du registre du morbide. Néanmoins, des évocations plus subtiles (ou plus macabres) subsistent, permettant de dresser le tableau des manifestations macabres de la mort dans l'intégralité de notre corpus d'étude. Un autre détail distingue toutefois ces deux romans de *Madame Victoria*, à savoir l'inclusion de plusieurs scènes abordant les questions des cérémonies funéraires et du traitement des dépouilles. Cela met certainement la lumière sur une dimension, peut-être absente de *Madame Victoria*, qui est l'aspect des représentations interpersonnelles de la mort, notamment en contexte post-mortem. Le deuil est cependant une thématique propre aux trois romans ; ils en proposent des portraits divers à l'image de la diversité du processus, vécu subjectivement par tout un chacun.

1.1.1 Une représentation imagée

Notre thèse, inscrivant le roman dans le registre du macabre, se voit d'emblée confirmée puisque ce dernier offre, dès le début du récit enchâssant, matière à réfléchir sur la lisière séparant l'Être du néant. Bien que la mort y soit directement signifiée, c'est-à-dire par le vocable même et sans l'emploi de synonymes atténuants ou de tournures euphémisantes, le locuteur ne laisse pas imprimer le sentiment qu'il cherche à émouvoir son lecteur, donc à être dans la catégorie du morbide. Les premières lignes sont une forme de préambule : un discours primaire dans lequel est établie une comparaison entre les personnes en fin de vie, inspirant au personnage de Germain amour et compassion ; et celles déjà éteintes qui sont pour lui source de dégoût. Une insistance est cependant manifeste quant à cette ambivalence dans le traitement de la mort chez le personnage. L'accent est à plusieurs occasions mis sur l'étrangeté de son attitude en opposant, au cœur d'un même énoncé, l'enthousiasme imperturbable avec lequel il accomplit ses tâches

d'infirmier auprès de ses patients et la répugnance que lui suscite la vue de ces mêmes patients décédés : « Dès le dernier souffle échappé d'un corps, il ne peut s'empêcher de s'éloigner pour dominer ses haut-le-cœur » (MV : 05)

Paraphrasant les mots de Dominique Maingueneau, toute entreprise discursive fait confluier en son sein une parole directe et une autre, sous-entendue : « dire » n'est pas toujours, ni obligatoirement « dire explicitement »¹⁶⁵. Le discours littéraire ne fait certainement pas exception à la règle. Loin s'en faut. Sa polysémie consubstantielle tient justement de la multiplicité de significations latentes accessibles au moyen d'efforts interprétatifs. Dans ce cas, il ne serait pas insensé de voir en cette ambivalence l'expression d'une pensée implicite, non-formulée par l'énonciateur, exigeant un travail d'interprétation active pour sa pleine intelligence. D'abord, par ce qu'elle se donne à lire comme une question indirecte, uniquement suggérée mais planant sur l'ensemble du récit enchâssant (du moins, sur la première partie) ; question qu'il revient au lecteur co-énonciateur de deviner afin d'y apporter une réponse : pourquoi Germain aime-t-il les personnes en fin de vie seulement quand elles sont encore en vie ? Ensuite, parce qu'elle semble véhiculer un aspect pragmatique, celui de mettre au jour en l'interrogeant ce comportement irrationnel mais commun chez les individus exerçant des professions qui les situent en perpétuelle confrontation avec la mort.

De même que la question est posée de manière implicite, la réponse est fournie voilée. Le locuteur des premiers paragraphes du roman présente la mort, d'entrée de jeu, comme un phénomène universel relevant autant de l'expérience individuelle que du vécu collectif. Preuve en est que dans l'énoncé « À l'agonie, les hommes sont de grands bébés incapables de poser les gestes les plus élémentaires, forcés de confier leurs besoins fondamentaux à un autre » (MV : 05) réside un rappel de certaines règles tacites régissant tout échange discursif : la présence de présupposés et de sous-entendus¹⁶⁶. Sans nous engager dans la problématique de l'énonciateur –le discours littéraire superposant par essence plusieurs situations d'énonciation- il nous est possible de déterminer la part d'implicite dans l'énoncé sus-cité. Cela dit, il convient d'abord de préciser que le « h » de « hommes », bien que minuscule, n'est pas celui du genre mais bien celui de l'espèce. Le locuteur entend : « à l'agonie, les êtres humains sont de grands bébés ».

¹⁶⁵ MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique du discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001, p.90.

¹⁶⁶ Nous faisons référence à la terminologie de Dominique Maingueneau.

L'idée première exprimée ici est celle que les hommes, au cours des quelques moments précédant leur mort, sont comparables à des bébés (la suite motive l'analogie). L'emploi du présent confère à l'énoncé le ton d'une vérité générale, admise par tous et ne pouvant pas être contredite. Le présupposé, inscrit dans la structure de l'énoncé, est déductible indépendamment du contexte et peut être formulé comme suit : les hommes, absolument tous les hommes, sont voués à connaître l'agonie qui les rendra comparable à des bébés. La mort est de ce fait un phénomène universel qui affecte l'espèce dans son intégralité. Le sous-entendu, par contre, est tributaire du contexte et ne peut être déduit qu'une fois ce dernier pris en considération. D'après nous, il en existe deux. Le contexte étant celui de l'hospitalisation et des soins infirmiers, le premier sous-entendu est que « les hommes » renvoient uniquement aux personnes prises en charge au sein d'une institution, forcées à confier leurs besoins à leur entourage. Cela induirait-il que les autres ne meurent pas ? Certainement pas, car le second sous-entendu est qu'il existe d'autres façons de mourir qui ne sont pas comprises dans cet énoncé et qui n'exposent pas aux mêmes contraintes. Dans les deux cas, mourir demeure une certitude pour l'Homme.

La réponse à la question de Germain réside justement dans cette vérité sans cesse martelée. C'est le locuteur lui-même qui la fournit (implicitement, bien sûr) en dévoilant une différence dans ses réactions, relative au temps de la survenue de la mort. Effectivement, le lecteur interlocuteur apprend par la suite que seules les personnes récemment décédées suscitent une réaction aussi vive de répugnance de la part de Germain. En revanche, celles dont les morts sont anciennes, dont il ne reste plus que les ossements en témoignage de leur passage dans le monde, lui sont indifférentes : « Ce sont les morts frais qui le dérangent. Ceux qui ont trépassé depuis si longtemps qu'ils ne sont plus qu'un squelette ne lui font ni chaud ni froid » (MV : 06). C'est d'ailleurs ce qui explique qu'il n'ait pas perdu son flegme en découvrant le « fragment de cadavre » de Victoria.

L'attitude de Germain devient alors susceptible d'une interprétation logique qui se trouve en étroite relation avec le rapport qu'entretiennent les Hommes de manière générale avec la mort. Si seules les personnes récemment décédées sont source de dégoût chez lui, c'est parce qu'elles conservent encore une part d'humanité à laquelle il demeure possible de s'identifier soi-même et, par conséquent, de reconnaître sa propre finitude. Le spectacle d'un décès récent rappelle à l'Homme sa condition de mortel, son existence limitée dans le temps qu'il affronte désormais en face. Il est alors compréhensible que

cette pensée engendre un malaise plus au moins important chez le personnage, d'autant plus lorsqu'il est témoin des derniers moments de ses patients agonisants. D'aucuns affirment que tout le tragique de la mort est dans le fait d'assister au passage d'autrui dans l'au-delà, de voir en la disparition de son semblable sa propre fin inexorable. Par contre, ceux dont le décès se situe plus loin dans l'antériorité ne l'affectent pas car cette dimension d'identification est absente : on ne peut pas s'identifier à un tas d'ossements car cela nous paraît être si loin de nous. La mort se trouve ainsi dépersonnalisée, paradoxalement dématérialisée dans sa matérialité même. Il est vrai que les sociétés d'aujourd'hui excellent dans sa dénégation, dans sa dissociation de la vie au profit d'un divertissement effréné, au nom d'une logique de « ça n'arrive qu'aux autres ».

Outre le récit enchâssant, le phénomène de la mort est tout aussi omniprésent dans les récits enchâssés. Il leur donne leur cohérence ainsi qu'un semblant d'hétérogénéité au sein de ce que nous serions tentés d'appeler « l'éternel retour de Victoria » ou « l'éternel retour de la mort » tant l'une appelle l'autre. D'un point de vue discursif, la récurrence du thème pourrait se traduire par une forme d'anaphore, à cette différence près qu'il est à chaque fois exprimé avec des signifiants distincts. La mort, survenant principalement à la fin de chaque récit, devient ainsi le point de transition permettant le passage de l'un à l'autre. Malgré l'existence littérale des verbes « mourir » et « décéder » ou de leurs substantifs traduisant une dénomination crue, l'euphémisation reste la forme dominante de son expression. Cependant, les atténuations et différentes formules de contournement linguistique employées ici ne répondent pas aux formes archétypales usuelles. Les locuteurs, oscillant entre la première et la troisième personne, font appel à des constructions originales pour annoncer la mort ; constructions uniquement suggestives, inintelligibles en dehors du contexte dans lequel elles ont été créées.

Concluons-en sans ambiguïtés que la mort est au cœur du roman. La dénomination crue, même si elle reste une exception dans le tableau général de la représentation, tend moins à réduire l'expression symbolique qu'elle ne concourt à faire du phénomène autre chose que le traditionnel « tabou linguistique » dans lequel le signifié serait conservé tandis que le signifiant ferait l'objet d'une dissimulation systématique. La mort dans *Madame Victoria* entretient un rapport privilégié avec le symbole, non pas à cause d'un souci d'euphémisation, lui-même résultant d'un refus de la dire directement, mais parce que le/les locuteur(s) cherchent davantage à induire une réflexion sur le sens de la vie qu'à émouvoir ou à heurter les sensibilités. C'est là, la définition du macabre, considéré

en tant qu'il est une catégorie de représentation se donnant pour objectif de faire ressurgir les questions existentielles les plus enfouies. Le locuteur du premier récit, *Victoria dehors*, rappelle lui-même cette capacité propre à la mort -surtout celle d'un proche- de faire questionner aux individus l'ensemble de leurs convictions, en faisant remonter des interrogations dont ils aimeraient tant se départir qu'ils les gardent enfouies, occultées, dans les coins les plus sombres de leurs esprits¹⁶⁷.

Le traitement accordé au décès du nouveau-né de Victoria 1 est sans doute le plus représentatif de cette entreprise de symbolisation de la mort qui sous-tend la totalité du roman. Cette dernière est dite de façon à transmettre au lecteur-interlocuteur, crescendo, l'ensemble des indices permettant de prononcer le décès sans équivoque, en même temps qu'une part des émotions confuses submergeant la mère qui en a fait la découverte. Immobilité du corps gisant, absence de respiration et température corporelle basse correspondant au climat ambiant : telles sont les premières transformations indiquant que la vie a cessé d'habiter le réceptacle désormais creux. Le locuteur se plaît à les énumérer parfois de façon directe, parfois par le biais de périphrases lexicalisées et d'expressions originales. Les commentaires suivant cette description font ressortir le caractère « scandaleux » et l'indignation que suscite la disparition d'un semblable en général et celle d'un semblable encore nourrisson en particulier. La finitude reste l'horizon que l'esprit humain ne parvient ni à cerner ni à dépasser. Mais peut-être que l'Homme d'aujourd'hui (voire de tout temps), en dépit de sa résignation devant une fin qu'il sait inéluctable, conserve-t-il l'idée d'une justice quelconque obligeant la mort à ne survenir qu'après un certain âge ; au terme d'une vie accomplie.

Il ne bouge pas. Sa poitrine ne se soulève pas. L'index sous son petit nez ne se couvre pas de la tiédeur humide qu'elle y cherche. Sous la chaussette de laine, le pied est froid. Elle s'empare du corps au bout d'un très, très long moment et c'est là, à ce moment, qu'elle ne peut plus en douter. Son bébé est léger et mou comme une poupée, comme un trésor qui n'est pas vivant. (MV : 18)

L'augmentation de l'espérance de vie grâce aux avancées aussi bien techniques que cliniques, a entraîné le transfert de l'imaginaire relié à la mort du domicile et des lieux publics aux institutions spécialisées. *Madame Victoria* offre au début, nous l'avons vu, cette image de solitude à laquelle renvoient la détérioration de la santé et la

¹⁶⁷« Elle sait que ce sont des choses qui arrivent parfois, mais il faut les tenir loin au bout d'une perche, l'idée épinglée dans un coin de sa tête qu'on ne fréquente pas. Il ne faut pas y penser même si on y pense tout le temps. Plus on aime, plus on a peur, plus on doit se convaincre qu'on est à l'abri de tout ». (MV : 17)

préparation du décès qui sont toutes deux prises en charge à l'intérieur d'une institution. Cela entraîne nécessairement une forme de personnalisation ou d'individualisation de la mort qui se trouve déplacée dans la seule vieillesse. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, la disparition d'un nourrisson, telle que nous venons de l'aborder, contraste significativement avec celle d'une personne âgée et malade, tant sur le plan spatial que du point de vue de l'acceptation. En effet, dans le deuxième récit du roman, *Victoria boit*, est mis en scène ce caractère individuel de la mort, vécue –si dire se peut- au sein d'un hôpital, par la seule personne concernée. L'espace paraît propice pour un imaginaire social exaltant la jeunesse et la vie et tendant, dans la mesure du possible, à se garder de réfléchir à sa finitude. Le /les locuteur(s) mettent davantage en relief cet effet de contraste en insistant sur un paramètre important, celui de l'âge, qui ne semble pas être de moindre importance dans la représentation générale du phénomène. Victoria 2 est en effet morte de vieillesse, ou plutôt des pathologies et troubles accumulés dans la vieillesse ; ce qui donne à son décès un caractère « normal » ne suscitant pas, du moins pas beaucoup, d'indignation.

Cette vision sans doute pragmatique des choses qui veut que le trépas d'un individu soit plus acceptable que celui d'un autre, en fonction de l'âge de ceux-ci, témoigne paradoxalement tant de la résignation de l'Homme à l'idée de sa propre fin que de ses efforts encore acharnés pour éviter de la regarder en face. Force est de reconnaître que cette association de la fin de vie à la vieillesse confère un certain apaisement à l'esprit angoissé par la finitude. Elle amène les individus à repousser la considération de leur destin promis ainsi que celui des êtres qui leur sont proches à un avenir indéterminé. Il n'est d'ailleurs pas un hasard que dans l'expression d'un décès survenu dans la grande vieillesse, il soit coutume de recourir à l'allégorie du repos pour le rendre plus doux et plus « légitime ». Cela relève évidemment du domaine non-dits et des sous-entendus lorsqu'il s'agit d'interpréter la chose d'un point de vue discursif. C'est ce qui explique le recours à la métonymie du gang pour signifier la fin du temps imparti à Victoria 2, décédée après plus de sept décennies d'existence ou encore le passage paisible vers l'au-delà de Fernand, baignant dans les saveurs des doux souvenirs d'enfance (MF : 240-241).

Du reste, la disparition des héroïnes de Madame Victoria n'est jamais dite explicitement. L'euphémisme est fréquent et l'effet d'atténuation qu'il engendre se déploie selon plusieurs modalités : tantôt en la comparant à un simple état d'inconscience

profonde¹⁶⁸ ; tantôt en évoquant le repos et le soulagement qu'elle représente après un parcours existentiel éprouvant¹⁶⁹ ou une suite d'événements tumultueux¹⁷⁰ ; tantôt en la réduisant au geste symbolique de fermer les yeux¹⁷¹. La deuxième figure employée en vue de l'atténuation de la mort est la métonymie qui se voit également construite de manière distincte à chaque fois. Effectivement, l'événement peut être figuré de plus d'une façon, en fonction du lien logique que le locuteur cherche à établir. Dans un premier temps, le lien est induit par l'objet l'ayant causée, notamment le feu qui a emporté deux des dix Victoria : le rapport peut être directe¹⁷² ou uniquement sous-entendu¹⁷³. Dans un second temps, le lien est suggéré moyennant des formules exprimant le retour au néant qu'est la mort ; un néant qui se confond avec l'ensemble du monde¹⁷⁴ ou qui se généralise pour effacer jusqu'aux dernières traces de l'existence de la défunte¹⁷⁵. Enfin, la relation de signification est introduite grâce à des indices signalant une fin imminente : indices sonores, indépendants du personnage mais porteurs d'une charge sémantique¹⁷⁶ ou numériques, énoncés par le personnage lui-même, sur le point de mettre fin à ses jours¹⁷⁷.

1.1.2 Le deuil

La perte d'un être cher est l'une des expériences maîtresses qu'il est donné à l'individu de connaître au cours de sa vie. L'ébranlement de l'équilibre personnel est souvent à la mesure de la proximité avec le défunt. Le deuil, bien que rattaché à la mort, est donc exclusivement une affaire de vivants car c'est aux vivants qu'il incombe d'apprendre à restructurer leurs existences après le passage de la faucheuse en les accommodant de cette rupture irrémédiable. Dire le deuil revient à exprimer la douleur éprouvée, à rendre compte des pratiques individuelles et subjectives accompagnants le processus de guérison, si toutefois guérison il est. En effet, si certains deuils débouchent sur un état de dépassement, se traduisant par une résignation définitive à la perte, d'autres se muent en un état pathologique de morosité constante. Les trois romans dépeignent ces

¹⁶⁸ « La nuit avance, son inconscience s'épaissit ». (MV : 134)

¹⁶⁹ « Un moment à soi ». (MV : 92)

¹⁷⁰ « Elle rentrait chez elle ». (MV : 160)

¹⁷¹ « J'ai fermé les yeux ». (MV : 143)

¹⁷² « Un grand feu de joie s'allume dans mon dos ». (MV : 116)

¹⁷³ « Le tapis de feuilles mortes s'embrasa ». (MV : 76)

¹⁷⁴ « Elle est dedans, elle est dehors. Elle est partout. » (MV : 17)

¹⁷⁵ « Elle n'a jamais existé ». (MV : 165)

¹⁷⁶ « Elle crut entendre un gong quelque part ». (MV : 45)

¹⁷⁷ « Un, deux, trois. » (MV : 59)

deux possibilités tout en mettant la lumière sur les enjeux psychologiques induits par chacune d'entre elles.

Du deuil impossible, *Madame Victoria* et *Le mur mitoyen* nous fournissent chacun un exemple¹⁷⁸. Les deux récits présentent des divergences mais aussi d'incontestables similitudes ; parmi lesquelles, il faut mettre au premier plan la similitude énonciative. L'écriture du deuil se fait essentiellement à travers un discours à la première personne, en ce que le recours au « je » reflète comme dimension subjective au processus. Victoria 3 et Marcus, tous deux locuteur-narrateur de leur expérience, partagent aussi une histoire analogue. Après de nombreuses années, ils se retrouvent l'un comme l'autre dans l'incapacité de faire leur deuil suite au suicide d'un proche : elle, d'un amant ; et lui d'une épouse qui a emporté dans son élan mortifère leurs deux enfants. L'un comme l'autre décident aussi de mettre fin à leurs jours en conséquence au deuil impossible. C'est dire si les deux personnages connaissent un destin similaire.

Cela dit, la divergence majeure entre les deux discours réside dans le positionnement face aux faits. Alors que Marcus laisse transparaître le flux d'émotions disparates qui le submergent, dans une vaine mais prévisible tentative de catharsis ; Victoria 3 se garde étonnamment à de manifester toute dimension affective. L'expression de son propre deuil se fait sous un ton informateur, descriptif et analytique ; non, comme on pourrait s'y attendre, dans les larmes et le chagrin. Ce choix pour le moins contre-intuitif dans un texte qui a pour vocation d'évoquer la perte d'un proche, met la langue dans une position de confrontation grinçante avec une expérience des plus sensibles de la vie. Dans son analyse de *L'Étranger*, Dominique Rabaté décrit la réaction de Meursault apprenant le décès de sa mère en utilisant un concept personnel. Ainsi, parle-t-il de « choc dépathétisé »¹⁷⁹ pour rendre compte de cette manière particulière de dire les choses, de ce langage à l'objectivité inhabituelle.

L'impossibilité d'accéder à un état de dépassement du deuil que refléteraient d'éventuels signes de rémission est patente dans le discours des deux locuteurs. La question se révèle alors d'autant plus importante qu'elle paraît entraîner de sérieuses conséquences psychologiques et corporelles sur la personne l'endeuillé. Il ne s'agit pas

¹⁷⁸ Nous écartons intentionnellement le cas de Victoria 1 car la perte de son enfant ne fait pas l'objet d'un deuil, en cela qu'elle a engendré une dégénérescence immédiate de ses capacités cognitives et mentales.

¹⁷⁹ RABATÉ, Dominique. « Économie de la mort dans *L'Étranger* », In : *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.

là d'un constat réellement difficile à faire dans les cas de nos deux personnages, surtout lorsqu'on s'attarde un tant soit peu sur la fin de leurs récits. Victoria 3, en dépit de la distanciation par rapport aux faits et de l'objectivité presque journalistique avec lesquelles elle les décrit, ne peut s'empêcher, au moment de la mise à mort volontaire de sa personne (acte qui témoigne déjà suffisamment d'un processus de rémission défaillant), de laisser s'exprimer son deuil impossible. Elle-même locutrice dans son récit, elle prend soin d'accorder la place nécessaire au développement de l'explication de son geste suicidaire. Trente ans après le suicide de son amant, elle reproduit le même marqueur précédant son passage à l'acte, indice d'un traumatisme marquant et indélébile : « Un, deux, trois. » (MV : 59). L'automutilation et les tentatives de suicide sont des manifestations courantes du deuil inachevé chez les individus touchés par la mort d'un proche. Marcus, quant à lui, laisse très classiquement un message pour expliquer son suicide : « Libéré de mon destin » (MM : 240). L'énoncé traduit clairement le poids de la perte dont il n'a pas pu se départir, même quinze ans après.

Composante inséparable de la mort, le deuil s'étend dans les trois romans à d'autres personnages ; signe de son caractère tout aussi obsédant qu'omniprésent. Un individu traversant l'épreuve difficile qu'est de la mort d'un proche pourrait exprimer son deuil dans sa façon de s'habiller, elle-même révélatrice d'une façon propre de voir le monde. C'est le cas de Nicole dans *La marche en forêt* qui se vêtit inhabituellement de blanc aux funérailles de son frère Jacques afin de communiquer une vision optimiste de la vie et de sa fin (MF : 232). Les cimetières, les tombes, ainsi que l'architecture des lieux où sont déposées les dépouilles -voire les cendres dans les cas de crémation- entretiennent eux aussi une étroite liaison avec la représentation que l'Homme se fait de sa fin. Dans cette perspective, *La marche en forêt* semble privilégier la vision dualiste de la vie : celle qui suppose l'existence d'une âme immortelle qui survit au dépérissement du corps. C'est pourquoi, les procédés post-mortem consistent essentiellement en des opérations d'inhumation. Là encore, cette croyance n'est pas sans influence sur l'acceptation de la rupture chez l'endeuillé. Par exemple, c'est en établissant à deux reprises une communication avec l'âme de sa mère défunte (la première, moyennant les « pouvoirs » surnaturels d'un médium et la deuxième, par le biais d'un rêve-souvenir) que Nicole est parvenue à dépasser le deuil difficile de sa mère. Le locuteur-narrateur ne remet aucunement en question le fondement d'une telle croyance et s'attache plutôt à mettre

l'accent sur son apport positif dans le déroulement de la rémission psychologique du personnage (MF : 68-69).

Le mur mitoyen, par contre, met plus en avant les procédés de crémation dans le traitement des cadavres, trahissant ainsi une vision purement matérialiste du monde qui, étrangement, apporte le même, sinon un plus grand aspect consolateur à la chose. Peut-être l'Homme se sent-il moins enclin à la mélancolie dès lors qu'il croit appartenir aux cycles infinis de la matière : une éternelle composition/décomposition dans laquelle la vie ne représenterait qu'un épisode limité¹⁸⁰. C'est, en effet, le cas de Micha, « athée jusqu'au bout des ongles » (MM : 131) qui exprime le veut d'être incinéré et enterré au pied d'un arbre. Le locuteur-narrateur ne fait cependant qu'implicitement le lien entre sa dernière volonté et le processus de deuil relativement rapide de Madeleine, sa femme qui « ne le pleure plus depuis des années » (MM : 09). C'est également le cas de Carmen, rendant une première visite aux cendres de sa mère, conservées au sein d'un columbarium. Son flegme rappelle celui de Victoria 3, à cette différence qu'il ne témoigne pas d'une volonté suicidaire résignée. L'exemple de Carmen démontre certainement mieux l'impact de la vision matérialiste et athée de la vie sur le dépassement de la perte d'un être cher. Le locuteur s'attarde plus sur ses premières impressions, orientées vers la petitesse des boîtes et leur étrange disposition dans l'enceinte, qu'il ne se soucie de présenter la dimension émotionnelle (quasi absente) que peut comporter une telle visite. Il laisse par la suite entendre que cette dernière est motivée par la seule curiosité et non par une envie de se recueillir en « présence » de la figure maternelle car le deuil de Carmen était déjà depuis longtemps fait, précise-t-il (MM : 214). Ici encore, le lien est implicite mais la récurrence situationnelle entre les deux exemples prouve l'influence indéniable qu'a le traitement de la dépouille sur les phénomènes de deuil et d'acceptation de la mort.

1.2 Le morbide

Dans leur article, *Représentations de la mort dans les médias d'information*¹⁸¹, A. Rabatel et M.-L. Florea rendent compte d'un constat particulier entourant la mort, ou

¹⁸⁰ Nous avons précédemment développé cette vision du monde dans le troisième chapitre de la présente thèse. Néanmoins, le locuteur-narrateur du *Mur mitoyen* l'exprime explicitement ici en développant une brève réflexion sur le devenir des cendres, enfermées à l'intérieur d'un bâtiment : « Plus jamais ces corps réduits en poussière ne connaîtront l'air libre et ses vents indociles, pas plus qu'il ne leur sera donné de se transformer en autre chose, de se mêler à la terre pour nourrir l'herbe et les idées folles » (MM : 213)

¹⁸¹ RABATEL, Alain et FLOREA, Marie-Laure. « Représentations de la mort dans les médias d'information », In : *Questions de communication*, Presses Universitaires de Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, 2011, pp.7-28.

plutôt la place qu'elle occupe dans la société ; non pas en tant que phénomène subit, mais en tant que phénomène observable, descriptible et surtout représentable par le discours. En se basant sur des travaux antérieurs, notamment ceux de l'essayiste Philippe Ariès¹⁸² qui partage leurs préoccupations, les deux chercheurs concluent à une sorte d'exclusion de la mort du domaine discursif dans les sociétés développées à partir du XXe siècle ; exclusion qui englobe tant les cadavres que l'expression du deuil, faisant de plus en plus l'objet d'une privatisation. Cela est en partie dû, tel que nous l'expliquons supra, au développement technologique et clinique qui a effectué un véritable transfert de tout l'imaginaire relatif à la mort dans la grande vieillesse et dans les institutions spécialisées.

Nous retiendrons de l'article deux éléments particulièrement dignes d'intérêt : la « crainte » accompagnant toute évocation de trépas de passer pour une « pulsion morbide » et les critiques adressées à cette crainte par les psychologues et psychanalystes déplorant un potentiel refoulement (lui-même morbide) de l'idée de la mort. Cela nous permettra d'avancer l'hypothèse que les représentations crues dans l'univers romanesque de Catherine Leroux tendent justement à la libération de ce refoulement. C'est-à-dire à restituer à la maladie, au trépas et au cadavre la place qui leur est due dans le discours. D'un côté, parce qu'il s'agit d'un trait indéniable de l'écriture leroussienne, participant intimement à son entreprise ontologique ; et de l'autre, parce que l'occultation de la mort du champ discursif n'a en rien permis de minimiser la peur qui lui est de tout temps attachée.

Bien que le morbide soit, d'après Des Aulniers, une sorte de « mauvaise » représentation parce qu'il adopte une démarche caractéristique visant essentiellement à susciter une réaction d'ordre émotionnel, il n'est pas pour autant exclu de le voir posséder une visée pragmatique décelable, non pas sur le plan de l'immédiat et à l'échelle micro mais sur celui de la globalité et de l'échelle macro. En d'autres termes, envisagé de manière indépendante, ce dernier suggère selon toute vraisemblance une dimension gratuite participant simplement à une tendance ambiante de l'écriture. Or, si on le considère d'un point de vue plus global, un aspect autre que celui de la gratuité représentative peut lui être révélé. Effectivement, nous postulons qu'à côté du macabre (sans nier à ce dernier sa portée intellectuelle), le morbide concourt à présenter une réalité complexe en l'abordant justement selon des perspectives multiples. C'est ainsi que deux

¹⁸² À ce sujet, lire : ARIES, Philippe. *L'Homme devant la mort*, Paris, Éd. Seuil. 1977.

catégories en apparence contraires, trouvent leur unité au sein d'un discours cohérent, articulant le phénomène autour de deux axes complémentaires : l'une, entraînant un impact intellectuel par le biais d'évocations voilées et imagées, tandis que l'autre traite de l'affectif en favorisant un langage dénudé et cru.

1.2.1 Exhibition du cadavre

Cette représentation aux modalités doubles met en relief un fait remarquable : la mort peut être aussi bien l'objet symbolisée dans le discours que l'objet symbolisant. Il est vrai que le propre du morbide est dans la monstration du corps, dans l'attention accrue portée sur le cadavre, de manière telle qu'elle paraît ne pas valoir seulement pour elle-même. Pour le dire sans détour, il faut voir dans l'exhibition du corps un symbole qui, loin de connoter un sens masqué, dénote une réalité « choquante », autrement inconcevable que par une confrontation directe avec ses composantes ; confrontation expressément destinée à ébranler les sensibilités qui l'entourent. L'expression imagée ne saurait donc mieux rendre compte de ce que L.-V. Thomas appelle une « thanatomorphose »¹⁸³, c'est-à-dire l'ensemble des altérations morphologiques et biologiques post-mortem, que la description directe et franche qui leur est consacrée par le registre du morbide. Les corps sans vie apparaissent dès lors comme le symbole quasi univoque d'une, voire de plusieurs réalités funèbres inévitables dont l'Homme sera amené à faire « l'expérience » à telle ou telle période de sa vie : la mort et la décomposition.

Une des conséquences immédiates de la monstration non-voilée des cadavres est la déshumanisation du/des défunt(s) qui font l'objet d'une réification discursive, souvent sensible dans les cas de morts brutales. Le corps vivant, une fois transformé en cadavre par un événement quelconque à caractère violent, se voit tout de suite détaché de sa nature humaine et, pour ainsi dire, chosifié. C'est là un trait caractéristique du discours morbide dont on remarque la présence dès les premières pages de *La marche en forêt*. Décrivant le cadavre du mari d'Alma, le locuteur-narrateur insère une série de dénominations « chosifiantes », dans une entreprise discursive réificatrice, opérant notamment par glissement de sens métaphorique. Cela atteste d'un parti pris esthétique sur la mort, uniquement appréhendée comme désintégration corporelle ainsi que d'une vision dualiste de la vie supposant que le corps n'est autre que le réceptacle d'une âme vouée à le quitter à tout moment. Le vivant mué en cadavre inerte – en cadavre mutilé qui plus est-, est

¹⁸³ THOMAS, Louis-Vincent. *Le cadavre*, Bruxelles, Complexe, 1980.

immédiatement dépourvu dans l’imaginaire du locuteur de ses attributs charnels et embrasse à leur place ceux des choses, des objets inanimés dont il fait désormais partie. Ses membres et organes, ceux-là mêmes qui faisaient son humanité, ne sont décrits que comme les témoins muets d’un destin tragique. On remarquera cependant le recours à une gradation dans le processus de déshumanisation : le passage d’un être humain dont le locuteur décrit les blessures, à un simple corps, à une enveloppe vide, à une baudruche insignifiante.

[...] son mari, gisant dans la paille et le crottin. Son crâne a été défoncé et l’œil a été projeté hors de son orbite. Son visage est couvert de sang, méconnaissable. Elle garde les yeux rivés dessus, fascinée par la manière dont la mort défait instantanément les êtres. Le corps de son mari n’est plus qu’une enveloppe vide, une baudruche insignifiante. Lui est ailleurs. (MF : 44)

Le cas du mari d’Alma est loin de constituer un cas exceptionnel, ni même extrême, de déshumanisation par la mort dans notre corpus. Sa dépouille est bien dite méconnaissable à cause de la défiguration qu’il a subie¹⁸⁴ mais il reste néanmoins identifiable par le truchement d’autres éléments restés suffisamment intacts pour attester de son identité. En effet, si la mort est surtout définie selon une logique négative, autrement dit comme une cessation d’être ou plutôt comme non-être, la déshumanisation se trouve poussée à son paroxysme dans les cas de morts anonymes ; celles-ci étant devenues l’incarnation de l’angoisse contemporaine de la mort inacceptable¹⁸⁵. Cela explique sans doute le scandale et l’état d’indignation généralisés qu’a suscités la découverte du crâne de *Madame Victoria*. Bien que nous ayons inscrit le roman dans le cadre du registre macabre, il n’en demeure pas moins vrai que le même traitement discursif s’impose avec, évidemment, toutes les nuances qu’implique l’anonymat.

De toutes les parties du corps, le visage est le plus représentatif de la personne, cela va sans dire, car c’est lui qui permet la reconnaissance et la distinction des individus. Son absence ne traduit pas seulement une déshumanisation qui s’opère au profit d’une chosification, mais aussi et surtout une dépersonnalisation du défunt par l’égarement de son identité. La mort devient ainsi pour lui une négation plus extrême de l’Être que celle, habituelle, puisqu’elle le nie non seulement en tant que personne vivante mais en tant que personne dans l’absolu. Le contraste que confère le paramètre de l’anonymat au cas de Victoria par rapport à celui du mari d’Alma (même s’il est anonyme, lui aussi, dans le

¹⁸⁴ Il ne s’agit, selon nous, que d’un abus du langage ; une sorte d’hyperbolisation.

¹⁸⁵ SOLDINI, Fabienne. « Les imaginaires de la mort dans le roman policier macabre, entre cadavérisation et putréfaction », In : *Socio-anthropologie*, 31 | 2015, 73-86.

roman), est patent dans le discours du locuteur-narrateur du récit enchâssant. On n'y trouve plus cette forme de gradation permettant le passage subtile de l'humain à la chose et du vivant à l'objet. Le crâne, seul indice de l'existence passée de Victoria, est aussitôt pris en charge en tant qu'objet. Preuve en est que le locuteur insère le terme de sa chosification immédiatement après celui qui en démontre la nature vraie : « D'où son étonnement devant **le crâne**. Pendant deux minutes, Germain reste immobile, hypnotisé par **la chose** » (MV : 06).

Outre ces effets de déshumanisation et de dépersonnalisation, le locuteur de *La marche en forêt* procède à l'exposition d'une corporalité souillée¹⁸⁶. Le registre du morbide se reconnaît ici encore grâce à une représentation des cadavres proche du registre gore dans son insistance sur les détails. L'accent est mis sur le visage ensanglanté et sur un corps mutilé, doublement sali par le sang et par le crottin qui l'entoure. Cette description rend certes compte de l'aspect brutal de la mort, mais elle trahit également l'indignité dont elle s'accompagne de façon générale. Le texte décrit par la suite, de manière plus ou moins détaillée, les rites mortuaires propres au Québec du XIXe siècle ; parmi lesquels il faut noter le recours aux services d'un embaumeur (MF : 44) : un individu dont le travail est de retarder autant que faire se peut la décomposition des corps, en attendant leur inhumation. Le thanatopracteur est aussi chargé de leur redonner une allure présentable mais s'agit-il réellement d'une dédramatisation des adieux ou d'une tentative de rendre à la personne décédée un ultime semblant de dignité ? La mise en terre, racontée, visualisée, accentue davantage la brutalité d'une fin que l'on sait fatale.

Après l'étape de cadavérisation, vient inéluctablement celle de la putréfaction¹⁸⁷ où les exhalaisons fétides rendent à elles seules délétère la proximité du cadavre en décomposition (MM : 44). La mention des odeurs nauséabondes, indissociables de l'imaginaire de la mort, est une quasi-constante dans les descriptions morbides. Elles rendent le cadavre perceptible bien avant qu'il ne devienne visible pour les charognards. C'est la raison pour laquelle le locuteur-narrateur du *Mur Mitoyen* la relaye par une évocation des insectes et animaux nécrophages, attirés par la carcasse. À ce stade, est mise en scène la transformation du corps animal en charogne. Un être autrefois animé de vie, condamné à nourrir d'autres êtres et à féconder par sa propre mort d'autres formes de vie dans un spectacle empuanti qui rappelle les cycles immuables de la nature : une

¹⁸⁶ SOLDINI, Fabienne. « Les imaginaires de la mort ... », op.cit.

¹⁸⁷ THOMAS, Louis-Vincent... op.cit.

éternelle décomposition/recomposition dont le commencement précède celui de l'être et dont le déroulement lui survivra de longtemps.

1.2.2 Meurtres et mort-souffrance

Il n'existe pas vraiment de critères quantitatifs rigoureusement établis pour déterminer le degré de souffrance occasionnée par telle ou telle manière de mourir. Les affirmations relatives à cette question relèvent surtout de la subjectivité et des idées reçues. Dans son essai, Vladimir Jankélévitch nivelle les morts de ce point de vue, nonobstant leur nature ou leurs causes, dans la mesure où celles-ci portent en leur essence une violence intrinsèque à valeur qu'il considère comme égale : « *la mort est la violence elle-même* »¹⁸⁸, nous dit-il. Cependant, cela n'empêche en rien le fait que, dans le discours, une hiérarchisation de la souffrance puisse être sensible ; palpable à travers le lexique et la description des derniers instants du défunt. Dans le discours, tout est affaire de représentation et c'est au locuteur que revient la latitude de générer des effets d'amplification ou de minimisation de la souffrance. Une comparaison entre l'évocation du décès de Fernand et celui du mari d'Alma, pour ne citer qu'eux, permet de mettre en évidence ce constat que nous n'avons pas la prétention de dire valable ailleurs que sur le champ de nos préoccupations discursives.

Dans un premier lieu, l'effet d'amplification peut être relatif à la seule mention de la cause de la mort. Dans cette optique, les maladies attestent de la hiérarchie tacite dont nous postulons l'existence, tant l'imaginaire collectif est saturé d'idées préconçues à leur sujet. Le cancer, par exemple, symbole contemporain par excellence de la mort et du désordre, est toujours porteur de connotations et d'images terrifiantes renvoyant à un mal « incurable » et funeste. Présent dans les trois romans de notre corpus, il fait l'objet d'autant de types d'évocation qu'il n'existe de représentation le concernant dans la conscience commune. *Madame Victoria*, fidèle au registre macabre, en fait une métonymie euphémistique à l'intérieur d'une périphrase stylisée. Ainsi, pour annoncer le diagnostic à Victoria 1, le personnel médical préférera parler d'« une masse de chair qui essaie de la tuer » (MV : 24). *Le mur mitoyen*, par contre, adopte une approche plus franche où la maladie est directement nommée par le vocable qui la désigne. L'on notera néanmoins le recours devenu classique à la métaphore belliciste pour l'accompagner ; celle de la bataille ou de la guerre, faisant du malade un soldat au front et du cancer

¹⁸⁸ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*, op.cit., p.244.

un ennemi à combattre : « Wilson était décédé d'un cancer qu'il avait combattu pendant les cinq dernières années de sa vie. » (MM : 111).

Dans *La marche en forêt*, enfin, se déploie toute la différence entre une évocation macabre et voilée du cancer, et une évocation morbide à l'approche crue. La déclaration du diagnostic, déjà, est particulièrement riche de signification. Faite moyennant deux phrases déclaratives brèves et juxtaposées, elle fait l'économie même d'une coordination logique qui en expliquerait le lien, tant ce dernier est évident et sans équivoque : « Cancer du pancréas. Trois mois à vivre », annoncent les médecins à Luc (MF : 196). La réaction de sa famille traduit l'image qui correspond à la maladie dans la pensée populaire. Le cancer renvoie, encore aujourd'hui -qu'on daigne l'admettre ou qu'on préfère s'en défendre-, à l'image paradigmatique de la mauvaise mort : une fin promise dans des souffrances qui, plus est, semblent se prolonger dans le temps. Le malade n'en retiendra qu'un traitement aussi lourd qu'inefficace, tandis que le corps s'amenuise sous la violence des traitements et cède de plus en plus de place au mal qui le dévore littéralement. (MF : 228). Le locuteur-narrateur s'intéresse également aux enjeux psychologiques d'une telle situation et décrit la gamme des émotions confuses auxquelles le patient et sujet : colère, regrets et tristesse se dissipent fatalement pour que s'installe une résignation amère à un destin tragique. (MF : 228).

La mise en discours de l'angoisse reliée à la mort, à la souffrance prolongée et à la pesanteur médicamenteuse a souvent pour objectif (explicite ou implicite) de faire ressurgir les débats sur l'euthanasie et le suicide assisté. Cela vaut aussi bien pour les personnes atteintes de cancer que pour celles en grande vieillesse, faisant l'objet d'une hospitalisation spéciale qui correspond tout au plus à une « prise en charge du mourir ». Le soulèvement de la question peut être assumé le locuteur-narrateur, dans lequel on reconnaît d'ordinaire la voix de l'auteur, tout comme elle peut être endossée par un personnage, étant donnée son caractère délicat et le dissensus qui l'entoure. Dans *Le mur mitoyen*, locuteur-narrateur et personnage se partagent la tâche. Le premier, remettant en question l'acharnement thérapeutique destiné à maintenir en vie une personne qu'on sait condamnée par la vieillesse¹⁸⁹, met en relief la dégradation corporelle et perte d'autonomie dont s'accompagne une lourde médication (MM : 113). Le deuxième questionne la valeur d'un geste de sauvetage héroïque, mais uniquement accompli dans

¹⁸⁹ « [...] comme si l'absence de débris pouvait faire oublier les secousses qui arracheront ces vieux à l'existence un par un, morceau par morceau. » (MV : 112).

l'espoir de retarder brièvement l'inévitable. (MM : 103). Ce ne serait donc pas une surinterprétation que de lire dans le récit de Frannie un plaidoyer plus ou moins explicite pour le droit de mourir dignement ; plaidoyer déjà suggéré par Luc, préférant au sommeil comateux des soins palliatifs la présence lucide de sa famille, malgré la douleur. (MF : 229)

Dans un second lieu, l'amplification de la souffrance peut tenir à l'intensité de la description qui se fait souvent à travers des mots particulièrement expressifs. Les cas de meurtres divers participent eux aussi de cet effet en ce qu'ils accentuent comme brutalité intrinsèque de la mort. Les meurtres, en tant que réduction criminelle d'êtres humains en cadavres inertes, deviennent la définition même de la violence qui porte en son sein les marques indélébiles de l'horreur subie par les victimes. Dans cette perspective et en termes de souffrance physique, ceux perpétrés par le feu sont peut-être les plus représentatifs. Le locuteur- narrateur du *Mur mitoyen* nous fait part, dans un langage abrupt, du pouvoir dévastateur du feu sur le corps humain, en même temps qu'il nous communique une ambivalence dans la représentation symbolique de celui-ci.

Ariel, après avoir contracté un mariage incestueux rendu public, est brûlé vif par un voisin qui présente tous les signes d'un fanatisme religieux. À la description de sa peau presque entièrement consumée par le feu, de ses organes en ébullition et de ses os devenus apparents (MM : 199), précède la suggestion de l'aspect purificateur que possède la mise à mort par immolation – l'inceste étant une offense envers le tout-puissant Dieu. Effectivement, le feu a toujours été porteur d'une double signification à valeur contradictoire : pour le vivant, il agit en supplice destructeur, défiant toute résilience et accroissant la souffrance physique à son paroxysme ; pour le mort, il se présente comme le signe d'une purification, d'une expiation par la douleur d'une action religieusement répressible. Dans un cas comme dans l'autre, la mort devient pour l'objet de l'immolation synonyme de délivrance et son cadavre mutilé exprime suffisamment la monstruosité d'un acte barbare.

En dépit du fait que nous ayons « justifié » les meurtres d'Alma par un positionnement philosophique personnel faisant fi du bien et du mal et tendant à l'ébranlement de toute notion d'ordre ou d'autorité, il reste toutefois légitime de se demander si son affection pour les meurtres à caractère brutal ne contribue pas en réalité à la satisfaction des tendances voyeuristes d'un lecteur-interlocuteur sadique. Isabelle

Casta constate justement le culte que paraissent vouer les produits de l'imagination actuels à la thématique de la mort en générale et à celle de la mort violente en particulier. Elle parle plus spécifiquement de « Thanatofictions »¹⁹⁰ : néologisme créé pour rendre compte de ces productions. La présence desdites thématiques est-elle suffisamment conséquente pour faire de *La marche en forêt* une thanatofiction ? Non, car le récit d'Alma et les évocations morbides de la mort n'en représentent qu'un épisode limité. Néanmoins, l'intensité de ces évocations et l'exhibition à la limite du graphique de personnes torturées, mutilées ou démembrées invite à se questionner quant aux motivations possibles de telles évocations.

La liste non-exhaustive d'exemples¹⁹¹ que nous avons dressée, montre amplement l'affection des homicides sadiques et la représentation excessivement riche en détails sanglants qui jonchent le récit d'Alma. L'appartenance au registre morbide est évidente et la considération d'un éventuel registre gore n'est pas à exclure. L'amplification est, ici, produite par la fréquence de la représentation. Celle-ci est accentuée par la mise en scène successive de plusieurs morts consécutives dans le but de mettre en évidence la déshumanisation que peuvent connaître des êtres humains (encore vivants, cette fois), dans des contextes où la mise à mort d'autrui n'est plus considérée comme un acte criminel, notamment dans les contextes de guerre. Cependant, un tel attachement à la monstration d'individus éteints dans la souffrance véhicule certainement une signification autre, latente. Selon F. Soldini, l'enjeu sous-tendant ce genre d'entreprises représentatives

¹⁹⁰ CASTA, Isabelle. « Death is a lonley business » ou enseigner les récits de la « bonne » mort », In : *Carrefours de l'éducation*, Vol. I, 2008, no 25, p.33-42.

¹⁹¹ *Exemple 1 : « D'un coup sec, Alma retire la flèche, et celle-ci entraîne avec elle des lambeaux de chair et des boyaux. L'homme hurle et se tord de douleur. » (MF : 158).

*Exemple 2 : « D'un geste vif, elle plonge la lame dans sa chair souple, profondément, jusqu'à sentir les veines et les tendons qui s'y cachent. Il gargouille brièvement pendant qu'Alma passe au deuxième. » (MF : 234)

*Exemple 3 « [...] d'un coup de talon, elle lui plante derrière le genou un éperon effilé comme une étoile dans un ciel d'hiver. Le corps de l'homme se cambre de douleur, et Alma profite de ce spasme pour se dégager et récupérer son poignard. En quelques secondes, elle en plonge la lame dans le cou du soldat. Il s'effondre sur elle, l'inondant de sang. » (MF : 235).

*Exemple 4 : « Elle attrape un premier soldat par les cheveux avant qu'il ne puisse faire feu et, d'un habile coup de couteau, lui arrache l'œil gauche. [...]. Elle finit la tâche en lui plantant sa lame dans la gorge » (MF : 238).

*Exemple 5 : « L'un d'eux a enfoncé son poignard dans le ventre d'un soldat et le remonte lentement. » (MF : 238).

*Exemple 6 : « L'un a tranché l'oreille d'un Bleu. L'autre a planté sa baïonnette dans l'anus de son adversaire. Le sang gicle de partout et Alma s'anime de plus en plus. Elle plonge à plusieurs reprises ses éperons dans le visage d'un homme au sol. Elle ouvre la poitrine des agonisants et en extirpe le cœur. Elle coupe le sexe des plus agités alors que ses confrères pissent sur ceux qui osent geindre. Lorsque plus un Nordiste ne bouge, ils continuent de frapper, certains avec des bâtons, d'autres à bras nus, rouant de coups ce qui reste de chair et de tripes. » (MF : 239).

est celui de montrer les terreurs qui habitent l'imaginaire collectif actuel concernant ce qui est considéré comme étant « une mauvaise mort »¹⁹². Et là-dessus, Alma nous offre une palette complète.

¹⁹² SOLDINI, Fabienne. « Les imaginaires de la mort ... », op.cit.

2 Une phénoménologie de la mort

Un tel intérêt accordé à la mort dans l'espace romanesque leroussien nous invite certainement à la considérer (comme présentée dans les trois romans) d'un point de vue phénoménologique. Le discours résultant se distinguerait toutefois fortement de celui produit par l'approche métaphysique classique : non pas que nous ayons la prétention d'avancer que la phénoménologie en sache davantage que la métaphysique sur cette incarnation même du non-phénomène, mais simplement du fait que son principe premier, l'époché¹⁹³, exige la mise à l'écart de toute abstraction présupposée par la perception naturelle du monde. Ce faisant, nous éluciderons le pourquoi d'une telle omniprésence, en même temps que nous éclaircirons la véritable image que l'auteure tend à transmettre du phénomène. L'attention sera alors portée sur la conscience et ses actes tandis que l'ego transcendantal¹⁹⁴ s'attachera à produire un discours qui a pour objet une « essence », décrite telle qu'elle lui apparaît, détachée de tout autre savoir antérieur la concernant.

Si, de manière générale, la question de la mort se prête difficilement à la représentation, le problème ne peut s'en trouver que décuplé dès lors que l'on en entreprend une approche phénoménologique. D'un point de vue objectif, il s'agit d'un fait naturel parmi tant d'autres : un réaménagement de la matière qui passe par la dissolution d'un système bio-chimique hétérogène, naguère unifié au sein d'un organisme cohérent que l'on dit vivant. Cependant, cela va de soi que tenter de la penser dans cette perspective diffère grandement de l'analyse phénoménale dont le soubassement présuppose un vécu et la conscience de ce vécu. Ainsi considérée, elle est toujours celle d'autrui, jamais la nôtre ; un événement extérieur dont on ne peut être autre chose que spectateur détaché. Ce qui caractérise la mort, c'est donc principalement son appartenance négative au champ de la donation, c'est-à-dire au domaine des faits dont l'intelligence est « donnée » à l'esprit par le biais des sens. Quasiment tout autre phénomène est soumis au principe de gradation dans la compréhension, allant de l'opacité totale à un degré de clarté optimal qui, au fond, est l'idéal de la donation. Or, la mort

¹⁹³ « Le mot, en grec, signifie « arrêt » ou « interruption ». Dans le langage philosophique, [...], il désigne la suspension du jugement (spécialement chez les sceptiques) ou la mise entre parenthèses du monde objectif (spécialement chez les phénoménologues) : c'est alors s'abstenir de toute croyance empirique, donc de toute position portant sur le monde, pour ne plus laisser paraître que l'absolu de la conscience ou de la vie. Synonyme, en ce dernier sens, de « réduction phénoménologique » : COMTE-SPONVILLE, André. *Dictionnaire philosophique*, Paris, PUF, 2021, p.324

¹⁹⁴ « « Transcendantal » s'oppose à « empirique » ». Ibid., p.925.

possède ce trait contradictoire qui lui est propre, celui d'être à la fois le phénomène de la fin et la fin du phénomène ; ce qui en fait la forme la plus pure de la non-donation.

En outre, entreprendre pareil examen de la mort semble s'inscrire dans une logique foncièrement opposée à celle de l'approche phénoménologique. Alors que celle-là requiert un schéma linéaire certain dans lequel l'expérience du phénomène précède nécessairement à son analyse, celle-ci impose un mouvement contraire allant de l'analyse à l'expérience. Est-il encore sensé d'envisager une telle étude pour un fait dont toute tentative d'appréhension de sa nature inhérente conduit inévitablement au paradoxe ? Oui, car « *c'est précisément parce que les phénomènes ne sont d'abord et la plupart du temps pas donnés qu'il est besoin d'une phénoménologie* »¹⁹⁵, écrit Heidegger. En effet il est possible de faire de la mort un objet d'analyse phénoménologique en interrogeant son sujet même. L'expérience demeure certes inaccessible à la première-personne-sujet, mais elle l'est pour d'autres sujets. Cela nous ramènerait-il au constat initial de l'impossibilité d'approcher la mort autrement qu'en tant que spectateur extérieur ? Non. Car la considérer comme expérience accessible à un autre sujet l'arrache au champ de la non-donation pour la replacer dans le champ transcendantal. Autrement dit, le mourir de l'autre sujet inscrit la mort dans le domaine de l'intersubjectivité et la rend abordable par la conscience collective.

Pour Edmund Husserl, la somme des sujets ne constitue en vérité qu'une seule et unique entité supra-subjective au sein d'une inter-connexion sans fin. Nous faisons référence ici au concept de « monade » que le phénoménologue emprunte à Leibniz afin de rendre justement compte de ce rapport intersubjectif de la conscience¹⁹⁶. Sans lui refuser sa structure unitaire, en cela qu'elle renvoie à une perspective unique et originale sur le monde en tant qu'unité close, indépendante, et surtout inaccessible aux autres consciences individuelles, il l'inscrit également dans une dimension collective et intercommunicante. Pour le dire plus explicitement, Husserl soutient que le moi, à travers un ensemble d'actes extérieurs, interprète les phénomènes d'autrui par un principe d'analogie à lui-même. Ces interprétations concourent par conséquent à la création de mondes intersubjectifs dans lesquels se meuvent des personnes supérieures car collectives. La pluralité de monades, tout en conservant leurs qualités autonomes, se

¹⁹⁵ Heidegger tel que cité par DASTUR, Françoise. *La mort. Essai sur la finitude*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p.104.

¹⁹⁶ HUSSERL, Edmund. *Sur l'intersubjectivité*, trad. Natalie Depraz, Paris, PUF, 2001.

communiquent alors les expériences dans la sphère de ces mondes. C'est sur ces principes de monade et d'analogie que nous nous appuyerons dans notre étude.

Bien que nous nous y référions de manière active pour le cadrage méthodologique de notre réflexion, il n'existe aucun texte de Husserl qui soit consacré au traitement direct de la mort comme principal sujet d'une étude phénoménologique¹⁹⁷. Cependant, ceux dans lesquels il nous renseigne sur la démarche à suivre pour questionner le phénomène de manière savante et aboutir à des résultats aussi concrets que significatifs sont suffisamment limpides pour nous permettre d'entreprendre une analyse « indépendante ». Pour ce faire, il nous faut au préalable survoler les principes élémentaires dans l'approche husserlienne qui mettront la lumière sur les conclusions à venir. S'appuyant sur ces textes, Moshe Kroy, dans son article, *Les paradoxes phénoménologiques de la mort*, les regroupe en six éléments nécessaires. Nous n'en retiendrons toutefois que cinq puisque le sixième, relatif au concept de la monade, a déjà été développé supra.

Quatre des cinq éléments sont en réalité des prérequis méthodologiques. Les deux premiers concernent le sujet de l'étude : une analyse phénoménologique proprement menée requiert la présence effective d'un moi transcendantal¹⁹⁸, suspendant tout système de pré-donnés et disposant doublement d'un objet de réflexion et d'une capacité de réflexion¹⁹⁹. Moshe s'intéressera ensuite à l'objet auquel il consacre les deux prérequis suivants. Celui-ci doit répondre au critère de l'immanence²⁰⁰, autrement dit, il se doit d'un côté d'avoir son principe en soi-même et, de l'autre, n'engager aucune dimension transcendante qui soit imperméable à l'examen²⁰¹. Enfin, le dernier élément élabore un élargissement du champ d'étude en nivelant la valeur de l'expérience concrète et de celle

¹⁹⁷ MOSHE, Kroy. « Les Paradoxes Phénoménologiques de La Mort. » dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 87, no. 4, 1982, pp. 531–50.

¹⁹⁸ « *L'existence du moi transcendantal, le sujet de toute expérience, est la certitude fondamentale sur laquelle se fonde toute analyse phénoménologique* ». MOSHE. *Les paradoxes phénoménologiques...* op.cit.

¹⁹⁹ « *Toute cognition peut être analysée comme possédant une structure tripartite d'un moi (source de conscience ou de cogitation), d'un cogito (acte de conscience ou de cogitation), et d'un cogitatum (objet de conscience ou de cogitation)* ». Ibid.

²⁰⁰ « *Tout objet phénoménologique est immanent : il faut le considérer dans le contexte de la structure moi-cogito-cogitatum* » Ibid.

²⁰¹ « *L'analyse phénoménologique, comme elle rejette la possibilité du domaine de la transcendance nouménale, (ce qui est censé exister en dehors des limites de l'expérience subjective possible), est complète en elle-même. Aucun « résidu nouménal » ne peut exister qui demeure inaccessible à l'analyse phénoménologique.* » Ibid.

que l'on accomplit par la seule pensée²⁰² : la phénoménologie reconnaît l'imagination comme base valable pour une analyse.

2.1 La mort de soi et la mort de l'autre

Le premier degré du traitement de la mort dans notre corpus réside dans la considération de la mort d'autrui. Naturellement, celle-ci répond à l'ensemble des préoccupations méthodologiques husserliennes en ce qu'elle représente comme objet de réflexion (*cogitatum*) intersubjectif (propre à la monade), immanent (non transcendant), offrant à un ego transcendantal (dépourvu de jugement préalablement acquis) la possibilité de cogiter sur un phénomène qu'il perçoit. Dans cette perspective, le point de départ le plus logique serait de décrire les observations directement faites sur le corps naguère animé d'un autre moi qui a perdu, en se muant en cadavre, ses capacités d'action et d'interaction. C'est, par exemple, le cas d'Alma, contemplant le corps défait de son mari. Cela dit, force serait alors de constater que la présentation par analogie à soi de cet autre moi transcendantal a immédiatement cessé, dès lors que le processus d'identification a été interrompu. Alma n'identifie plus son mari ou, plus précisément, son corps comme étant un alter ego (au sens littéral) car il est dépossédé de la force animatrice qui le définissait.

Ce constat présente un certain degré d'équivocité qu'il convient de résoudre. Le fait d'affirmer que l'identification a cessé est susceptible de deux interprétations possibles. L'interruption est-elle imputable à la mort elle-même (ce qui rendrait futile d'en entreprendre une analyse phénoménologique) ou est-elle due à l'absence post-mortem, dans l'autre moi décédé, d'un élément constitutif et essentiel au processus ? Il faut noter dans ce deuxième cas également, que la démarche phénoménologique se voit corrompue puisqu'elle supposerait l'existence d'un élément transcendant et non-analysable. Effectivement, le narrateur de *La marche en forêt*, après la métaphore de l'enveloppe creuse et de la « baudruche insignifiante » indiquant la cessation de l'identification, nous communique une pensée d'Alma qui suggère la présence d'un tel élément : « Lui est ailleurs. » (MF : 44). La réduction ou l'épochè, ainsi que le principe de l'immanence du phénomène ne sont aussitôt plus valables. Il semblerait, en définitive, qu'une phénoménologie de la mort, n'est possible (du moins dans notre corpus) que par

²⁰² « L'expérience peut être analysée phénoménologiquement en réfléchissant à une expérience imaginaire. L'expérience et l'imagination valent donc comme bases d'analyse phénoménologique. » Ibid.

le truchement de l'imagination où elle se confondrait inévitablement avec une phénoménologie de l'être-mortel.

Par-delà la peur, la conscience que l'individu possède de la finitude est source d'angoisse. Si celle-ci implique nécessairement une connaissance lucide des causes, celle-là demeure une expérience distincte car ce qui la suscite est essentiellement caractérisé par sa résistance à la représentation. Cependant, le sentiment de l'angoisse éprouvé pour cette raison ne peut provenir d'une expérience personnelle mais reste toujours relatif à celles d'autrui. La mort se trouve alors dans le cœur même des liens avec l'autre ; elle est la « non-expérience » responsable de la palette émotionnelle, peut-être, la plus variée qui soit ; en tête de laquelle il faut évidemment mettre l'angoisse, consubstantielle du rapport avec autrui. Le phénomène, lorsqu'il concerne une altérité, n'est plus perçu comme la simple fin d'une vie, comme le passage d'un état à un autre de la matière, mais comme rupture irrémédiable et comme ébranlement de l'ordre social fondé sur un vivre-ensemble.

Heidegger rend justement compte de ce trait fondamental du *Dasein* qui est par essence un Être-avec-l'autre²⁰³. Le concept, formulé dans une terminologie heideggérienne propre, participe à sa manière de la même logique que la monade. Il inspire davantage à rendre compte d'un mode d'existence qu'à décrire une réalité dans laquelle la présence d'autrui se résumerait à n'être qu'un fait subi dans la passivité. C'est pourquoi, l'angoisse ne saurait, dans son fondement, être dissociée de la crainte pour l'autre ; c'est pourquoi, une étude phénoménologique de la mort ne peut s'accomplir qu'en passant par la voie obligatoire de l'intersubjectivité : la première et la seule expérience véritable que l'individu peut en faire n'étant pas celle de soi mais celle de l'autre. Comment, autrement que par son observation chez autrui, un non-phénomène pourrait-il nous être communiqué ? Une fois envisagé comme tel (le non-phénomène devenant phénomène grâce la présence d'*alter egos*), l'angoisse du néant se confond dans la conscience avec le rapport à l'altérité et se déploie sous la forme d'une peur pour son prochain. Cette manière insoupçonnée de considérer les choses n'est autre que l'expression du lien que l'Homme entretient avec son semblable, dévoilée sous le jour de la finitude prise, comprise, assimilée et acceptée. Il n'est pas un hasard que les

²⁰³ DASTUR, Françoise. *La mort. Essai sur la finitude*, op.cit.

phénoménologiques réfèrent à ce « semblable » comme étant un « autre moi » car dans la scène de sa fin, c'est en vérité la fin du moi qui est imaginée.

La phénoménologie a donc ce mérite de mettre la lumière sur le caractère inter-humain de la mort que l'on retrouve sous plusieurs aspects distincts dans *Madame Victoria*. L'auteure le développe à travers une réflexion latente sur les notions de solidarité/non-solidarité entre les Hommes. Concrètement, le souci pour le semblable s'y découvre dans l'impossibilité de l'abandonner à la solitude dont s'accompagne nécessairement la fin de la vie ; une impossibilité qui ne résulte toutefois pas d'un froid et distant souci juridique, mais d'une identification à lui qui passe par le biais de l'imagination. La complexité du principe réside en réalité dans sa simplicité : ce que je ne désire pas me voir subir, je ne désire pas, non plus, le voir subir par cet autre dans lequel je me reconnais. Le récit enchâssant met en évidence afin de la dissiper, l'équivocité engendrée par la contemplation d'un cadavre, empêchant cette identification (élément que nous avons développé supra). Devant spectacle du crâne de Victoria, Germain n'a manifesté aucune émotion ; simplement du fait qu'il ne se représente pas dans cet objet inanimé qui n'a plus rien d'humain : « [...] ni chaud ni froid ». (MV : 06). Par contre, aussitôt son humanité restituée par l'enquête policière et l'intérêt médiatique qu'a suscité l'affaire – s'y intéressant en tant que personne à part entière dont il importe d'élucider les conditions de sa mort-, Germain éprouve une tristesse et compassion pour cette femme, cet autre moi, éteint dans la solitude.

Celle qu'on surnomme désormais Madame Victoria s'est éteinte seule, sans les mains compatissantes d'un Germain pour l'accompagner jusqu'au dernier seuil, sans personne pour la pleurer. C'était ça, cette tristesse incommensurable qu'il avait sentie devant le crâne. C'était le poids de cette solitude absolue. (MV : 07)

Particulièrement digne d'être notée est la résignation à l'idée de mourir qui sous-tend cet extrait. Le personnage ne la reconnaît pas seulement comme fin inévitable pour autrui mais pareillement pour soi. Aussi, l'expression des derniers moments de Victoria, faite dans le regret et la culpabilité, tels qu'ils auraient dû être et non tels qu'ils ont réellement été, correspond-t-elle aux derniers moments de Germain lui-même de la manière dont il se les représente. Il s'agit vraisemblablement d'un cas de projection du moi dans cette autre personne et la tristesse ressentie pour Victoria se révèle être une tristesse ressentie pour ce même moi, imaginé disparaître dans pareils circonstances. L'angoisse de la mort équivaut dès lors à une anticipation de la dissolution de soi, vécue dans par procuration. Le phénomène est décrit en abstraction de toute connaissance

préalable, à travers la seule imagination qui permet, contrairement à la contemplation directe du corps éteint, une identification nécessaire à l'examen par la conscience de ses composantes.

En ressort donc que la mort de l'autre met l'individu en question de façon telle qu'en n'étant pas présent pour l'accompagner dans sa solitude, dans sa confrontation avec cet invisible angoissant, il devenait par-là complice de sa souffrance. *Le mur mitoyen* offre un exemple éloquent de cet état de culpabilité, ressentie à cause de l'abandon d'un semblable en plein accomplissement de sa finitude. Le personnage d'Édouard, atteint d'une insuffisance rénale sévère, assimile sa maladie à une sorte de punition pour avoir assisté dans la passivité au périr de deux filles. Loin de l'aspect superstitieux que peut véhiculer une telle croyance, le fait qu'il estime cette « punition » être méritée, témoigne d'un profond remord éprouvé après le manquement à une responsabilité : celle d'assister son prochain au moment de sa disparition. Comme si, par l'indifférence suggérée par son absence, il devait répondre de cette disparition pour laquelle il se reconnaît, même partiellement et métaphoriquement, comme coupable

Cela montre que la mort devient phénomène par son dépassement de la première personne et son inscription dans la sphère de l'intersubjectivité. Le jeune âge d'Édouard et l'interprétation superstitieuse qu'il fait de ses remords témoignent de l'absence, chez lui, de connaissances philosophiques relatives au sujet. Preuve en est que sa mère estime vain l'effort qu'exigerait le fait de lui expliquer le non-fondement de ses craintes. (MM : 153). Mais alors, comment expliquer la conscience effective qu'il possède du devoir tacite d'assistance à son semblable lors de ses derniers instants ? Simplement avec la théorie husserlienne de la supra-subjectivité qui considère l'individu, dès le moment de sa venue au monde, comme sujet monadique faisant partie d'un ensemble plus vaste.

Ce sens de la responsabilité envers de parfaits étrangers dont on ignore possiblement la provenance et que l'on ne se découvre parfois qu'après coup ne peut certainement être qu'exacerbé lorsque la personne confrontée la mort se trouve être un parent. Exprimant un engagement de connivence qui semble faire l'objet d'un consensus universel tantôt tacite, tantôt patent, c'est ce qui motive d'ordinaire les professionnels de la santé à recommander aux membres de la famille de rester au chevet de tel ou tel de ses membres qu'ils savent mourant. « Si j'étais vous, je resterais à ses côtés cette nuit. », a déclaré un médecin devant Simon et Carmen lorsque le cœur de leur vieille mère –muscle

fatigué et nécrosé- a manifesté tous les signes d'une mort imminente (MM : 113). On pourrait objecter que le fait de se mettre en compagnie d'un proche sur son lit de mort n'émane pas d'un sens du devoir mais de la simple volonté de se retrouver en sa proximité aussi longtemps que faire se peut. Évidemment, la dimension affective qui sert de soubassement aux relations familiales peut conduire à des questionnements sur le fondé d'une telle affirmation puisque l'amour prévaut sur les autres préoccupations dans ces cas. Néanmoins, le regret qui accompagne l'absence à pareil événement est sans équivoque car l'identification à la personne mourante/morte implique que l'on sache qu'elle aurait voulu s'éteindre en présence de ceux qui ont partagé son existence.

L'on retrouve ce type particulier de regret chez le personnage de Fernand. Ayant manqué les derniers instants précédant la mort de sa femme, il est investi d'une culpabilité singulière, plus intense encore que celle éprouvée par Édouard. Le lien conjugal et toute une vie menée dans le partage n'expliquent qu'en partie l'intensité des remords de Fernand qu'il faut reconnaître disproportionnés en comparaison avec le temps que son épouse a passé seule. Il « ne parle jamais de ces quinze minutes durant lesquelles Thérèse est restée seule. Il y pense le moins possible. » (MF : 16). Cette intensité s'explique à plus juste titre par l'âge relativement proche des deux époux qui favorise davantage l'identification à cet autre qui périt. Il n'est pas exclu que sa proximité privilégiée de la défunte l'ait mis en position de savoir qu'elle aurait désiré mourir entourée ; peut-être en a-t-elle même activement formulé le souhait au cours de sa vie. Mais cela n'aurait eu pour conséquence que d'encourager la volonté déjà présente chez Fernand de ne pas l'abandonner à la solitude fondamentale de la mort.

Il semblerait que le fait d'invoquer le phénomène de la fin de vie à sa conscience ne peut décidément être concrétisé que par le biais de l'imagination. Auquel cas, elle ne paraît pas seulement déterminer l'essence de l'humain en tant qu'être mortel mais aussi lui fait prendre conscience de ses responsabilités. La mort ne se conçoit donc que dans un contexte de socialité et de proximité avec l'autre, offrant à tout un chacun l'opportunité de faire sa propre expérience de la mort : que ce soit à travers un ressouvenir au sens kierkegaardien, en se projetant dans l'à-venir dont on se construit au préalable une représentation plus ou moins fidèle issue de l'intersubjectivité ; ou dans l'identification au présent d'un autre déjà décédée. Dans un cas comme dans l'autre, elle présente la caractéristique double d'être uniquement concevable par processus d'analogie à soi et d'être synonyme s'isolation et d'esseulement. Peut-être, à l'instar des monstrations

graphiques de meurtres violents, en mettant autant l'accent sur cette peur de la solitude qui accompagne la mort, l'auteur cherche-t-elle également à communiquer l'image paradigmatique d'une mauvaise mort. Il est vrai que l'idée de périr dans la souffrance reste l'incarnation ultime de l'intolérable de tout temps, mais celle de périr seul n'en est pas moins terrifiante. En vérité, elles pourraient constituer les deux revers d'un même médaillon : l'une traitant de la souffrance physique, pendant que l'autre reflète la souffrance psychologique.

L'épreuve que représente le deuil est une manifestation authentique de cet Être-avec-l'autre constitutif du *Dasein*. Certes, y décèle-t-on toujours l'écho de sa propre mort future, de son incapacité à « être là » au-delà d'une période temporelle donnée, mais la mort d'un proche possède ceci en plus qu'elle emporte avec elle tout une vision des choses ; elle s'offre en véritable révélation de la futilité de l'existence. La mort d'un proche a ce pouvoir à la fois fascinant et effrayant de présenter le monde, alors qu'il n'y manque guère qu'un seul être, comme creux. L'absence de cet être qui se voit ôter au sens absolu et non dans une forme simplement privative son Être-avec-l'autre consubstantiel, équivaut à l'absence de tous les êtres réunis²⁰⁴. « [...] quelque chose s'était détaché de moi en même temps que Daniel et le vide sur lequel j'avais tant théorisé en sa compagnie s'était matérialisé », affirme Victoria 3 (MV : 52).

L'expérience d'un tel vide, aussi viscérale soit-elle, ne peut cependant prétendre s'ériger en compréhension véritable de l'essence de la mort. La perte d'un être cher est la plupart du temps vécue comme irrécupérable. Elle n'est cependant en aucun point comparable à la perte de son Être-là et de son Être-avec-l'autre de la personne décédée. C'est la raison pour laquelle, même le geste symbolique qu'est de vouloir assister ce proche au moment de son trépas égare toute sa signification : le dernier souffle étant le point limite de cet accompagnement dans (ou vers ?) la fin. En découle inévitablement qu'aussi entouré que peut-on l'être à l'instant de sa mort, l'on demeure foncièrement seul. Victoria, celle qui parle au nom de toutes les autres, a bien fait ce triste constat vers la fin du roman, qui se veut réalité représentative de l'Être et du mourir. Elle l'énonce tel un aphorisme, telle une révélation mélancolique obtenue au prix d'expériences innombrables et de confrontations infinies avec la mort : « Je vis entourée de tant de frères et sœurs que

²⁰⁴ D'où l'image de la solitude indissociable du mourir qui se conçoit non pas vis-à-vis du vivant endeuillé mais vis-à-vis du défunt.

je n'arrive pas à les compter. Et rien de tout cela n'empêchera mon futur déjà tracé : je mourrai seule sur Terre. » (MV : 171).

Il devient dès lors légitime de s'interroger sur l'identité véritable de celui que l'on pleure durant le deuil : s'agit-il réellement de la personne décédée ou de l'endeuillé lui-même qui se sait désormais voué au même destin solitaire, condamné... con-damné. Le fait est que la réponse importe peu du moment que chacun sera amené, malgré lui, à en être sujet et objet. L'exception reste évidemment celle des mort-nés et des enfants qui n'en font généralement que l'objet. Leur jeune âge les exempte de l'expérience de la perte mais apparemment pas de celle de la mort. Heidegger rappelle à ce propos que « *dès qu'un homme est né, il est assez vieux pour mourir.* »²⁰⁵. Somme toute, le deuil reste un mécanisme humain destiné au colmatage d'une brèche existentielle, à mettre fin à une césure temporelle figeant les êtres au moment de la mort. Il reste néanmoins porteur d'une dimension problématique : est-il question de « maintenir en vie » le défunt/ la défunte en conservant le souvenir dans son for intérieur au risque, à l'instar de Victoria 1, de nourrir un rapport pathologique à lui, ou de se résigner à l'idée de sa disparition en acceptant de lui survivre, à l'instar de Madeleine dans *Le mur mitoyen* ?

La dialectique est celle de devoir choisir entre un attachement délétère à un être qui n'est plus, pouvant emporter dans son élan dénégateur l'équilibre psychologique de l'endeuillé –Victoria 1 nous en a fourni un exemple suffisamment limpide- ; et un sentiment de trahison indicible éprouvé à l'égard de celui que l'on décide, pour ainsi dire, d'abandonner. Madeleine, bien que le deuil de son mari soit depuis longtemps fait, éprouve une certaine réticence à l'avouer ; d'abord à elle-même, et puis au défunt dont elle gardait jusque-là jalousement le souvenir : « En vérité, elle ne le pleure plus depuis des années. Mais elle n'a jamais osé le lui affirmer si clairement. » (MM : 09). Sans vouloir nous engager dans un débat sur les différences qui distinguent l'amour maternel de l'amour conjugal, il nous importe de mettre en relief cette ambiguïté que véhiculent les sentiments amoureux qui persistent (ou pas) après la mort. La mère et l'épouse portaient en elles pareillement l'affection de la personne éteinte. Mais alors que l'une est parvenue à s'en détacher, l'autre a traversé ce qui semble être une mise en suspens de son Être. En réalité, l'enjeu est de définir si l'individu est à même de renoncer à l'objet

²⁰⁵ HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985, p.267.

perdu de l'amour afin de lui survivre ou de s'y cramponner au point d'en mourir. Deuil difficile ou résignation active à une fin partagée qu'il s'agit simplement de hâter ?

Au fond, quelle peut être la signification de ce geste ultime (ou extrême ?) de mourir pour l'autre ? Certainement pas mourir à sa place. Il est en effet possible de retarder par sa propre mort la mort d'un autre, avec un don d'organe par exemple. C'est ce qui a « sauvé » la vie d'Édouard, dans le sens où le rein d'un autre a permis d'allonger plus ou moins longtemps ses jours : une sorte de sursis dérobé à la mort. Mais il reste impératif de savoir se résoudre à l'idée que cela ne fait que reporter une échéance certaine puisqu'il est impossible de « libérer » un Homme de sa condition d'être mortel : une mort n'en empêche pas une autre, du moins pas de manière définitive. Mourir pour autrui possède donc un sens. À un premier niveau, il se traduit par la volonté d'offrir à quelqu'un au frais de sa vie propre une longévité toujours relative. Dans les cas de sacrifice par amour, par contre, même si cette préoccupation de préserver la vie de l'être cher demeure présente, il est davantage question de s'épargner à soi la peine qu'entraînerait sa disparition. Le geste n'est de ce fait pas totalement désintéressé en ce qu'il offre comme possibilité d'invertir les rôles de sujet et d'objet du deuil. Emmanuel Levinas dirait à ce propos que « *ce qu'on appelle d'un terme un peu frelaté amour est par excellence le fait que la mort de l'autre m'affecte plus que la mienne* »²⁰⁶. Il s'agit simplement de déterminer qui endurera la douleur de la perte.

Abstraction faite de cette part discutable de souci de soi, inhérente à des gestes se voulant des plus nobles, l'amour est une forme incontournable de l'Être-avec-l'autre qui inclut tout un chacun, à des degrés différents, dans la mort de son prochain. Incapable de faire l'expérience de sa mortalité, l'Être-avec-l'autre prévaut dans ce cas sur l'être-là, donnant lieu à diverses stratégies, conscientes ou inconscientes, mises en œuvre de manière à ne plus être là lorsque cet autre si cher cessera de l'être. À un deuxième niveau, le refus d'endosser le rôle du survivant équivaut à mettre soi-même fin à sa vie au nom d'une altérité doublement intériorisée -par les sentiments et par l'identification- qui finit par se confondre inévitablement avec soi. Mourir pour l'autre porte alors à exacerbation l'interdit tacite frappant son abandon dans le trépas, allant jusqu'à l'ébranlement de la tranquillité d'exister. Le sujet « coupable » de cet abandon s'interroge sur la quiétude de

²⁰⁶ LEVINAS, Emmanuel. *Dieu, la mort, le temps*, Paris, Le Livre de poche, 1993, p. 121.

son être, sur sa bonne conscience qui lui devient inconcevable postérieurement au « laisser-aller » de l'autre dans la mort.

Victoria en suspens incarne un cas -peut-être le plus expressif- de la conscience coupable. Sur une toile de fond sentimentale, le récit à la première personne propose des réflexions profondes sur le sens de la vie dans lesquelles la mort occupe sensiblement une part à part. L'intérêt de ce troisième portrait est sans nul doute qu'il ne promeut pas la logique optimiste quasi classique de dépassement de la mort au nom d'un idéal amoureux, ni même celle, en tout point semblable, promettant dans la procréation un triomphe dérisoire sur l'humaine condition. Tant s'en faut. L'ombre pesante et omniprésente de la fin accroît la crainte pour l'autre et inhibe l'envie biologique égoïste de lui infliger une existence futile, gouvernée par la conscience angoissante de la finitude : « la maternité était hors de question » (MV : 55). *Victoria en suspens* peint au contraire l'amour comme un motif en soi, suffisamment fort pour appeler l'Homme à embrasser sa destinée, sinon à la hâter par l'action lucide de sa volonté.

L'essentiel du récit est cependant ailleurs, dans l'accentuation manifeste de la solitude fondamentale dont s'accompagne le mourir. La mort y est représentée comme une double rupture de l'ordre social et du contrat amoureux qui ne peut se poursuivre par-delà cette limite : le partage du monde avec l'objet de l'amour n'est jamais qu'éphémère. Faut-il chercher dans le mourir-ensemble une quelconque consolation ? Non. *Victoria en suspens* met effectivement l'accent sur l'impossible simultanéité de la fin qu'il présente tel un rendez-vous auquel il incombe à chacun de se rendre seul. C'est ce qui explique presque entièrement le scandale que suscite la disparition de l'autre, considérée comme une première mort au sens littéral comme au sens métaphorique. La culpabilité du personnage de Victoria tient donc à l'incapacité d'accompagner Daniel, même symboliquement, dans son ultime solitude : « C'est lui qui est mort, c'est moi qui ai vécu alors que le contraire aurait dû se produire » (MV : 47). Le suicide qui conclut le récit est une forme certes extrême d'amour pour son prochain, mais elle est une manifestation comme une autre du mourir pour l'autre.

2.2 L'Être-pour-la-mort et l'Être-pour-la-vie ?

Le paradoxe sur lequel bute l'étude phénoménologique de la mort amène nécessairement à faire une analyse autre qui ne l'aurait pas elle-même pour objet, comme phénomène « vécue » par procuration –tel que nous l'expliquons supra-, mais bien le

rapport qu'entretient l'Homme avec la certitude de sa propre finitude. Le discours résultant est indubitablement phénoménologique puisqu'il traite de la manière dont la conscience de l'Homme conçoit le caractère limité de son existence. En effet, si la mort est ce qui l'identifie à l'animal, le fait de se savoir, mais surtout de s'accepter, comme être mortel est ce qui l'en distingue : l'être humain est le seul que l'on sache capable de réfléchir à la fin jusqu'à en faire le fondement de son expérience à lui-même. Dès lors, un discours phénoménologique sur ces réflexions devient inévitable lorsque l'objectif est de rendre compte de ce trait particulier de l'animal pensant.

À ce titre, l'univers romanesque leroussien a ceci en particulier qu'il tend à faire de la mort une expérience imminente, telle une ombre qui plane sur des êtres et les place indistinctement sur un même piédestal : celui d'une attente angoissée dont l'événement se questionne uniquement en termes de temps et jamais de possibilité. Les trois romans donnent de la non-existence une représentation réaliste, voire réelle, qui ne tente pas de l'inscrire sous une vision transcendante ou relative et s'applique, au contraire, à la décrire à partir de sa seule immanence. C'est justement ce qui rend possible une telle étude phénoménale : cette abstraction que l'auteure fait de la doxa entourant la thématique, car en dépit du fait que la mort reste un non-phénomène inaccessible en soi à l'esprit de l'analyste, son attente et les réflexions qu'elle suscite offrent toutefois un champ d'étude qu'il convient de considérer sous cet angle. Le rapport que l'être humain entretient avec elle se conçoit selon deux formes, logiques mais contradictoires : une résignation passive devant la mortalité qui se traduit par une perte de sens et un égarement de toute notion de plaisir, dans une sorte de vie-pour-la-mort ; ou une acceptation de la condition humaine accompagnée d'un plaisir de vivre qui s'étend jusqu'à la mort.

Dans une lettre adressée à Hannah Arendt, Heidegger déplore une dénaturation sémantique qui a atteint, durant le processus de traduction, l'un de ses concepts existentiels²⁰⁷ majeurs : son « *Sein zum Tode* » traduit de façon fautive vers le français par « Être-pour-la-mort ». Initialement conçu pour décrire le rapport intrinsèque de l'Homme pensant à sa mortalité propre, le concept se voit alors porter une connotation négative exprimant tantôt une volonté orientée vers la mort, tantôt un sens de la fatalité,

²⁰⁷ « Il y a lieu de bien distinguer entre « existentiel » et « existencial ». Est existentiel tout ce qui se rapporte à la façon dont le sujet existant (l'homme) éprouve son existence, l'assume, l'oriente, la dirige. Est existencial tout ce qui se rapporte à la constitution intrinsèque de l'existence humaine (et non pas à ce qu'on en fait, à ce qu'on en sent, à ce qu'on en attend) ». Définition fournie par Encyclopédie Universalis en ligne. Entrée consultée le 10/08/2022

qui sont pourtant tous les deux absents de la pensée heideggérienne. Le philosophe préfère parler d' « Être-vers-la-mort », plus neutre, pour exprimer un mode d'être du *Dasein*, sensible lorsque le sujet s'assume authentiquement tel qu'il est, c'est-à-dire en prenant la pleine conscience de sa nature de mortel, loin de l'opinion générale et de la pensée populaire. Cette erreur a néanmoins le mérite de mettre la lumière sur deux modalités discursives relatives au traitement du thème de la mort que l'on retrouve semblablement dans *La marche en forêt*.

La première modalité est évidemment celle de l'angoisse. L'angoisse de la mort est ce qui caractérise l'humanité dans son ensemble, sans exceptions, si bien que le fait de se savoir voué à cette fin est ce qui définit l'Homme et le distingue des autres animaux dont il partage l'existence au monde. L'être humain est le seul animal terrestre qui vit dans l'ombre d'une anticipation obsédante, intimement liée à l'image qu'il se fait de lui-même et de l'Être. L'enjeu est alors de déterminer si cette anticipation ne revêt pas l'aspect d'un « mal absolu » qui prédomine, voire qui abolit les joies et les plaisirs de la vie. Certains soutiennent que les religions ne sont en réalité qu'une invention humaine censée endiguer par la promesse d'un prolongement de la vie après la mort (ou après la vie ?) l'immobilité que peut entraîner la certitude de mourir sans cesse convoquée, affirmée, réaffirmée par un esprit tourmenté. Là-dessus, les opinions pourraient diverger mais l'on s'accordera néanmoins à dire qu'avoir peur de mourir est un trait purement humain, ne serait-ce que comme peur de l'inconnu : l'Homme, en général, se méfie de ce qu'il ne connaît pas.

La marche en forêt développe des méditations relativement longues sur ces idées d'anticipation et d'angoisse qu'il aborde sous forme de digressions aphoristiques. Les passages, détachés de la trame narrative, ne s'inscrivent pas dans tel ou tel de ses récits mais se présentent comme des fragments indépendants, destinés à rappeler au lecteur un état des choses dont il lui est enjoint de ne guère se détourner. La digression devient par conséquent une stratégie extra-discursive en vertu de laquelle l'auteure cherche univoquement à établir l'omniprésence de la mort et au cœur du roman et au cœur du monde. Quant au discours, ainsi disposé, il empêche de clairement identifier le locuteur dans lequel il est possible de reconnaître l'auteure, le narrateur, un personnage ou même la voix intérieure par laquelle tout un chacun se communique les pensées les plus intimes.

Le roman met l'accent sur deux éléments essentiels dans ses méditations autour du mourir : l'immanence et l'éminence. D'un côté, il est décrit comme un fait interne, contenant son principe en soi, inséparable de ce qu'il est et de l'entité qui le contient, notamment le corps. C'est ce qui nous permet d'avancer que les discours digressifs de *La marche en forêt* –du moins ceux ayant pour objet la finitude fondamentale de l'Homme– sont des discours résolument phénoménologiques, puisqu'ils écartent d'emblée et dans leur intégralité les considérations extérieures au phénomène. D'un autre côté, une sorte de tension discursive fait du phénomène une menace constamment présente, une possibilité toujours à anticiper et toujours à craindre. Le fait que la fin de la vie ne soit pas présentée comme le résultat d'une intervention externe affectant l'individu mais comme le fruit de nombreux dysfonctionnements possibles de l'organisme, tend à exacerber jusqu'à l'obsession l'angoisse qui l'entoure. Il ne s'agit pas d'une faucheuse ou d'un éventuel ange de la mort qui viendrait réclamer, au terme d'une longue vie, l'âme d'un agonisant mais d'un banal processus biologique au déclenchement aussi inopiné qu'arbitraire, débutant à l'intérieur du corps et prenant fin à l'intérieur du même corps. Jankélévitch appelle cette mort qui surgit de l'intérieur même de la vie, une mort « intravitale »²⁰⁸

C'est sous la peau que ça se passe. Il y a les muscles et les organes. Au centre, il y a les os. Au cœur des os, la moelle, où est inscrit ce que l'on est. À travers cela, il y a les nerfs et les veines, un assemblage compliqué et délicat. La peau cache ces mécanismes incommensurables pour que l'ensemble paraisse simple. Si l'on pouvait voir la finesse du système, on saurait tout ce qui peut mal tourner, toutes les petites erreurs qui peuvent se muer en catastrophe ; on se scruterait constamment, tremblant pour chaque goutte de lymphé transitant d'un vaisseau à l'autre. (MF : 190).

La marche en forêt fait de la mort une entité inhérente à l'Être que chacun est prédestiné, dès la naissance, à porter en lui, en même temps qu'une ignorance aux strates plurielles : ignorance du « pourquoi » et du « comment », traduisant l'incompréhension qu'elle appellera toujours ; mais aussi et surtout du « quand » qui reflète tout le tragique de la condition de l'Homme, condamné à attendre dans l'incertitude une échéance qu'il sait certaine. La mort est refoulée dans le discours, exclue de la pensée, sans que cela n'altère d'une quelconque manière que ce soit la réalité qu'elle reste là, patiente et inexorablement victorieuse. De ce fait, la vie se résumerait tout au plus à une brève parenthèse, à une vaine tentative de résister au mouvement universel, rectiligne, opiniâtrement orienté vers la fin. Elle devient par là une exception et non une constante,

²⁰⁸ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*, op.cit.

telle la lumière vis-à-vis de l'obscurité, telle la chaleur d'une étoile vis-à-vis du grand froid cosmique. La vie est toujours un instant d'aberration dérobé à l'état normal des choses que représente la mort. Toute sa complexité, toute sa dynamique n'est qu'une simple bataille remportée au sein d'une guerre littéralement perdue d'avance : un sursis arraché à la noirceur de la non-existence. L'imminence se transforme en une menace angoissante qui marque par son stigmatisme jusqu'aux jubilations les plus plaisantes du quotidien tandis que la conscience accrue de l'échéance de mue en réelle obsession freinant par son action l'élan et la joie de vivre chez un individu véritablement vaincu.

Ceux dont le corps s'est détraqué savent. Ceux à qui on a expliqué exactement où le système a échoué comprennent à quel point il relève du miracle que tout tienne en place. Ils savent que ce n'est qu'une question de temps avant qu'une cellule fasse une erreur en se reproduisant, qu'un caillot de sang monte au cerveau, qu'une artère se bloque, que se rompe la moelle épinière ou que l'hippocampe se ratatine comme un fruit sec. (MF : 190).

Se sachant ainsi sujet à une menace constante, l'individu peut manifester la tendance -peut-être irrationnelle mais qui demeure parfaitement compréhensible- à laisser envahir son quotidien par la pensée obsédante de sa fin inéluctable. Ce faisant, il se laisse lui-même consumer dans une déconstruction progressive de soi qui ne fait en réalité qu'offrir de façon prématurée sa « victoire » à la mort. On distingue ici une concrétisation de l'Être-pour-la-mort heideggérien, en son sens dénaturé, où l'angoisse prend le pas sur la joie et le désir de vivre. Être-pour-la-mort signifierait, dans ce cas précis, le fait de s'avérer incapable de concevoir son existence en dehors de son orientation vers une fin surprise. Ceci a pour conséquence immédiate d'imprégner la vie par une atmosphère de non-sens où toute entreprise orientée vers le futur relève de l'ordre du dérisoire. La dimension fataliste devient palpable dès lors où la mort, toujours présente en guet-apens dans l'esprit de l'individu, finit par occuper la majeure partie de sa pensée. Réfléchir à sa finitude peut certes amener vers un état d'apaisement (toujours relatif), mais Leroux cherche ici à rendre compte d'un rapport quasi pathologique à la mort qui transparait derrière une conscience angoissée, voire terrifiée. L'auteure multiplie en les succédant les passages digressifs à travers lesquels elle exprime la menace omniprésente car inscrite dans la chair : les causes diffèrent mais le résultat est identique.

Les chanceux qui se réveillent sains et saufs après une lutte contre la maladie doivent apprendre non seulement à se déplacer, à manger et à s'orienter normalement, mais aussi à vivre avec la conscience obsédante de leurs os, de leurs nerfs, de leurs cellules et de leurs glandes, et du dangereux souffle qui anime leur corps, qui, sous leur peau, les garde en vie encore une journée, encore une heure. (MF : 190).

Une des causes potentielles de cette angoisse tient au fait que l'Homme ne dispose pas dans son inconscient d'une représentation claire de la mort. Il s'éprouve impériable et agit, par conséquent, en parfait immortel. Son déni se confond alors avec une intention indicible de la démunir de son pouvoir de néantisation et d'abolition de la vie : c'est en vérité une stratégie comme une autre, mise en place pour l'éluder. Cependant, force est de constater qu'en dépit des diverses pratiques discursives d'accentuation, mobilisées par l'auteure en vue d'instaurer une ambiance de menace constante, la mort qu'elle présente dans les extraits sus-cités est une sorte de mort dépersonnalisée car assumée à la fois par tout le monde et par personne. Il est à chaque fragment question d'un sujet indéfini qui se profile sans se prononcer, voilé derrière des pronoms indéterminés comme un « on » ou un « ils » ne renvoyant tous les deux à aucune réalité subjective. Heidegger voit dans ce type de représentations une autre manœuvre d'esquive, plus latérale, qu'il convient de dénoncer. En effet, le recours à des pronoms indéfinis, notamment le « on », permet de maintenir une certaine distance vis-à-vis des faits présentés et qu'il importe à l'Homme de faire siens et de les accepter comme tels. Le « on » décharge le *Dasein* de sa quotidienneté en lui conférant une « dispense d'être »²⁰⁹ transférant toute la charge existentielle à un autre qui ne l'intéresse pas, du fait même de son impersonnalité.

Or, malgré sa tendance patente à se dissimuler lui-même la réalité de sa finitude, il ne peut s'empêcher de se sentir foncièrement impliqué dans le cheminement certain de son devenir dernier ; sentiment qui s'intensifie au fur et à mesure qu'il voit s'approcher le dénouement final de son existence. La mort n'est plus alors « expérimentée » par le biais d'un « on » impersonnel et distant qui concourait à le maintenir dans une logique de divertissement (au sens pascalien), mais bien à la première personne : une sorte de « subjectivité tragique »²¹⁰ dans laquelle l'Homme regarde en face, peut-être pour la première fois, le destin qui lui est échu. À ce titre, la vieillesse et la maladie se partagent le mérite de faire ressurgir dans l'esprit l'impression tant occultée de la fin imminente. L'érosion corporelle sous l'effet du temps ou sa simple dégradation par l'action d'une pathologie font prendre à l'Homme conscience de la matérialité de la mort qui devient pour lui, enfin, une réalité intérieure, intime, et surtout effective.

Le personnage de Luc est sans doute celui qui représente le mieux cette confrontation directe avec la condition mortelle de l'être humain. La découverte d'une

²⁰⁹ HEIDEGGER. *Être et temps*, Op.cit., p.170.

²¹⁰ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*, op.cit., p.25.

tumeur maligne à l'œuvre dans son corps donne lieu à des passages bouleversants, décrivant une dégradation corporelle brutale se produisant sous l'effet d'une maladie incurable. La manière dont le diagnostic lui a été annoncé n'est certainement pas sans rapport avec l'acceptation plus ou moins rapide d'une réalité qui s'impose si crûment qu'il devient impossible de s'en détourner. Luc incarne l'angoisse première de l'individu qui se réalise enfin comme Être-pour-la-mort. Le phénomène s'en voit alors dénudé, exposé à la conscience, loin de tout voile censé en camoufler l'un ou l'autre de ses aspects. L'auteure recourt à la même stratégie discursive pour exprimer lors de brefs passages digressifs une expérience authentique de la mort imminente. Certainement, la première attitude à adopter pour lui réside-t-elle dans une résignation impuissante qui passe par une palette entière d'émotions confuses, parmi lesquelles le remords et l'indignation sont les plus présentes. Le personnage procède ensuite à un bilan récapitulatif de son existence où il n'est guère de place pour autre chose que les lacunes, les idées jamais exprimées et les objectifs jamais accomplis.

Les premiers mois, c'est dans la tête que c'était dur. Se résoudre à la mort, à se séparer d'une vie qui semblait à peine commencer... Faire des bilans, se rendre compte qu'on a appris si peu, qu'on n'a pas tiré de grande leçon ni de conclusion précise sur l'existence terrestre. Penser à tout ce qu'on a raté ou négligé. Aux souhaits jamais exaucés, aux promesses rompues, aux projets et aux amitiés abandonnés sans raison, aux chicanes jamais résolues. Aux trames qui tiraillent depuis toujours et auxquelles on n'a jamais fait face. Contempler l'enfant qui persiste en nous, celui qui croit perpétuellement avoir la vie devant lui, et le sentir s'éteindre. (MF : 228)

Une deuxième attitude, plus sereine (ou plus résignée ?) consiste en la manifestation d'une tendance à reconsidérer le temps, à accorder davantage d'intérêt à l'instant présent qui devient le cœur de toute considération de l'Être. La mort pénètre alors la vie d'une manière moins scandaleuse, rendant plus sensible sa valeur intrinsèque par un effet contraste. Le fait d'accepter la fin, de l'intérioriser comme réalité à la fois objective et subjective, est indubitablement un événement singulier qui laisse sa marque indélébile sur une vie arrivée à son terme. Mais la fin de vie n'est pas pour autant la mort, du moins pas encore et un moribond est, après tout, toujours vivant. Au-delà de la menace, l'imminence devient ici synonyme d'ajournement et l'Être-pour-la-mort se transforme momentanément en un Être-pour-la-vie. C'est à l'évidence cet aspect de l'agonie que le narrateur de *La marche en forêt* cherche à communiquer par la description des dernières paroles de Luc, de ses derniers sourires et de ses derniers gestes qui ne sont autres que l'expression d'une vie (encore) totalement présente.

Les méditations sur le rapport entre la vie et la mort, entre l'Être et le non-être ne peuvent décidément aller sans s'accompagner d'une mélancolie qui paraît leur être consubstantielle. Est-elle imputable à l'implication personnelle d'un narrateur voyant dans le récit de Luc, même imaginaire, le reflet de sa propre condition ? Ou le fait de prendre goût à la vie à l'achèvement de celle-ci comporte-t-il une dimension résolument tragique ? Se sachant condamné, le moribond réalise quasiment dans leur intégralité les différences fondamentales qui séparent le vivre du mourir. Si celui-là se veut mouvement spontané de dissolution de l'Être sur lequel la volonté ne possède aucune emprise, celui-ci est avant tout un désir, une exigence qui ne peut aller de soi et impose le concours actif d'un individu affirmant son vouloir-être. Toute l'amertume du mourir tient au fait qu'il entraîne dans son élan une prise de conscience tardive qui se traduit par un attachement impossible envers une flamme en extinction ; comme si le propre de l'Homme était de ne réaliser l'importance des choses qu'au moment fatidique où il se voit contraint de s'en séparer.

Le personnage se met alors dans une sorte de course contre la montre dans laquelle il se livre à une tentative désespérée mais ô combien motivée de dominer le temps, en vue d'un ajournement qu'il espère long de l'échéance ; une logique de « pas encore » destinée à faire reculer autant que faire se peut la fin imminente : « [Luc] s'est accroché. Il a fait des trois mois de sursis qu'on lui avait donnés quatre, puis cinq mois volés à la mort » (MF : 228). Le moribond expose une dimension véritablement paradoxale de l'Homme dans sa confrontation avec la mort. D'un côté, la pensée aussi angoissante qu'obsédante de cette dernière empiète jusqu'à les éclipser sur sa joie et sa volonté de vivre faisant de lui exclusivement un Être-vers-la-mort ; tandis que, de l'autre, lorsque l'imminence de la dernière heure devient plus concrète par l'effet du vieillissement ou de la maladie, il découvre que sa finitude l'enjoint en vérité à vivre le temps qui lui est donné en tant qu'Être-pour-la-vie, existant jusqu'à la mort et non pour elle.

Le récit de Luc montre la possibilité d'un regard différent sur la mort que celui de « l'épouvantail » que chacun s'efforce à maintenir loin de ses considérations. Dans l'incapacité de s'y soustraire, ne serait-il pas plus judicieux de l'envisager comme l'élément clé de l'existence, incitant à embrasser des formes authentiques de la vie dans lesquelles son caractère éphémère demeure toujours présent à l'esprit ? Évidemment, cela n'atténuerait en rien son âpreté ni l'angoisse et la tristesse qui lui resteront à jamais indissociables, mais ce regard nouveau, plus intermédiaire, permettrait de lui faire une

place, pour ainsi dire, « limitée » dans la vie et empêche de la voir se muer en une obsession pathologique. Il faut donc savoir se laisser aiguillonner par la pensée de la mort afin de stimuler en soi des élans que le quotidien, par sa monotonie, a peut-être fini par altérer ; des élans qui feraient embrasser à tout un chacun l'instant présent comme le bien précieux qu'il sera amené à perdre.

Il n'est guère étonnant de constater que, dans le roman de Catherine Leroux, la mort occupe une place aussi centrale au cœur du tissu narratif. L'attention singulière portée sur sa mise en scène et, surtout, sur sa mise en mots, atteste de l'acuité avec laquelle l'auteure traite des thèmes qui s'y rapportent : l'agonie, l'imminence et le deuil sont tous abordés selon une pluralité d'optiques, faisant écho à la pluralité d'attitudes possibles devant une réalité complexe aux paradoxes multiples. Sans doute, l'objectif est-il de communiquer par la fiction l'enjeu ontologique qu'engage nécessairement tout questionnement sur une finitude philosophiquement propre à l'Homme, puisque, de tous les êtres qui partagent cette part de sa condition, il demeure le seul à même de la penser. Leroux tire de cette aptitude purement humaine un large éventail situationnel, mettant la lumière sur une conscience désorientée qui peine à clairement se figurer le destin opaque sur lequel butent en s'accroissant toutes ses incompréhensions.

L'auteure ne se borne pas à la seule évocation du phénomène. Elle s'attache, au contraire, à en faire un fait sensible, marquant par ses représentations diverses qui font et défont la trame narrative. La double inscription de son œuvre dans le contexte épistémologique actuel et sous la tradition philosophique congruente la prédisposait-elle certainement à mettre en relief la manière dont la pensée de la mort façonne tant les existences individuelles que les visions du monde. Les trois romans ne pouvaient dès lors manquer de témoigner un intérêt particulier pour ce que certains s'accordent à dire être l'objet de toute philosophie. La mort est non seulement inscrite dans l'incipit de *Madame Victoria*, elle en constitue la clause et le dénouement ; la transition permettant le passage de l'un à l'autre de ses récits et, par là même, l'élaboration du schéma narratif récursif qui leur confère leur disposition en boucles. Elle est l'élément-clé assurant la perméabilité des quatre récits en apparence autonomes du *Mur mitoyen* et inaugurant ceux de *La marche en forêt*, dès la fin des fragments liminaires introducteurs.

Du point de vue discursif, deux modalités distinctes de représentation caractérisent la part du discours leroussien vouée à l'expression de la mort : le macabre et le morbide. Les deux notions a priori opposées, voire antinomiques, sont conjuguées dans les trois romans de façon à mettre en exergue les propriétés constitutives de chacune, mais qui tend aussi à offrir une plus large perspective sur la question, en ce sens où elles participent semblablement à la même dynamique créatrice. De concert, elles concourent à illustrer les deux réactions les plus communes chez l'Homme une fois confronté à l'idée et/ou au spectacle de la mort : un silence euphémisant, s'articulant autour de formules de

contournement linguistique archétypales et de figures de style d'atténuation, ou une indignation scandalisée qui passe par une dénomination crue, une fréquence d'évocation élevée et une description hyperbolique.

Il est indéniable que la mort dans le roman de Catherine Leroux nourrit un rapport particulier au symbole et à l'expression imagée. L'objectif premier du discours macabre n'est toutefois pas d'en faire une sorte de « tabou » linguistique où seul le signifié aurait sa place tandis que le signifiant serait frappé de « censure » ; il cherche davantage à introduire par la subtilité de la suggestion des réflexions sur l'Être et le non-être que l'Homme préfère (littéralement) garder enfouies : la mort n'a-t-elle pas toujours manifesté ce pouvoir qui lui est propre de faire ressurgir les questions existentielles les plus refoulées ? Avec ce souci de métaphorisation, contraste ostensiblement l'attention accrue portée sur le cadavre dans le registre morbide. La matérialité de la mort fait alors l'objet d'une hyper-monstration patente, sensible à travers la description attentive de l'enveloppe inerte et/ou en décomposition. Cette stratégie discursive qui se situe à l'antipode des préoccupations macabres s'inscrit dans ce qui peut être qualifié de « degré zéro » de la représentation. Meurtres, accidents brutaux et maladies incurables (notamment le cancer) communiquent l'image paradigmatique de la mauvaise mort où le corps se délite jusqu'à la méconnaissance sous l'effet de la violence subie.

Du point de vue phénoménologique, la mort est un non-phénomène, une non-expérience qu'il est uniquement donné de « vivre » par procuration. Le premier contact que l'Homme amorce avec elle est donc dans le décès de l'autre car l'Être est avant tout un Être-avec-l'autre. La phénoménologie met l'accent sur la dimension inter-humaine de la mort qui se révèle être le cœur même des liens que l'individu tisse avec son semblable : la crainte du néant est indissociable dans la conscience du rapport à l'altérité et finit par s'extérioriser sous la forme d'une peur pour son prochain. Il n'est pas un hasard que les phénoménologues voient en ce « semblable » un *alter ego*, un « autre moi » au sens littéral ; car dans sa fin, dans sa périssabilité c'est la fin et la périssabilité du moi qui est envisagée par analogie. Faut-il pour autant voir en l'être humain un simple Être-pour-la mort ? Le fait que Leroux rappelle par l'omniprésence de la fin son caractère irrémédiablement imminent n'empêche pas de constater le changement dans la manière dont l'Homme conçoit le caractère limité de son existence. Si cette idée s'accompagne toujours d'indignation, d'incompréhension, voire de peur, il n'en demeure pas moins vrai que la pensée contemporaine a entraîné dans son élan une meilleure assomption de la

finitude. C'est, au fond, l'objectif vers lequel tend l'auteure qui tente de banaliser la mort grâce à une stratégie de surexposition destinée à minimiser la plus grande des angoisses existentielles.

CHAPITRE VII
LE FRAGMENT OU LA PHILOSOPHIE DU
MORCELLEMENT

Longtemps, le récit a été associé dans l'imaginaire collectif à l'idée du cheminement linéaire. Il y était perçu comme le produit d'une intelligence en exercice, dont la cohérence constitutive lui dictait que le déplacement de la pensée d'un point A vers un point B ne pouvait s'effectuer de façon intelligible autrement qu'en alignement droit, alors synonyme de logique et d'unité. C'est la raison pour laquelle, la création romanesque a très rarement résisté à l'attrait qu'exerçait sur ses auteurs l'image de « perfection littéraire » dont s'accompagnaient nécessairement le style fluide et le raisonnement limpide. Toute entreprise scripturale devait s'articuler autour d'un principe de développement que nulle autre forme que la ligne ne pouvait mieux véhiculer. D'ailleurs, traditionnellement, l'art a toujours manifesté une aspiration envers un idéal d'harmonie dans lequel l'Homme pourrait se retrouver. Si Dieu a créé l'Homme à son image, celui-ci a modelé l'art à la sienne. Il en a fait l'expression, consciente ou non, tant de ses idées que de ses idéaux, tant de ses affabulations que de sa philosophie.

Le choix esthétique a donc, semble-t-il, fort à voir avec la notion de « vision du monde ». À l'exception d'auteurs comme Héraclite, Pascal et Nietzsche -qui constituaient pour ainsi dire une exception dans leurs époques-, les textes d'avant les deux guerres incarnaient celle d'une totalité simple et cohérente, à la fois fondée sur la logique eschatologique et approuvée par elle. Sont dès lors compréhensibles l'insatisfaction et l'angoisse qu'a pu provoquer, à son émergence, une stratégie scripturale nouvelle, fragmentaire, car inadaptée au climat idéologique ambiant. Il aura fallu attendre l'avènement du romantisme allemand pour que cessent, le fragment et la non-linéarité, d'être considérés avec le dédain réservé aux productions de second ordre : au mieux, comme des dérogations disgracieuses aux canons et, au pire, comme les signes patents d'une inspiration défaillante. L'écriture fragmentaire, même s'il est aujourd'hui établi qu'elle fait écho à l'exigence philosophique actuelle de l'incertitude, continue à susciter une certaine nostalgie de l'unité, décidément consubstantielle de l'être humain.

Ce dernier chapitre se fixe pour objectif d'explicitier la manière dont Catherine Leroux met la forme de ses textes en adéquation avec leur fond. Le refus de la totalité, en tant qu'elle est figuration désuète d'un univers rationnel et bien ordonné (le cosmos), débouche par voie de conséquence directe sur une poétique du fragment. L'Être est désormais perçu comme irréductible au langage qui ne peut en fournir qu'une compréhension lacunaire, et le monde comme irréprésentable par le texte qui n'en offre qu'une interprétation biaisée. Le flux confluent de causes historiques, sociologiques et

idéelles qui n'explique que partiellement la propagation du phénomène fragment, devenu une véritable exigence, intime en effet aux auteurs l'indissociation de l'esthétique d'avec l'éthique. Nous nous appliquerons à mettre en relief la pluralité de procédés scripturaux déployés par l'auteure en vue de « déconstruire » cette totalité.

L'analyse se voudra, dans un premier temps, descriptive. Il s'agira alors, après un bref survol théorique des enjeux littéraires et idéologiques du fragment, de dresser l'inventaire des caractéristiques qui font du roman leroussien un roman de la non-linéarité par excellence. Nous en distinguons trois catégories : caractéristiques narratives, comme la fragmentation de l'intrigue et du temps dont nous expliquerons *in fine* les effets sur la lecture ; caractéristiques formelles, comme l'insertion à répétition de blancs, d'interstices et de passages digressifs ; et, enfin, caractéristiques textuelles, comme le fréquent recours aux phrases tronquées et aux points de suspension. Le développement des éléments sus-énoncés ne se fera néanmoins pas en fonction de l'ordre de leur évocation. Les trois romans ont certes ceci en commun qu'ils rejettent semblablement toute notion d'unité ou de linéarité, mais le fait est que chacun d'entre eux les convoque, tantôt en entier, tantôt en partie, pour aborder sous un angle, à chaque fois différent, l'impossibilité d'accéder à une hypothétique totalité. Aussi, privilégierons-nous une démarche plus éclectique qui nous permettra de jeter la lumière sur les spécificités que peut présenter l'écriture fragmentaire dans chacun d'entre eux.

Nous nous intéresserons, ensuite, aux implications philosophiques inhérentes au choix esthétique du fragment, notamment celles relatives à la problématique du « sens de la vie » : les romans laissent-ils davantage transparaître les indices d'une quête ou d'une non-quête de sens ? La question paraît a priori relever de l'évidence et son traitement ne peut vraisemblablement donner lieu qu'à une forme de lapalissade puisque, l'inscription de l'œuvre leroussien dans un contexte épistémologique principalement caractérisé par les pensées de l'absurde et du nihilisme empêche d'envisager en son sein une quelconque quête de sens que ce soit. Certes, mais il n'en demeure pas moins vrai que l'Histoire de la littérature montre une ambivalence interprétative (que nous expliquons dans les prolégomènes) quant au recours au fragment. L'enjeu sera donc pour nous de tenter de concilier deux aspects en apparence contradictoires de l'écriture du morcellement.

1 Prolégomènes

La pluralité de discours ayant pour objet la notion de « fragment » comme stratégie scripturale proliférante depuis près d'un demi-siècle n'a d'égale que celle des termes dérivés, inventés, créés dans le but de la décrire sous l'ensemble de ses déclinaisons. Davantage mis en valeur depuis quelques années, il mérite assurément l'attention formelle qu'il suscite et l'intérêt scientifique qu'il se voit accordé pour sa dimension pluridisciplinaire. Ainsi, pourra-t-on lire « fragment » et « fragmentaire »²¹¹ dans les uns ; « fragmental », « fragmentiste » et, plus récemment, « fractal » dans d'autres²¹². De fait, tous ces termes ont pour objectif commun de rendre compte d'une forme particulière de l'écriture qui a peu à peu pris ses distances jusqu'à s'affranchir de l'impératif classique de linéarité, mais tous participent aussi de manière égale à l'indétermination entourant tant la terminologie que la notion en soi. Cela a pour conséquence de rendre difficile l'établissement d'une définition précise qui la cernerait de part et d'autre, tout en dissipant un flou théorique décidément tenace. De plus, le nombre important de modes possibles de fragmentation entrave toutes les démarches ambitionnant le fondement d'une typologie exhaustive du fragment textuel : est-il sensé d'avancer que tous les fragments se valent en dépit de leurs différences structurelles ? Non, ne serait-ce que de l'angle de la disparité de leurs étendues et de leurs visées pragmatiques.

Dans un article dédié à la thématique, Françoise Susini-Anastopoulos montre les limites d'une telle hypothèse en distinguant d'emblée deux modalités de fragmentation diamétralement opposées : la « nécessaire » et « l'intentionnelle ». Pour elle, « *toutes les fragmentations ne se valent pas et tout fragment n'est pas au même titre de l'ordre du fragmentaire* »²¹³. En effet, quelle méprise cela ne serait-il pas de considérer comme qualitativement équivalents un procédé involontaire, uniquement imputable à des facteurs externes -comme le tarissement de l'inspiration, le décès de l'auteur ou autres défaillances matérielles-, et un refus assumé de l'unité, traduit par le rejet ostensible du souci exhaustif ? Si la réalité veut qu'il n'importe vraisemblablement que peu de savoir si les bribes de créations délaissées en cours de gestation (à cause la mort de leur géniteur, par

²¹¹ « Fragmentaire », « fragment » et « fragmentation » sont les termes que nous retiendrons pour notre analyse.

²¹² SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p.01

²¹³ Béatrice, Dédier (dir). *Dictionnaire universel des littératures*, volume 1 : A-F, Paris, PUF, 1994, p.1239.

exemple) sont plus/moins importantes d'un point de vue quantitatif, à travers l'Histoire, que les œuvres physiquement abouties mais qui se présentent comme intrinsèquement inachevées ; elle nous dicte en revanche d'envisager la composante de l'intention, indispensable à la compréhension de la différence capitale les séparant. Tandis que l'inachèvement des unes s'explique par des causes extérieures, celui des autres s'exprime en termes d'objectifs inhérents.

L'étude du phénomène fragmentaire, bien que celui-ci ne concerne l'intégralité de la sphère créatrice humaine (artistique ou intellectuelle), ne relève en vérité que de trois disciplines voisines dans lesquelles transparait l'importance des interrogations épistémologiques qu'il suscite ; chacune, naturellement, jetant sur lui le regard propre aux préoccupations de ses adeptes : la littérature, la philosophie et la psychanalyse. Le présent travail de recherche se situant à la croisée des seules deux premières, le propos théorique et pratique qu'il propose, s'y verra consacré de façon exclusive. Aussi, ne passerons-nous pas en revue d'autres perspectives que celles des deux dites disciplines afin de circonscrire un champ d'investigation bien défini à l'intérieur de l'espace important couvert par la thématique. Cela nous permettra notamment de concevoir une liste de critères sur lesquels nous baserons l'analyse effective du corpus d'étude.

1.1 Le fragment en littérature

Loin de nous l'idée d'adopter un ton catégorique lorsque nous affirmons que la littérature envisage la pratique fragmentaire avant tout à partir de ses enjeux esthétiques, notre objectif n'étant pas de prendre parti pour telle ou telle position dans tel ou tel débat engageant son essence. Il faut plutôt entendre dans cette affirmation le fait indéniable que le fragment, en tant qu'il est une démarche stylistique scripturale, implique de prime abord la dimension formelle d'une œuvre et donc esthétique. Par conséquent, parler d'analyse littéraire ici revient à considérer le texte (littéraire, bien sûr) dans sa fonction la plus élémentaire qui est de produire du beau : le degré zéro de l'appréciation d'un texte. Dans cette optique, les critiques divergent quant à la valeur du fragment consacré à cette fin, en cela qu'il représente un facteur d'étrangeté opérant par brisure de l'enchaînement rhétorique traditionnel. Les avis sont aux antipodes les uns des autres et se partagent les deux extrémités appréciatives, entre encensement et condamnation.

Dans son ouvrage *l'Écriture fragmentaire*, Françoise Susini-Anastopoulos met la lumière sur cette ambivalence critique en affirmant que « *Le destin du texte fragmentaire*

est, semble-t-il, d'irriter et de séduire à la fois et le fragment ne cesse d'osciller entre le dénigrement et l'apologie »²¹⁴. Une telle nuance entre les discours sur le phénomène fragment peut se justifier d'une part par des orientations idéologiques spécifiques (indissociables de l'appréciation esthétique) en ce que ce dernier peut susciter comme interprétations contradictoires : désordre et impuissance ou liberté et maturité²¹⁵. D'autre part, la question de l'esthétique s'inscrit sous la problématique globale de la beauté qui ne peut déboucher ailleurs que sur un relativisme fondamental où elle deviendrait superflue.

C'est dire si les jugements portés sur l'écriture fragmentaire du point de vue de la forme sont tributaires des positions philosophiques de ceux qui en sont les émetteurs et que toute étude qui l'aurait pour vocation se conclurait par une description subjective. Reste évidemment la dimension narrative qui représente la deuxième strate d'analyse offerte par le recours à la « poétique de l'inachevé » : l'œuvre de fiction est essentiellement caractérisée par sa narrativité ; élément sans lequel il ne saurait être question de récit. Les poèmes ont, semble-t-il, fait appel au fragment bien avant le genre narratif, par la disposition de leurs vers, la division de leurs strophes et l'organisation de leurs morceaux. Dans les textes narratifs par contre, la fragmentation tend plus à opérer au niveau de la voix narrative dans l'objectif d'aboutir à un véritable morcellement du texte²¹⁶. Ici encore, l'étude résultante ne peut embrasser d'autres formes que celle de la description, à cette différence près qu'elle permettra, cette fois, une plus grande marge d'objectivité scientifique.

Ceci posé, la problématique de la définition demeure entière. En vérité, la confusion vient du mot « fragment » lui-même, devenu si tiroir et passe-partout qu'il peut parfois, au même moment, renvoyer à la chose et à son contraire. Sans vouloir porter de jugements sur telle ou telle des acceptions dont il est susceptible, nous avançons que les efforts conjugués en vue d'élaborer une typologie de l'écriture fragmentaires doivent sérieusement considérer les différences constitutives entre ces acceptions. Pour notre part, ce sont davantage les ressemblances entre ces dernières qui nous séduisent, notamment le dénominateur qu'elles ont en commun qu'est le fait de « rompre ». Devient alors

²¹⁴ SUSINI-ANASTOPOULOS. *L'Écriture fragmentaire...* Op.cit., p.49.

²¹⁵ DEMA, Ledia. *Pour une approche sémiotique des formes narratives dans l'œuvre d'Ismail Kadaré : Le cas du morcellement narratif*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2008, p.56.

²¹⁶ ASSELIN, Isabelle. « Le roman fragmenté : L'exemple D'Eugène Savitzkaya » In : *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

possible d’asserter que fragmentation est, dès lors qu’il est question d’une rupture, manifeste et sans équivoque, dans la matérialité du texte ou entre les idées –entendons par là les thèmes. Le critère définitionnel que nous nous proposons peut de ce fait être résumé par l’absence de communication, textuelle ou sémantique, (pourvu, évidemment qu’elle soit immédiate et directe) entre ce que nous identifierons comme étant deux fragments. Ce faisant, nous souscrivons presque entièrement à la vision de Françoise Susini-Anastopoulos qui, elle aussi, se refuse une approche restrictive/exclusive en nous apprenant que « *Tout peut d’ailleurs être matière à fragment, la notation de type diariste, la réflexion morale, esthétique, métaphysique, ou les amorces de récits et anecdotes, et autres « histoires brisées »*²¹⁷.

1.2 Le fragment en philosophie

Le volet philosophique, une fois abordé, nous fait passer du domaine de la description à ceux de l’interprétation et de l’explication. L’interprétation est celle des enjeux d’une telle pratique, adoptée comme prétexte et outil de création littéraire. Effectivement, l’usage intentionnel et assumé d’une écriture fragmentaire ne peut en aucun cas être envisagé sur le plan de l’univocité. En fonction de facteurs divers comme l’appartenance historique à une période donnée ou, plus simplement, les objectifs de l’auteur, il peut s’avérer susceptible des interprétations les plus diverses. L’exemple le plus éloquent de cette équivocité interprétative est sans doute celui des intentions fort divergentes que leur attribue l’inscription aux domaines la modernité ou de la postmodernité : tandis que dans la littérature dite moderne, le fragment est perçu comme une crise existentielle, voire un conflit interne qu’il incombe à l’auteur de dénouer, la littérature postmoderne, elle, y voit davantage un chaos insurmontable face auquel l’artiste éprouve une totale impuissance.

L’explication est celle des motifs mêmes ayant engendré le véritable besoin, ressenti et éprouvé, pour une poétique du fragment. En effet, le regain d’intérêt que connaît cette forme d’écriture transgressive²¹⁸ coïncide avec un contexte épistémologique particulier dans lequel règnent, d’un côté une incertitude des plus fondamentales quant aux valeurs, quant au savoir, quant à tout un système de croyances désormais caduc ; et

²¹⁷ SUSINI-ANASTOPOULOS. *L’Écriture fragmentaire...* Op.cit., p.05.

²¹⁸ Qualificatif qu’il faut toutefois prendre avec des pincettes car l’écriture fragmentaire est devenue si courantes que l’on se demande s’il convient toujours de l’envisager comme une forme de transgression ou si elle ne serait pas, elle-même, en train de supplanter la norme classique.

de l'autre, une atmosphère philosophique poststructuraliste caractérisée par des œuvres dites de la déconstruction, notamment celle de Derrida. Pour ses adeptes, seul le fragment est à même de figurer parfaitement cette évolution (ou cette révolution ?) dans la vision du monde. Sa connaissance, selon eux, est impossible à faire autrement que par le biais du fragment et toute approche qui ambitionne d'en fournir une représentation n'a d'autres choix que de se faire fragmentaire. Dans cette logique, J. L. Galay soutient que les facteurs ayant engendré le phénomène fragment, dans leur globalité, peuvent être regroupés sous trois crises d'ordre général :

[L]a modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude ; crise de totalité, perçue comme impossibilité et décrétée monstrueuse, et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre²¹⁹

Cette vision des choses se matérialise dans un parti pris avant tout esthétique, exprimant par la forme une répudiation des idées mêmes d'unité, de perfection ou d'achèvement, fût-ce par la seule apparence. Il devient dès lors permis d'appréhender le fragment comme une espèce de réaction ou plutôt comme La Réaction de l'intellect humain bouleversé par un visage du monde qui lui est nouveau et qu'il ne parvient pas à se représenter différemment ; réaction dont la figuration par les canons traditionnels relève de l'ordre de l'inenvisageable, en cela qu'ils sont perçus comme étant synonymes de tout ce qui est à rejeter. Par ailleurs, les textes fragmentaires semblent tirer davantage profit d'une caractéristique spécifique aux œuvres de fiction en général ; celui de mettre en scène une expérience particulière du temps, éprouvée comme « absence de temps ». Ce faisant, ils nous amènent à questionner notre vision de la temporalité comme « déroulement » des choses et à repenser notre rapport au monde.

²¹⁹ GALAY, Jean-Louis. « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry » In : *Poétique*, n° 6, 1977, p. 337.

2 Une écriture morcelée

Les trois romans de Catherine Leroux dont se compose notre corpus d'analyse présentent –certes, à des degrés différents, néanmoins dans leur totalité- une tendance scripturale manifeste dans laquelle la discontinuité est le maître-mot. L'établissement d'un lien avec l'un ou l'autre des paradigmes de la modernité et de la postmodernité tient du travail de l'herméneute auquel nous nous livrerons dès la fin de la partie descriptive qu'implique nécessairement l'analyse formelle (comme que nous l'expliquons supra). Mais, a priori, que pareil rapport soit possible ou pas, cette poétique de la rupture inscrit d'entrée de jeu *Madame Victoria*, *La marche en forêt*, et *Le mur mitoyen* dans la catégorie des romans fragmentaires. De fait, ils trahissent d'emblée une entreprise de fragmentation, sensible à travers la disposition habituelle en chapitres que la romancière semble affectionner.

Cependant, en plus des interstices introduits par cette organisation, un second niveau de coupures est palpable à une moindre échelle, celle des paragraphes, cette fois, et participe tout aussi activement à ce climat de discontinuité. Ainsi, ne s'étonnera-t-on pas à la découverte d'un paragraphe isolé, disposé de manière solitaire sur une page indépendante qu'il a la latitude d'occuper entièrement ou uniquement de façon partielle et marquant par là ce que Gérard Genette appellerait une « pause » dans la narration. La différence, cela dit, est qu'il ne s'agit pas d'une pause descriptive ayant pour fonction d'introduire des éléments nouveaux sur le décor ou sur les personnages, ni d'une pause commentative qui permettrait au narrateur de laisser intervenir sa « personne » dans le récit qu'il raconte. La différence réside dans le fait que ce paragraphe solitaire, ce fragment, peut lui-même se livrer en récit à part entière, distinct de celui dont on déchiffrait les mots jusqu'alors. De surcroît, il ne paraît pas exister de règles régissant la fréquence, le nombre ou la longueur de ces « pauses » qui montrent une complète hétérogénéité quantitative.

Par conséquent, il ne serait pas insensé d'avancer qu'en plus de la fragmentation formelle, le roman leroussien porte également en lui les traces d'une fragmentation narrative. Les pages sont tantôt destinées aux récits « principaux », tantôt aux récits éphémères qui ne durent que l'espace d'un paragraphe ou aux pensées théoriques qui revêtent l'aspect d'une méditation. La séparation est explicitement établie par des démarcations typographiques des plus classiques : interstices plus ou moins importants,

suivis par le titre du récit auquel appartient le fragment, inscrit sur la même page, dans *Le mur mitoyen* ; interstices suivis par le titre du nouveau récit, disposé sur une page indépendante, dans *Madame Victoria* –à l’exception du récit enchâssant qui intervient sans indications titrologiques ; et enfin, interstices suivis par des lignes en zigzag centrées en guise de séparation dans *La marche en forêt*.

Aux facteurs de morcellement formel et narratif, il faut venir ajouter un troisième qui procède des deux précédemment développés, à savoir le facteur thématique. Évidemment, le degré zéro d’une fragmentation thématique se traduirait par une rupture diégétique ne s’accompagnant pas d’une rupture dans le matériau linguistique, c’est-à-dire dans la matérialité du texte ; sans quoi, cela se considérerait comme une simple brisure dans le tissu textuel ou narratif. Pour illustrer cette idée, notons les différences entre ces trois exemples concrets, tirés de *La marche en forêt* :

A-« Mais cette mère... Elle ressemble à toutes les mères. » (MF : 63)

B- « J’aimerais qu’il soit distribué dans les prisons, et... » (MF : 243)

C- « Le couple est heureux, la musique est belle, sa Denise porte, exceptionnellement, des talons hauts qui lui font des mollets alléchants, les tables sont tapissées de jolies fleurs qui sentent bon et Fernand ne vieillira pas seul » (MF : 22)

Le premier exemple présente une rupture d’ordre textuel, introduite par les trois points de suspension et séparant deux phrases qui, normalement, ne devraient en constituer qu’une : « cette mère ressemble à toutes les autres ». Le recours au pronom personnel « elle » pour remplacer le sujet de la phrase précédente incomplète, « cette mère », indique l’existence (non-effective) d’une suite à l’amorce qui a fait l’objet d’une ellipse voulue. L’emploi des trois points de suspension montre le caractère intentionnel de cette coupure car l’énoncé, partiellement tronqué, aurait pu être poursuivi. Sans quoi, elle (la coupure) s’apparenterait à une faute courante de français où le sujet est immédiatement suivi du pronom personnel lui convenant. Le même procédé est invoqué dans le deuxième exemple. La coupure est pareillement palpable dans le matériau linguistique mais elle produit, cette fois, un énoncé entièrement tronqué.

La fragmentation joue dans ces deux exemples sur la force du mot, ou plutôt sur la force de l’absence du mot. En supprimant de manière volontaire un fragment d’énoncé mais surtout, en indiquant au lecteur l’existence de ce fragment grâce à l’emploi de signes

particuliers, l'accent se voit davantage mis sur ce qui n'est pas que sur ce qui est. Cette zone de blanc qui se substitue à une zone de texte marque un manque à combler impérativement, celui d'une voix arrêtée en plein élan, mais il exprime, peut-être plus éloquemment que les mots ne sauraient le faire, les idées saccadées se bousculant dans la conscience d'un locuteur qui a préféré au verbe le silence pour dire l'indicible. La pleine intelligence du fragment passe nécessairement par celle de la part de silence résidant dans l'expression d'une pensée qui n'a pas pu se livrer autrement. Les phrases tronquées autorisent le lecteur à envisager tous les possibles, en même temps qu'elles matérialisent l'invitation qui lui est explicitement adressée à combler le vide selon sa bonne volonté. La ponctuation et les interruptions grammaticales représentent l'incarnation sur les pages, des espaces à remplir.

Le troisième exemple, quant à lui, ne présente aucune rupture qui soit d'ordre textuel. Et pourtant, rupture il y a. Dans ce passage, le narrateur peint du point de vue de Jacques le décor d'une scène de mariage (en l'occurrence, celui d'Emma et Fernand). Il nous décrit dans l'ordre, l'état émotionnel du couple, la qualité de la musique, la tenue de Denise, et enfin, les tables qu'il nous apprend être garnies de fleurs odoriférantes. Les quatre éléments que nous venons d'énumérer correspondent tous à la thématique de l'extrait qui est la description du cadre spatial dans lequel se déroule la cérémonie. Or, il existe un cinquième élément qui n'est pas en adéquation avec les précédents ; un élément qui vient rompre l'harmonie d'une liste parfaitement cohérente : « et Fernand ne vieillira pas seul ».

La grammaire française nous dicte que les éléments d'une énumération sont tous séparés par une virgule, à l'exception du dernier qui est généralement relié au précédent par la conjonction « et ». Par conséquent, le segment « Fernand ne vieillira pas seul » représente le dernier composant d'une liste homogène, devenue hétérogène dès son insertion. Loin de faire partie des éléments du décor, il s'agit d'une pensée (ou d'une préoccupation) de Jacques, inquiet pour l'avenir de son père septuagénaire, que le narrateur introduit dans ce passage afin de générer un effet de cassure dans la continuité de la description. C'est là ce que nous appelons une fragmentation thématique : une discontinuité dans la diégèse qui opère à l'échelle du paragraphe par un changement brusque et inattendu dans l'idée développée.

Il semblerait en définitive que l'auteure ait conjugué l'effet de plusieurs modalités de morcellement, aspirant conjointement à faire de l'univers romanesque leroussien un espace de découpage et de recollage textuel, thématique et narratif. Sans doute, cela fait-il partie de sa stratégie d'écriture visant à imposer au lecteur une coopération interprétative, sans laquelle il ne saurait restituer aux romans leur épaisseur véritable. Elle le soumet à une activité de re-conception ayant pour objet l'ensemble de la charpente narrative où il se voit contraint de ré-imaginer les articulations, de réélaborer le plan et de colmater les brèches à différents niveaux. La lecture se métamorphose en un vrai travail sinon de création, du moins de recreation de l'œuvre car le lecteur est ainsi invité à réinventer un texte déjà inventé par un autre.

2.1 Madame Victoria ou l'identité fragmentée.

Disposé en suite désordonnée de chapitres, entrecoupés de manière sporadique par les interventions inopinées du récit enchâssant, l'organisation des récits de *Madame Victoria* évoque plus aux esprits les recueils de nouvelles peu élaborés sur le plan de la forme que l'œuvre romanesque au sens classique et stricte du terme. Le roman se présente donc d'emblée sous un aspect fragmentaire : des parties entièrement étanches, doublement séparées par des blancs plus ou moins importants, communiquant la fin de l'une, et un titre autonome, mis en évidence sur une page indépendante, indiquant le début de la suivante. Seul le récit cadre échappe à cette configuration en s'insérant immédiatement après l'interstice. Par ailleurs, l'intrigue elle-même est construite autour de cette notion de fragment, à laquelle l'auteure réfère activement. L'histoire de *Madame Victoria* est celle d'un fait divers tragique : la découverte au nord du Québec non pas d'un cadavre mais d'un « fragment de cadavre » (MV : 10) demeuré non-identifié.

Ce sachant, il devient possible d'établir des rapports de causalité directs entre trois éléments intra et extratextuels. Le premier relie le fragment du cadavre retrouvé et le roman de manière générale. C'est, effectivement, le fait divers qui a motivé la création de *Madame Victoria* et, loin de s'en cacher, l'auteure n'a de cesse de le certifier au cours de ses interviews. En se saisissant de sa plume pour écrire son histoire, Leroux s'est appliquée à faire de celle que les médias ont décidé d'appeler Victoria autre chose qu'un simple personnage-héros dans un récit fictif ; elle a voulu en faire le héraut d'une dernière parole perdue, réduite au silence par la mort et oblitérée par l'anonymat. Le deuxième relie ce même fragment cadavérique à l'entreprise de fragmentation textuelle, formelle et narrative qui paraît être un parti pris stylistique : à une vérité morcelée (celle entourant la

vie et la mort de Victoria) répond nécessairement une écriture du morcellement. Le dernier rapport, quant à lui, implique une part certaine d'interprétation parce qu'il suppose un lien entre l'écriture fragmentaire et une quête d'identité par procuration. L'écrivaine aurait-elle souhaité restituer par la voie de l'imagination l'identité perdue d'une femme sinistrement éteinte dans la solitude. Ainsi, dira-t-elle dans une interview que « *de grands efforts ont été déployés pour découvrir qui elle était, mais on n'a toujours pas trouvé son identité. Ce que je trouve aberrant et triste, mais qui est une grande force pour l'imagination et pour le récit.* »²²⁰.

Il faut entendre par « identité » le sens le plus basique du terme, celui restreint à la somme des informations rudimentaires qui font de chacun un être différent et autant que possible unique : le nom, par exemple, le prénom, le genre biologique et le vécu. La quête se fera ici par « procuration », car l'auteure aspire à reconquérir l'identité d'un individu distinct de sa personne propre. Pour ce faire, le fragment lui a paru être la voie incontournable à emprunter en ce qu'il correspond à des critères de cohérences distincts de ceux imposés par les canons romanesques traditionnels. Étymologiquement, le terme renvoie à la désintégration et à la dispersion²²¹ ; désintégration de l'unité par l'action de brisement, et dispersion des éclats d'une entité abstraite ou physique démantelée. Il est de ce fait le mieux adapté pour évoquer l'histoire plurielle d'une femme qui n'est pas ou qui n'est plus. D'ailleurs, les dix portraits féminins ont eux-mêmes pour seules assises les vagues indices laissées par un squelette muet, démembré ; leur création et l'élaboration de leurs personnalités repose sur les bribes incertaines d'un passé mystérieux.

L'on se rapproche de plus en plus de ce sens étymologique à mesure que la narration progresse : une entité qui partout échappe, même à l'imagination d'une virtuose de la plume. Les parcours existentiels des héroïnes, différents mais ô combien similaires, trahissent une tendance à l'unité par la multiplication des fragments. Le projet d'écriture qui sous-tend le roman est perçu comme la tentative infructueuse de reconstruire une seule vérité, une seule histoire individuelle, par la jonction de plusieurs vérités ou de plusieurs histoires alternatives. « *Le fragment fonctionne alors comme métonymie* »²²² : de la partie vers le tout, car c'est bien cette petite partie d'ossement qui a fait naître le roman ; et du tout vers la partie car le roman tente de redonner une vie, même fictive, à cette partie. La

²²⁰ LAURIN, Danielle. « Madame Victoria : l'effacée » (en ligne), In : *Le Devoir* 26 septembre, 2015.

²²¹ SUSINI-ANASTOPOULOS. *L'Écriture fragmentaire...* Op.cit., p. 02

²²² Ibid.

superposition de plusieurs récits faisant évoluer des personnages du passé, du présent et du futur offre au lecteur un paysage diégétique kaléidoscopique en même temps qu'un aperçu global sur une réalité devenue multiforme dès son appropriation par l'imagination. La première de couverture, qui plus est, s'offre en véritable kaléidoscope que les yeux peinent à reconstruire tout autant que l'imagination.

Dans ces récits, l'écriture fragmentaire a pour vocation de fournir une vision nouvelle de la cohérence, opérant ailleurs que sur les sentiers battus de l'unité et de la linéarité ; vision qui épouse à la perfection le portrait puzzle de Victoria. Sa personne et sa personnalité ne sauraient être appréhendées sinon par les strates superposés qui tentent (en vain ?) de les réassembler. Le roman est un véritable jeu de découpage et de rapiéçage : non pas de passages ou d'extraits textuels, mais de traits constitutifs physiques et mentaux des dix personnages fictifs qui sont possiblement ceux de la vraie. Peut-être le sont-ils tous finalement. Ainsi, *Madame Victoria* pourrait-il être perçu comme une projection du possible (en tant que catégorie modale). Dans un univers régi par un éternel retour linéaire, il est possible que la vraie Victoria, celle dont il ne reste qu'un bout d'os pour témoigner de son passage dans le monde, soit l'une des dix Victoria imaginées par l'auteure ; ou alors toutes à la fois ; ou alors aucune.

2.1.1 Des limites de l'œuvre artistique

Cette aspiration fantaisiste et si peu soucieuse de la vraisemblance que manifeste l'auteure à épuiser dans un espace textuel, physiquement limité, la catégorie modale du possible, quasi infinie, soulève tous les questionnements relatifs aux frontières d'une œuvre d'art. Où commencent-elles ? Où se terminent-elles ? « Commencer » et « se terminer » sont-ils des verbes qui se conjuguent sous l'égide d'un libre arbitre en exercice ou, au contraire, sous une contradiction dictée par les lois de la nature et de la création ? Les deux réponses possibles à ces questions (du moins, à notre connaissance) sont pareillement tributaires d'une idéologie. La première, celle des canons classiques de l'écriture, assimile toute production artistique au monde -tel que ses adeptes le conçoivent, évidemment-, c'est-à-dire qu'elle l'envisage comme une unité finie, soumise à la pensée de Dieu, ayant un début et une fin. La deuxième trouve également dans l'œuvre artistique un reflet du monde, à cette différence qu'elle y voit une sorte de continuum où les notions de début et de fin sont purement arbitraires et ne servent qu'à fournir des articulations ayant pour objectif de rendre l'infini accessible à la conscience des êtres humains, temporellement finis.

Sans prendre position dans ce débat purement théorique, nous souhaiterions mettre en relief un constat sur lequel s'accordent les deux visions du monde et de l'art : l'existence de limites aux œuvres artistiques, ne serait-ce que sur le plan formel ou physique. Ainsi, de même que les tableaux les plus sublimes se voient confinés dans des espaces limités, physiquement mesurables, que l'on appelle « les cadres » ; que les représentations théâtrales les plus expressives ne vont jamais au-delà de la rampe ; que les édifices architecturaux les plus majestueux sont toujours délimités par une surface ; les œuvres littéraires qui se veulent les plus représentatives du monde sont elles aussi soumises aux conditions inexorables de commencement et de fin physiques. En découle comme conséquence logique le fait qu'il est impossible pour l'art, quelle que soit sa nature, de prétendre fournir un modèle complet et quantitativement fidèle du monde.

Toutes les productions humaines à visée artistique seraient de ce fait intrinsèquement condamnées à ne pouvoir donner qu'une représentation lacunaire de la réalité qu'elles tendent à communiquer. Ceci étant posé, ne devient-il pas logiquement admissible d'avancer que toute œuvre d'art et, par conséquent, toute œuvre littéraire est inévitablement un fragment ? Si, dans la mesure où celle-ci peut se définir comme étant un fragment du monde (puisque elle ne le reproduit pas dans sa totalité) qui a été figé entre les deux couvertures d'un livre. L'art en général et la littérature en particulier ne seraient donc que la vaine tentative d'inclure dans un espace fini un monde infini. Dans son ouvrage, *La structure du texte artistique*, Iouri Lotman érige cette condition de l'art en une véritable loi à laquelle il soumet l'intégralité de ses formes. Il nous renseigne que :

Le cadre du tableau, la rampe du théâtre, le début et la fin d'une œuvre littéraire ou musicale, les surfaces qui délimitent une sculpture ou un édifice architectural d'avec l'espace qui en est artistiquement exclu –ce sont différentes formes d'une loi générale de l'art : l'œuvre d'art représente un modèle fini d'un monde infini. Par le seul fait que l'œuvre d'art est en principe la re-production de l'infini dans le fini, du tout dans l'épisode, elle ne peut être construite comme une copie de l'objet dans les formes qui sont propres à celui-ci.²²³

Le caractère fini des produits d'art a vraisemblablement à voir avec celui de leurs créateurs, c'est-à-dire les Hommes en tant qu'ils se définissent avant tout comme des êtres finis. En effet, considérés de manière globale, les êtres humains, au même titre que l'ensemble des autres formes de vie organique, ont pour principale caractéristique de posséder une limite. Une limite dans le temps, qui s'étend entre les deux extrémités de la

²²³ LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 300.

naissance et de la mort ; une limite spatiale les confinant à la fois à des enveloppes corporelles relativement modestes ainsi qu'à l'espace immédiat dans lequel ils se trouvent ; et une limite cognitive qui restreint la somme des connaissances qui leur sont accessibles. La finitude de l'Homme tient de cette vérité qu'il n'est ni immortel ni omniscient et les créations humaines deviennent donc par définition des créations imparfaites : des fragments.

Il n'est donc d'aucune surprise de constater que les productions littéraires qui se réclament du climat épistémologique actuel font de plus en plus appel à des procédés scripturaux spécifiques dans lesquels le fragment est roi. Ceux-ci traduisent indubitablement mieux l'image d'un être qui est non seulement conscient de la réalité de sa finitude mais qui en plus a embrassé cette réalité au point de la laisser transparaître dans ses créations. Le ton catégorique de cette thèse n'exclut en aucun cas la dimension psychanalytique du phénomène fragment et les questions autour de la conscience de l'acte fragmentaire restent entières. Nous nous basons sur l'idée que toutes les connaissances que l'Homme croit détenir sur le monde ne peuvent qu'être incomplètes, insuffisantes et lacunaires et que leur transmission, nonobstant la modalité de communication choisie, ne peut logiquement qu'être à leur image : une transmission fragmentaire d'un ensemble de connaissances elles-mêmes fragmentaires.

2.1.2 Par-delà la modalité du possible

Se rapporter à *Madame Victoria* comme modèle d'expérience pour la mise en pratique de cette vision des choses permet d'en révéler la véracité. Effectivement, l'on est en droit de se demander comment est-ce qu'un roman dont la ligne directrice, le fil d'Ariane, est un fragment (en l'occurrence celui d'un cadavre) peut possiblement prétendre à une forme autre que celle d'une disposition en fragments ? En outre, l'auteure reconnaît elle-même ne disposer comme matériau de départ pour la réalisation de son entreprise scripturale que du peu d'informations répandues par les médias. Le recours au fragment est donc à la fois une tentative de reconstruction d'une unité à jamais égarée et un aveu plus ou moins explicite de lacunes informationnelles. En résulte que le roman devient aux yeux du lecteur une simple partie (peut-être infime) d'un tout foncièrement inatteignable, et cette partie elle-même s'offre à sa conscience du lecteur en bribes successives qu'il lui revient de d'assembler ou de réassembler.

Ceci étant établi, nous pouvons conclure que le choix de l'écriture fragmentaire possède donc une fonction référentielle double : elle renverrait d'un côté à l'incomplétude du texte tel qu'il est présenté au lecteur, tandis que de l'autre, elle pointerait du doigt l'inaccessibilité fondamentale d'une unité qui, elle, ne lui est pas présentée mais qui se laisse quand même entrevoir, qui se laisse quand même désirer. Dès lors, devient compréhensible le fait que le fragment puisse, dans l'absolu, rebuter (qu'il soit objet d'une lecture plaisir ou d'une lecture savante) en ce qu'il peut comporter comme aspect frustrant, décevant, voire irritant. C'est le cas de *Madame Victoria* où le schéma narratif répétitif et récursif suggère un fond infini seulement pour cesser de manière abrupte après. Certes, l'effet de découpage et de rapiéçage peut, jusqu'à un certain point et dépendamment du texte étudié, être sujet à désaccord mais il n'en demeure pas moins que toute entreprise fragmentaire tend à montrer en filigrane une unité manquante, qui fait défaut.

Le fragment, comme toute chose d'ailleurs, ne peut être entièrement appréhendé que par l'effet de contraste qu'engendre sa confrontation immédiate avec son contraire ; il ne peut être cerné qu'en présence d'un tout antinomique qui sert à en préciser les contours. L'antinomie régissant les rapports entre un fond absolu et vraisemblablement infini mais qui n'a pas (encore ?) été présenté, et un contenant irrémédiablement limité, eu égard à sa nature matérielle, définit tout l'enjeu de l'écriture morcelée car elle rend davantage explicite une réalité des choses uniquement cernable de manière partielle, jamais totale, et par parties d'importance variable. C'est pourquoi, dans *Madame Victoria*, les fragments s'accumulent en se répétant avec, à chaque fois, un effet de variation qui laisse entrevoir une tendance manifeste vers une représentation exhaustive ayant pour objet et le monde et l'identité du personnage. Ils seraient l'outil grâce auquel l'infini du monde est figurée ; figuration par allégorie, certes, mais figuration quand même.

Une fois encore, l'accent est mis sur ce qui n'est pas, plus que sur ce qui est : ce qui n'est pas écrit, ce qui n'est pas présenté. Et ce qui n'est pas est indubitablement plus important en comparaison avec ce qui est et ce, aussi bien du point de vue quantitatif que qualitatif. Quantitativement, les dix récits des dix *Victoria* représentent une fraction infime de l'infinité virtuelle de récits que le roman n'inclut pas ou ne peut pas inclure ; la catégorie du possible renferme plus de scénarios qu'un objet physique, par définition limité, ne peut comprendre entre ses deux bords. Qualitativement, dix parcours

existentiels possibles ne nous renseignent que très peu sur l'identité véritable de Victoria, à supposer bien évidemment qu'ils le fassent car en l'absence de référence objective, le lecteur ne dispose d'aucun moyen lui permettant de mesurer avec exactitude le degré de correspondance entre l'hypothétique (les récits) et la réalité (la vie et l'identité de Victoria).

Reste à résoudre la question du récit enchâssant qui s'avère problématique pour deux raisons. La première est en rapport avec sa fonction : canoniquement, celle-ci est soit dite phatique, lorsqu'il assure les conditions d'une réception « confortable » aux récits subsidiaires ; soit évaluative, lorsqu'il émet des commentaires sur ces derniers ou sur certains d'entre eux. Or, dans ce roman, le récit enchâssant semble évoluer en parfaite autonomie, sans qu'il ne paraisse entretenir un lien quelconque, du moins explicite, avec ceux qu'il encadre. En effet, il ne remplit aucun rôle d'introduction des chapitres ou de transition entre eux, aussi la piste de l'harmonie se voit-elle écartée. En outre, il ne possède aucune fonction commentatrice apparente ; ce qui écarte également la piste évaluative. Cela s'explique sans doute par le fait qu'il se situe au niveau extradiégétique, censé représenter le monde « réel » à l'intérieur du roman, celui dans lequel le squelette de Victoria a été retrouvé par Germain et dans lequel se déroule l'enquête destinée à élucider son identité. Les autres récits, par contre, appartiennent au niveau métadiégétique, relevant du domaine de la « fiction » au sein du roman et traduisant les efforts de l'auteure déployés pour la même fin.

Cependant, ses interventions sporadiques sont bien susceptibles d'une interprétation qui leur conférerait un sens nouveau (sporadiques parce qu'elles ne manifestent aucune régularité dans leur ordre d'apparition). Elles nous indiquent que les récits fictifs ayant pour objet l'un de l'infinité de scénarios existentiels possibles de Victoria n'a aucunement impacté le déroulement de l'enquête, la « vraie », dans le « vrai » monde et que, loin de nous rapprocher de la réalité, ils nous en éloignent. Nous nous appuyons pour cette lecture sur le fait que les trois premières interventions ont pour seul objectif de nous renseigner sur « l'enquête [qui] piétine » (MV : 11), « le dossier [qui] n'avance pas » (MV : 71) et sur les enquêteurs qui n'ont « toujours pas de piste » (MV : 132).

Ci-dessous, un tableau exposant l'ordre d'apparition des dix récits et du récit enchâssant avec le nombre de pages dédiées à chacun.

| Titre | Pages |
|------------------------|--------------|
| Récit enchâssant | 09-13 (05) |
| Victoria à dehors | 17-33 (17) |
| Victoria boit | 37-52 (16) |
| Victoria en sursis | 55-67 (13) |
| Récit enchâssant | 69-73 (05) |
| Victoria à l'horizon | 77-87 (11) |
| Victoria harassée | 91-106 (16) |
| Victoria amoureuse | 109-130 (23) |
| Récit enchâssant | 131-136 (06) |
| Victoria en filigrane | 139-150 (12) |
| Victoria Kumari | 153-161 (09) |
| Victoria dans le temps | 165-180 (16) |
| Victoria par terre | 183-186 (06) |
| Récit enchâssant | 189-192 (04) |
| Victoria | 195-196 (02) |

La deuxième raison pour laquelle le récit enchâssant nous paraît problématique est, tel qu'exposé sur le tableau, le fait que sa fin précède celle des récits enchâssés. Il existe effectivement un onzième chapitre, plus bref, qui n'a pas pour vocation de retracer un éventuel scénario existentiel mais de donner ou de redonner la parole à Victoria elle-même ; une parole fictive, issue de la seule imagination de l'auteure, mais qui restitue à la défunte un droit fondamental que la mort lui a ôté. La parole possède cette faculté presque paradoxale d'être à la fois un droit universel et intimement personnel ; il faut être Victoria pour parler légitimement de Victoria (ou des Victoria ?). Le titre du chapitre supplémentaire n'associe pas le prénom de l'héroïne à l'une des extensions habituelles, ni adjectivale, ni verbale ni circonstancielle : Victoria et seulement Victoria. Cela communique la volonté de Leroux d'accorder à son personnage un ultime lieu d'expression, une dernière parole qui sera elle aussi engloutie par le silence.

L'idée qu'un chapitre du roman s'étende au-delà la fin du récit cadre est hautement significative, d'autant plus que la partie finale de ce dernier s'éloigne quasi totalement des sujets de recherche et d'enquête pour s'intéresser à un épisode ordinaire

de la vie de Clara, la fille de Germain. Peut-être est-ce une manière implicite de dire que l'auteure abdique finalement son ambition d'inscrire un monde infini, avec l'intégralité de ses virtualités thématiques, linguistiques et idéelles dans un l'espace fatalement et irrémédiablement fini qu'est le roman. Peut-être a-t-elle abandonné l'idée de parvenir à écrire la vraie histoire de la vraie Victoria en entreprenant de coucher sur le papier toutes les versions possibles et imaginables de son existence. Mais là encore, la question de la reconquête identitaire reste entière. Est-ce réellement restituer son identité à madame Victoria en l'identifiant à toutes les femmes du monde entreprenant tous les parcours existentiels du monde ?

Le onzième chapitre laisse transparaître la frustration dont s'accompagne inévitablement l'impossibilité de parvenir à une unité qui ne cesse d'échapper. Le martèlement final est véritablement à valeur incantatoire car il semble aspirer à circonscrire le champ d'une information dont il ne dispose pas, si bien que ledit champ oscille sans arrêt entre le matériel et le conceptuel, le physique et l'abstrait, l'éternel et le temporel, le tout et le rien. La figuration du possible ou, du moins, la tentative d'une telle figuration dans le roman de *Madame Victoria* apparaît donc opérer à deux niveaux : un niveau interne où elle se manifeste en tant qu'agent structurel ou thématique, et un niveau externe où elle reflète le refus catégorique de toute achèvement interprétatif. Dans un cas comme dans l'autre, elle favorise une conception particulière du monde dans laquelle tant les histoires que les identités (individuelles ou collectives) sont seulement représentables par la multiplication des possibles.

2.2 La marche en forêt ou la temporalité fragmentée

Le recours à l'écriture fragmentaire dans *La marche en forêt* répond à des préoccupations très fort distinctes de celles dans *Madame Victoria*. Loin de la thématique problématique de l'identité, Leroux explore cette fois celles du passé, de la mémoire et de la perte de sens. Les récits, décousus, sont racontés à travers les perspectives différentes de la pléthore de personnages qui font du roman un véritable labyrinthe. Le titre communique justement cette métaphore qui met sur un même pied d'égalité la vie, la forêt et le labyrinthe. Le personnage s'y meut sans savoir « s'il va en ligne droite, s'il dévie, s'il se dirige vers le nord ou vers l'ouest, s'il monte ou s'il descend. » (MF : 07). *La marche en forêt* est aussi une longue méditation sur la subjectivité constitutive de la réalité ; les changements fréquents de perspective et les sauts temporels, aussi bien en

« avant » qu'en « arrière », montrent la manière dont cette dernière peut varier en fonction de l'angle d'observation et de la perception.

Les techniques d'écriture non-linéaire qui caractérisent le roman (et que nous développons plus amplement dans le premier chapitre) renforcent l'idée d'une unité difficile, voire impossible à trouver. Les récits décalés dans le temps impriment une sensation de confusion et de disjonction. Sans doute l'objectif est-il de communiquer aussi authentiquement que faire se peut les expériences de personnages le plus souvent égarés ou en proie à des questionnements existentiels insolubles. La forêt, symbolique, devient pour eux un lieu de réflexion privilégié pour se questionner sur le sens de leur propre existence. C'est dire si le contrat de lecture est établi avant même le début du roman, déjà inscrit dans le titre. Il engage tacitement le lecteur à manifester certaines compétences sans lesquels la signification latente du texte lui demeurera à jamais opaque.

La narration désordonnée ne parvient pas réellement à retracer les contours confus d'une mémoire incertaine. La rhétorique de la mémoire occupe dans le roman l'espace privilégié du morcellement ; morcellement d'un présent qui n'est pas dûment vécu et morcellement d'un passé qui ne cesse de ressurgir. L'existence des personnages oscille ainsi constamment entre le passé et le présent, certainement dans le dessein de remettre en cause le principe même de la temporalité dans la narration des faits. Les textes fragmentés manifestent justement cette volonté de questionner le traitement du temps au sein des œuvres de fiction : pourquoi se restreindre à un mimétisme chronologique désormais obsolète, en présence des latitudes infinies offertes par le fragment ? Le rejet de l'ordre chronologique canonique des romans réalistes entraîne dans son élan une altération de la causalité narrative : une action n'en provoque pas nécessairement une autre, du moins pas selon une logique temporelle linéaire.

S'attarder sur cette thématique de la mémoire c'est risquer de se voir confronté à des questions aporétiques : est-ce le texte qui la fragmente ou est-ce elle qui impose par sa nature vague et indécise le fragment comme seul moyen possible de représentation ? Le flou prédomine inévitablement dans toute évocation d'un fait passé en l'absence d'un support objectif et fiable. Il empêche l'individu d'avoir une réelle prise sur sa vie ou plutôt sur ce qu'il pense être sa vie puisqu'il ne dispose d'aucune garantie que les bribes qui ressurgissent dans son esprit ont déjà été ailleurs que dans son esprit. Peu à peu, le texte finit lui-même par faire référence à ce rapport problématique entre la mémoire et le

fragment. Tous deux privent d'une image cohérente du monde et tous deux offrent aux faits la possibilité de se faire et de se défaire indéfiniment. Le lexique rejoint le thème du morcellement par le déploiement de tout un champ lexical en rapport avec le procédé : « Des pans entiers de sa vie apparaissent, fragmentés, comme des souches brisées qui remontent à la surface de l'eau avant de disparaître à nouveau dans le courant. » (MF : 178)

Au-delà, la discontinuité sensible qui régit la distribution des bribes de récits est assimilable à un chaos total ; il n'existe aucune règle permettant l'établissement d'une logique dans l'ordre de succession ou dans la longueur des fragments. D'ailleurs, le fragment peut parfois vêtir la forme d'un récit à part entière. C'est le cas, par exemple, des cinq récits-fragments qui servent d'introduction ou de propos liminaires aux récits à venir et, plus particulièrement, du premier qui ne semble renvoyer à aucun référent au sein du roman. En effet, si grâce aux détails ultérieurement fournis, il devient relativement facile de reconnaître dans « la femme née à même le sol » (MF : 08) le personnage d'Alma, dans l'« homme qui ne trouve plus ses clés » (MF : 10) celui de Fernand, dans la « femme qui a aimé un homme jusqu'à s'oblitérer » (MF : 12) celui de Justine, et dans l'« homme qui n'éprouve aucun remords » (MF : 15) celui d'Hubert ; il est impossible d'établir avec certitude l'identité de l'« homme qui marche sur des sentiers qu'il ne connaît pas » (MF : 06).

Un tel constat nous pousse à conclure que ce court récit est à la fois un tout et un fragment. Un tout parce qu'il semble se suffire à lui-même, c'est-à-dire qu'en plus de posséder un début et une fin qui ne se limitent pas au sens textuel, il est parfaitement compréhensible sans qu'il n'y ait besoin de poursuivre la lecture du roman pour y trouver d'éventuels éléments de réponse. La seule ambiguïté persistante serait alors l'identité du personnage qui n'est vraisemblablement pas nécessaire à l'intelligence des événements ; il s'inscrirait alors simplement dans une longue tradition scripturale qui se refuse de nommer les personnages. Et un fragment parce qu'il s'inscrit dans un autre tout, quantitativement plus important, qu'est l'ensemble du roman dont il participe également à l'édification. Pouvoir ainsi renvoyer un texte entier, sémantiquement et formellement accompli, à l'état de fragment lui confère un statut résolument problématique, sinon paradoxale. Cela vient souligner, encore une fois, le contrat de lecture pour le moins déconcertant que l'auteur conclut de façon tacite avec son lecteur. Elle l'oblige ainsi à

faire preuve d'une coopération qui se veut a priori coercitive mais qui élargit en même temps l'horizon de ses interprétations.

2.2.1 Les points de suspension

Vouloir définir les grands traits de la poétique leroussienne impose l'analyse attentive de l'usage qu'elle fait de la ponctuation. Par exemple, les (très/trop ?) nombreux recours aux points d'interrogation et d'exclamation impriment lors de la lecture le sentiment d'une spontanéité dans le discours et dans la narration ; d'une parole fluide qui « coule » naturellement sur les pages et non d'une pensée préalablement élaborée dont la graphie relèverait au mieux de la formalité²²⁴. L'étude des effets narratifs et discursifs de la ponctuation dans l'œuvre leroussien donnerait sans doute naissance à un travail de recherche fructueux car elle n'est pas sans rapport avec de grandes notions comme le style, la poétique, voire la vision du monde. Pour notre part, nous nous limiterons à la seule étude des points de suspension dans le roman *La marche en forêt*, pour mettre en relief la manière dont ceux-ci contribuent à l'ambiance générale de fragmentation dans le roman.

Dans cette optique, *La marche en forêt* se distingue du *Mur mitoyen* et de *Madame Victoria* par une fréquence plus importante dans l'emploi des points de suspension. Respectivement, les occurrences de ce signe particulier de la ponctuation sont de cent-cinq (105), cinquante-neuf (59), et huit (08). Une telle différence quantitative ne manque pas d'interpeller car elle ne saurait être mise sur le compte d'un écart de volume entre les trois romans ; le second étant le plus volumineux. De plus, *La marche en forêt* est, selon nous, le roman de Catherine Leroux où le phénomène fragment prend son expression la plus complète en cela qu'il ne se limite pas à la disposition en chapitres devenue, pour ainsi dire, monnaie courante, en intégrant cette particularité scripturale à d'autres niveaux plus ou moins explicites. Il devient dès lors légitime de s'interroger sur un potentiel rapport de cause à effet.

Globalement, toute la valeur du signe en trois points tient du fait qu'il articule une latence²²⁵. C'est-à-dire que, contrairement au point final qui marque un arrêt définitif, celui-ci communique l'idée d'un achèvement manqué et laisse entendre par là même la

²²⁴ Nous n'excluons pas l'idée que l'effet de spontanéité peut lui-même résulter d'une élaboration minutieuse préalable.

²²⁵ RAULT, Julien. *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile DEFAUT, 2015.

possibilité de sa réalisation qui pourrait, ou non, advenir. Les points de suspension expriment donc paradoxalement l'absence effective d'une partie du discours en même temps que sa présence supposée ; bref, l'existence uniquement virtuelle, hypothétique, d'un segment resté inexprimé. Intégrée au discours, cette valeur trahit une persistance suggérée dans l'énonciation au lieu même où elle est textuellement censée prend fin ; elle laisse ainsi place à une forme de mi-dire, sous-entendant qu'il reste encore à dire au cœur ce discours physiquement achevé. Le signe, reflet d'une énonciation amputée, participe de ce fait de la fragmentation parce que, lui aussi, met la lumière sur ce qui aurait pu être mais qui n'est pas.

L'emploi du signe du latent dans *La marche en forêt* répond vraisemblablement aux mêmes desseins que se fixe leur utilisation en littérature de manière générale. Dans son essai, *Poétique du point de suspension*, Julien Rault les résume dans trois types d'« excès » en ce sens où il permet de déborder trois niveaux discursifs : « *excès syntaxique (il excède la phrase et sa clôture)*, *excès énonciatif (il excède le dit)*, *excès sémantique (il excède le sens)* »²²⁶. En effet, à un premier niveau, les points de suspension permettent à l'énonciation de dépasser les limites textuelles de l'énoncé qui se poursuit ailleurs que dans l'espace physique de la page. Le « défaut du dire » dans ce cas, peut être imputable au caractère impossible ou inutile du segment manquant comme la suite d'une énumération trop longue ou déjà connue de l'interlocuteur, par exemple. La phrase ne pourra véritablement être close qu'après la mention du dernier élément de la liste : « Là, elle était invisible, invincible, protégée de tout, des maîtresses d'école, du chien méchant du bout du rang, des rages alcooliques de son père... » (MF : 72).

Au second niveau, c'est, cette fois, ce qui est dit qui se voit débordé par un non-dit, naturellement implicite, que les trois points s'emploient à suggérer. Le « défaut du dire » pourrait, à titre illustratif et non exclusif, être le résultat de l'évidence du segment amputé qui, dans le cas de son énonciation effective, s'apparenterait à une forme de truisme ou de lapalissade. Il est donc imputable au principe de l'économie linguistique qui refuse l'inclusion au sein de l'énoncé d'éléments répétitifs ou non-essentiels au message à transmettre. Prenons pour exemple la réplique du médecin, prononcée lors de l'accouchement d'Alma qui s'est fait en l'absence de son époux : « Normalement, c'est à l'époux que je dois demander, mais étant donné les circonstances... » (MF : 66).

²²⁶ RAULT, Julien. *Poétique du point de suspension...* op.cit., p.55.

L'énoncé complet, ici, n'est pas illimité ou trop long pour être formulé dans son intégralité comme celui, sus-cité, de l'énumération. Il comprend toutefois une vérité perçue comme allant de soi et donc qui ne mérite pas d'être formulée : « normalement, c'est à l'époux que je dois demander, mais étant donné les circonstances, à savoir son absence, c'est à vous, l'épouse, que je dois demander ».

Le troisième niveau d'excès, enfin, concerne davantage le sens de l'énoncé. Les points de suspension ont, selon le contexte, cette capacité à modifier, à accentuer ou à atténuer le sens d'un segment discursif donné par leur simple présence en son sein. Le non-dit naîtrait alors d'une pluralité factorielle en rapport direct avec la visée pragmatique dudit segment : ironie (mort de rire...), amplification sémantique (sa douleur est... insupportable), concession (n'empêche...) ... etc. En vérité, bien que le contexte n'oriente les possibilités interprétatives, celles-ci restent infinies et varient en fonction de ce que l'interlocuteur choisit pour combler le vide. L'énoncé suivant, montre bien le caractère illimité des choix possibles. Emma, expliquant les motifs de son inquiétude pour sa fille en proie aux douleurs de la délivrance affirme qu' « Accoucher. Quand c'est ta fille... C'est comme si une partie de moi accouchait à nouveau. » (MF : 249). Il existe effectivement un nombre virtuellement infini de mots et de constructions utilisables pour accentuer le sens de cet énoncé. Lorsqu'il s'agit d'accentuer le sens, le propre des points du latent est de convoquer à l'esprit l'ensemble de ces mots et constructions : « Quand c'est ta fille chérie/aimée/ adorée... etc. » ; « Quand c'est ta fille que tu as mise au monde/ que tu as élevée/ que tu as vue grandir... etc.

À partir de ce bref survol des valeurs que peuvent avoir les points de suspension, il devient possible de procéder à une énumération de leurs différents emplois, en les articulant autour de la place qu'ils occupent dans l'énoncé. Julien Rault en distingue trois²²⁷. Le point de latence peut, en effet, occuper les bords d'un énoncé ; bord initial ou final (ou les deux en même temps), tout comme il peut se situer en position médiane. L'auteure de *La marche en forêt* semble particulièrement affectionner le bord final, marquant un non-achèvement irrémédiable de l'énoncé, et la position médiane qui permet, entre autres, de reprendre l'élément détaché sur le deuxième fragment. Le fait est qu'à chacune de ses occurrences, le signe du latent souligne la présence non-effective d'un discours, possible, qu'il remplace. Ses fonctions, d'après Rault, s'organisent selon

²²⁷ RAULT, Julien. *Poétique du point de suspension...* op.cit., p.58.

une configuration tripartite mettant la lumière sur trois enjeux et effets discursifs majeurs que nous retrouvons dans leur intégralité dans le corpus. Les exemples que nous retenons ont évidemment visée illustrative, jamais restrictive.

1) La suppression : « Il est... Parfois, il ne sait pas ce qu'il dit. » (MF : 192)

2) La suspension : « C'était comme... comme cette nuit. » (MF : 250)

3) la supplémentation : « Des filles tranquilles, solitaires... » (MF : 251)

L'espace de latence couvert par les trois points successifs est physiquement court mais virtuellement illimité. Il indique à chaque fois qu'entre ses deux extrémités, un discours manquant : A) devait s'accomplir (il s'agit là de la fonction de suppression) ; B) est en cours d'accomplissement (c'est la fonction de suspension) ; C) pourrait s'accomplir (la fonction de supplémentation). Dans le premier cas (la suppression), il reprend la fonction la plus élémentaire du point qui est d'interrompre, de couper une parole en cours de réalisation ou arrivée à son terme ; l'énoncé est alors soit complet, soit l'objet d'une structuration lacunaire et, du point de vue grammatical, erronée. Dans le second cas (la suspension), l'enjeu est de produire une attente interruptive visant ou à attiser la curiosité de l'interlocuteur qui prévoit la réalisation du discours ou à offrir au locuteur un délai d'organisation de son discours. Enfin, dans le troisième cas (la supplémentation), la latence investit plutôt un énoncé syntaxiquement complet ou, du moins, qui l'est jusqu'à la manifestation du signe. Celui-ci possède alors une valeur d'ajout qui vient additionner au signifié initial un signifié supplémentaire à la fois absent et présent et dont la production revient au lecteur/interlocuteur.

Les espaces « blancs » que génèrent dans le texte les trois points de suspension sont aussi bien physiques que sémantiques. Leur effet sur la lecture, s'il n'est pas plus radical que l'estompement direct des énoncés, à la manière de Céline et de ses phrases tronquées, est au moins d'une radicalité égale, eu égard à la fréquence conséquente de leurs occurrences. La charge de leur remplissage est laissée au lecteur auquel il est explicitement demandé de construire un sens en combinant les éléments dont il dispose avec ceux dont il ne dispose pas mais qu'il doit imaginer, supposer, inventer. Leroux le contraint pour ainsi dire à participer à la création du texte par le biais d'une activité créatrice dans laquelle il est amené à véritablement « deviner » ce qu'elle a voulu dire sans le dire, et ce qu'elle a voulu écrire sans l'écrire. Le propre de l'écriture fragmentaire est justement ce travail d'implication où il n'est plus question de présenter à un lecteur

passif la figuration d'un monde clos, complet et bien organisé mais celle d'une connaissance toujours partielle, née d'une perception lacunaire, qui ne saurait livrer à la conscience la réalité relative des choses que par fragments.

2.2.2 L'apport des digressions

Les romans fragmentaires, non-linéaires par essence, manifestent une plus forte tendance aux typographies non-conventionnelles que leurs semblables traditionnels. Ces typographies se donnent une vocation réflexive qui met en évidence la matérialité du texte, son statut fictionnel, afin de défaire l'illusion mimétique. Pareils textes, dont *La marche en forêt* fait partie, possèdent nécessairement une dimension plurielle qui préfère parfois la reproduction immédiate à la représentation, au sein de ce que nous pourrions appeler de façon schématique « une poétique de l'inclusion ». Cette inclusion pourrait aussi bien être celle d'un ou de plusieurs éléments graphiques comme l'arbre généalogique de la famille brûlé au début du roman, ou celle d'un ou de plusieurs documents comme les lettres d'Hubert à l'attention de sa famille. Naturellement, l'écriture inclusive peut faire appel à une large variété d'éléments hétéroclites dont les dessins, les photos, les articles de journaux... etc. Nous nous contentons de citer ceux présents dans notre corpus.

Outre les lignes zigzagantes qui expriment d'une manière tant métaphorique qu'effective une disposition non-linéaire des fragments, le roman recourt à un procédé typique, presque canonique de l'écriture fragmentaire : la digression. D'aucuns pourraient s'écrier, non à tort, que les digressions n'ont jamais été une caractéristique spécifique aux seuls récits fragmentés puisque, de tout temps, les romanciers ont sollicité les subtilités de pareil procédé ; ce à quoi nous rétorquerions qu'il est moins question ici du procédé en soi que de la nature des passages digressifs et de leur fréquence. Effectivement, il semblerait que les écrivains du fragment ne voient pas en eux une simple pause descriptive, à la manière des réalistes, ou un simple éloignement (à l'évidence provisoire) de la linéarité narrative. Ils ne sont plus perçus en tant que parenthèses momentanées permettant le développement, en dehors du récit principal, d'un élément hiérarchiquement secondaire. Ils sont, au contraire, davantage perçus comme l'expression d'un double refus : vis-à-vis de la linéarité, bien sûr, mais aussi et surtout vis-à-vis de ce rapport hiérarchique lui-même, si bien que la distinction entre récit « principal » et récit « secondaire » est devenue caduque.

Attestera de cette assertion l'insertion d'un fragment, au sens absolu du terme, dès le commencement du roman en le présentant, qui plus est, comme l'élément clé autour duquel sera construite toute la trame narrative. Pour son introduction, le narrateur emploie une tournure conventionnelle, équivalente à « c'est l'histoire de ... », destinée à préciser d'entrée de jeu l'intrigue du récit à venir : « C'est un homme qui marche sur des sentiers qu'il ne connaît pas » (MF : 06). Cela a pour effet d'induire le lecteur en erreur en le forçant à faire une déduction, même inconsciente, qui se révélera par la suite fautive car ce fragment liminaire est vraisemblablement sans rapport avec le reste du texte. Existe, plus de deux cents pages plus tard, un paragraphe indépendant, franchement digressif, qui semble lui faire écho en évoquant un « il » ne renvoyant à aucun référent, antérieur ou ultérieur, dans le roman. L'établissement d'un éventuel rapport relèverait cependant d'une interprétation purement subjective et restera certainement confiné au doute et à l'incertitude.

Dans leur intégralité, les passages digressifs de *La marche en forêt* paraissent tendre à la même finalité qu'est d'ébranler la hiérarchie séparant, dans les normes scripturales classiques, le récit principal des autres, secondaires ou subsidiaires. À vrai dire, cette distinction est refusée jusqu'à l'abolition. La multiplication des fils narratifs, tous jouissant d'un volume textuel relativement équivalent, la relègue à l'ordre de l'invisageable. Tous les récits du roman sont à la fois principaux et secondaires, essentiels et accessoires, selon qu'ils soient considérés comme des « tout » ou des fragments. Par ailleurs, le refus d'associer le procédé digressif à la notion de linéarité est également susceptible d'une deuxième interprétation qui est le rejet d'une éventuelle lecture téléologique du roman. S'inscrivant dans un contexte philosophique où toutes les choses du monde relèvent de la catégorie de la contingence, la nécessité ne peut y être qu'une modalité révolue, y compris celle de la narration. Aussi, l'auteure peut-elle se permettre d'inclure, sans les justifier, des éléments sans impact véritable sur le sens général, voire sans rapport aucun avec lui ; les digressions n'ont dès lors nullement besoin d'être justifiées du point de vue scriptural ou narratif.

En réalité, les passages parenthèses (qui sont au nombre de huit) suggèrent par leur forme, leur fond et leur rapport à la trame globale, l'idée de ne répondre qu'au seul critère du caprice. L'auteure ne semble tenir compte dans leur élaboration que du paramètre du plaisir ; le plaisir de l'écriture certes, mais aussi celui de la lecture. Peut-être n'a-t-elle pas trouvé meilleure manière d'intégrer au roman ces bribes de sa pensée,

possiblement antérieures aux autres parties moins digressives, que leur disposition arbitraire en fragments épars. Loin de nous l'idée de vouloir nous engager dans une étude génétique, notre objectif est d'explicitier la manière dont l'auteure use des digressions pour remettre en question deux principes de l'écriture classique : la linéarité des événements narrés et la subordination des récits/passages secondaires au récit principal.

Pour ce faire, elle fait appel à la même modalité d'insertion pour ces écarts narratifs que pour les brefs textes introducteurs, à l'exception du dernier²²⁸ dont la fonction est de boucler la boucle en faisant écho au premier des textes liminaires. Ils sont pareillement construits : débutant par le pronom démonstratif « c' », suivi du verbe « être » conjugué, à chaque fois, à la troisième personne du singulier. Sans doute, entend-elle les mettre par le biais de cette construction identique sur un même pied d'égalité. Le présentatif « c'est » possède ici une fonction quasi emphatique parce qu'il met en relief l'élément ou les éléments qui lui succèdent ; en l'occurrence, le thème du passage digressif sur lequel il aspire à focaliser toute l'attention du lecteur en le lui présentant comme un élément clé de l'intrigue, tandis qu'il n'appartient en réalité qu'à l'ordre de l'éphémère. Devient alors patente l'intention de Leroux d'abolir la hiérarchisation selon leur « importance » des éléments du roman. La contingence a supplanté la nécessité en tant que catégorie modale régissant l'existence de toutes les choses du monde. Ces dernières ne peuvent par conséquent qu'être égales dans l'importance ou dans la futilité.

Ci-dessous, les phrases introductrices des passages digressifs que nous accompagnons du numéro de la page correspondante afin de mettre l'accent sur leur disposition arbitraire.

C'est une maison qui se dresse avec entêtement dans un rang presque nu. (MF : 20)

C'est une tache de sang sur un tapis. (MF : 48)

C'est une lampe qu'on garde allumée en tout temps. (MF : 98)

C'est un manteau d'hiver rouge [...]. (MF : 112)

C'est une ligne d'arbres qui borde le rang du côté est de la maison [...]. (MF : 131)

C'est une boîte à chaussures où l'on garde les lettres. (MF : 168)

²²⁸ « Il marche, et peu importe où il regarde, c'est la terre, même à travers son corps ». (MF : 212)

C'est sous la peau que ça se passe. (MF : 190)

2.2.3 La problématique du temps

Une autre caractéristique, non moins importante, de l'écriture fragmentaire réside dans sa capacité à véritablement bouleverser le temps. Le recours constant aux entrées *in media res* et *in media verba* couvre les fragments de *La marche en forêt* d'un air de surgissement inopiné, entièrement détaché de toute notion de chronologie ou de causalité. Les parties propres à chaque récit sont non seulement séparées par des parties d'autres récits et par des parenthèses digressives, mais elles communiquent aussi l'impression de s'être poursuivies à l'insu du lecteur. Pour le dire dans des termes plus prosaïques, c'est comme si le temps dédié à la lecture d'un fragment servait en simultané pour le développement des autres ; développement qui s'opère ailleurs qu'à l'intérieur du texte. Leroux parvient ainsi à créer des « blancs » qui ne sont pas réellement des blancs *stricto sensu*, c'est-à-dire qui seraient visibles dans la matérialité textuelle. Il faudrait plutôt les envisager comme des ellipses au sein des récits dont chaque lecteur est appelé à s'approprier pour les combler, selon sa bonne volonté, ou pas, d'ailleurs, en acceptant simplement de faire ce que Michel Butor appelle des « sauts ».

Toute narration se propose à nous comme un rythme de pleins et de vides, car non seulement il est impossible de raconter tous les événements dans une succession linéaire, mais à l'intérieur d'une séquence de donner toute la suite des faits. Nous ne vivons le temps comme continuité qu'à certains moments. De temps en temps le récit procédera par flux, mais entre ces îlots de flux, nous ferons presque sans nous en douter des énormes sauts²²⁹

En ressort donc qu'un roman construit en fragments, à partir de fragments, offre nécessairement un traitement différent du temps que celui du roman réaliste classique. La conséquence immédiate est un chevauchement chaotique des différentes temporalités de la narration qui finit par superposer de manière arbitraire les actions, les périodes et les événements. Le présent utilisé pour faire coexister dans la simultanéité des événements passés, présents et futurs est tantôt atemporel, les situant hors du temps ; tantôt intemporel, les présentant comme immuables ou éternels. Le temps dans *La marche en forêt* ne saurait être considéré comme une ligne, encore moins comme une unité ; il s'articule autour d'une pluralité temporelle n'obéissant pas à un ordre successif mais s'inscrivant dans une logique de concomitance paradoxale qui use voracement de procédés scripturaux congruents comme les analepses, les prolepses et les surgissements *in media res/verba*.

²²⁹ BUTOR, Michel. *Répertoire II*, op.cit., p.93.

La fragmentation devient dès lors une conséquence et non une cause de la non-linéarité temporelle. Elle répond à l'impossibilité de figurer le monde comme unité appréhensible, participant d'une quelconque continuité. C'est pourquoi, l'identité dans *Madame Victoria* de même que les actions dans *Le mur mitoyen* sont présentées en bribes, en moments, en fragments qu'il est possible de reconnecter selon un ordre chrono-logique mais seulement dans le but de satisfaire un désir subjectif de linéarité et d'unité, sans relation aucune avec une hypothétique « vraie » représentation du monde.

Le traitement de la chronologie a, semble-t-il, étroitement à voir avec la conception du monde. Puisque ce dernier, dans son ensemble, est uniquement perçu comme possible car résultant d'un enchaînement arbitraire d'éléments contingents, il ne peut, par logique déductive, qu'en être de même pour le temps. S'il est aujourd'hui admis de dire que la narration chronologique dans les textes traditionnels répond en réalité à un impératif mimétique ayant pour modèle l'expérience humaine et subjective du temps calendaire, il reste indéniable que cette notion toujours fuyante demeure impossible à transposer de manière fidèle par le biais de la narration sans se heurter à des paradoxes insolubles. Et pour cause ! Le temps du récit se situe à la croisée d'une pluralité de temporalités distinctes que la seule perception de l'Homme ne suffit pas à reproduire intégralement. D'ailleurs, les auteurs classiques eux-mêmes avoueront être aux prises avec les incohérences d'une réalité aux facettes multiples ; d'où la nécessité de recourir à ce que Gérard Genette appelle les figures de l'anachronie. Celui-ci citera dans son ouvrage, *Figures III*, des titres de Balzac et de Stendhal comme exemples pour affirmer qu'il serait « *ridicule de présenter l'anachronie comme une rareté ou comme une invention moderne* »²³⁰.

Il existe cependant deux différences fondamentales séparant les écrits traditionnels, anachroniques, pour ainsi dire par dépit, des écrits fragmentaires, non-chronologiques par essence et de façon entièrement assumée. La première, franche, réside dans le fait que, dans ces derniers, c'est toute la représentation rectiligne du temps qui se trouve rejetée ; celle incarnée par la figure de la flèche et sur laquelle le passé, le présent et le futur sont disposés dans l'ordre subjectif de leur perception. Autrement dit, les anachronies dans le roman traditionnel sont une forme de « contrainte » née des incohérences entre les différentes temporalités coexistant au sein d'un même récit –

²³⁰ GENETTE, Gérard. *Figures III*, op.cit., p.92.

notamment celle de l'histoire et celle du récit-, tandis que dans le roman de la fragmentation, elles répondent à un impératif purement idéologique en relation avec une vision particulière du monde.

La seconde, quant à elle, est plus subtile bien qu'elle ne relève à son tour de la même préoccupation idéologique. Elle tient du fait que l'arbitraire de la disposition des événements (parce qu'elle est bien arbitraire), en plus d'être assumé, est revendiqué dans les romans fragmentaires qui proscrivent la démarche téléologique du récit. Les mécanismes réflexifs qui tendent à rappeler le caractère fictionnel de l'œuvre, rappellent par là même la subjectivité de la perception et donc de l'ordre événementiel. Les traditionnels, eux, recourent à un présent narratif destiné à aplatir dans la succession chronologique tous les autres temps et, par conséquent, à camoufler par son actualité ce caractère arbitraire. Or, un roman est d'ordinaire conditionné par au moins trois temps : un premier en rapport avec la narration, un deuxième relatif à la genèse de l'œuvre, et un troisième tributaire du lecteur. « *Dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture* »²³¹, dira Michel Butor. Les bonds vers le passé ou vers le futur que Gérard Genette a regroupés sous l'appellation d' « anachronies » ne sont donc pas les seules questions en rapport avec la problématique du temps dans les œuvres de fiction. Selon que le choix de l'ordre des événements relatés soit assumé comme arbitraire ou, au contraire, qu'il traduise une nécessité linéaire écartant la vision contingente de toute chose, le texte peut appartenir à deux écoles diamétralement opposées.

2.3 *Le mur mitoyen ou la lecture en fragments*

Le mur mitoyen ne déroge pas aux règles globales régissant l'écriture leroussienne. La fragmentation s'y traduit par une disposition en chapitres, comprenant chacun une partie de récit, elle-même entrecoupée par des parties d'autres récits ; ce qui évoque plus ou moins l'organisation de *La marche en forêt*. La différence en est que chacune de ces parties possède un titre toujours différent qui suggère son indépendance et un sous-titre toujours identique qui la relie directement à l'autre/ aux autres partie(s) qu'elle complète. Cela soulève encore une fois la problématique insoluble du fragment et de l'unité au sein des œuvres de fiction : qu'est-il susceptible d'être considéré comme fragment et que ne l'est-il pas ?

²³¹ BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 118.

La question est relativement simple au niveau micro car son champ d'application ne dépasse pas le niveau de l'énoncé ou du paragraphe. Au niveau macro, en revanche, elle revêt une complexité plus franche en ce qu'elle engage comme dimensions importantes : un récit achevé est indubitablement un tout mais, envisagé du point de vue de son appartenance à un plus grand tout qu'est le roman, n'est-il pas aussi un fragment ? Selon cette même logique, un roman achevé ne représente-t-il pas lui aussi un fragment au cœur de l'œuvre de son auteur, surtout lorsqu'il s'inscrit dans une continuité par rapport aux romans qui l'ont précédé ou qui vont lui succéder ? Les réponses possibles à ces interrogations sont sujettes à débat et loin de faire consensus. L'étude du fragment à l'échelle macro s'arrête pour nous au niveau du récit car les trois romans de notre corpus ne semblent pas s'inscrire dans une continuité et présentent au contraire une autonomie manifeste les uns par rapport aux autres.

Ci-dessous, un tableau regroupant les titres des quatorze fragments dont se composent les récits du roman. Nous y observons la division bipartite de ceux de *Madeleine et Madeleine*, d'*Ariel et Marie* et de *Simon et Carmen*. Celui de *Monette et Angie* est, quant à lui, divisé en sept parties ; deux servant à débiter et à clôturer le roman, tandis que les cinq autres s'insèrent en intercalaire entre les différents chapitres.

| Titre et sous-titre | Numéro de page |
|---|----------------|
| LES MAUVAISES HERBES (Monette et Angie) | 04 |
| QUE LA CHAIR (Madeleine et Madeleine) | 09 |
| LE RENARD (Monette et Angie) | 43 |
| UN MÊME SOUHAIT (Ariel et Marie) | 46 |
| L'ESCALIER (Monette et Angie) | 89 |
| LA QUEUE DU CHAT (Simon et Carmen) | 92 |
| DES MINES D'OR EN RUSSIE (Monette et Angie) | 117 |
| NE FAIRE QU'UN (Madeleine et Madeleine) | 120 |
| UN SOU (Monette et Angie) | 163 |
| ELLE NE SE BRÛLE PAS (Ariel et Marie) | 166 |
| QUEUE DE RAT (Monette et Angie) | 200 |
| LE RIRE D'ARCHIMÈDE (Simon et Carmen) | 203 |

| | |
|--|-----|
| LES SŒURS DANS LES MURS (Monette et Angie) | 245 |
|--|-----|

Pour le dire sans détour, les quatre récits du *Mur mitoyen* représentent chacun un tout, livré par morceaux (deux ou plus) et contribuant à l'édification du tout plus grand les englobant qu'est le roman, également livré par morceaux. Ils (les récits) sont donc en même temps des tous et des fragments, selon qu'on les perçoit comme unités autonomes et étanches ou comme parties complémentaires et interdépendantes. Surgit alors une deuxième problématique, non moins épineuse : celle de la subjectivité de la lecture. En effet, les indices qui permettent de voir en leur sein une forme d'interdépendance ne sont guère que suggérés. C'est au lecteur qu'incombe la tâche interprétative de relier, ou non, les fragments entre eux, avec tout ce que pareille aspiration implique comme inférences et déductions qui resteront peut-être à jamais confinés dans l'espace incertain de l'hypothèse.

2.3.1 Fragmentation de l'intrigue

Aujourd'hui, même s'il est établi que l'élaboration d'un labyrinthe narratif mobilise davantage d'efforts cognitifs que celle d'une intrigue classique cheminant d'une situation initiale vers un dénouement final, il reste néanmoins compréhensible que les procédés convoqués à cet effet puissent rebuter un lecteur subitement arraché à des habitudes de longue date. Toute action appelle une réaction : aux efforts de l'auteur doivent effectivement répondre ceux du lecteur, peut-être d'importance égale, conjugués en vue d'accéder à une signification qui, autrement, lui demeurerait opaque. C'est là, selon nous, la distinction la plus significative qui sépare les produits de fiction des ouvrages philosophiques pourtant adoptant la même stratégie fragmentaire. Alors que les uns font du fragment une partie d'un tout à reconstruire tel un puzzle (nous le verrons *in fine*), les autres l'emploient au sens strict : un fragment tout court ! Le *Gai savoir* de Nietzsche et les *Pensées* de Blaise Pascal avant lui, pour ne citer qu'eux, illustrent suffisamment cet usage de la fragmentation où chaque partie semble sémantiquement se suffire à elle-même dans ce que la littérature spécialisée qualifie d' « écriture aphoristique », contrairement au roman où l'idée d'associer plusieurs parties reste possible, voire exigée, pour le dévoilement du sens.

Tout morcellement de l'intrigue passe nécessairement par celui du temps. À l'instar de *La marche en forêt* et de *Madame Victoria*, *Le mur mitoyen* reproduit le même

parti pris de nivellement temporel dans lequel le temps des événements est réduit à un seul et unique instant. Le présent, le passé et le futur convergent pour concevoir une temporalité complexe, voire compliquée, à laquelle les verbes conjugués à un présent amorphe n'éclairent rien. Encore une fois, l'entreprise anti-mimétique renvoie la distinction entre temps de l'histoire et temps du récit à une forme d'archaïsme intellectuel reproduisant une vision obsolète car biaisée du monde. Le principe de séquentialité est réfuté au profit d'un temps qui s'offre sous forme de bloc homogène, rigide : le passé-présent-futur. Le narrateur omniscient semble disposer d'une conscience extratemporelle le situant en dehors du domaine gouverné par la chronologie et lui offrant cette possibilité de présenter les événements, non pas comme une continuité en déroulement, mais comme un tableau mosaïqué en suspension.

Que peuvent bien signifier des notions telles que la progression et la linéarité pour un être qui ne les a -du moins ainsi se plait-il à le faire croire-, jamais expérimentées ? Rappelons que l'ordre narratif linéaire n'est autre que la reproduction de l'expérience humaine hautement subjective du temps ; expérience influencée, qui plus est, par des principes de causalité et de téléologie désormais caducs. Ainsi, en rejetant la conception du temps comme continuité, le roman fragmentaire s'oppose-t-il en vérité à la nature téléologique du roman traditionnel. Il ne dégage pas le même besoin ontologique de mener les récits vers une finalisation préétablie qui véhicule en son sein l'expression d'une nécessité idéologique, mais se contente de les disposer en entités séparées, morcelées, ouvertes au possible et par là même au contingent. Le fragment vient remettre en question les bases de toute une vision du monde qui ne sied plus aux préoccupations actuelles : la pensée de l'unité, jusque-là incarnée par la figure omnisciente et omnipotente de Dieu ; celle de l'Homme qui a longtemps endossé le rôle de gardien de cette unité ; celle de l'Univers, assimilé à système fini et bien ordonné ; et celle du Logos en tant que totalité sémantique. Le signe linguistique ne devient dès lors plus un simple outil servant à transcrire fidèlement le monde, mais l'instrument de figuration de l'Être par disjonction, par fractionnement, et par morcellement.

Faire du monde un texte ne signifie pas ici réduire l'Être au langage, mais fissurer durablement la continuité qui a longtemps régi la pensée de Dieu comme Unité, de

l'Homme comme gardien de l'Unité, de l'Univers comme Cosmos, et du Logos comme totalité du sens.²³²

C'est pourquoi, loin de nouer et de dénouer une intrigue en ligne droite, *Le mur mitoyen* préfère présenter ses récits par petits chapitres intermittents qui s'entrecoupent mutuellement et servent d'intervalles les uns aux autres (tel que nous le montrons dans le précédent tableau). Il serait tentant de voir en cette organisation un éparpillement systématique et arbitraire, relativement dénué de sens, or la réalité est toute autre : la cohérence du roman se dévoile à travers la superposition progressive des événements racontés dans lesdits chapitres qui finissent par embrasser une certaine forme d'unité différée. Le flux continu de l'écriture n'est plus à concevoir comme un processus de réalisation ininterrompue, mais comme contribuant à une dynamique complexe dans laquelle la rupture et la discontinuité font désormais partie intégrante. Il faudrait alors envisager une autre, sinon une nouvelle forme de progression non-linéaire que celle des parties éparses ; une forme qui n'exclut pas la possibilité d'une unité sémantique englobant plusieurs fragments.

Ceci étant posé, le saut interprétatif que nous évoquons *supra* et qui permet d'attribuer aux quatre récits, en tant qu'ils sont fragments ou unités, une solidarité logique tendant à l'édification d'un tout, prend toute sa signification. Pour peu que nous admettions le fondement des indices favorisant cette lecture cohésive, nous verrions dans le roman une convergence événementielle patente opérant via la multiplication des lignes de développement. C'est donc cette superposition des plans narratifs qui dicte la fragmentation comme stratégie d'écriture, en addition, évidemment, aux motifs idéologiques, car cette forme offre davantage de possibilités scripturales qu'un texte linéaire traditionnel. *Le mur mitoyen* se donne à lire tel un carrefour à effet d'entonnoir, débutant par une pluralité de développements en apparence désassemblés mais qui finissent par s'entrecroiser et se mélanger tels les épisodes différents d'une même et unique histoire.

Un rapprochement entre un roman ainsi construit et une œuvre de peinture devient alors possible dans la mesure où auteur et peintre tentent semblablement, par les moyens de leurs arts respectifs, de figurer une réalité à laquelle ils ne participent pas, mais dont

²³² ANTONIOLI, Manola. « *Nietzsche et Blanchot : parole de fragment* », In : *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot* [en ligne]. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

ils peuvent observer l'ensemble des composants en même temps. Le développement sous angles multiples de la même histoire rappelle également une caractéristique fondamentale de l'écriture fragmentaire, à savoir qu'un fragment n'est jamais entièrement conçu dans l'individualité. Autrement dit, il participe toujours de manière assumée, suggérée, ou simplement espérée, à la composition d'une unité sur laquelle il vient se greffer avec ses semblables. L'écriture du fragment n'est en aucun cas un acte qui s'effectue au singulier ; elle suppose toujours la présence d'une pluralité aspirant au fondement d'une totalité. Autrement, l'appellation elle-même serait remise en question car il ne saurait y avoir de fragments sans le tout auquel ils appartiennent et duquel ils se sont détachés, parfois provisoirement, et parfois à jamais.

L'individualité fragmentaire est avant tout celle de la multiplicité qui est inhérente au genre ; [...] Écrire en fragment, c'est écrire en fragments. Mais ce pluriel est le mode spécifique par lequel le fragment vise, indique et d'une certaine façon pose le singulier de la totalité²³³

Reste à résoudre la question de la subjectivité de la lecture. L'unité désormais patente à laquelle aspirent toutes les parties du roman est-elle le fruit d'une observation objective, faisant écho à l'intention première de l'auteure, ou d'une projection illusoire de l'Homme aspirant en permanence, consciemment ou inconsciemment, à l'unité ? L'esprit humain peut en effet, dans cette quête ontologiquement motivée, s'adonner à des manœuvres particulières de la pensée qui visent à conférer par leur unification un sens global à des éléments parfois disparates. Chacun des innombrables instants participant au processus de création d'une œuvre artistique se donne pour fonction de l' « évacuer » pour ainsi dire de l'imagination du créateur dans le but de la concrétiser sur un support physique qui lui attribue une existence matérielle. Elle est de ce fait, dès le premier geste destiné à son accomplissement, vouée à avoir un commencement et une fin qui incluent entre leurs bords, la somme de ces instants. Leur totalisation par un observateur extérieur, en l'occurrence un lecteur, n'assure en aucun cas sa capacité à lui restituer toute son épaisseur sémantique. La lecture qu'il en fera sera toujours subjective.

Par conséquent, la littérature en général et *Le mur mitoyen* en particulier, en tant qu'ils sont des produits de ce même esprit en interaction avec la réalité et non une représentation objective, ouvrent la possibilité à une telle interprétation, sans pour autant la confirmer, ni l'infirmer. À cette question de lecture, le roman n'offre pas réponses

²³³ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 64.

précises qui relèveraient d'ailleurs que du domaine des insinuations ou des suggestions ; ce qui, en soi, est loin de constituer un manquement aux exigences idéelles du fragment. Au contraire, fournir des réponses aux questions fondamentales qu'il s'agit justement de susciter par son biais, reviendrait à s'inscrire, quoiqu'un peu différemment, dans une logique de linéarité qui satisfait les attentes passives d'un lecteur naïf. Si l'essence du monde nous est foncièrement inaccessible en dehors de l'exercice de structuration auquel nous nous livrons en permanence, il serait vain de briguer un sens qui l'expliquerait, lui, ou l'une de ses composantes, hormis celui que nous lui construisons. Construction et déconstruction sont à la fois des principes de création artistique et de compréhension de cette création. À défaut de pouvoir prétendre à une réalité ontologique totale, l'Homme sépare et relie, découpe et recoud : c'est là son ultime recours pour obtenir du monde une forme achevée et relativement satisfaisante.

2.3.2 Les effets sur la lecture

S'il est certain que les enjeux du phénomène fragment se rattachent tous (ou presque) à la phase de création, donc de l'écriture ; les effets, quant à eux, sont davantage relatifs à celle de la réception. L'impact immédiat d'un message délivré par pans décousus est, de fait, sensible dans le processus de lecture qui ne conserve dès lors de sa définition initiale que l'action de parcourir des yeux une suite de signes à déchiffrer. Un texte s'offrant à lire comme fragmentaire pose nécessairement la question de son impact sur la réception et renvoie en conséquence à la problématique interprétative, puisque l'acte se transforme dans ce cas en une entreprise de construction opérant par identification de réseaux sémantiques à l'intérieur des fragments. La lecture s'en voit, disons-le, fort compliquée car non seulement doit-elle trouver un semblant de rythme au cœur des blancs, des coupures et des interstices qui interrompent le sens, le modifient ou le suggèrent ; elle doit également apprendre à s'adapter au peu proposé par intermittence, à bouleverser le statut du lecteur. Un roman en fragments ne se lit pas à la manière d'un roman traditionnel. Il ne va pas sans soulever des questions, déranger par des vides non-comblés, inviter à une relecture : bref, sans entraîner une insatisfaction qui lui est consubstantielle ; pis encore, sans l'alimenter.

L'œuvre littéraire est fondée sur un projet esthétique qui la modèle tout entière si bien que la dynamique continuité / discontinuité est soumise aux impératifs de ce projet et qu'elle en devient même le moteur essentiel. En effet, cette articulation est exploitée de manière systématique dans l'écriture de l'œuvre, et elle préside également à sa lecture et

aux opérations de sélection, de mémorisation, de hiérarchisation, d'ordonnement, de reconstruction auxquelles celle-ci conduit à procéder²³⁴

L'usage pour la composition d'un roman de techniques scripturales non-linéaires a pour effet concret de transformer le lecteur en un compositeur second. De même que les approches discursives réfutent aujourd'hui la distinction traditionnelle entre émetteur et récepteur, en ce que celle-ci véhicule comme passivité connotée à l'égard de ce dernier, l'étude attentive de la réception des romans à fragments ne peut se permettre d'assimiler l'acte de lecture à une simple attente d'informations qu'un auteur, dépositaire d'un savoir tout fait, aurait pour mission de satisfaire. Effectivement, La superposition de plusieurs lignes de développement concourt à côté du nivellement temporel des événements et des réseaux de blancs à combler, à accorder au lecteur la possibilité, sinon la latitude, de disposer les récits dans l'ordre qui lui semble le plus cohérent. De là, l'importance du concept de construction dans l'élucidation sémantique des textes fragmentaires qui font fi des principes de base de l'écriture classique comme la chronologie et l'unicité des plans narratifs.

Chaque élément du *Mur mitoyen* se veut construction. Il récuse jusqu'à son organisation la plus profonde le statisme que le roman réaliste, mimétique, a instauré dans la conscience collective comme unique modalité de lecture possible car celui-ci ne sied plus aux exigences du monde tel que le contexte épistémologique actuel le présente. La modalité de lecture alternative que l'écriture de la non-linéarité propose, voire impose, engage à plus d'implication dans la réception qui ne se veut plus passivité mais activité, qui n'est plus synonyme d'inertie mais de participation. Le récit, ainsi présenté par bribes éparpillées, investit le lecteur d'une responsabilité qui lui est étrangère, nouvelle ; celle de réarranger les différentes parties de manière à leur conférer un sens stable et autant que possible cohérent. Ce dernier, désorienté par la mise en réseau d'événements non-chronologiques, est constamment invité à prendre part à la construction de l'histoire, de l'identité des personnages, de l'intrigue et du sens de manière générale, dont la portée s'étale entre les deux extrémités du signe de ponctuation et du roman dans sa totalité.

Cependant, toute entreprise de construction en suppose une autre, antérieure, de déconstruction. En effet, la construction n'est autre que l'opération qui consiste à assembler (ou plutôt à réassembler) les éléments épars d'une histoire qu'un auteur a

²³⁴ GOMEZ-VIDAL, Elvire. « Vers un genre autre. Esthétique de la continuité et de la discontinuité », In : *Figures du discontinu*, Bordeaux, PUB, 2007, p. 261.

préalablement désassemblés. Dans cette perspective, construction et déconstruction, nonobstant l'antinomie de leurs signes ou le contraire de leurs processus, demeurent deux entreprises indéfectiblement liées, en ce sens où elles participent semblablement à la même dynamique créatrice : il est toujours question d'une déconstruction en vue d'une reconstruction. Ainsi, au lieu d'offrir à un récepteur passif une présentation trompeusement cohérente et organisée du monde à laquelle il se complairait dans l'indolence, les auteurs du fragment le contraignent à l'effort mental d'édification d'un sens, d'abord à l'existence, ensuite au texte ; un sens qui peut être subjectif mais qui n'en demeure pas moins un pour autant.

Si, par excès interprétatif, on devait voir dans cette « nouvelle » modalité de lecture une quelque forme de mimétisme que ce soit, elle serait celle de notre approche du monde qui se veut construction, fragmentée et fragmentaire, et non celle du monde lui-même. C'est là, le même constat qui a motivé la nécessité postulée par Heidegger d'une *Destruktion*²³⁵ ayant pour objet les principales questions ontologiques, notamment celles en rapport avec le temps, dans le but de les saisir (ou de les ressaisir) en tant qu'expériences originaires, indépendamment de toute information extérieure qui a pu y être rattachée : une déconstruction en vue d'une reconstruction. Plus tard, Derrida appliquera au texte ce que son prédécesseur a appliqué au temps. Il fera de la déconstruction une « approche » analytique dont l'enjeu est de défaire le sens premier, immédiat, en mettant davantage l'accent sur les postulats, les sous-entendus et les omissions afin de faire émerger un sens nouveau autrement inaccessible : une déconstruction en vue d'une reconstruction.

Ce parallèle entre Ontologie et Littérature illustre avec excellence les effets que peut avoir sur l'écriture, mais surtout sur la lecture, l'appartenance revendiquée à une orientation idéologique donnée. De tout temps, entre philosophie et littérature, il n'y eut guère plus qu'un pas dont l'Histoire nous montre qu'il fut très souvent franchi. Alors que la première nous enseigne de façon théorique que la vision du monde se résume à l'interaction entre l'observateur et la réalité, sans jamais en être le reflet authentique ; la seconde, par la mise en pratique de cet enseignement, nous en offre un modèle réduit mais non moins représentatif. La lecture comme construction de sens donc, loin de représenter une anomalie, répond à l'atmosphère épistémologique actuelle en reflétant la

²³⁵ HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*, op.cit.

connaissance que l'Homme possède ou croit posséder de la réalité. Il est vrai que le recours au fragment fait de la réception une tâche ardue et contraignante mais il génère paradoxalement une plus grande liberté interprétative qui fait du lecteur un véritable co-auteur. Par conséquent, « *la frustration de quelques critiques s'explique probablement par la nostalgie du prêt à penser* »²³⁶, imputable à une tendance presque « naturelle » chez l'Homme qui lui intime la préférence du stable au mouvant et du continu au discontinu.

²³⁶ DUGAST-PORTES, Francine. « Écriture et lecture du fragment dans l'œuvre d'Annie Ernaux », In : *Annie Ernaux : Un engagement d'écriture* [en ligne]. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015

3 Quête ou non-quête de sens ?

Le choix esthétique et idéologiquement motivé de l'écriture fragmentaire est, paraît-il, en étroite liaison avec des questions d'ordre philosophique. Les interrogations métaphysiques autour du sens de la vie humaine, lorsqu'elles ne fécondent pas directement l'imagination de l'auteur, laissent au moins les traces manifestes de la conscience qu'elles taraudent. Il s'agit pour nous d'aborder, en adoptant une démarche qui, disons-le, comprend une part certaine de subjectivité, la problématique de la quête ou de la non-quête de sens, consubstantielle de cette stratégie scripturale. D'aucuns pourraient avancer que la question s'éclaire systématiquement, dès lors que l'appartenance de l'œuvre étudiée à la modernité ou à la postmodernité est établie. De fait, en fonction de cette appartenance – nous l'expliquons dans les prolégomènes –, le fragment serait l'expression d'une crise existentielle et/ou d'un conflit interne que l'auteur chercherait à dénouer ou, au contraire, un simple aveu d'impuissance devant un chaos insurmontable. Certes, l'inscription de l'œuvre dans l'un ou l'autre des deux mouvements prédéterminerait les visées pragmatiques relatives à sa dimension formelle, mais elle déboucherait par là même sur la problématique d'autant plus épineuse entourant le fondement de cette inscription : se base-t-elle sur des affinités idéelles objectives ou sur le seul argument du facteur historique ? Notre objectif n'étant pas de nous engager sur une piste incertaine à la terminologie controversée²³⁷, nous nous contenterons de présenter une lecture qui s'articulera, dans la mesure du possible, autour d'indices objectifs relevés dans les trois textes.

A priori, une contradiction existerait entre la réponse positive à cette question de quête de sens et les conclusions auxquelles le quatrième et le cinquième chapitres nous ont mené. Prouver ainsi l'imprégnation de l'univers romanesque leroussien par le nihilisme, lui-même conséquence directe de la pensée absurdiste, n'exclurait-il pas d'emblée la possibilité de pareille quête par une négation péremptoire ? Bien que cette interrogation semble légitime, elle résulte en vérité d'un contresens double. Le premier est en relation avec la nature du « sens » dont il est question. À l'évidence, il ne s'agit pas d'un sens intrinsèque au monde ou à l'existence qui se réclamerait d'une provenance transcendante, auquel cas la contradiction se verrait justifiée, mais d'un sens immanent, immédiat et limité au seul individu. Le deuxième est en rapport avec la définition du mot

²³⁷ Voir à ce propos : GONTARD, Marc. *Le roman français postmoderne*, 2003. halshs-00003870

« sens » qui présente une ambivalence connotative. Qu'entendons-nous précisément par « quête de sens », en dehors de la perspective eschatologique que l'Homme a longtemps prise pour la Vérité et dans laquelle il a trouvé un semblant d'unité à son être ? Le terme sera tantôt synonyme de « signification » : celle que l'on donne aux événements et aux expériences afin de pouvoir les inscrire dans une continuité logique intelligible ; tantôt d' « orientation », entendue comme direction, comme voie déterminant un mouvement ou une dynamique actionnelle.

3.1 Quête

Dès l'aube de son Histoire, la philosophie s'est appliquée à traiter cette question sous tous les angles possibles et imaginables, si bien qu'aujourd'hui, il existe autant de réponses qu'il n'existe de philosophes. Néanmoins, dans les trois romans, la possibilité d'accéder à un sens est souvent liée à celle d'établir des liens entre les différents éléments de l'expérience subjective propre à chaque personnage. Il s'agit tant de pouvoir les inscrire dans un ancrage spatial que de les situer sur le plan chronologique de leur déroulement (passé, présent, futur). La capacité à ainsi relier les étapes de l'expérience individuelle est la condition *sine qua non* à la cohérence de leur intelligence, en cela qu'elle permet l'imbrication des événements tels qu'ils sont vécus intérieurement dans le cadre objectif de la réalité extérieure. C'est ce rapport d'abord à soi, puis au monde qui conditionne la signification, même circonstancielle, que tout un chacun confère aux événements de son existence.

À bien des égards, *Madame Victoria* est un roman de la quête : quête d'identité, mais aussi quête de sens et d'unité de l'Être. Considérés de manière globale, l'ensemble des récits, en ayant pour objet un personnage pluriel, à la fois identique et différent et évoluant dans un même ancrage géographique, montre l'aspiration à une image complète et harmonieuse d'un Moi égaré, atteignable, ou pas. Le tout est marqué du sceau du retour qui n'en finit pas de le ramener au point de départ : l'éternel retour du contingent. L'atteignable Moi, par sa nature, met l'individu en mouvement ; d'où la récurrence des thèmes de l'errance spatiale et de l'égarement. Il est ce « défaut d'être » qui désire être, alors l'auteure le fait pluriel pour le cerner ; elle le fait légion pour espérer l'unir, une démarche toujours vaine et toujours à recommencer. Le Moi de Victoria n'est pas individuel ; il est la somme de ceux des autres « Elle » qui sont dans le roman et de celles qui n'y sont pas mais qu'elle convoque. Peut-être, l'objectif est-il d'abolir les frontières

entre la vie et la mort, l'identité et l'altérité, pour fonder, voire refonder les balises identitaires égarées et redonner un sens à une existence qui n'est plus.

L'inatteignable Moi est celui de l'errance dans le temps. La prolifération non-ordonnée des cadres temporels trahit la même recherche d'unité qui se fait cependant de manière angoissée. Les récits de *Madame victoria* ne se greffent pas, à l'instar de ceux de *La marche en forêt* et du *Mur mitoyen*, sur l'intrigue principale tels les épisodes différents d'une histoire unique. Chacun d'entre eux représente le fragment isolé d'un tout à jamais perdu : une histoire à part d'une Victoria à part. Ironiquement, c'est la démarche censée redonner son unité à l'Être qui a fini par le dissoudre. La pluralité du Moi ne garantit pas l'unité de l'Être ; d'où le thème tout aussi récurrent de la solitude. Le roman est un long cheminement vers un sens qui se révèle illusoire. Le possible est par définition contingent, et sa multiplication l'est tout autant. Par conséquent, tenter de faire de Victoria un tout seulement réalisable au sein de la catégorie du possible équivaldrait à avouer qu'elle n'est rien, puisque le contingent n'est pas nécessaire, n'est pas forcé d'advenir : « je suis tout, puis plus rien. » (MV : 172).

Considérés indépendamment, les récits laissent transparaître la même recherche d'unité. Ce sont les petits cercles à l'intérieur du grand, aussi le saugrenu de cette recherche s'y découvre-t-il plus promptement. La mort qui clôt inexorablement chacun d'entre eux annihile l'espoir de voir s'esquisser des éléments de réponse aux questions qui demeurent entières, inentamées. Mais si l'auteure met négativement fin à l'attente, c'est seulement pour la raviver avec le retour du personnage : à l'éternel retour de Victoria répond celui de la déception dont s'accompagne fatalement sa quête inachevée. Peut-être, Leroux cherche-t-elle en vérité à souligner par leur renouvellement, la futilité des efforts conjugués à des fins inatteignables. Le décès à des âges variables, parfois avancés, communique le superflu du paramètre temporel dans la quête de sens : les tentatives, qu'elles s'expriment en termes de fréquence ou de durée ne sont d'aucun secours face à l'impossible. De plus, le thème de l'incommunicabilité contribue, à côté de celui de l'aliénation mentale, à dévoiler l'irrationnel de cette quête : dans un monde où même le langage se voit dépossédé de sa fonction première, briguer du sens et de l'unité ne peut que mener vers la folie.

Le roman feint donc d'engager le personnage sur la voie de la quête de sens pour mieux expliciter l'absurde d'une telle entreprise. Il est vrai que la mise en pratique d'un

constat, d'un concept ou d'une théorie philosophique par le biais de l'imagination leur a toujours conféré davantage d'impact et offert davantage d'accessibilité chez le grand public que le discours théorique abscons. La mise en contexte grâce à des situations « prétextes », vraisemblables, permet une immersion dans les grands questionnements ontologiques que les traités de philosophie, objectifs et distants en raison de leur aspiration à la scientificité, n'assurent pas ou du moins pas forcément. Elle dispense le lecteur du fardeau de l'expérience, mais surtout de celui de la répétition, qui incombe désormais au personnage, chargé d'évoquer les questions et, autant que faire se peut, d'apporter des réponses qu'il se contentera de suggérer. *Madame Victoria* peut être lu comme une expérience par procuration de la quête impossible de sens.

3.2 Non-quête

Dire qu'il n'est point de quête de sens dans tel ou tel produit de l'intellect humain, c'est vouloir déposséder l'Homme d'une de ses caractéristiques fondamentales. « *[L]e souci constitutif de toute vie humaine est celui de son sens* »²³⁸, affirme Schopenhauer. Les Hommes tendent toujours à couvrir par le manteau rassurant de la signification les événements de leurs vies : ceux qu'ils subissent, tout autant que ceux qu'ils créent. Ils s'efforcent de trouver du sens à une existence où tout laisse à croire qu'elle en est dépourvue. Comment alors concilier cette tendance constitutive de la pensée humaine avec une réalité qui lui est foncièrement opposée ? Simplement en substituant au « pourquoi ? » des grands thèmes de la vie, de la mort, de l'existence collective et de l'Être, le « vers où ? » d'une orientation individualiste. Il ne s'agit dès lors plus de vouloir « trouver » une signification à la vie en l'inscrivant au sein d'une totalité quelconque (L'espèce, l'Histoire, ou même la famille), mais de lui « donner » une orientation, une direction à emprunter qui la rendrait ontologiquement satisfaisante.

C'est, par exemple, le message que laisse transparaître le récit d'Amélie Brûlé dans *La marche en forêt*. Sa vie entière s'articulait autour du noyau familial qui lui servait de jalon existentiel, lui permettant de se complaire à une vision simpliste de l'Être, n'engageant aucune autre forme de questionnement. L'expérience qu'elle fait de l'absurde naît justement du fait de l'effondrement de ce qu'elle tenait jusque-là pour la « voix qui dicte l'ordre du monde » (MF : 167). Il est vrai que, jusqu'à un certain âge, l'individu peut inscrire son existence qu'il conçoit comme fragment, dans l'unité

²³⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*, op.cit.

quantitativement plus importante de la famille dans laquelle il trouve satisfaction de son besoin de sens. Les parents se voient investis du rôle de garants de cette unité, en ce qu'ils sont perçus comme bloc homogène, comme une seule et unique entité.

C'est toute une conception du monde qui se voit alors ébranlée en cas de séparation car la rupture des parents entraîne nécessairement celle de l'image qui leur était rattachée et « invalide l'une des vérités du monde » (MF : 167) pour leurs enfants. Mais, loin de se limiter à l'impact psychologique, la dissolution du noyau familial, achevée par l'emprisonnement d'Hubert (le frère), engage chez Amélie une dimension philosophique. L'Absurde dont elle détenait jusque-là des connaissances uniquement théoriques, lui apparaît comme la vérité ultime régissant le fonctionnement de l'univers. La perte de sens lui impose désormais de désimbriquer sa vie du concept de la famille qui s'est révélé comme purement conventionnel et sans réel fondement en dehors du cadre social. Elle lui intime de s'engager sur la voix d'un individualisme, peut-être douloureux, mais qui reste malgré tout plus « sensé ».

Le récit d'Amélie montre que l'inscription de l'existence individuelle dans une unité plus importante ne lui garantit en aucun cas la détention d'un sens. Au contraire, l'effondrement de cette unité imaginée peut engendrer celui de ladite existence et mener vers une détresse ontologique, voire à un goût du suicide qui viendrait en réponse à la perte brutale de repères. Les dimensions ou la nature de cette unité sont sans impact aucun sur son fondement car elles reproduisent toutes le même schéma de désenchantement. *Victoria en sursis* nous enseigne que quêter un sens dans l'appartenance à une espèce, en l'occurrence l'humanité, ou dans une continuité historique –dont nous remarquerons que leurs dimensions sont nettement plus importantes que celles de la cellule familiale–, est tout aussi vain. Se réclamer comme faisant partie d'un genre implique certes le fait de jouir de ses succès, de se vanter de ses accomplissements, mais aussi de répondre de ses pires erreurs, même de celles auxquelles l'on n'a pas contribué.

C'est cette logique qui a amorcé le court voyage de Victoria 3 et de Daniel vers le désenchantement du monde et qui, plus tard, a nourri en eux une profonde aversion envers le genre humain. Ils font, à l'occasion d'un cours d'Histoire, connaissance avec les revers de l'humanité, regroupés dans les actions les plus abjectes de l'espèce : « Ça avait commencé dans le cours d'histoire, le pire de tous. On nous y racontait l'Inquisition, les sorcières au bûcher, la traite des Noirs, le massacre des Amérindiens, l'Holocauste. »

(MV : 48). Ainsi priver son être de son indépendance, de son individualité en l'envisageant comme seulement possible en tant que partie d'un tout, conduit inévitablement à son appréciation en fonction des actions de ce tout dont on se considère inséparable. D'où le poids de la culpabilité historique qui s'est mise à peser sur les jeunes âmes des deux personnages, encore adolescents, les investissant d'une angoisse injustifiée. Dans un élan de détresse interne, ils choisissent de vivre en reclus, loin de ce qui représentait désormais à leurs yeux une race perdue et un horrible accident dans l'histoire du monde. Leur suicide est, en grande partie, imputable à cette vision des choses car il représente pour eux à la fois la délivrance d'une appartenance détestée et l'unique acte rédempteur possible pour des actes qu'ils ont commis par cette seule appartenance.

Il n'est donc pas surprenant de voir dans toutes les philosophies (ou presque toutes) qui mettent en avant l'aspect injustifié de l'Être, un appel criant à vivre : Camus, par les modes de vie alternatifs qu'il propose et Sartre, par l'injonction à une existence authentique. Avant eux, Nietzsche, l'un des premiers penseurs à évoquer de façon littérale la question de « sens de la vie », développe de longues réflexions sur les rapports unissant la quête de sens inhérente à l'Homme et une conception particulière de l'individualité²³⁹ : l'idée de donner une signification à sa vie supplante celle de la chercher. Nietzsche s'oppose ici à ses prédécesseurs de la Grèce antique chez lesquels la réponse à la question trouvait des orientations sociales et socialisantes, en proposant un horizon nouveau, davantage axé sur l'individu. Si la pensée de Camus, de Sartre et de Nietzsche concernant cette problématique de sens de la vie a eu autant de succès, c'est peut-être parce qu'aux yeux de leurs contemporains, elle en était dépourvue.

Il faut donc voir dans la très célèbre « Dieu est mort ! »²⁴⁰, une invitation à vivre en se réservant le droit exclusif de définir soi-même ce sens. La vie n'aurait par conséquent pas d'objectif(s) ou de valeur(s) intrinsèque(s), mais serait constituée de la somme de ceux que tout un chacun daigne lui donner : un acte purement individuel. Dans *La marche en forêt*, c'est le personnage d'Alma qui est le plus représentatif de cette vision du monde. Elle quitte le foyer familial dans lequel son existence trouvait un semblant de signification pour embrasser un mode de vie plus centré sur sa personne. Évidemment, la vie au sein d'une famille pourrait elle-même être une possibilité, pourvu qu'elle fasse l'objet d'un

²³⁹ GRONDIN, Jean. « Le sens de la vie : une question assez récente, mais pleine de saveur. », In : *Théologiques*, 2001, 9(2), 7–15.

²⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai Savoir*, op.cit., p.192.

choix et qu'elle ne s'érige pas en « force » extérieure promettant, à l'instar de Dieu, des réponses aux questions ontologiques.

L'écriture fragmentaire participe à sa manière de cette même pensée. Elle invite le lecteur à prendre part à la construction du roman en lui permettant de reconfigurer les récits dans l'ordre qu'il choisit. Elle lui offre également la capacité d'arranger les événements, voire de disposer du matériau narratif de façon à conférer au tout un sens qui satisfasse son besoin consubstantiel d'unité. Il se voit libre de choisir entre une pluralité virtuellement infinie d'ordres de lecture, de la même manière qu'il est libre de parcourir la vie selon une pluralité tout aussi infinie de possibilités. Le roman devient alors une reproduction miniaturisée du monde et la lecture, une simulation réduite de la quête de sens. De même que le texte en fragments se lit en processus évolutif qui n'est jamais susceptible d'une seule interprétation, d'un seul sens, la vie est aussi un parcours complexe aux buts et aux valeurs multiples. Elle est construction au même titre que la lecture est une construction.

Ce dernier chapitre a été dédié à l'étude formelle du phénomène fragment dans l'œuvre de Catherine Leroux ; étude qui ne saurait manifester de prétentions à l'exhaustivité et que nous reconnaissons d'emblée incomplète, lacunaire, eu égard à l'empan de la thématique et à la multiplicité de ses ramifications. Nous nous sommes attachés à rendre compte de la manière dont la dimension esthétique de l'écriture demeure indissociable d'une certaine éthique : la mise en accord de la forme du texte avec son fond mène, dans le roman leroussien, à une inéluctable poétique du morcellement. C'est la conception totalitaire du monde qui se voit ici rejetée car obsolète. Longtemps, la pensée eschatologique a imposé la linéarité comme unique idéal artistique pour la mise en mots d'un monde harmonieux et cohérent. Or, l'atmosphère philosophique actuelle présente le langage comme inapte à l'expression de l'Être dans sa totalité et le texte comme incapable d'une figuration complète de la réalité. Elle intime, de ce fait, le recours au fragment, dans la présentation et dans la représentation, érigé en véritable exigence esth-éthique car faisant écho à l'incertitude qui caractérise le climat épistémologique ambiant.

Leroux conjugue dans ses textes une pluralité de procédés scripturaux tendant à « déconstruire » ce principe de totalité. Le regain d'intérêt pour l'écriture fragmentaire est d'ailleurs concomitant, du point de vue historique, de l'apparition dans la sphère littéraire d'œuvres dites de « déconstruction ». La disposition systématique en chapitres des romans apparaît chez l'auteure comme un parti pris formel dans son entreprise déconstructrice. Sur le plan textuel, le fréquent recours aux espaces blancs, aux interstices, aux phrases tronquées, aux points de suspension et aux lignes de séparation sont autant de caractéristiques qui font du roman leroussien un roman de la non-linéarité par excellence ; tandis que sur le plan narratif, les stratégies de nivellement temporel dénoncent l'impératif mimétique des canons classiques, prenant pour modèle l'expérience humaine et subjective du temps calendaire. Le chevauchement chaotique des différentes temporalités de la narration traduit l'impossibilité de figurer le monde comme unité appréhensible, participant d'une quelque continuité que ce soit.

L'intrigue s'en trouve, par conséquent, morcelée, éparpillée, et c'est au lecteur qu'incombe la tâche d'en construire ou plutôt d'en reconstruire la trame. Un texte se présentant comme intentionnellement fragmentaire soulève nécessairement la question de son impact sur la réception qui, de fait, ne saurait s'apparenter à une simple attente d'informations que l'auteur, détenteur d'un savoir préconçu, aurait pour mission de combler. Le fragment récuse le statisme que l'écriture traditionnelle a engendré dans la

conscience collective. Il propose, voire impose, une nouvelle modalité de lecture engageant à davantage d'implication dans la réception qui ne se veut plus passivité mais activité. Les « blancs », qu'ils soient textuels ou narratifs, ont pour fonction de bouleverser les habitudes d'un lecteur dont ils questionnent en parallèle le statut. Il n'est désormais plus conçu comme récepteur mais comme compositeur second d'un texte auquel il participe activement. Déconstruction et Reconstruction relèvent de la même dynamique créatrice : à la déconstruction de l'auteur doit répondre la reconstruction du lecteur.

Bien que les trois romans partagent le même souci de rejet de l'unité et de la linéarité, ils semblent poursuivre, chacun, un effet pragmatique distinct. *Madame Victoria* se donne à lire telle une expérience par procuration de la quête impossible de sens ; le fragment y est justement convoqué pour traduire l'absurde de pareille quête. Il a pour rôle d'insinuer, par sa seule présence, l'existence antérieure d'un tout que le roman présente comme désormais inatteignable. Les situations vraisemblables permettent la mise en contexte du lecteur, en même temps que son immersion au cœur des grandes questions ontologiques dont les réponses ne lui sont jamais que suggérées. *La marche en forêt*, quant à lui, s'offre en méditation sur le caractère subjectif de la réalité. Le morcellement devient donc l'outil narratif privilégié, concourant, grâce aux fréquents changements de perspective qu'il introduit, à montrer les innombrables variations dont elle est susceptible. En outre, aucun ordre chrono-logique ne paraît régir la répartition des récits décousus, racontés selon les perspectives différentes de la pléthore de personnages qui font du roman un véritable labyrinthe fragmentaire. *Le mur mitoyen*, enfin, voit dans le fragment un simple prétexte pour inviter le lecteur à une reconfiguration des récits. L'agencement interchangeable lui donne la possibilité de disposer du matériau narratif de manière à satisfaire son besoin de totalité et de sens. Sans doute, l'intention est-elle de lui présenter une métaphore de la vie car, de la même manière qu'un texte fragmenté peut faire l'objet des lectures les plus diverses, la vie est un ensemble complexe d'objectifs et de valeurs qu'il revient à tout un chacun de construire librement. La quête de sens cesse dès lors d'être une recherche instinctive de signification et devient un processus conscient d'orientation : une orientation dans la lecture, une orientation dans la vie.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de notre investigation, nous osons espérer être parvenu à fournir des éléments de réponses au questionnement qui en est à l'origine. Nous nous sommes proposé dans ce travail de thèse d'interroger la pluralité de stratégies scripturales et discursives mises, dans l'œuvre littéraire de Catherine Leroux, au service d'une expression résolument philosophique. Ce sont les résonances de la philosophie d'Arthur Schopenhauer, de Friedrich Nietzsche, d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, entre autres philosophes et penseurs ayant contribué à l'édification du contexte épistémologique actuel, qui ont suscité chez nous l'intérêt pour la mise en examen de ces stratégies. Nous avons alors jugé pertinent de vérifier si l'appartenance dudit œuvre audit contexte se voulait uniquement circonstancielle, attribuable à une simple coïncidence historique, ou, au contraire, idéelle, s'inscrivant dans le sillon d'une pensée particulière qui a traversé les époques. La composante narrative a été approchée en parallèle de celle thématique, textuelle, discursive et formelle pour démontrer la présence, au sein de notre corpus, d'un cheminement fidèlement reproduit de la logique ayant abouti à la vision actuelle du monde : une existence mortelle, régie par une dynamique répétitive et des valeurs contingentes qui la dépourvoient de sa force enchanteresse.

Nous avons émis, au commencement de cette étude, une première hypothèse suggérant que le fond philosophique du texte leroussien se déployait selon les trois modalités énoncées par Philip Kitcher, à savoir la référence, la reprise thématique et l'exploration réflexive, mais qu'il se donnait de surcroît un aspect textuel et narratif moins explicite. Pour la vérifier, il nous a fallu mettre en évidence, en vue de les examiner, les différentes façons de « philosopher » adoptées dans les trois romans : deux correspondances se sont aussitôt avérées. En guise de référence, Leroux s'éloigne du degré zéro qu'est la citation allographe d'un propos antérieur ; ses renvois se bornent aux seules évocations et allusions qui remplissent une fonction d'enrichissement substantiel, en même temps qu'elles ne témoignent de la connaissance savante que l'auteure en détient. Le compte rendu littérisé d'une préoccupation philosophique reste sans doute la modalité la plus usitée au sein de notre corpus. L'auteure fait appel à la reprise thématique à une fréquence telle que ses récits communiquent l'impression de n'être que les prétextes de la mise en application des questions et/ou énigmes qui les sous-tendent : la mort, la lassitude, le suicide, l'incommunicabilité et la déception sont autant de thèmes empruntés à la philosophie de l'absurde. C'est là, nous semble-t-il, une amorce de réponse non-négligeable à l'interrogation portant sur la nature de la matière de départ dans la

création de l'œuvre : est-elle littéraire ou philosophique ? Seule une étude génétique sera en mesure de valider avec certitude l'une ou l'autre des deux possibilités.

Le décryptage de la composante textuelle a levé le voile sur une recherche systématique de circularité qui se traduit par la jonction des deux seuils incertains dans les trois romans, les disposant, par conséquent, à l'image de grands cercles dans lesquels se meuvent les cercles plus petits que sont les récits. Mais la figure rhétorique de l'anaplodiplose n'est autre que la tentative, toujours vaine et toujours recommencée, de remédier au manque fondamental d'unité au sein de textes qui se défendent jusqu'à la possibilité même d'un commencement et d'une fin. Elle a pour vocation de générer un effet de « boucle bouclée » et d'ériger la circularité aussi bien en parti pris esthétique qu'en véritable condition de l'existence. Le périphrase, quant à lui, en raison de ses emplacements privilégiés en amont et en aval, permet d'entamer le texte bien avant le début et de le projeter au-delà de la fin. Le point final ne devient alors envisageable comme tel que par sa seule position, en cela qu'il marque une fin exclusivement textuelle : une fin pour un recommencement, pour un re-commencement.

L'analyse des procédés narratifs a révélé une entreprise analogue, répondant à la même veine circulaire. L'usage de schémas récursifs, réinvestissant tantôt des thèmes antérieurement développés, tantôt une part de la substance narrative qui revient inchangée, trahit une forme d'écriture qui a fait de la répétition son nerf moteur. Cette dialectique de l'identité et de l'altérité, assurant la coexistence paradoxale d'un « même » à chaque fois réitéré et d'un « autre » toujours relatif, ne saurait mieux s'exprimer ailleurs qu'au sein d'une narration décousue et foncièrement anachronique. En effet, la séquentialité tripartite des canons traditionnels est rejetée du roman leroussien car sous-tendue à la fois par une intention mimétique de l'expérience humaine du temps et par des perspectives eschatologiques désormais obsolètes. Passé, présent et futur sont voués à s'y entrelacer à l'union, jusqu'à la fusion de leur essence au cœur d'une temporalité confuse qui fait fi de tous les principes de succession événementielle. Les récits sont alors doublement investis d'une ambiance répétitive qui ne connaît ni ne reconnaît les notions de début et de fin : évidemment, un cercle n'en possède pas !

Notre seconde hypothèse supposait l'imprégnation du discours romanesque de Catherine Leroux par une vision particulière du monde et du temps qui assujettirait jusqu'au fonctionnement interne de la langue à la démarche de sa représentation. Tout au

long de cette investigation, deux fils n'ont eu de cesse de se chevaucher pour fixer le caractère fondamental de l'œuvre étudié : le discours narratif du contenu diégétique et le discours analytique du fond philosophique, tous deux enchevêtrés à l'intérieur d'un ensemble homogène qui en complexifie grandement la distinction, tant l'un procède de l'autre. Leroux raconte en même temps qu'elle ne commente et rapporte en même temps qu'elle n'explique. Ce faisant, elle met en exergue les similitudes partagées entre deux modes d'énonciation somme toute complémentaires : le discours narratif, destiné à l'immersion situationnelle via une mise en contexte préalable, est indispensable à l'introduction d'un discours d'analyse à forte valeur perlocutoire.

Outre les passages digressifs à dominante essentiellement explicative et/ou argumentative, le discours philosophique peut vêtir une valeur symbolique dont les enjeux se dévoilent au niveau de sa construction même. À ce titre, la répétition devient une stratégie privilégiée, pourvu qu'elle ne s'inscrive pas sous une contrainte de la langue ou sous un dysfonctionnement quelconque dans l'énonciation. En allant à l'encontre du principe de parcimonie linguistique, elle tend à communiquer tout le paradoxe d'un discours vraisemblablement spontané mais qui, du fait de sa nature écrite, suggère une marge d'élaboration préalable plus ou moins importante. Au-delà, le décryptage des différents procédés de la répétition nous a permis d'élucider leur rôle dans la construction discursive globale : les reprises lexicales, syntaxiques et sémantiques tendent à uniformiser le propos en lui conférant une architecture circulaire et close, tandis qu'elles relancent continuellement le fonctionnement en boucle du discours grâce au renvoi en écho des segments qui se succèdent en se répétant. Ce jeu intentionnel d'aller-retour, de va-et-vient, dont sont investies aussi bien les composantes textuelle et narrative que celles linguistique et discursive rappelle, sans activement y référer, la doctrine philosophique de l'éternel retour. Leroux la convoque dans sa version cosmologique et ontologique afin de dresser la répétition en trait constitutif de l'être, dans une large mesure responsable du sentiment de désenchantement, actuellement éprouvé à l'égard du monde.

L'auteure fait aussi la part belle à la mort qui n'est pas loin de constituer l'essentiel de ses romans. Les visions absurdistes et nihilistes du monde partagent ce trait commun qu'elles procèdent d'une conscience accrue de la fatalité fondamentale à venir qui se présente comme une véritable néantisation de l'être. Responsable à part égale du désenchantement qui imprègne la pensée contemporaine, son omniprésence nous a convié

à l'étude des dispositifs conjugués en vue de sa mise en mots. Discursivement, la mort est figurée selon deux modalités, conçues à l'image des deux attitudes de l'Homme confronté au spectacle de sa périssabilité : le silence d'une surprise toujours inédite et l'emphase d'une indignation toujours exacerbée. Les registres du macabre et du morbide deviennent alors les deux versants d'une même dynamique créatrice qui atteste de l'acuité avec laquelle l'auteure traite des thèmes de la finitude. L'un, s'articulant autour de constructions euphémisantes et de formules de contournement linguistiques visant à atténuer le choc une réalité douloureuse, et l'autre préférant la dénomination crue, l'hyper-monstration matérielle et la description hyperbolique ; ils concourent de concert à rendre compte d'un fait complexe aux paradoxes multiples.

Enfin, l'analyse de la composante formelle a révélé une entreprise manifeste de déconstruction, orientée vers le principe de « totalité » qui caractérise les romans traditionnels. L'inscription de l'œuvre leroussien dans l'atmosphère philosophique actuelle lui défend-elle certainement toute prétention à l'unité qui viserait à reproduire un schéma téléologique de l'écriture. Elle lui impose un recours systématique au fragment dans la représentation car plus congruent aux exigences à la fois esthétiques et éthiques du climat actuel d'incertitude. L'utilisation à répétition des espaces blancs, des interstices, des phrases tronquées et des points de suspension fait du roman leroussien un roman fragmentaire par excellence. L'intrigue ainsi éparpillée, morcelée, fait de la lecture un effort constant et actif de construction de sens qui ouvre la voie à des possibilités interprétatives infinies. Sans doute, l'objectif est-il de présenter au lecteur une sorte de métaphore de la vie car, de même qu'un texte fragmenté est susceptible de plus d'une lecture, la vie est un processus dynamique de construction d'objectifs et de valeurs qui possède autant de sens qu'il n'y a d'individus. Ainsi conçue, la quête de sens cesse dès lors d'être une vaine recherche de signification sans cesse contrariée par le silence du monde, et devient une recherche d'orientation : une orientation dans la lecture, une orientation dans la vie.

À un troisième niveau, plus oblique, l'acte de « philosopher » devient organiquement lié aux récits et au développement des personnages. Refusant de se restreindre à l'exposition des problèmes classiques de la philosophie, l'auteure s'y implique de manière active en proposant, mais surtout en défendant, des idées qui lui sont propres. Ainsi, le « cycle de l'absurde » de Catherine Leroux ne se clôt-il pas sur une

conception « nouvelle » de l'être qui serait fondée sur un impératif d'acquiescement, à l'instar de l'*Amor Fati* de Nietzsche, ou sur une invitation qu'elle sait déraisonnable à la révolte, à l'instar de *L'Homme révolté* de Camus. Il tend, au contraire, à réactualiser en l'exaltant le sentiment du non-sens qu'il offre à l'état brut ; non pas à dessein d'exhorter le lecteur à se naufrager sur un nihilisme aveugle qui nivellerait dans le néant les existences individuelles, mais dans le but de lui offrir une image tant « réelle » que réaliste du monde, loin de toutes les idéologies qui, en s'appliquant à l'expliquer, ont fini par l'idéaliser.

« Il n'est point de désenchantement sans idéalisation » : une morale se dégage donc en effet des trois romans qui peuvent, à leur manière et avec la somme de leurs spécificités, être lus telle une méditation complexe sur la vie bonne. Évidemment, le romancier se distingue du philosophe en cela qu'il privilégie sur la terminologie spécialisée et ésotérique, inaccessible aux profanes, les subtilités de l'expression allégorique qui offre de plus vastes horizons interprétatifs. Aussi, le rejet du fondement transcendant des valeurs traduirait-il une invitation tacite à en refonder un système nouveau, sur la seule base de l'immanence empirico-sociale. Autrement dit, c'est au seul Homme qu'appartient désormais la liberté et qu'incombe le devoir de créer ses propres règles morales, en fonction de ses besoins et en fonction des exigences du vivre-ensemble. Reconnaître d'emblée le caractère conventionnel des valeurs exempte de la déception (ou du désenchantement) dont s'accompagne le déclin, toujours à prévoir, des idéologies transcendantes.

L'objectif que nous nous étions fixé était fort ambitieux. Aussi, l'existence de flous encore à éclaircir, de lacunes à combler et d'éléments à approfondir est-elle loin d'être exclue. D'ailleurs, est-il raisonnable de vouloir mettre un point final à une étude ayant pour objet des textes qui se le refusent ? Notre investigation ne demeure guère qu'une tentative de lecture d'un œuvre ouvert et mouvant dont la signification ne se limite certainement pas au seul angle sous lequel nous avons choisi de le regarder. Les thèmes récurrents de la mort, de la folie et de la répétition, pour ne citer qu'eux, même s'ils s'inscrivent dans les préoccupations philosophiques les plus diverses, répondent à des problématiques tout aussi fructueuses, sinon davantage, dans le domaine de la psychanalyse. Il nous paraît par conséquent intéressant de les envisager à la lumière des travaux qui leur sont consacrés. La répétition des scénarios funestes est-elle le signe latent

d'une pensée obsessionnelle ou de ce que la littérature spécialisée désigne par « névrose de destinée » ? L'omniprésence de la mort est-elle le produit d'un « surmoi » en expression ou une manifestation de la « pulsion de mort » freudienne ? Autant de questions qui invitent à un regard plus approfondi des romans leroussiens qui, de toute évidence, n'ont pas encore livré tous leurs secrets.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus d'étude

- LEROUX, Catherine. *Madame Victoria*, Québec, Alto, 2015.
- LEROUX, Catherine. *Le Mur mitoyen*, Québec, Alto, 2013.
- LEROUX, Catherine. *La Marche en forêt*, Québec, Alto, 2011.

Ouvrages théoriques et philosophiques

- ABRAMÉ-BATTESTI, Isabelle. « La citation et la réécriture », *In : La Divine Comédie de Dante*, Torino, Ed. Dell'Orso, 1999.
- ARENDT, Hannah. *La condition de l'homme moderne*, Paris, Agora, 1961.
- ARIES, Philippe. *L'Homme devant la mort*, Paris, Éd. Le Seuil. 1977.
- BARONI, Raphael. *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, coll. Érudition, 2017.
- BONHOMME, Marc. *Pragmatique des figures du discours*, Paris, H. Champion, coll. Bibliothèque de grammaire et de linguistique, 2005.
- BOUTROUX, Émile. *De la contingence des lois de la nature*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1921.
- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- BUTOR, Michel. *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.
- CAMUS, Albert. *Carnets II*, Paris, Gallimard, 1964.
- CAMUS, Albert. *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
- CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
- DASTUR, Françoise (dir). *La mort. Essai sur la finitude*, Presses Universitaires de France, 2007.
- DEL LUNGO, Andrea (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Garnier, 2010.
- DEL LUNGO, Andrea. *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche par Gilles Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- DES AULNIERS, Luce. *La fascination : nouveau désir d'éternité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.
- DUPRIEZ, Bernard. *Les procédés littéraires*, Paris, Ed.10/18.
- ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- FESTUGIERE, André-Jean. *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, tome. IV, Paris, Les Belles Lettres, 1944-1954.
- FORMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010.
- FRÉDÉRIC, Madeleine. *La répétition : Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer, 1985.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GONTARD, Marc. *Le roman français postmoderne*, 2003. halshs-00003870 [doc numérique]
- GUYAU, Jean-Marie. *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, Allia, 2008.
- HARE, Robert. *Without Conscience: The Disturbing World of Psychopaths Among Us*, New York, Pocket Books, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.
- HUSSERL, Edmund. *Sur l'intersubjectivité*, trad. Natalie Depraz, Paris, PUF, 2001.
- ILDEFONSE, Frédérique. *Les stoïciens*, Paris, Les belles lettres, 2000.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort*, Paris, Flammarion, 2003.

- JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- KIERKEGAARD, Søren, *Journal (Extraits) 1832-1846*, trad. Ferlov et Gateau, Paris, 1941.
- KITCHER, Philip. *Joyce's Kaleidoscope: An Invitation to Finnegans Wake*, Oxford University Press, 2007.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- LAURIN, Danielle. « Madame Victoria : l'effacée » (en ligne), In : *Le Devoir* 26 septembre, 2015. [Consulté le 20.08.2022]
- LEVINAS, Emmanuel. *Dieu, la mort, le temps*, Paris, Le Livre de poche, 1993.
- LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique du discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1908.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai Savoir*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Par-delà le bien et le mal*, trad. Geneviève. Bianquis, Aubier, Paris, 1978.
- NUSSBAUME, Martha. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 2004
- PLATON. *Le Banquet*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, 2007.
- RAULT, Julien. *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile DEFAUT, 2015.

- SAHIRI, Léandre. *Le Bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale*, Paris, Le Petit Éditeur, 2013.
- SALVAN, Geneviève. « Figures et contexte(s) », In : *Le discours et la langue*, Tome 4.2, 2012-2013.
- SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Livre IV, trad. A. Burdeau, Felix Alcan, Paris, 1888.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga et Paralipomena*, trad. Jean-Pierre Jackson, Paris, Coda, 2010.
- SONTAG, Susan. *La maladie comme métaphore suivi de Le sida et ses métaphores*, trad. Marie-France de Paloméra, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2021.
- SPINOZA, Baruch. *Lettre à Schuller (1674)*, trad. Ch. APPUHN, In : *Œuvres*, tome 4, Flammarion, 1966.
- STANGUENNEC, André. *La Morale des Lettres. Six études philosophiques sur éthique et littérature*, Paris, Vrin, 2005.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Le cadavre*, Bruxelles, Complexe, 1980.
- ZEVROT, Charles-Marie. *Dissertation sur la vie et la doctrine d'Anaxagore*, Paris, Joubert, 1843.

Articles

- ANTONIOLI, Manola. « Nietzsche et Blanchot : parole de fragment », In : *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot* [en ligne]. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010. [Consulté le 15.10.2022]

- ASSELIN, Isabelle. « Le roman fragmenté : L'exemple D'Eugène Savitzkaya » In : *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003. [Consulté le 20.01.2023]
- BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », in *Communications*, no 11, 1968, pp.84-89.
- BORDAS, Éric. « Prolepses dans Sous le soleil de Satan de Bernanos », In : *L'Information Grammaticale*, N. 119, 2008. pp. 49- 53.
- CASTA, Isabelle. « Death is a lonley business » ou enseigner les récits de la « bonne » mort » dans *Carrefours de l'éducation*, Vol. I, 2008, no 25, p.33-42.
- DUGAST-PORTES, Francine. « Écriture et lecture du fragment dans l'œuvre d'Annie Ernaux », in : *Annie Ernaux : Un engagement d'écriture* [en ligne]. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015. [Consulté le 10.12.2022]
- GALAY, Jean-Louis. « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry » in *Poétique*, n° 6, 1977, p. 337.
- GOMEZ-VIDAL, Elvire. « Vers un genre autre. Esthétique de la continuité et de la discontinuité », in *Figures du discontinu*, Bordeaux, PUB, 2007, p. 261.
- GOURINAT, Jean-Baptiste. «Éternel retour et temps périodique dans la philosophie stoïcienne » in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2002/2 (Tome 127), pp 213-227.
- GRONDIN, Jean. « Le sens de la vie : une question assez récente, mais pleine de saveur. », in *Théologiques*, 2001, 9(2), 7–15.
- JEAN, Raymond. « Ouvertures, phrases-seuils », In : *Critique*, n° 288 (1971), p. 421-431.
- KUNEŠOVÁ, Mariana. « L'absurde : des définitions lexicographiques et philosophiques vers une catégorie esthétique », In : *Études*, 36 / 2015 / 2, (237-252).
- MAGRI-MOURGUES, Véronique et RABATEL, Alain. « Quand la répétition se fait figure », *Semen - Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Presses Universitaires de l'Université de Franche Comté (Pufc), 2014, 38, pp.7-13

- MAYAFFRE, Damon. « L’anaphore rhétorique : Figure des figures du discours électoral de Nicolas Sarkozy », In : *Pratiques* [En ligne], 165-166 | 2015, [consulté le 20.03.2022]
- MOSHE, Kroy. « Les Paradoxes Phénoménologiques de La Mort. », In : *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 87, no. 4, 1982, pp. 531–50.
- PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. « La répétition comme Gestalt », In : *Magies de la répétition*, Lyon, ENS Éditions, 2021, pp. 103-135.
- PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. « La litanie à travers les genres de discours. Une iconicité de l’extra-ordinaire. », In : *La répétition en discours*, Academia-L’Harmattan, 2019, pp.171-199.
- PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. « Récit, répétition, variation », In : *Cahiers d’études germaniques*, N° 49 (2005) P. 55-65.
- RABATEL, Alain et FLOREA, Marie-Laure. « Représentations de la mort dans les médias d’information », In : *Questions de communication*, Presses Universitaires de Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, 2011, pp.7-28.
- RABATÉ, Dominique. « Économie de la mort dans *L’Étranger* », In : *Vers une littérature de l’épuisement*, Paris, Corti, 1991.
- SOLDINI, Fabienne. « Les imaginaires de la mort dans le roman policier macabre, entre cadavérisation et putréfaction », In : *Socio-anthropologie*, 31 | 2015, 73-86.

Dictionnaires

- ASTOR, Dorian (dir). *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2017.
- BLAY, Michel (dir). *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Dictionnaire philosophique*, Paris, PUF, 2021.
- DEDIER, Béatrice (dir). *Dictionnaire universel des littératures*, volume 1 : A-F, Paris, PUF, 1994.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

Thèses et mémoires

- BELANGER, Alexandre. *L'éternel retour du même et la volonté de puissance chez Nietzsche*, Mémoire soutenu à l'université de Sherbrooke, Canada, 2011.
- D'AMBROSIO, Mariano. *Le roman de la non-linéarité : une analyse comparée de Tristram Shandy, Pale fire, La vie mode d'emploi et House of leaves*, Thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 3, 2016.
- DEMA, Ledia. *Pour une approche sémiotique des formes narratives dans l'œuvre d'Ismail Kadaré Le cas du morcellement narratif*, Thèse de doctorat soutenue à l'université Lumière Lyon 2, 2008.
- NABTI, Anis. *Culture et identité dans madame victoria de Catherine Leroux*, Mémoire de Master soutenu à l'université Mohamed Lamine Debaghine, Sétif, 2018.
- POULOS, Panayotis. *Littérature et philosophie : Le statut de la temporalité dans la construction de l'œuvre de Marcel Proust*, thèse de doctorat, soutenue à l'université de Lille III, Villeneuve-d'Ascq, 2000.
- SABOT, Philippe. *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée. Le statut philosophique de l'expérience littéraire, du surréalisme à nos jours*, thèse de doctorat, soutenue à l'université de Lille III, Lille, 1999.

Romans et pièces de théâtre

- BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1942.
- CAMUS, Albert. *Le Malentendu, Caligula*, suivi de *Le Malentendu*, Paris, Gallimard, 1972.
- DESTOUCHES, Louis-Ferdinand. *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor Mikhaïlovitch. *Les Possédés*, tome second (1872), trad. Victor Derély, Paris, Librairie Plon, 1886.
- IONESCO, Eugène. *La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1954.

- KIERKEGAARD, Soeren. *La Reprise*, trad. Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.
- KUNDERA, Milan. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, trad. François Kérel, Paris, Gallimard, 1984.
- LAURENS, Camille. *Encore et jamais*, Gallimard, Paris 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*, suivi de *Les Mouches*. Gallimard. 2000.

Sitographie

- Academia : <https://www.academia.edu>
- Cairn : <https://www.cairn.info/>
- Encyclopédie Universalis : <https://www.universalis.fr/>
- Erudit : <https://www.erudit.org/>
- La Pléiade : <http://www.la-pleiade.fr/>
- Persée : <https://www.persee.fr/>
- Système national de documentation en ligne : <https://www.sndl.cerist.dz/>
- Theses : <https://www.theses.fr>
- Trésor de la langue française informatisé (TLFI) : <http://atilf.atilf.fr/>

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| Dédicace..... | II |
| Remerciements..... | III |
| SOMMAIRE..... | IV |
| INTRODUCTION GÉNÉRALE..... | 5 |
| CHAPITRE I UNE ARCHITECTURE DU CERCLE..... | 17 |
| 1 La boucle bouclée..... | 20 |
| 1.1 Anaplo-diploses à répétition | 23 |
| 1.2 Répétitions in <i>medias res</i> | 27 |
| 1.3 Répétitions in <i>media verba</i> | 33 |
| 2 Récits de la non-linéarité..... | 38 |
| 2.1 Un commencement différé..... | 39 |
| 2.2 Une disposition en boucle..... | 40 |
| 2.3 Le chevauchement temporel : analepses et prolepses..... | 42 |
| 2.4 Traces mnésiques, traces amnésiques | 47 |
| 3 Lecture et re-lecture | 52 |
| 3.1 Le déjà-vu | 53 |
| 3.2 L'amour comme répétition | 55 |
| 3.3 Note et appendice..... | 58 |
| CHAPITRE II RÉPÉTITION DU DISCOURS ET DISCOURS DE LA RÉPÉTITION..... | 63 |
| 1 La répétition lexicale | 66 |
| 1.1 Répétitions littérales et quasi littérales d'énoncés | 67 |
| 1.2 La figuralité dans la variation | 71 |
| 1.3 L'antépiphore..... | 75 |
| 1.4 L'anaphore rhétorique..... | 78 |
| 1.5 Répétition et suspension | 85 |
| 2 La répétition syntaxique..... | 89 |
| 2.1 Asyndète et polysyndète | 89 |
| 2.2 Le parallélisme..... | 95 |
| 2.3 L'homéoptote..... | 96 |

| | | |
|---|---|------------|
| 3 | La répétition sémantique | 99 |
| 3.1 | Répétition, synonymie et reformulation | 100 |
| 3.2 | Répétition et autocorrection | 104 |
| CHAPITRE III UN ÉTERNEL RETOUR | | 109 |
| 1 | Un éternel retour cosmologique..... | 112 |
| 1.1 | Éon ou le Dieu du temps cyclique | 113 |
| 1.2 | Incarnation ou réincarnation ? | 115 |
| 2 | Un éternel retour biologique..... | 118 |
| 2.1 | Rien ne se perd, tout se transforme | 118 |
| 2.2 | La reproduction comme répétition..... | 122 |
| 3 | Un éternel retour linéaire..... | 125 |
| 3.1 | Le poids de l'éternel retour | 129 |
| 3.2 | Amor Fati..... | 131 |
| 4 | Un éternel retour des modalités..... | 133 |
| 4.1.1 | Une théorie de la modalité | 135 |
| 4.1.2 | Du retour de la contingence | 137 |
| 5 | Un éternel retour selectif ? | 140 |
| 5.1 | Répétition sélective, répétition tragique | 141 |
| 5.2 | Le libre arbitre face à la répétition..... | 143 |
| CHAPITRE IV LA PERTE DE SENS..... | | 150 |
| 1 | Définitions..... | 153 |
| 1.1 | Définitions lexicographiques | 153 |
| 1.2 | Définitions philosophiques | 155 |
| 2 | L'expérience de l'absurde | 158 |
| 2.1 | La déception d'attentes | 158 |
| 2.2 | La lassitude | 161 |
| 2.3 | La mort..... | 168 |
| 2.4 | Le malentendu..... | 172 |
| 2.5 | Un univers indifférent..... | 174 |

| | | |
|--|---|------------|
| 3 | L'amour à l'épreuve de l'absurde..... | 178 |
| 3.1 | L'amour, la répétition | 178 |
| 3.2 | Le suicide..... | 182 |
| 3.3 | L'euthanasie..... | 185 |
| 3.4 | Le suicide philosophique | 187 |
| 3.5 | L'espoir..... | 191 |
| CHAPITRE V LA TENTATION DU NIHILISME | | 197 |
| 1 | L'expression philosophique du mal-être | 201 |
| 1.1 | Une allégorie du mal-être social | 201 |
| 1.2 | Le mal-être existentiel | 213 |
| 1.2.1 | Des valeurs relatives | 217 |
| 1.2.2 | Un bonheur illusoire | 220 |
| 2 | Nihilisme | 224 |
| 2.1 | Nihilisme politique | 227 |
| 2.2 | Nihilisme moral | 232 |
| CHAPITRE VI DISCOURS ET PHENOMENOLOGIE DE LA MORT | | 248 |
| 1 | Une mise en discours de la mort | 251 |
| 1.1 | Le macabre..... | 252 |
| 1.1.1 | Une représentation imagée..... | 253 |
| 1.1.2 | Le deuil | 259 |
| 1.2 | Le morbide..... | 262 |
| 1.2.1 | Exhibition du cadavre | 264 |
| 1.2.2 | Meurtres et mort-souffrance | 267 |
| 2 | Une phénoménologie de la mort | 272 |
| 2.1 | La mort de soi et la mort de l'autre..... | 275 |
| 2.2 | L'Être-pour-la-mort et l'Être-pour-la-vie ? | 283 |
| CHAPITRE VII LE FRAGMENT OU LA PHILOSOPHIE DU | | |
| MORCELLEMENT | | 295 |
| 1 | Prolegomènes..... | 298 |
| 1.1 | Le fragment en littérature | 299 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 1.2 | Le fragment en philosophie | 301 |
| 2 | Une écriture morcelée..... | 303 |
| 2.1 | Madame Victoria ou l'identité fragmentée | 306 |
| 2.1.1 | Des limites de l'œuvre artistique | 308 |
| 2.1.2 | Par-delà la modalité du possible | 310 |
| 2.2 | La marche en forêt ou la temporalité fragmentée | 314 |
| 2.2.1 | Les points de suspension..... | 317 |
| 2.2.2 | L'apport des digressions | 321 |
| 2.2.3 | La problématique du temps..... | 324 |
| 2.3 | <i>Le mur mitoyen</i> ou la lecture en fragments | 326 |
| 2.3.1 | Fragmentation de l'intrigue | 328 |
| 2.3.2 | Les effets sur la lecture | 332 |
| 3 | Quête ou non-quête de sens ?..... | 336 |
| 3.1 | Quête..... | 337 |
| 3.2 | Non-quête..... | 339 |
| | CONSLUSION GÉNÉRALE..... | 345 |
| | Table des matières | 361 |

Résumé : Nous nous proposons dans cette thèse d'interroger la dimension philosophique de l'œuvre littéraire de Catherine Leroux. *La marche en forêt*, *Le mur mitoyen* et *Madame Victoria*, qui en sont le corpus, tendent à faire ressurgir les questions historiquement épineuses sur les rapports unissant la littérature à la philosophie ; rapports qui excèdent en l'occurrence le cadre des classiques leçons de morale, de la simple référence et de l'emprunt thématique pour incarner une forme quasi fusionnelle du croisement interdisciplinaire. Nous sommes partis de la conviction que les trois romans s'inscrivaient dans le contexte épistémologique de leur production du fait, évidemment, de la coïncidence temporelle, mais surtout de celui de la concordance idéale. Nous avons alors considéré la problématique du fond en parallèle à celle de la forme dans l'ambition de démontrer que la philosophie était organiquement liée aux procédés scripturaux, à la construction des personnages et au discours, au cœur de récits où les situations limites sont le maître-mot. Chacune des composantes textuelle, thématique, formelle, narrative et discursive contribue à la reproduction du cheminement de la pensée ayant abouti à la vision actuelle du monde. L'œuvre littéraire de Catherine Leroux atteste la pérennité d'un jugement irrévocable sur l'existence que l'humanité n'est jamais parvenue à exorciser : une vie mortelle, essentiellement régie par une dynamique répétitive et des valeurs contingentes qui la dépourvoient de sa force enchantée.

Mots-clés : Catherine Leroux, philosophie, répétition, mort, absurde, nihilisme, fragmentation.

Abstract : In this thesis, we propose to question the philosophical dimension of Catherine Leroux's literary work. *La marche en forêt*, *Le mur mitoyen* and *Madame Victoria*, which are our corpus, tend to resurrect the thorny questions about the relationship between literature and philosophy; a relationship which in this case goes beyond the framework of the classic moral lessons, of simple reference and thematic borrowing, to embody a quasi-fusional form of interdisciplinary crossing. We started from the conviction that the three novels were inscribed in the epistemological context of their production because of the temporal coincidence, but especially of the ideal concordance. We considered the problematic of the content in parallel to that of the form in the ambition to demonstrate that philosophy was organically linked to the scriptural processes, to the construction of the characters and to the discourse, at the heart of the narratives where the limit situations are the key word. Each of the textual, thematic, formal, narrative and discursive components contributes to the reproduction of the path of thought that led to the current vision of the world. Catherine Leroux's literary work attests to the permanence of an irrevocable judgment on existence that humanity has never managed to exorcise: a mortal life, essentially governed by a repetitive dynamic and contingent values that deprive it of its enchanting force.

Keywords: Catherine Leroux, philosophy, repetition, death, absurd, nihilism, fragmentation.

ملخص : في هذه الأطروحة، نقترح دراسة البعد الفلسفي لعمل كاترين ليرoux الأدبي. تميل رواياتها *La Marche en Forêt*، *Le Mur Mitoyen* و *Madame Victoria* إلى إثارة الأسئلة الشائكة تاريخياً حول العلاقات بين الأدب والفلسفة التي تتجاوز في هذه الحالة إطار الدروس التقليدية في الأخلاق، والمرجعية البسيطة والافتراض المواضيعي لتجسيد شكل شبه اندماجي من تداخل التخصصات. انطلقنا في هذه الدراسة من قناعة أن الروايات الثلاث تتناسب مع السياق المعرفي لحقبة إنتاجها بسبب المصادفة الزمنية بالطبع، ولكن بشكل أخص بسبب التوافق الأيديولوجي. نظرنا في إشكالية الجوهر بالتوازي مع إشكالية الشكل بهدف إثبات أن الفلسفة مرتبطة عضوياً بالعمليات الكتابية، وكذا بناء الشخصيات والخطاب، في قلب كل من القصص حيث المواقف الحدودية هي الكلمة المفتاحية. ويساهم كل عنصر من العناصر النصية والمواضيعية والشكلية والسردية الخطابية في إعادة خلق التسلسل الفكري التي أنتج إلى النظرة الحالية للكون. يشهد عمل كاترين ليرoux الأدبي على الوجود المستمر والدائم لحكم لا رجعة فيه على الوجود لم تنجح البشرية أبداً في طرده: حياة فانية، تحكمها ديناميكية تكرارية وقيم تصادفية تجردها من سحرها.

الكلمات المفتاحية: كاترين ليرoux، الفلسفة، التكرار، الموت، العينية، العدمية، التجزئة.