

**Studia Romanica
de**

Debrecen

Redigunt *T. GORILOVICS* et *S. KISS*

SERIES LITTERARIA

FASC. XIX.

GABRIELLA TEGYEY

***L'inscription du personnage dans
les romans de Rachilde et
de Marguerite Audoux***

Nous remercions Mme Yvonne Andréoli d'avoir bien voulu relire
le manuscrit de cet ouvrage.

A kötet megjelentetéséhez a T 013942 sz. OTKA nyújtott támogatást.

ISBN 963 472 044 7
ISSN 1216-3260

Felelős kiadó: Dr. Bazsa György
Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 300 példányban
Terjedelme: 12,6 A/5 ív
95-518

Table des matières

Introduction	5
Accueil	5
Définitions	10
Notes	12
I. Inscriptions	15
1. La structuration du portrait et ses fonctions	15
1.1. Le portrait dans les récits d'Audoux	15
1.2. Illustrations	21
1.3. Le portrait dans les récits de Rachilde	25
2. Organisation et valeur des signes spatiaux	32
2.1. La nature de l'espace	33
2.2. Objets et personnages	38
2.3. Habit et personnage	42
Notes	49
II. Perturbations	54
1. Perturbations d'ordre corporel	54
2. Perturbations d'ordre cérébral	60
2.1. La perception du temps	60
2.2. Les interférences du réel et de l'imaginaire	63
2.3. Personnages en situation de crise	71
Notes	79
III. Perceptions	83
1. Le statut du narrateur	84
1.1. Changements de formes	84
1.2. Textes à statut problématique	87
1.3. Alternances de rôles	90

2. Points de vue	92
2.1. Particularités de la perspective actorielle	93
2.1.1. Perspective actorielle en narration hétérodiégétique	93
2.1.2. Perspective actorielle en narration homodiégétique	96
2.2. Alternance des types	98
2.3. La fonction du choix du type narratif actriel. Infractions	100
3. Modes	102
3.1. Récit de paroles	103
3.2. Récit de pensées	105
4. Les fonctions du narrateur	109
4.1. Attitudes narratoriales	109
4.2. Fonctions	110
4.3. Infractions	114
Notes	117
<i>Projections</i>	126
Notes	134
<i>Bibliographie</i>	136

INTRODUCTION

Accueil

Monsieur Vénus et *Marie-Claire*, premiers récits de Rachilde et de Marguerite Audoux ont connu, au moment même de leur apparition dans la littérature, un succès immédiat et foudroyant.

En 1884, *Monsieur Vénus* fait scandale: Rachilde, accusée d'avoir inventé un "vice nouveau" est condamnée, par le Parquet Belge, à deux ans de prison et à deux mille francs d'amende pour "immoralité"¹. La deuxième édition en 1889 est préfacée par Barrès qui tient le roman, offrant "le spectacle d'une rare perversité", pour un "merveilleux chef-d'oeuvre"². Marcel Coulon va jusqu'à estimer que *Monsieur Vénus* crée un genre nouveau, celui du "roman cérébral"³.

En 1910, *Marie-Claire* éclate comme une bombe et éclipse les autres romans du moment: Marguerite Audoux obtient aussitôt le prix "Fémina-Vie-Heureuse"⁴. Les journaux contemporains parlent de "coup de tonnerre", de "boum", de la "fièvre Audoux", du "miracle de la couturière aveugle"; Rachilde elle-même qualifie le roman d'*oeuvre de génie*⁵.

Les critiques s'évertuent, au fil des semaines, à chercher quel auteur pourrait se cacher sous le nom de "Marguerite Audoux" tenu pour emprunté. Beaucoup reprochent à la romancière de n'avoir pas écrit seule *Marie-Claire* tout en prenant Charles-Louis Philippe, Mirbeau ou Giraudoux pour le véritable auteur. Dans une lettre écrite à la soeur de Charles-Louis Philippe, Gide va plaider lui-même la "cause Audoux": "Votre frère n'a pas écrit une ligne de ce livre admirable, pour la bien bonne raison du reste qu'il n'en était pas plus capable que Mirbeau ou que moi-même"⁶.

Mirbeau, à la fois un semblable et un guide pour Audoux, estime *Marie-Claire* "un authentique chef-d'oeuvre" et salue en l'auteur "le plus grand écrivain féminin d'aujourd'hui"⁷. Giraudoux, dans sa *Préface à Marie-Claire*, loue la "sûreté de style", la "simplicité", le "souci instinctif de la composition" de l'ouvrage et voit en Audoux "un écrivain de rare talent". Alain-Fournier, dans un compte-rendu élogieux tient le roman pour "une oeuvre parfaitement originale": "la simplicité parfaite est l'extraordinaire grandeur de ce livre"⁸.

Rémy de Gourmont, tout en appréciant l'apparente simplicité de cette "oeuvre séduisante", pense que le succès de *Marie-Claire* est dû à "l'humble condition" de l'auteur⁹; or une telle raison ne suffit certainement pas pour expliquer la "fièvre Audoux". Paul Cornu qui préface *Le Chaland de la Reine* est de ce même avis: fasciné par *Marie-Claire*, "oeuvre limpide", "une manière de chef-d'oeuvre", il affirme: "Les richesses du coeur et de l'esprit ne sont le

privège d'aucune caste sociale"¹⁰. Pour Giraudoux enfin "le pittoresque de la naissance" de la romancière est "sa chance", "son originalité"¹¹.

Si *Monsieur Vénus* et *Marie-Claire* ont réussi à conquérir le public, l'accueil des romans suivants est moins chaleureux pour déboucher par la suite sur un déclin progressif. Certes, Rachilde occupe, par son origine et le rôle qu'elle tient dans la vie littéraire, une place nettement plus favorable que celle de Marguerite Audoux, couturière à la lettre¹². "Patronne" du *Mercur de France*, Rachilde influe notablement sur le climat littéraire de son temps¹³; "littérateur-né", la création lui est naturelle. Elle écrit beaucoup, avec une rapidité étonnante et de manière aisée: elle préfère dans ses manuscrits supprimer au lieu d'ajouter¹⁴.

En revanche, la vocation proprement dite fait défaut à Audoux pour qui écrire est un travail péniblement lent. Aussi son oeuvre narrative – constituée seulement de quatre romans, seize contes, une nouvelle et un fragment de texte – est-elle mince. Elle met vingt années pour créer *Marie-Claire*, ensuite il faut attendre toute une décennie pour voir la naissance de *L'Atelier de Marie-Claire*. Audoux est considérée du reste comme l'auteur d'un livre, allant jusqu'à offrir une image d'«anti-écrivain»: en effet lors de la "fièvre Audoux" déclenchée par le miracle du premier récit, elle refuse fermement la gloire et par là même son "statut d'écrivain"¹⁵.

Jusqu'aux années trente environ, Rachilde jouit incontestablement d'un statut privilégié dans la littérature. Nombreux sont les comptes rendus et les études plus ou moins brèves qui cherchent à interroger cette abondante oeuvre de valeur "inégaie". Parmi ces ouvrages critiques le plus important est, nous semble-t-il, celui de Marcel Coulon qui voit en Rachilde "l'écrivain de beaucoup le plus imaginaire que le Symbolisme ait révélé", ayant pour maître "le seul maître" Baudelaire¹⁶. Louise Martial, pour sa part, met l'accent sur l'influence de Huysmans dont la romancière serait "la fille spirituelle"; dans les *Nouvelles Littéraires* on insiste sur l'attrait que la médecine psychiatrique a exercé sur Rachilde, notamment pour aviver son "goût de la perversité"¹⁷. La plupart des critiques exaltent le "sur-réalisme", le "supra-réalisme" de cette écriture dont la suprême valeur, selon Coulon, réside dans son "réalisme descriptif" par lequel il faut entendre un "sang-froid", une "simplicité avec laquelle l'oeuvre de Rachilde étale le vice, le crime, l'horreur, la folie"¹⁸.

Toutefois la critique procède à une sorte de "non-classification" de l'oeuvre. Pour Louise Martial "Rachilde est, avant tout, un précurseur. Comme tel, elle dérouté ses contemporains qui la classent tantôt parmi les romantiques (...) tantôt, et tout à fait par erreur (...) parmi les naturalistes, enfin parmi les symbolistes. Or, l'oeuvre de Rachilde est le (...) symbole du conscient et de l'inconscient d'un être (...) l'image d'une vie intérieure, la création des rêves et des espoirs d'une âme, l'analyse de ses craintes et de ses regrets, comme de ses aspirations"¹⁹.

Rachilde se veut pour le reste un écrivain réaliste et refuse le rôle de chef d'école: "Je suis une indépendante, moi, une isolée", dit-elle²⁰. Coulon estime

que l'écriture rachildienne, quelle qu'en soit la source, est avant tout un document: "Grâce au symbole liant son imagination et son réalisme Rachilde nous apporte sur la femme un document comparable à celui que, sur l'homme, Stendhal nous a remis"²¹.

À côté de ces brèves études enthousiastes trois ouvrages importants naissent, jusqu'aux années trente, consacrés entièrement à la romancière. Ernest Gaubert en examinant la vie et les écrits de l'auteur met en relief chez Rachilde un "art à la fois subtil et viril", les personnages étant alimentés par une "nostalgie de l'au-delà"²².

La biographie d'André David²³ souligne, comme la majorité des essais, l'influence de Huysmans et tient pour le meilleur roman *La Tour d'amour*, "art absolument parfait": "Le poème en prose de *La Tour d'amour* est une des oeuvres les plus puissantes et les plus parfaites que nous ayons pu lire durant ces vingt dernières années"²⁴.

Le livre de Noël Santon publié en 1928 est sans doute le plus approfondi parmi les ouvrages critiques parus du vivant de la romancière. Santon la compare à Dostoïevski à cause de la "sensualité de la mort" que les romans inspirent, tout en prenant l'écrivain pour "le premier des psychologues féminins"²⁵. Affirmant que "Rachilde est parmi les précurseurs de la vaste inquiétude intellectuelle moderne", Santon célèbre les différents "tons" de la romancière, ses "facultés de renouvellement" qui font de sa "poésie" une "pure essence d'art"²⁶.

En revanche, à partir des années trente, l'intérêt pour l'oeuvre rachildienne montre un lent decrescendo; jusqu'aux années soixante-dix, excepté l'étude de Gaston Picard parue en 1953 à la mort de la romancière, personne ne s'interroge véritablement sur son écriture: Rachilde est considérée alors comme un auteur mineur, oublié.

La réception de l'oeuvre alducienne suit le même itinéraire²⁷. Le deuxième récit, *L'Atelier de Marie-Claire*, paru en 1920 n'est qu'un demi-succès pour la critique contemporaine estimant que "ce sont des types d'hier, ou d'avant-hier, plutôt que d'aujourd'hui"²⁸. Pour Valéry Larbaud cependant "*L'Atelier de Marie-Claire* va jusqu'à surpasser *Marie-Claire* à cause de sa poésie"²⁹.

La publication du roman suivant, *De la ville au moulin*, apporte ensuite un demi-échec, néanmoins la critique ne semble pas unanime dans l'évaluation de l'ouvrage. Si la *Revue de la Quinzaine* lui attribue "une originalité moindre" par rapport aux deux premiers récits³⁰, *Paris-Soir* parle d'un "petit grand livre": "Pas d'erreur, c'est ça le grand art"³¹. Marguerite Audoux elle-même préfère *De la ville au moulin* où, pense-t-elle, "elle met le plus de soi", tout en s'efforçant d'objectiver son écriture³².

L'accueil de *Douce Lumière*, oeuvre posthume, n'est pas exempt non plus d'incertitudes. Bien que Grasset le présente, lorsque le livre sort en librairie en 1937, comme "le chef-d'oeuvre posthume de Marguerite Audoux", l'estimant "le plus émouvant roman d'amour", la romancière glisse progressivement vers un oubli inexorable, même si le *Petit Parisien* trouve que les "deux dernières

oeuvres offrent pourtant toutes les vertus de noblesse limpide, d'impeccable mesure"³³.

Du vivant de Marguerite Audoux, il n'y avait pas d'ouvrages critiques de longue haleine sur sa production romanesque; après sa mort cependant deux études importantes ont vu le jour, celles de Georges Reyher et de Louis Lanoizelée saluant en Audoux un "auteur hors série". Reyher la compare à Flaubert pour sa "soif de perfection" et glorifie le "don de l'auscultation intérieure et celui de l'observation" ainsi que l'impeccable mesure des écrits³⁴.

En revanche, à partir des années cinquante, le silence semble tomber sur la romancière à succès d'autrefois, seuls les numéros annuels des *Bulletins des Amis de Charles-Louis Philippe* rappellent respectueusement le souvenir de l'auteur de *Marie-Claire*³⁵.

Depuis les années quatre-vingt environ, on voit un nouveau tournant se dessiner. En effet, André Rétif voit en Rachilde "une femme hors du commun, une femme exceptionnelle": "Rachilde était moderne par sa fonction d'homme de lettres, par son attirance vers une sexualité marginale (...) son indépendance d'esprit et par un certain goût du satanisme"³⁶.

Françoise Cachin s'appuie sur une approche psychanalytique pour expliquer le "mythe de l'androgynie" s'inscrivant dans l'imagination littéraire et artistique de la fin du siècle et inspirant toute une "littérature de rêve et d'idéal". "Sexe artistique par excellence", l'androgynie oriente de manière décisive *Monsieur Vénus* qui risque de confondre les deux principes, le féminin et le masculin. Cachin affirme que le rêve androgynie fin de siècle n'est rien d'autre en fait que la "négation du sexe", un modèle du "non-désir" devenant par là même une tentative de fuite hors du réel, "vers les ailleurs"³⁷.

Micheline Besnard-Coursodon cherche à savoir "comment s'affirme le féminin" dans *Monsieur Vénus* et *Madame Adonis*. A ses yeux *Monsieur Vénus*, fondé sur une série de "refus", ceux du sexe et du réel en particulier, est le roman d'une "libération" dans tous les sens du terme. Le texte, s'opposant aux caractéristiques du récit réaliste-naturaliste, relève d'"une altérité (...) où triomphe le jeu (...) où se joue l'inquiétante ambiguïté d'un discours féminin/décadent"³⁸.

Claude Dauphiné, en mettant en parallèle les carrières de Colette et de Rachilde estime que ces romancières, "phénomènes de lettres", échappent "aux normes de l'humaine condition" car elles refusent, dérangeant "l'ordre établi dans la hiérarchie des sexes"³⁹.

Si la critique s'attache d'ordinaire à classer Rachilde parmi les symbolistes, le récit alducien paraît difficile à étiqueter. A en croire Bernard-Marie Garreau, "*Marie-Claire* ne ressemble à aucun autre roman; il n'a pas de modèle générique dans la littérature... A vrai dire *Marie-Claire* n'est ni un roman, ni un récit, ni un journal, ni un poème; c'est tout cela à la fois"⁴⁰. Garreau souligne également le caractère non-classifiable de l'oeuvre suivante qu'il tient en dernière analyse pour un "document": "*L'Atelier* échappe aux règles d'un genre. On ne trouve

pas à proprement parler de personnage principal"⁴¹. Pour France Dax *L'Atelier* n'est "ni document, ni étude sociale, il ne s'agit pas non plus d'un roman à proprement parler. Plutôt d'une chronique de la vie d'un atelier"⁴².

Au-delà de ces indécisions motivées par des problèmes génériques, la critique d'aujourd'hui témoigne d'autres incertitudes. Cependant que Louis Nucera a hâte de "réparer l'injustice" commise à l'égard de Marguerite Audoux et parle d'"une romancière à redécouvrir", Gérard Mendal la juge "oubliée". A la question: "qui connaît aujourd'hui Marguerite Audoux?", il répond que l'auteur n'est plus qu'"une couturière aveugle qui écrivit avant la guerre une manière de chef-d'oeuvre"⁴³.

En 1991 deux essais d'une portée de premier ordre sont publiés, ceux de Claude Dauphiné et de Bernard-Marie Garreau, appréciant enfin les romancières à leur juste valeur, mais en tenant compte aussi de leurs limites. Ces études sont avant tout d'excellentes biographies, précises, rigoureuses, très documentées, se proposant également d'interroger, de façon scrupuleuse, les particularités de l'univers romanesque.

Le livre de Dauphiné passe en revue Rachilde écrivain, critique et portraitiste, pour creuser ensuite avec soin les thèmes et les techniques romanesques. Garreau, parcourant et expliquant l'itinéraire de Marguerite Audoux de la misère à la gloire, puis de la gloire à l'éclipse, est le premier à définir les sources littéraires de la romancière. Dans une communication faite en 1992, il attire l'attention sur "l'existence" et le "soutien d'une famille littéraire" à laquelle l'explosion de *Marie-Claire* est liée et qui intervient de manière déterminante dans la gestation de l'oeuvre alducienne⁴⁴. En parlant de l'affaiblissement de la valeur littéraire de cette oeuvre, Garreau estime que le relatif insuccès de l'auteur est le résultat d'un processus qui lui est propre, résidant en un "passage de l'attention à l'intention", d'où la "disparition progressive de l'ineffable magie du premier texte"⁴⁵.

De nos jours un intérêt assez vif continue à se manifester à l'égard de nos romancières. Nous n'avons qu'à rappeler entre autres les articles de Garreau consacrés en premier lieu à l'examen des rapports qu'entretiennent monde romanesque et univers personnel, ou la communication de Serge Duret se proposant de déchiffrer l'écriture autobiographique, chargée d'ambiguïtés, dans *Marie-Claire*⁴⁶. Jean Chalon, dans un article récent, à propos de quelques rééditions de romans de Rachilde en 1994, affirme que l'écrivain "continue sa lente, très lente, résurrection, commencée en 1977 par la réimpression, chez Flammarion, de son chef-d'oeuvre, *Monsieur Vénus*"⁴⁷. L'étude toute récente de Patricia Ferlin enfin s'efforce de "sortir de l'ombre" quelques-unes des "femmes d'encrier" – dont Rachilde – "qui ont compté dans cette Belle Epoque frivole (...), des femmes qui avaient du talent (...), si différentes, unies pourtant par leur feuille de papier"⁴⁸.

Du succès au déclin, de l'oubli au renouveau de l'intérêt, les romancières, au niveau de la réception de leurs écrits, semblent parcourir un trajet similaire. La

question est de savoir si les récits ont mérité l'oubli dans lequel ils étaient jusqu'à maintenant plus ou moins relégués, ce qui revient aussi à mesurer la portée de la redécouverte.

Le présent essai cherche à répondre à une interrogation sur l'intérêt de ces romans en procédant à un examen détaillé des textes eux-mêmes, rassemblés en un corpus bien circonscrit.

Comparer Rachilde et Audoux est sans doute une entreprise "hasardeuse". Ces auteurs, si différents par leur origine, leur milieu, leur mentalité, séparés l'un de l'autre par des barrières d'ordre social et esthétique, se présentent en effet comme deux "opposés", liés apparemment par le simple fait d'avoir été des contemporains.

Si nous sommes tentée pourtant par un *projet de comparaison*, c'est dans l'espoir de pouvoir découvrir, à travers leur écriture, des liens plus solides, des points de rencontre, des coïncidences susceptibles de réunir les contraires en une sorte de *synthèse*⁴⁹.

Sans avoir la prétention de discerner l'écriture-femme, mais ne pouvant en même temps nier l'aspect *par définition* "féminin" des textes à analyser, nous nous efforcerons, dans les trois parties qui suivent, de décrire quelques *traits pertinents* de ces écrits.

Pour expliciter cette tâche, voici les procédés auxquels nous avons eu recours pour le déchiffrement de l'univers romanesque.

Définitions

La présente étude se propose une tentative d'analyse *descriptive* de la technique du récit chez Rachilde et Marguerite Audoux⁵⁰.

Nous nous attachons à découvrir les constantes formelles qui orientent la structuration des textes tout en essayant d'adopter une méthode d'analyse suffisamment complexe pour saisir le sens de ces formes établies⁵¹.

Notre objectif est double: sans prétendre à l'exhaustivité quant aux possibilités d'examen, nous désirons mettre en relief d'une part les rapports qui définissent la construction des récits, d'autre part, pour éviter que ceux-ci ne restent des structures abstraites, nous nous efforcerons de dégager leur signification spécifique à l'aide de l'étude de textes concrets.

Pour mener à bien une telle entreprise, il nous a semblé utile d'adopter trois critères pour l'analyse, ceux-ci correspondant aux trois parties de cette étude.

La première question qui se pose est celle de l'*inscription du personnage* dans le texte, ce qui nous amènera à examiner d'une part la structuration et les fonctions du *portrait* des héros⁵². D'autre part, nous nous efforcerons de repérer les *signes spatiaux* et certains *objets* particuliers qui concourent à la meilleure compréhension des événements et des rapports entre personnages⁵³.

La seconde question porte sur les *perturbations* qui affectent les protagonistes et dont nous souhaitons établir – à l'aide de l'analyse de deux variétés qui s'y inscrivent – la typologie.

Les deux premières parties – centrées sur le personnage lui-même – concernent donc le plan de l'*histoire* dans le récit. Dans la troisième, intitulée *Perceptions*, nous passerons à celui du *discours* en nous proposant de mettre l'accent sur quelques particularités que la narration soulève, telles le statut et les fonctions du narrateur, le traitement des points de vue et le "mode" du récit⁵⁴. Il va sans dire que nous veillerons à ne pas séparer les trois parties les unes des autres de façon trop rigoureuse; ainsi la coïncidence entre les différents niveaux d'analyse sera-t-elle évidente.

Enfin, pour terminer, nous nous proposons de nous interroger sur les rapports entre monde romanesque et monde réel, dans l'espoir de pouvoir ainsi mettre en relief, même rapidement, quelques particularités de la vision du monde des romancières.

Notre choix des textes à analyser porte sur un certain nombre de récits considérés comme *fictifs*, nous laisserons donc de côté les oeuvres proprement autobiographiques (*Face à la peur*, *Quand j'étais jeune*). Les ouvrages qualifiés de "contes" et de "nouvelles" par les romancières elles-mêmes seront également exclus de notre analyse (*La Fiancée*, *Fin Moka*, *Contes et Nouvelles*, suivis du *Théâtre*, *L'imitation de la mort*). *Le Suicide*, fragment d'un roman inachevé de Marguerite Audoux – conçu à l'origine comme la suite de *Marie-Claire* – en fera cependant partie⁵⁵.

Le choix du *corpus* qui comprend vingt récits au total a été fait en fonction de l'illustration de nos trois critères. Néanmoins quelques remarques s'imposent. Quant aux oeuvres de Marguerite Audoux, auteur de quatre romans seulement, le choix s'est offert de lui-même: nous analyserons donc *Marie-Claire*, *L'Atelier de Marie-Claire*, *De la ville au moulin*, *Douce Lumière* ainsi que *Le Suicide*. Vu le nombre élevé des textes, le problème de la sélection s'est posé en revanche avec acuité dans le cas de Rachilde.

Ainsi pour l'établissement de ce corpus – outre la considération sans doute subjective de la "valeur littéraire" des romans – nous avons eu recours à un point de repère "objectif": ces récits ont été choisis à partir de la mise en valeur des "formes narratives de base"⁵⁶. Notre corpus comprendra ainsi les textes suivants: *L'Heure sexuelle*, *La Tour d'amour*, *Refaire l'amour*, *La Fille inconnue*, *Duvet-d'Ange*, *Mon étrange plaisir*, récits relatés sous forme homodiégétique; *Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*, *Madame Adonis*, *L'Animale*, *La Princesse des Ténèbres*, *Son Printemps*, *Les Rageac*, *La Femme Dieu*, textes pris en charge par un narrateur hétérodiégétique. Il convient d'ajouter à cette liste *La Jongleuse*, caractérisé par l'alternance des deux formes⁵⁷.

1. Voir Gaston Picard, 1953. *Monsieur Vénus* est publié en Belgique, en 1884.
2. Barrès, *Complications d'amour*, 1977, 5-6.
3. Coulon, 1920, 551. Dans certains salons on traite la romancière de "pornographe". "Pornographe, soit! Mais tellement distinguée", estime Barbey d'Aurevilly, cité par Ferlin, 1995, 89. *Monsieur Vénus* a fasciné Verlaine: "Verlaine, le grand Verlaine aimait ce livre" (David, 1924, 22). Plus tard Rachilde n'a cependant pas beaucoup apprécié son premier ouvrage: "Monsieur Vénus a un gros défaut: c'est un livre mal écrit" (*Candide*, 7 avril 1932).
4. *Marie-Claire*, grâce aux interventions de Mirbeau, est publié d'abord dans *La Grande Revue* avec une préface de Giraudoux, le 10 mai 1910, puis chez Fasquelle, avec une préface de Mirbeau, en octobre 1910.
5. Rachilde, in *Mercur de France*, 16 décembre 1910. Gide fait remarquer dans une lettre écrite à A. Ruyters le 23 novembre 1910: "Quant au livre de Marguerite Audoux, on ne parle que de cela". Cité par Duchâtelet, 1994, 65. Reyer confirme ce fait: "Pendant trois mois il n'y a plus à Paris qu'un livre: *Marie-Claire*, qu'un écrivain: Marguerite Audoux", 1942, 133.
6. Cette lettre datée du 6 décembre 1910 est citée par Garreau, 1991, 169.
7. Voir Reyer, 1942, 150.
8. Alain-Fournier, fasciné par *Marie-Claire*, évoque cependant une Rachilde "faiseuse de romans stupides bêtes comme des automobilistes". Lettre à Jacques Rivière du 7 mars 1906, citée par Garreau, in *Digraphe*, 1995, 80.
9. Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires*, cité in *Bulletins des Amis de Charles-Louis Philippe*, n°13, 1955, 121, 123.
10. Voir *Les Cahiers nivernais et du Centre*, juin-juillet 1910, 6. *Le Chaland de la Reine* contient neuf contes de M. Audoux, repris et complétés par la suite dans *La Fiancée* (seize contes), 1932.
11. *Loc. cit.* Claudel en revanche, dans une lettre adressée à Jacques Rivière le 10 décembre 1910, adopte un ton complètement indigné: "Le livre de Mlle Audoux sue [...] le procédé, la malice et le mensonge. Et puis quelle est cette dégoûtante histoire de soeur qui accouche et du curé criminel? [...] Le livre est digne du ruisseau dont son auteur est sorti". Cité par Garreau, *M. Audoux en Berry*.
12. Rachilde, comme on sait, est la fille de la bourgeoisie militaire, tandis que M. Audoux est issue directement du peuple.
13. Audoux publie également quelques critiques, entre autres dans *Les Cahiers d'aujourd'hui*.
14. Cf. Dauphiné, 1991, 281, 366.
15. Voir Garreau, 1992, 3, 14. Dauphiné affirme que "Rachilde est devenue, aux yeux de beaucoup, l'écrivain d'un seul livre: *Monsieur Vénus*", 1991, 9. H. Bachelin dans le post-scriptum d'une lettre adressée à Gide (18 ou 25 novembre 1910) se demande si "Marguerite Audoux est heureuse de tout le bruit que l'on fait autour de cette silencieuse *Marie-Claire*?" Cité par Duchâtelet, 1994, 65. M. Audoux elle-même dit: "J'ai écrit un livre pour amuser ma solitude, mais la littérature n'est pas mon affaire". Voir Reyer, 1952, 134.
16. Coulon, 1920, 547, 561.
17. *Point et Virgule*, novembre 1920, 4; *Nouvelles Littéraires*, 18 mai 1935. Pour Huysmans Rachilde est "la seule femme de lettres qui fût un écrivain". Voir *Point et Virgule*, *ibid.*
18. Coulon, 1920, 565; cf. encore les *Nouvelles Littéraires*, 22 novembre 1924.
19. *Point et Virgule*, *ibid.*, 5.
20. Voir *Candide*, 7 avril 1932.
21. Coulon, 1920, 568-569.
22. Gaubert, 1907, 35, 28.
23. Certains passages de ce livre constituent un véritable plagiat de l'étude de Gaubert.

24. David, 1924, 68.
25. Santon, 1928, 85, 105. La critique apparente volontiers Audoux et Dostoïevski; Mirbeau et Reyer mettent en relief chez les deux écrivains un "désir de pureté". Voir Reyer, 1942, 214. Audoux a consacré du reste une étude à son romancier vénéré, dans *Les Cahiers d'aujourd'hui*. Cf. *Portraits – Les Frères Karamazov*, n° 2, déc. 1912.
26. *Op. cit.*, 1928, 16, 35, 118.
27. Les dimensions de la production romanesque expliquent le nombre restreint d'ouvrages critiques pendant la période qui s'étend de 1920 à 1980; en revanche, l'abondance des études sur Rachilde est frappante au cours des trois premières décennies du siècle.
28. Albéric Cahuet, in *l'Illustration*, 29 mai 1920.
29. Cf. Garreau, 1991, 216.
30. *Revue de la Quinzaine*, 1er juillet 1926.
31. Gabriel Reuillard, 23 mars 1926.
32. Voir Garreau, 1992, 21. Cf. encore *ibid.*, 3, et 1991, 227.
33. Andrée Viollis, in *Le Petit Parisien*, 21 janvier 1929.
34. *Op. cit.*, 109, 42.
35. L'article de F. Talva mérite une mention particulière: il fait justice des bruits malveillants qui ont couru sur l'amitié unissant Audoux et Alain-Fournier (1975, 61–67). Talva démontre également l'influence décisive que *Marie-Claire* a exercée sur *Le Grand Meaulnes* (*ibid.*, 54–61).
36. Voir *Miroir de l'Histoire*, février-mars 1978, signé André de la Rosandrie.
37. Cachin, 1973, 63–69.
38. Besnard-Coursodon, 1984, 121, 127.
39. Dauphiné, 1989, 204, 206. Notons que l'ouvrage de Dauphiné est le premier essai d'esprit comparatif dans le domaine qu'il aborde; aussi juge-t-elle son dessein "a priori assez hasardeux", *ibid.*, 204.
40. Garreau, 1991, 159.
41. Garreau, 1992, 19, et 1991, 213. Sur ce point nous ne partageons pas entièrement l'opinion de Garreau: le récit possède bel et bien un protagoniste. Voir *infra*, 90–91, 97.
42. Dax, 1981, 75.
43. Louis Nucera, in *Le Monde*, 14 janvier 1988, et Gérard Mendal, in *Libération*, 24 novembre 1987.
44. Cette famille littéraire est le "Groupe de Carnetin" dont les principaux membres sont Charles-Louis Philippe, Léon-Paul Fargue et Francis Jourdain. L'"arbre généalogique" que Garreau propose de dresser: "un père, Mirbeau; un frère, Charles-Louis Philippe et un fils: Alain-Fournier". *Op. cit.*, 13.
45. *Ibid.*, 23, 3.
46. Voir Garreau, *Le personnage de la mère; M. Audoux en Berry*, et Duret, *A la recherche de la pureté perdue*. C'est ici le lieu de remercier vivement Bernard-Marie Garreau de m'avoir fait connaître sa thèse avant la soutenance (*La famille de Marguerite Audoux*), ainsi que deux de ses articles avant leur parution: *Le personnage de la mère dans l'œuvre de Marguerite Audoux*, et *Marguerite Audoux en Berry*. Quant au texte de la communication de Serge Duret, c'est encore grâce à M. Garreau qui me l'avait envoyé, que j'ai pu le lire.
47. *Le Figaro littéraire*, 15 juillet 1994. Les dernières rééditions de Rachilde sont dues au centenaire des éditions de *Mercure de France*, fondées en 1894. Voir à ce propos le dernier numéro de la revue *Digraphe*, portant le titre "Hommage au Mercure", n° 73, mars 1995.
48. Ferlin, 1995, prière d'insérer.
49. Un article du *Figaro littéraire* porte le titre – significatif à cet égard – de "Marguerite Audoux ou la face cachée de la Belle Epoque", 26 octobre 1987. Rachilde, comme on sait, passe pour la "Reine des Décadents".
50. Les termes de "roman", "récit", "œuvre littéraire", "écrit" et "texte", désignant pour nous la totalité de la réalité narrative, seront utilisés comme synonymes.

51. Par forme nous entendons ces liaisons internes, ce "réseau simultané de relations réciproques" dont parle Jean Rousset, le récit lui-même étant conçu comme "l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires". Voir Rousset, 1962, XIII et X. Les mots "constante", "forme" et "structure" sont employés comme synonymes.

52. Pour désigner les personnages principaux, nous utiliserons tantôt le terme de "protagoniste", tantôt le terme de "héros".

53. Le mot "signe" est employé au sens non technique, quotidien du terme.

54. Pour la clarté de l'analyse, nous avons trouvé nécessaire de faire une distinction entre l'*histoire* et le *discours* du récit, sans vouloir dissocier ces deux aspects de manière rigoureuse. Pour la définition des niveaux du récit, voir T. Todorov, 1966, 126; G. Genette, 1972, 72; M. Bal, 1977, 5; J. Lintvelt, 1981, 31-32.

55. La comparaison des contes et des nouvelles présenterait sans doute un intéressant champ d'étude, mais un tel examen dépasserait les limites que nous nous sommes fixées dans ce travail.

56. Pour la définition des "formes narratives de base", voir Lintvelt dont la typologie est basée sur l'opposition narrateur/personnage: "Cette dichotomie permet d'abord d'établir deux formes narratives de base: la *narration hétérodiégétique* et la *narration homodiégétique*" (1981, 37-38).

57. Quoique EP soit classé ici parmi les récits "fictifs", le livre se présente, selon l'«avant-propos de l'auteur», comme une sorte de "biographie": il s'agit de l'histoire de la vocation de Nel-Haroun, personne réelle.

I. INSCRIPTIONS

1. La structuration du portrait et ses fonctions

Dans les textes de notre corpus l'inscription du personnage se fait essentiellement par une description corporelle, chaque élément du corps constituant une unité signifiante. Nos examens visent donc le *portrait physique*, ce procédé descriptif ayant pour fonction première de "faire voir le personnage, [d']en accuser la présence"¹.

Notons d'emblée que le portrait n'a guère de place fixe dans ces récits; à l'exception de quelques textes de Rachilde où il apparaît dès l'ouverture, le portrait, censé éclairer les événements et l'étiquette des personnages, est lié au déroulement de l'histoire². Il est à remarquer que la description corporelle offre rarement une vue d'ensemble; elle se contente de mettre en relief certains détails qui apportent une quantité d'informations assez variable sur le héros. En même temps, la description semble respecter dans chacun des récits la prédominance des mêmes traits; nous nous interrogerons par conséquent sur la nature et la distribution des signes physiques qui fonctionnent, nous allons le voir, comme supports de caractérisation.

Pour mieux saisir cette problématique, il nous a semblé utile de repérer non seulement les parties du corps sur lesquelles s'appuie la construction du portrait, mais aussi les qualificatifs qui les accompagnent: nous souhaitons donc proposer une lecture du corps à travers ses moyens d'expression.

Nous envisagerons d'abord *l'expression visuelle*, prédominante dans les récits et centrée de toute évidence sur les caractéristiques du visage. Nous passerons ensuite à l'étude de *l'expression vocale* pour aboutir à une autre, celle de *l'animation du corps* entier.

1. 1. Le portrait dans les récits d'Audoux

L'univers des romans alduciens se caractérise par la reprise continuelle de quelques thèmes: "c'est invariablement la même histoire que nous raconte Marguerite Audoux, et c'est la même fonction que représente invariablement un même personnage, d'un roman à un autre. On pourrait parler d'une thématique du malheur. La vie amoureuse et l'enfantement se présentent inlassablement sous ce signe"³. Le narrateur, pour caractériser ses personnages, s'appuie le plus souvent sur l'observation de certains traits physiques qui jouent ainsi un rôle primordial dans l'intelligence des récits.

D'une manière générale les signes corporels apparaissent éparpillés dans le texte, "selon les nécessités" du récit.⁴ L'image du corps reste donc forcément fragmentaire, morcelée, en s'organisant autour de quelques traits pertinents parmi lesquels une importance particulière est accordée au *visage*. Dans la description de celui-ci, une place privilégiée revient à l'*oeil*, au *regard* (on relève une forte fréquence des termes appartenant au champ lexical du visuel), à la *bouche* ensuite et, à un degré moindre, aux *cheveux*. En même temps il convient de noter le peu de richesse et le manque de précision dans ces descriptions: les traits ne sont guère présentés dans leurs détails et rares sont les indices qui les qualifient d'une manière nuancée; il arrive même que le trait soit marqué sans recevoir aucun qualificatif.

Un bon exemple en est, dans *Marie-Claire*, le passage où la communication s'établit uniquement par le regard: "Je tournai la tête, et je vis entrer un homme jeune (...) Il s'arrêta comme s'il était surpris de trouver quelqu'un là, et moi je continuais de le regarder sans pouvoir détacher mes yeux de lui. Il traversa la lingerie sans que nos regards se soient quittés (...) Une minute après, il passa contre la fenêtre, et nos regards se rencontrèrent encore" (193-194).

La reconnaissance de Valère à la fin de *De la ville au moulin* se fait également en termes physiques: "je me suis mise sur son chemin afin de m'assurer de la forme de son visage comme j'étais sûre de son corps (...) j'ai reconnu ses yeux, se yeux d'autrefois" (242).

Dans *L'Atelier* les caractéristiques du visage aident à deviner la répugnance de l'héroïne à l'égard de son fiancé et par là même l'affection qu'elle porte à Mme Dalignac: "j'avais vu les traits de Clément se durcir et ses prunelles devenir fixes (...) Le beau regard de Mme Dalignac avait eu comme un chavirement (...) Je ne pouvais éloigner de ma pensée les yeux fixes de Clément, et c'était sans joie que je regardais ma robe blanche" (256).

Dans *Douce Lumière* enfin, c'est aussi le regard qui sert de relais entre Eglantine et Jacques: "Comme malgré lui, lorsqu'elle va le quitter après le bonsoir habituel, il la retient, et la regarde un long moment au visage" (179).

Pour mieux saisir le rôle du visage, voici un tableau qui montre la distribution des principaux traits ainsi que celle des qualificatifs les plus fréquents qui y apparaissent. On examinera ainsi, le cas échéant, les différents changements que ces traits peuvent subir et les activités qu'ils déploient. On procèdera d'une façon identique pour analyser l'expression vocale et les particularités relatives à l'animation du corps entier⁵.

Tableau (1) Expression visuelle

Traits	oeil, yeux, regard	bouche	visage	autre
Noms				
Henri	sourcils qui se rejoignent, yeux détournés, fixés, douceur, douceur profonde	fléchit, tremble	blanc, tourmenté	cheveux séparés sur le côté
Marie-Aimée	yeux sans rayons, de couleurs mélangées, de plusieurs couleurs, rayonnants		resplendissant, rapetissé	
Eugène	petits, moqueurs, pleins de finesse, épouvantés			
Mme Dalignac	égarés, absent, préoccupé, agrandis, attentifs, fixés, paupières abaissées, yeux craintifs, soucieux, suppliant, plein d'espoir, bleu, beau	frémit	jeune, beau, rétréci, découragé	cheveux repoussés, grisonnés, menton qui frémit
Marie-Claire (Le Suicide)	larges et pleins d'ombre	dents qui s'entrechoquent	blanc	
Marie-Claire (L'Atelier)	bleus		pâle, flétri, éclatant de fraîcheur, aux traits réguliers, joues minces	
Mlle Herminie	baissés, distraits, fixés, bleus, frais, déteints			
Clément	calme vs inquiet, paupières remontées, prunelles fixes, yeux fixes		traits durs	cou solide, bien posé
Valère	clair vs aigu, fixés, phosphorescents, errants, regard de bête vs pâles, tendres	forte et fraîche vs lèvres sans couleur ni fraîcheur, sèches, craquelées vs bouche forte et saine	blanc	oreilles minces, transparentes, rouges, épaisses
Annette	bleus			
Eglantine	trop grands, paupières lourdes, prunelles trop larges			cheveux rebelles, au parfum mystérieux et indéfinissable
M. le Curé	yeux et sourcils très noirs	dents très blanches		cheveux blancs

La Supérieure	luisants, fermés à demi, cachés sous les paupières, fixes			
Mme Alphonse	gros, air ennuyé			grande femme brune
M. Alphonse	brillants		jaune, jaune terreux	
Sylvain	grands, noirs, tranquilles			
soeur de Marie-Claire	durs			
Patron	noirs, attachés à sa femme			
Mme Doublé	noirs, pleins d'audace et de fermeté	lèvres dures		
Gabielle	doux, confiant, paupières violacées	lèvres sombres, noires	surmaturel, désolé	
Firmin	très noirs		mince	
oncle Meunier	tendres			
Manine			doux, sérieux	
Luc	mauvais	dents de chien	front coupé de lignes bizarres et inquiétantes	
jeune employé (Marie-Claire)	douceur			
homme (Le Suicide)			air de franchise	
jeune homme (L'Atelier)	larges et doux, attentifs		douceur	
jeune nègre (L'Atelier)	prunelles noires, tristes	fraîche		

Il ressort de ce tableau que les qualificatifs propres au visage n'ont pas pour fonction première de préciser, de nuancer les traits. Ainsi ce n'est pas la couleur ni la forme de ceux-ci qui l'emportent, mais certaines qualifications psychologiques – telle la “douceur” des yeux d'Henri Deslois – destinées à montrer les modalités de l'expression visuelle⁶.

Tableau (2) Expression vocale

Traits	voix	chant	rire
Noms			
Henri	accent de souffrance, essoufflée		
Eugène		voix faible et harmonieuse	
Mme Dalignac	douce, tremblante		frais, joli
Clément	ton lent, net vs sec		
Valère	inexprimablement basse, éclatante vs basse et pleine		
Eglantine		voix de miracle, pure, vaste, dominante vs sourde, voilée, effacée, indécise vs ample, nuancée	
M. le Curé	voix jeune	d'une voix forte et saccadée	rit de bon coeur
La Supérieure	dure, monotone		
Mme Alphonse	sans timbre		
Mme Deslois	forte, rauque, étranglée		
Mme Doublé	résolue, dure, ton méprisant		
Gabielle			suraturel, sans bruit
Bergeounette		gai, d'une voix lente, lointaine	
Duretour		faux, joyeux	
soeur de Marie-Claire	dure		
oncle Meunier		d'une voix forte	
mère Clarisse		d'une voix chevrotante	
homme (Le Suicide)	essoufflée		
jeune nègre (L'Atelier)	harmonieuse, sans accent étranger		
jeune gars (L'Atelier)		d'une voix forte	

Les qualificatifs, renvoyant au ton, au timbre, à l'inflexion de la voix sont dotés le plus souvent d'une connotation psychologique, sans que les propriétés vocaliques soient marquées avec précision. Le chant et le rire – voix "déguisées" – prennent une importance particulière dans *L'Atelier*.

Tableau (3) Animation du corps entier

Traits	taille	allure	mouvements	posture
Noms				
Henri			immobile, frissonne longtemps	
Marie-Claire (Marie-Claire)			tremblement nerveux	
Marie-Claire (Le Suicide)			marche de la porte à la fenêtre sans se lasser	
Marie-Aimée		marche soulevée, en regardant la terre, à grands pas	frappe du pied, tourne sur elle-même, laisse tomber ses bras	
Eugène		rôle		
Mme Dalignac	grande, bien faite	rôle silencieuse	fléchit, tombe sur les genoux, heurte la table de coupe, reste sans mouvement	
Mlle Herminie		marche le dos courbé, la tête baissée		enfoncée dans son vieux fauteuil
Clément		se dandine un peu, de mauvaise grâce	gestes mesurés vs geste qui brise	
Valère	grande, haute, droite	un peu sèche, souple, aisée, chancelante,		renversée
Annette		boiteuse		
Eglantine		pas rapide, tête haut levée		
M. le Curé	grand, fort, beau	démarche jeune et distingué, marche en baissant la tête		
M. Alphonse			se tortille comme un ver	
Mme Doublé		marche sans grâce		
Firmin	petit, mince			

Si dans ces récits le corps entier n'est jamais révélé dans sa totalité, l'allure et le corps en mouvement constituent néanmoins un signe, au même titre que les traits du visage et la voix.

Ces tableaux destinés à montrer la nature et la distribution des traits corporels permettent également de dégager la fonction spécifique de ces indices. En effet ce n'est pas la notation de tel ou tel trait qui importe à l'histoire, mais la valeur connotative dont il est chargé. Le portrait du personnage devient *indice* de caractère, de comportement et révèle surtout la vie intérieure tout en éclairant les rapports qui se tissent entre les héros. Les signes physiques prennent ainsi un rôle fonctionnel et concourent directement au récit.

1. 2. Illustrations

Dans *Marie-Claire* les qualificatifs propres aux yeux et à la voix d'Eugène ainsi qu'au regard de Sylvain découvrent le caractère de ces personnages: "il [Eugène] parlait très peu, mais il regardait toujours ceux qui parlaient, et ses petits yeux avaient souvent l'air de se moquer" (121). "Jamais je ne l'avais vu se mettre en colère. On l'entendait toujours chanter d'une voix faible et harmonieuse" (162-163). "Maître Sylvain avait de grands yeux noirs qui s'arrêtaient tranquillement sur chacun" (104). Il en va de même des yeux et de la voix de Mme Alphonse et de La Supérieure qui mettent en relief l'indifférence de la première, la sournoiserie de la seconde⁷. Le portrait de Clément dans *L'Atelier* fait ressortir *progressivement* l'égoïsme du personnage qui fait d'abord illusion, puis interdit tout rapport solidaire avec les autres⁸; dans *Douce Lumière* l'étrange caractère de Luc, l'une des raisons de la rupture des héros, est également montré par les traits du visage⁹.

Les messages corporels révèlent non seulement le caractère, mais aussi *la vie intérieure*.

Les qualificatifs attribués au corps d'Henri (aux yeux en particulier) mettent en lumière la confusion des sentiments qu'il éprouve à l'égard de l'héroïne lors de la naissance de leur amour. Cette confusion réside dans le profond embarras qui se mêle à sa passion ardente: "Il resta un long moment sans bouger; puis, il se tourna tout à fait vers moi. (...) dans les yeux d'Henri Deslois, il y avait une douceur si profonde, que je m'avançai vers lui sans aucune honte. Il ne fit pas un mouvement, mais quand je m'arrêtai devant lui, son visage devint plus blanc que sa blouse, et sa bouche trembla" (MC, 209)¹⁰. Il en est de même de l'échec de leurs rapports, les indices corporels suggérant la souffrance du héros: "Il y avait sur son visage quelque chose de tourmenté que je n'y avais jamais vu. Je remarquai aussi que ses sourcils se rejoignaient comme ceux de Mme Deslois" (223). "Je vis Henri Deslois frissonner longuement, et j'entendis encore qu'il disait: - Oh! comme j'ai froid!" (224). Les émotions de l'héroïne, saisie d'abord d'«un grand froid» et d'«un tremblement nerveux» (198), sont explicitées avant

tout par ce qu'elle semble apercevoir dans les yeux d'Henri – une “douceur”: “Je regardais la douceur qui était dans ses yeux; et je sentis revenir la chaleur dans mon corps” (198); “il avait dans les yeux la même douceur que la première fois” (202)¹¹.

La colère impuissante de Marie-Aimée face à la décision de la Supérieure¹² est inscrite dans les mouvements de son corps: “Elle s'élança vers la porte (...) mais elle ne fit que quelques pas dehors; elle rentra, et se mit à marcher à grands pas dans le couloir. Elle serrait les poings et frappait du pied; elle tournait sur elle-même et respirait fortement. Puis elle s'adossa contre le mur, laissa tomber ses bras comme si elle était accablée” (MC, 84–85). Son isolement final se devine grâce aux indices relatifs à la transformation du visage: “Ses yeux n'avaient plus de rayons; on eût dit que les couleurs s'étaient mélangées, et tout son visage, si fin, s'était comme rapetissé, et retiré au fond de sa cornette” (248)¹³.

L'expression corporelle renseigne le lecteur sur le chagrin que cause à Mme Dalignac la maladie du patron: “Elle tendait les épaules comme lorsqu'elle redoutait un ennui. Ses yeux avaient un peu d'égarement et son visage se rétrécissait. Elle repoussa ses cheveux des deux mains comme s'ils étaient trop lourds à ses tempes” (AT, 75–76); “ses yeux s'agrandirent et devinrent très attentifs. Elle fixa le vide comme si elle apercevait brusquement un chemin facile pour arriver plus vite au but, mais bientôt ses paupières s'abaissèrent, sa bouche et son menton eurent un petit frémissement comme lorsqu'on a envie de rire et de pleurer tout à la fois” (101).

Mlle Herminie, dans sa tentative de ressusciter son passé, ne peut qu'échouer; l'impossibilité de cette quête sera mise en évidence à travers la transformation des traits du visage et le changement de la posture – nettement orientée vers le bas – que le personnage occupe dans son univers: “Ses yeux bleus si frais encore quelques mois auparavant semblaient tout déteints, et, à la place de ses lèvres, on croyait voir deux minces feuilles de rose roulées et séchées” (AT, 224). “Son dos *se courbait* encore et elle perdait conscience d'elle-même pendant des jours entiers (...) Dehors elle marchait *la tête baissée*, et dans la maison elle somnolait appuyée au dossier de sa chaise, ou *enfoncee* dans son vieux fauteuil” (225, c'est nous qui soulignons).

Les indices physiques inscrits dans l'épisode de la chute de Gabielle ont cela de particulier qu'ils suggèrent au lecteur d'y voir l'expression de sentiments ambivalents – par ailleurs non manifestés – vis-à-vis de l'enfant qu'elle porte, en faisant ressortir une sorte de soulagement anticipé qu'elle éprouve à la suite de l'accident qui en entraînera la mort: “Elle riait sans bruit et son rire avait quelque chose de surnaturel [c'est-à-dire inhabituel, extraordinaire]. La pâleur de son visage avait aussi quelque chose de surnaturel, et n'était pas plus agréable à voir que son rire, mais toute la dureté de ses traits était partie et son regard redevenait doux et confiant” (AT, 180).

Dans le portrait de Valère, c'est la *bouche* qui a une place privilégiée, ses occurrences coïncidant avec les moments importants de l'histoire. Comme les qualificatifs qui l'accompagnent sont en perpétuel changement¹⁴, cette bouche – à la fois objet de convoitise et de répugnance chez l'héroïne – est capable de devenir un reflet des émotions: "Je voyais sa bouche forte et fraîche, et un étrange désir me venait de la saisir à mon tour. Je me mis debout pour échapper à la tentation" (DV, 90). "je ne songeais qu'à la bouche de Valère Chatellier, et de l'évoquer en ce moment me fut si désagréable, que je m'essayai rudement les lèvres du revers de la main" (96).

Si le portrait du personnage alducien s'organise autour de la prédominance de l'expression visuelle, un rôle non moins significatif est attribué à la *voix*, plus précisément *au rire* et *au chant*. Dans l'espoir de retrouver un équilibre, les personnages y font souvent appel, notamment dans *L'Atelier* et *Douce Lumière*. Le rire "frais" de Mme Dalignac, indice répétitif, possède une fonction thérapeutique: "Et comme si cela lui ôtait tout souci pour l'avenir, elle rit un peu" (72). "Il nous vint un grand courage et une grande gaîté. Mme Dalignac riait de son rire frais" (127). "En les écoutant Mme Dalignac riait et reprenait son calme" (229). Dans *L'Atelier* le chant, doté d'un pouvoir consolateur, est le privilège de Bergeounette qui se met à chanter lorsqu'elle éprouve le besoin d'échapper à l'ennui: "souvent (...), elle chantait d'une voix lente et comme lointaine" (19). La "voix de miracle" d'Eglantine s'élève pour la première fois à un moment-crise de son existence¹⁵ offrant une échappatoire à la solitude: "la voix d'Eglantine s'élève. Elle s'élève, pure, vaste et si dominante que, une à une, les petites filles se taisent. Louis Pied Bot se tait aussi; et il ne reste plus pour accompagner cette voix de miracle, que les sons grêles et comme étouffés de l'harmonium. Eglantine, qui n'a jamais donné que la moitié de sa voix, la donne aujourd'hui tout entière. Des gens chuchotent, se retournent et cherchent à voir la chanteuse qui se trouve cachée par un pilier" (DL, 141).

Il arrive en même temps que le chant signale un déséquilibre. L'incapacité de Bergeounette à chanter montre son angoisse, la disparition de la voix d'Eglantine est la marque du sentiment de vide et de l'indifférence dans lesquels le personnage est plongé: "elle s'était vite aperçue qu'elle ne pouvait plus chanter. Sa voix devenait sourde et voilée, et après quelques mois elle s'effaça tout à fait" (DL, 153). Le retour de la voix indique ensuite une tentative de se rétablir: "malgré ses indécisions et ses manques, elle comprend que sa voix a conservé toute son ampleur, ses nuances et ses vibrations pures" (172).

Parfois la voix remplit une fonction de contraste. Le "joli" rire de Mme Dalignac est le signe d'une obstination dans la bonne humeur qui ne fait que mieux ressortir le contraste avec sa situation réelle¹⁶. La *voix forte* de la chanson du jeune gars s'oppose à l'état d'âme de Mlle Herminie, privée de la chaleur de son passé, la *voix fausse et joyeuse* de Duretour apparaît en contrepoint à la solitude finale de Marie-Claire.

Les traits physiques, éclairant le caractère, le comportement et les émotions, renseignent également sur *les rapports* qui se tissent entre les personnages. Ainsi, les indices corporels auront une place privilégiée pour dévoiler les étapes de la liaison de Marie-Aimée avec le curé; un sentiment jubilant de bonheur *d'abord*: "jamais elle ne m'avait paru aussi jolie. Tout son visage resplendissait. Pendant la promenade, je remarquai qu'elle marchait comme si quelque chose l'eût soulevée (...) elle ne regardait rien, et on eût dit qu'elle voyait quelque chose. Par instants, elle souriait comme si quelqu'un lui eût parlé intérieurement" (MC, 69); *ensuite*, les tourments qu'entraîne chez ce personnage la mort du curé: "Elle était assise sur son estrade, sa tête était appuyée de côté sur la table, et ses bras pendaient le long de sa chaise" (87). "elle ne pleurait plus, mais elle ne souffrait pas qu'on lui parlât; elle marchait en regardant la terre et paraissait m'avoir oubliée" (89).

On relève encore certains signes extérieurs au moment de la prise de décision de Marie-Claire d'épouser Clément, moment important de l'intrigue: "Toute sa tendresse, tout son désir de bonheur pour son neveu éclatait si fort dans le tremblement de sa voix [celle de Mme Dalignac] que je fis oui de la tête sans détacher mon regard du sien" (AT, 151). Le contraste qui s'inscrit dans tout le texte entre les yeux de Clément et le regard de Mme Dalignac contribue à son tour à mettre en lumière le système relationnel des personnages; la tendresse de Mme Dalignac pour Clément, l'attachement de Marie-Claire à celle-ci, l'hostilité de l'héroïne enfin à l'égard de son fiancé: "De temps en temps mon regard rencontrait le sien, [celui de Clément] mais la confiance en soi-même que j'y retrouvais chaque fois, m'obligeait à rechercher celui de Mme Dalignac qui restait un peu suppliant et plein d'espoir"(152).

Les transformations corporelles marquées dans le portrait de Valère dévoilent les étapes de l'évolution des rapports des protagonistes: la période heureuse de la naissance de l'amour, une hostilité croissante aboutissant cette fois à la réunion. Il a été dit plus haut que la reconnaissance de Valère passe par le biais d'une perception visuelle; le même processus se répète lors de leurs retrouvailles: "je vois enfin son visage (...) parmi ces ravages, la bouche forte et saine est à sa place (...) Et c'est dans les yeux pâles qui sont fixés sur moi que je retrouve toute la tendresse de Valère Chatellier" (DV, 253).

Comme les relations interpersonnelles se lisent le plus souvent en termes physiques, la communication à son tour peut s'établir exclusivement à travers les échanges du regard. Alors les personnages se taisent et s'efforcent constamment d'éviter la parole, d'échapper à tout dialogue. Cette impuissance communicative est indiquée dans le texte par les formules "ne pas parler", "ne rien dire", "ne rien répondre", la fréquence de celles-ci étant considérable. Marie-Aimée, dans ses rapports avec Marie-Claire, préfère le regard à la parole: "Elle ne disait rien, mais ses yeux plongeaient dans tout mon visage" (MC, 60). Il en est de même du comportement d'Eugène: "il parlait très peu, mais il regardait toujours ceux qui parlaient" (MC, 121); une attitude identique caractérise Mme Alphon-

se: "elle restait des journées entières sans me dire un mot" (MC, 178). L'absence de parole s'inscrit enfin d'une manière frappante dans les relations d'Henri avec l'héroïne: "Lui, restait debout devant moi sans parler" (MC, 198). "Hier, Henri Deslois était entré dans la lingerie (...), il avait fait un geste comme s'il allait me parler. Aussitôt, mes yeux s'étaient attachés à lui, comme la première fois, et il était reparti sans rien dire" (MC, 207).

Le regard, inhérent au portrait du personnage alducien, devient donc un *moyen de communication*, un substitut de la parole, tout en permettant un accès à la vie intérieure. Jeter un regard sur l'autre, signifie avant tout tendresse, attachement à son égard, les formulations habituelles en étant "ne pas détourner les yeux", "ne pas détacher les yeux", "ne pas quitter du regard", "suivre des yeux"¹⁷. En revanche, il arrive que le personnage refuse le regard¹⁸: les termes "détourner les yeux", "ne pas regarder", "éviter de regarder" en sont révélateurs et traduisent la gêne du héros, désireux de cacher son intense émotion¹⁹.

Les rapports oppositionnels qui s'instaurent, d'une part, entre l'absence de parole et le privilège du regard, et, d'autre part – à l'intérieur de cette opposition fondamentale – entre la prise en charge et le refus du regard, mettent en lumière l'intimité du personnage et contribuent à la meilleure connaissance de ses relations avec l'autre. Néanmoins on ne peut pas parler d'impuissance communicative généralisée. Il arrive plus d'une fois que le personnage, à un moment important de son histoire, trouve un partenaire réceptif, comme par exemple dans cet épisode de *Marie-Claire* où soeur Désirée-des-Anges invite l'héroïne à lui confier son histoire d'amour (MC, 244).

Il ressort de l'analyse du fonctionnement des indices corporels que la connaissance, la caractérisation des héros ne peuvent être qu'*indirectes*. Le portrait, loin d'avoir un simple rôle descriptif, est doté donc d'une valeur *fonctionnelle*. A travers le *code*, constitué par les signes physiques, se lit le *sens*: la profonde ambiguïté du sentiment amoureux aboutissant – à une exception près – à l'échec, le sort des protagonistes étant la solitude, l'isolement, la mort²⁰.

1. 3. Le portrait dans les récits de Rachilde

Le corps du personnage marque le récit rachildien de sa continuelle présence: nombreux sont les indices physiques qui assurent la distinction des héros. A l'opposé des romans d'Audoux, l'histoire chez Rachilde est plus événementielle, l'intrigue et le système des personnages montrant plus de variété. La description du corps est moins fragmentaire, plus "unifiée", d'autant plus que les traits se caractérisent par une richesse et une précision assez grandes quant à la qualité et à la quantité d'informations qu'ils offrent. En revanche les indices possèdent une valeur fonctionnelle nettement moindre et ne parviennent guère à éclairer toute la complexité des sentiments des héros. Ils permettent simplement – à côté de leur rôle descriptif évident – de mettre en relief, de confirmer

un trait de caractère bien déterminé qui existe chez le personnage, redoublant ainsi son conflit. Néanmoins il arrive que les signes corporels concourent plus directement au déchiffrement du récit; ainsi pour l'examen de la nature exacte de ces indices, nous nous proposons d'en distinguer *deux catégories* suivant la fonction qu'ils sont susceptibles de remplir. Les signes qui appartiennent à la première catégorie seront appelés "traits à valeur de confirmation" dont le rôle consiste à souligner le caractère singulier des héros. Ceux qui font partie de la seconde, destinés à éclairer la nature du conflit du personnage, seront baptisés "traits à valeur fonctionnelle"²¹.

Traits à valeur de confirmation

Pour la distribution de ces signes, nous utiliserons un procédé analogue à celui que nous avons mis en oeuvre pour l'analyse de la structure du portrait alducien. Cette démarche semble d'autant plus justifiée que la description, chez les deux romancières, découvre *grosso modo* la prédominance des mêmes traits. Nous tenons donc à dresser *trois tableaux* destinés à montrer les principaux traits avec les qualificatifs qui leur sont propres, tout en veillant à séparer, ici aussi, expressions visuelle-vocale et animation du corps entier²².

Tableau (1) Expression visuelle

Traits	cheveux, oeil, yeux, regard	bouche	dents	autre	
Noms	chevelure				
MS Mary	d'un noir intense, luisants, magnifiques, immenses, splendides, sombres, lourds	rapprochés l'un de l'autre, bleus, surprenants, vagues, chercheurs, féminins, superbes, métalliques, étrange, inquiétant, froid, bleu inexplicable	fine, méchante, cruelle, dédaigneuse	pointues, féroceement blanches, petites dents de louve	
AN Laure Henri	immenses, noirs, luisants, lourds, miraculeux, splendides	mobilité extraordinaire, yeux noirs, sombres	lèvres tombantes, voluptueuses		nez: arrondi, de panthère, de chatte; traits réguliers
	d'un blond cendré un peu terne				

PT Madeleine	blonde, rousse	gris, prunelles violâtres; bizarres, obsédants, méchants, pesant, tenace, empli de sortilèges, indéfinissable, trouble, violet-noir	lèvres vermeilles		visage: régularité de traits
SP Miane Paul Midal	bruns	verts dans l'ombre et gris au jour bleu sombre	mince, petite	pointue	nez: rond du bout; mains de souris
FD Louise l'abbé	blond foncé tournant au châtain bruns	sombres, aux pupilles dilatées noirs, profonds	petite, mince		visage fermé, mains longues, soignées
LR Magui	splendides	immenses, vert lumineux			
MV Jacques Raoule	roux très foncé, durs bruns, courts cheveux bouclés	étrange très noirs, métalliques	lèvres pourpres lèvres minces		mains larges
MA Marcelle Marcel		inquiétants magnifiques, très noirs, cils de femme			poitrine de femme
FI Sandou		sans couleur précise, d'une lumière presque insoutenable, extraordinaire			
LJ Eliante Léon	noirs bruns	prunelles noires gris foncé		dents de morte	main toute puissante, visage blanc d'ivoire; nez droit
RA Bouchette			vuluptueusement pure		
TA Mathurin			édentée		

Tableau (2) Expression vocale

Traits	voix	chant
Noms		
MV Raoule	intonation grave de mâle	
MA Marcel	charmante	
FD Louise	de contralto bien grave	
TA Mathurin	de femme	de perdition
PT Madeleine	mordante, chantante	

Tableau (3) Animation du corps entier

Traits	allure, aspect	odeur	posture
Noms			
MS Mar	joli, bizarre, merveilleux de forme, féminin, curieux	de réséda mystérieux, parfum bizarre, délicat, délicieux de réséda	
MV Jacques	rond, beau, féminin, corps qui s'ignore		la tête dans le coude de Raoule, se couche à ses pieds, talons de Raoule au-dessus de son front, tête soumise sur les genoux de Raoule
Raoule	grande, bien faite		
MA Marcelle	sans âge certain, gestes souples, jeunesse virile, grâce pleine d'aplomb, façons félines		
Marcel	beau, félin		
LJ Eliaute	charme bizarre	poivrée, de fauve	
RA Bouchette	droite, mince		

SP Miane Paul Midal	charmante, mi-jolie, mi-belle, originale figure d'ange		
AN Laure	jolie, originale, beauté singulière	haleine qui embaume	
PT Madeleine	originale beauté malsaine	sauvage et délicieuse	
FD Louise	silhouette de vraie femme		
Raoul	assez grand, mince, fort		
TA Mathurin	horrible		

Il ressort de ces tableaux que chez Rachilde aussi le portrait est centré sur l'expression visuelle: dans la description du visage ce sont les *cheveux* et les *yeux* qui occupent une place privilégiée. Les qualificatifs qui accompagnent ces traits renvoient en premier lieu – à côté de certaines caractéristiques psychologiques – à la couleur, à la disposition et à la forme de ceux-ci²³. Néanmoins, si ces parties du corps s'inscrivent avec une précision assez grande, les portraits n'en demeurent pas moins stéréotypés: les qualificatifs sont susceptibles de revêtir une *nature répétitive* et reviennent d'une manière obsessionnelle à travers tout le texte²⁴. Ce procédé interdit aux signes corporels toute puissance connotative subtile et accentue la valeur de confirmation dont ils sont dotés.

Les traits relatifs au visage et au corps de Mary soulignent, dès le début, la féminité, la singularité de l'héroïne: "Elle était jolie, mais un peu bizarre. Ses yeux clos étaient si rapprochés l'un de l'autre que la ligne des sourcils semblait se rejoindre (...) Les cheveux, d'un noir intense, avaient des reflets luisants (...) Tout le corps était merveilleux de forme (...) on vit briller des yeux bleus, des yeux de blonde qui surprenaient. Ils étaient doux, très vagues, très chercheurs pourtant, ils la faisaient femme" (MS, 16). Ensuite, au fur et à mesure que l'histoire avance, les indices corporels – tels le "reflet métallique singulier" des yeux, la splendeur des "cheveux immenses", "l'odeur de réséda" du corps – auront pour fonction de confirmer la violence et surtout la cruauté qui dominent le caractère du personnage: "Elle semblait née pour jouer ce rôle de jolie cruelle avec ses yeux rapprochés comme ceux des félins, sa lèvre dédaigneuse et ses dents pointues féroce ment blanches" (MS, 165). Il paraît que le pouvoir séducteur de Mary réside avant tout dans les cheveux *déroulés*: "La chevelure s'éparpilla, immense, chacun recevait des mèches dans la figure; elles s'atta-

chaient aux brandebourgs, s'entortillaient autour de leur cou, on ne pouvait plus les renouer" (MS, 76).

Les mêmes caractéristiques orientent le portrait de Laure tout en soulignant les inclinations vicieuses de sa personnalité: "Elle était réservée, d'une pâleur de corolle, poussait des cheveux immenses, des cheveux noirs, luisants" (AN, 30). "Ses lourds cheveux, tressés en une seule natte énorme, roulaient de gauche à droite sur ses épaules, comme doués d'une puissance qui leur était propre" (63).

D'une manière générale les portraits des héroïnes se ressemblent dans leurs articulations, car les indices physiques sont censés confirmer un trait de caractère identique, notamment la *singularité* et une *féminité* inquiétantes: cheveux immenses et miraculeux, yeux sombres ou lumineux²⁵, bouche mince, aspect félin en sont les formulations les plus adéquates²⁶. Parmi ces marques, une valeur particulière est attribuée sans doute à la *splendeur des cheveux* et à l'étrangeté *du regard*, dénonçant l'*altérité* du personnage. Les cheveux longs et noirs attestent une force séductrice, bruns ou châains ils soulignent une nature énigmatique²⁷.

Dans la description des yeux de Madeleine, une incertitude se révèle quant à l'exacte définition de la couleur des yeux. Tantôt "gris", aux "prunelles violâtres," (PT, 70), tantôt "violet-noir" (185), la qualification du regard se fait suivant l'optique du docteur Sellier, profondément épris de sa future épouse²⁸. Aussi l'imprécision est-elle due à son attachement sans réserve, à sa vision aveugle d'homme amoureux.

Dans *Refaire l'amour*, c'est à partir de la *bouche* que la connaissance du personnage féminin se réalise: "alors j'aperçois une bouche!... C'est un éclair qui jaillit de la foule (...) une bouche si voluptueusement pure que je n'hésite pas: je la suis" (15)²⁹.

La mention de la *poitrine* dans *Monsieur Vénus* et *Madame Adonis* a ceci d'important qu'elle insiste sur l'inversion des rôles qui déterminent les rapports des protagonistes. La poitrine de Jacques, objet de désir pour Raoule, est constamment mise en relief dans le texte; ainsi au début: "Le jeune homme eut un mouvement si brusque (...), que (...) la blouse s'écarta. Au creux de sa poitrine, Raoule aperçut la même ombre rousse qui marquait sa lèvre" (MV, 28). "Il ne songeait plus à ramener la blouse sur sa poitrine" (MV, 29). "Une sensualité folle l'étreignit au poignet (...) elle passa la main sur la poitrine de l'ouvrier" (MV, 31)³⁰.

La révélation du renversement des sexes se produit, dans *Madame Adonis*, à travers la poitrine de Marcel: "La poitrine de Marcel Carini était une poitrine de femme" (233). La voix "charmante" de ce dernier ainsi que "l'intonation grave de mâle", propre à Raoule, visent à attester ce même type de bouleversement. La voix du vieux dans *La Tour d'amour*, perçue par Jean comme "une voix de femme", et surtout son "chant de perdition" – apparu à plusieurs reprises et aux

moments importants de l'histoire – confirment à leur tour le comportement anormal de Mathurin Barnabas.

Si les traits, dans la description du personnage rachildien, sont centrés avant tout sur le visage, la beauté bizarre du corps entier n'en est pas moins marquée. Le corps à la fois félin et viril de Marcel/Marcelle (MA) souligne – comme les particularités de la poitrine et de la voix – le renversement d'ordre sexuel³¹; il en est de même de l'allure de Jacques, séduisant par ses qualités féminines. Celui-ci occupe au surplus une posture fréquemment orientée vers le bas, position de femme soumise: "Elle [Raoule] l'entraîna sur le divan et, comme elle s'amusait à le faire souvent, *l'assit sur ses genoux* (...) Jacques sanglotait, *la tête dans le coude* de Raoule" (MV, 126). "Il *se coucha* à ses pieds (...) en mettant *au-dessus de son front* les talons pointus des chaussures de Raoule" (MV, 127). "Il *posa sa tête soumise* sur les genoux de Raoule" (MV, 193, c'est nous qui soulignons).

Notons pour terminer que l'odeur exhalée par le corps des héroïnes exerce un pouvoir enchanteur sur le partenaire³², excepté dans *La Jongleuse* où l'odeur "poivrée", "l'odeur de fauve" que dégage Eliante rappelle constamment à Léon le souvenir effrayant du mari.

Il ressort de cette analyse que les *traits à valeur de confirmation* servent à accentuer l'étrangeté, l'altérité du personnage, inhérentes à son étiquette.

Traits à valeur fonctionnelle

La nature fonctionnelle des signes corporels se manifeste d'une façon éclatante dans *La Princesse des Ténèbres*. Il a été dit plus haut que l'observation du corps de Madeleine se fait à travers la vision du docteur. Celui-ci saisit, à plusieurs reprises, le changement de couleur des cheveux de l'héroïne: "De sa visite de l'hiver, le docteur Sellier se rappelait une belle fille, un peu pâle, à chevelure blonde. Celle-ci était rousse, d'un roux foncé lavé de teintes plus claires, pareilles à des traînées de peinture mal appliquée" (71). Il aperçoit également des modifications dans le teint du visage: "Elle n'était pas muette, donc il fallait à tout prix en obtenir une phrase (...) Mais, tout d'un coup (...) le teint devint d'une blancheur diaphane; elle se leva à son tour (...) puis s'éloigna" (72). Il arrive que le changement observé affecte non la couleur, mais la disposition des cheveux: "il rencontrait Madeleine, (...) une Madeleine spectrale, couleur d'ambre et d'or, pour ainsi dire transparente. Elle avait détordu ses cheveux roux, qui la revêtaient d'un manteau rayonnant (...) Pourquoi défaisait-elle ses cheveux?" (180)

La perception de ces signes physiques est d'autant plus importante que le docteur n'arrive guère à déchiffrer le secret de sa femme; les traits qu'il remarque lui offrent donc un point d'appui dans son effort pour atteindre l'héroïne, sans qu'il puisse véritablement comprendre la valeur des indices³³.

Néanmoins, l'attachement de Sellier à Madeleine se révèle plus d'une fois à l'aide de la formulation d'une image corporelle hyperbolique: "Oh! ces cheveux de rousse, imprégnés d'une odeur sauvage et délicieuse (...)" Cette nuque d'une blancheur lactée (...) Cette main de fillette aux petits doigts tout-puissants (...) cette voix, surtout, mordante, chantante (...) et ces yeux (...) recélant on ne savait quelle idée fixe, une idée noire à reflets bleus" (217-218).

Dans *La Femme Dieu*, ce sont également les *cheveux* qui prennent un rôle particulier, celui de la révélation du dédoublement dont l'abbé est l'objet³⁴. Cette découverte se fait grâce à la reconnaissance de ses "boucles fausses": la "supérieure d'un mouvement furtif, timide comme une respectueuse caresse, avait enlevé les boucles fausses qui effaçaient sa tonsure" (250).

Un phénomène analogue apparaît dans *La Tour d'amour*, les "mèches de nuit" du vieux revêtant une fonction d'«annonce»³⁵: "Je m'endormis, moitié rêvant, moitié soupirant, et j'eus un drôle de rêve. Je rêvais qu'une morte noyée ... qui avait les cheveux du vieux, ses cheveux du soir..." (72). En effet, la névrose du vieux sera explicitée à partir de la lente reconnaissance, faite par Jean, de l'identifié qui existe entre les cheveux de Mathurin et ceux de la naufragée: la chevelure sert donc, une fois de plus, de support pour le déchiffrement du conflit.

Les yeux dans *L'Heure sexuelle* créent, dès le début, un relais pour l'identification qui s'instaure, dans l'esprit du héros, entre Léonie et Cléopâtre, ce processus aboutissant à la dissociation des fils des événements de l'histoire: "J'ai plongé dans les yeux de cette fille et je n'en remonte pas. L'Orient est là (...) Cette fille me suggère Cléopâtre comme le petit buste de chez moi me réfléchirait cette fille si j'allais le regarder maintenant" (23-24).

L'étude des *traits à valeur fonctionnelle* – nettement moins nombreux que ceux à valeur de confirmation – met en évidence le rôle *narratif* de ces indices. Appuyés exclusivement sur l'expression visuelle – en particulier sur les cheveux –, les signes rendent possible, certes d'une manière indirecte, la meilleure intelligence du trouble du personnage.

2. Organisation et valeur des signes spatiaux

La question suivante que nous abordons à l'intérieur de ce même chapitre porte sur certains aspects de la structuration spatiale des récits. A propos du traitement de l'espace, nombre de questions se posent, telles que l'étude de la "position" ou de la "mobilité" spatiales des personnages, ces questions se rattachant nettement à celle des points de vue³⁶. Or, ce qui nous intéresse ici, c'est la relation de l'espace avec l'histoire, l'étude de ses fonctions en rapport avec les personnages, indépendamment de l'examen de leur point de vue.

En effet, le personnage étant inséparable du lieu dans lequel il est placé³⁷, certains indices d'ordre spatial peuvent être révélateurs – au même titre que les

signes corporels – pour le déchiffrement de l'histoire et du conflit des héros. Nous nous proposons, au début de nos analyses, d'examiner la nature de l'espace dans lequel l'action se déroule, en passant en revue l'exacte répartition des lieux, ainsi que la façon dont ils sont disposés.

Notre attention sera concentrée ensuite sur l'étude de certains éléments spatiaux "isolés", indépendants, à première vue, des rapports des protagonistes. Nous nous efforcerons notamment d'envisager le rôle des objets faisant partie de l'espace et ayant un intérêt particulier dans la mise en lumière de l'intrigue.

2. 1. La nature de l'espace

L'organisation spatiale des histoires rachildiennes offre une variété assez grande au lecteur: les problèmes qui partagent les personnages se posent tantôt dans un monde clos, le drame se produisant à l'intérieur d'une maison, tantôt dans un lieu ouvert, celui du dehors. Il apparaît parfois que cet espace, par ailleurs minutieusement décrit et chargé ainsi d'une forte valeur descriptive, ne serve que d'ornement à l'histoire. Il arrive également qu'une relation plus étroite s'établisse entre lieu et personnage, l'espace étant bien souvent nettement différencié, "décomposable" dans les romans. Suivant la position des héros dans le conflit, les diverses parties de l'espace peuvent entrer en concurrence, les oppositions spatiales ainsi créées ayant pour fonction première de souligner la crise des protagonistes³⁸.

Dans *Madame Adonis*, une compétition s'inscrit entre deux points de l'espace du dehors: la province, lieu dans lequel l'action se déroule, suscite l'hostilité de Louise, tandis qu'elle convoite Paris, son espace d'autrefois. Le même type de rapport se retrouve dans *La Princesse des Ténèbres* où le caractère inhospitalier de la province est accentué à plusieurs reprises: "[tante Julia] on est comme dans une tombe, ici" (19). L'espace de la province a encore la capacité de se fragmenter dans le premier récit: Tours, décor repoussant, entre en conflit avec Amboise, endroit désiré de Louise. Cette opposition spatiale double une concurrence interpersonnelle en mettant en relief l'hostilité des relations de l'héroïne avec sa belle-mère. L'organisation de l'histoire a ceci de spécifique ensuite que le renversement dans le système des personnages est capable d'affecter aussi la disposition des lieux, ce procédé confirmant le caractère ludique du dénouement. Louis et Louise enfin réunis achètent la villa de Marcel/Marcelle: "ils y vivent très heureux, très paisibles" (MA, 237).

Le bouleversement d'ordre spatial insiste de la même manière sur la crise psychique de Laure, celle-ci se créant un endroit familial sur les toitures des maisons: "Laure (...) recommença ses vagabondages sur les toitures (...) allait courir dans ce qu'elle nommait son jardin. Bizarre jardin (...) solitude effrayante (...) formidable pays dont elle devenait la reine à l'heure des chevauchées félines" (AN, 194).

Dans *La Jongleuse*, l'accent est mis sur le *dedans*; ainsi, la maison d'Eliante est divisée en deux lieux antagonistes: le salon et la chambre à coucher³⁹. Cette répartition spatiale aide à mieux comprendre, d'une part, la structuration des rapports entre personnages: dans tel décor, tel couple peut apparaître. D'autre part, la division est conforme aux dédoublements que l'héroïne supporte: dans tel endroit, telle "personnalité" d'Eliante sera mise en valeur. La chambre à coucher, côté d'une figure énigmatique, devient une zone d'intimité – jusqu'à la fin du récit seul Léon y a accès –, tandis que le salon, "un étonnant salon bourgeois" (LJ, 61) est accessible à tous les personnages, sans que ceux-ci puissent pour autant s'y reconnaître. Ainsi le salon admet-il seulement la présence de "Mme Donalger", ou, pour mieux dire, celle d'«Eliante, en visite chez Mme Donalger» (LJ, 61). En même temps, l'intimité de la chambre à coucher n'est qu'apparente: zone permise à chacun des personnages dans l'épisode final, elle perd de sa valeur affective pour servir de décor à la cérémonie macabre.

Le manque de lieu intime à l'intérieur de l'espace clos caractérise d'une manière générale les récits de Rachilde. Dans *La Femme Dieu*, c'est encore la "neutralité" du salon – lieu stratégique pourtant – qui est mise en lumière: s'il favorise la réunion des personnages, le salon interdit la formation de rapports solidaires. Raoule et Jacques ne parviennent pas non plus à se réserver un lieu familial: l'atelier, témoin de leur amour, reste neutre et n'appartient véritablement ni à l'un, ni à l'autre personnage. Néanmoins, Raoule possède un endroit qui lui est propre et d'où elle peut s'éloigner à son gré⁴⁰, tandis que Jacques ne dispose d'aucune liberté même spatiale; seul l'abandon de l'espace lui est permis: "[Raoule] Tu vas sortir d'ici (...), tu retourneras dans une mansarde et tu tâcheras de te refaire une dignité d'homme" (MV, 124).

La Tour d'amour révèle également l'impossibilité d'une solidarité spatiale, le phare, unique décor de l'histoire, étant un lieu hostile par excellence⁴¹. Immense, effrayant, isolé au milieu de l'océan, il est d'abord de difficile accès pour le héros. Ensuite, installé à la tour, Jean sera désormais incapable de s'en évader. Son premier déplacement à Brest où se produit la rencontre avec Marie apporte, il est vrai, un moment d'euphorie et d'ouverture; peu à peu le dehors perd cependant de son pouvoir consolateur et devient une zone-enennemie, lieu du meurtre qui rompt, définitivement, l'équilibre. Aussi la tentative de fabriquer un espace-ami à l'intérieur de la tour – un "jardin", "une petite caisse de bois, très étroite", rempli "de la terre pieusement rapportée" de Brest (TA, 113) – ne peut-elle qu'échouer. L'organisation spatiale dans ce récit fournit ainsi l'exemple d'un rétrécissement extrême des lieux, ce qui correspond au sentiment de perdition que le héros y éprouve. La fonction de l'espace dépasse ici son rôle habituel de décor ou de confirmation. La tour, lieu de l'isolement, de l'angoisse et de la mort, non seulement devient reflet des tourments de Jean, mais semble – par la fermeture menaçante qu'elle suggère – dominer son sort: prisonnier de l'espace, le personnage est voué à la fin à une solitude irréversible⁴².

Une situation analogue se répète dans les récits d'Audoux: les lieux sont susceptibles de participer au destin des protagonistes, l'espace prenant une valeur fonctionnelle.

A l'opposé des récits de Rachilde, capables de mettre en jeu un lieu clos, les moments importants des histoires alduciennes se jouent dans l'espace du dehors⁴³, à travers lequel une série de rapports oppositionnels peuvent se former.

Notre analyse portera donc sur les lieux considérés comme *a priori* ouverts⁴⁴ et qui possèdent plusieurs fonctions, plus complexes qu'il ne paraît à première vue. Les sentiments étant très souvent projetés dans l'espace, les lieux prennent un rôle emphatique, celui d'éclairer la vie intérieure du personnage, exprimée ainsi non seulement par les signes physiques, mais aussi en termes spatiaux. Cela dit, l'espace est prêt à se transformer, suivant la nature de l'émotion dont il est le support. Les fonctions des lieux ne s'épuisent pas cependant dans ce rôle affectif: une perpétuelle interaction s'établit entre lieu et personnage, l'un influant sur l'autre. L'espace ne prend de valeur que relativement au personnage et vice versa, les lieux remplissant parfois le rôle d'un participant à part entière et offrant par là même une interprétation sur les événements et les héros. La caractérisation – forcément indirecte chez Audoux – s'appuie donc à la fois sur le portrait physique et la description spatiale. L'espace peut être chargé enfin d'une fonction proprement narrative: doté d'un rôle "d'annonce", il fait avancer l'histoire⁴⁵. Reste à vérifier la pertinence de ces fonctions attribuées aux composantes spatiales, ce que nous ferons, en procédant à une analyse des textes eux-mêmes.

Dans *Marie-Claire*, chaque élément de la maison de la colline – endroit de la naissance de l'amour des protagonistes – suggère, conformément aux émotions que le couple y éprouve, l'idée du bonheur. Le caractère clos de cette maison, "basse et profonde" (MC, 180), isolée de l'environnement par une rangée haute de genêts, n'est qu'apparent: "Cette maison basse et sans couleur me semblait pleine de mystère" (MC, 207–208). La porte n'ayant pas de serrure, l'accès y est libre; la maison est entourée encore d'un "jardin sans clôture", plein de "genêts fleuris" (207), ce qui donne à son tour l'impression d'une ouverture: "Ce jardin plein de fleurs et d'eau claire me paraissait le plus beau jardin de la terre, et quand je tournais la tête vers la maison grande ouverte au soleil, j'attendais toujours qu'il en sortît des êtres extraordinaires" (207). A travers le regard jubilatoire de Marie-Claire amoureuse, l'espace, dominé par la présence d'Henri, s'élargit à l'infini et signifie à la fois intimité, liberté et protection⁴⁶. Or, les lieux ne possèdent pas toujours cette faculté sécurisante; l'espace, lors de la fuite – par ailleurs manquée – de l'héroïne quittant la ferme, devient zone d'abandon, expression adéquate de la solitude du personnage: "Le brouillard s'étendait sur les terres labourées, et les bois étaient pleins de silence. Il y avait des jours où je me sentais si abandonnée que je croyais que la terre s'était écroulée autour de moi, et quand un corbeau passait en criant dans le ciel gris, sa voix forte et enrouée semblait m'annoncer les malheurs du monde" (MC,

124). Une relation vitale se tisse donc entre lieu et personnage: la vision que Marie-Claire a de l'espace est à l'image des rapports qu'elle entretient avec elle-même et les autres.

L'Atelier, De la ville au moulin et Douce Lumière font ressortir cette même liaison organique. L'hostilité qui oppose Marie-Claire à Clément est explicitée non seulement par la notation de traits physiques, mais aussi à travers certains indices spatiaux. Il est question notamment des attitudes contrastées qu'ils adoptent à l'égard de leur futur logis, accepté par Clément, repoussant pour Marie-Claire: "De notre futur logement il n'était pas question. «L'arrière-boutique suffira», avait dit Clément. (...) Cette arrière boutique était humide et noire. Jamais le soleil n'y avait pénétré et il s'en dégagéait une odeur qui m'obligeait à m'en éloigner dès que j'y entrais. Clément riait (...) fort de ma répugnance" (AT, 252)⁴⁷.

La quête douloureuse de Mlle Herminie à la recherche de son passé s'exprime également en termes spatiaux. Les indices ont ceci de spécial qu'ils annoncent l'échec à venir en suggérant une déchéance sans retour: "Le lendemain ce fut aux vignes qu'elle me conduisit. Presque toutes étaient chétives, et plusieurs d'entre elles avaient l'air bien malades. Mlle Herminie ne les reconnaissait pas (...) on n'apercevait que bois noir et feuillage brûlé" (AT, 202). "elle tenait les yeux fixés sur trois gros ormes mal tournés (...) qui faisaient penser à trois vieillards" (AT, 204). "Les trois ormes plus rapprochés de nous paraissaient plus vieux et plus difformes encore" (AT, 209).

C'est à la fin de *L'Atelier* que la valeur de l'espace se révèle dans toute sa complexité. Comme l'épisode de la mort de Mme Dalignac se lit essentiellement en notations spatiales, il semble que l'existence des lieux suffise à elle seule à créer le sens. Les composantes de cet espace – les allées "boueuses et noires" du cimetière silencieux, les fleurs qui pourrissent, les pierres inquiétantes des tombes – sont à considérer comme des signes descriptifs à plusieurs fonctions. Par l'atmosphère angoissante qu'ils créent, ces indices remplissent un rôle d'annonce et permettent de pressentir le tragique à venir. Marqueurs de la disparition, ils sont aussi les parfaites formulations de l'état d'âme de Marie-Claire, témoin oculaire de la mort de son amie; enfin les indices prennent une fonction interprétative en renseignant sur la signification de l'épisode funeste. Le descriptif, doté d'un poids à la fois émotif, explicatif et narratif envahit le texte, révèle le sens et entre en conflit avec la narration "détachée" proprement dite⁴⁸.

Si l'espace, dans son ensemble, est en harmonie avec le personnage, il arrive que certains de ses éléments soient en désaccord avec la situation du héros. L'épisode de l'enterrement de Sandrine en est la meilleure illustration: "Le jour était plein de soleil. Les bruits montaient clairs et précis dans l'air très doux et les marronniers tout fleuris de blanc s'alignaient le long de notre chemin (...) Le cimetière aussi était tout fleuri " (AT, 63). Le contraste qui s'instaure entre le deuil et le décor printanier jubiland crée une distance face à la mort, nécessaire

pour apaiser la douleur. Le même procédé se retrouve dans *Le Suicide* où le calme de l'espace du dehors, contemplé par la fenêtre, apparaît en contrepoint au désordre de l'esprit de l'héroïne se préparant à mourir: "Ce soir, je vais mourir. Le soleil a l'air de s'en aller se coucher tranquillement, et la haute cheminée d'usine balance sa fumée vers lui comme pour lui dire adieu" (LS, 219).

Les moments importants de l'histoire dans *De la ville au moulin* sont souvent précédés d'annonces d'ordre spatial. Le bois de grands chênes, évoqué au début du récit, n'a apparemment qu'une valeur descriptive; son rôle d'annonce, reconnu d'une manière rétrospective, sera cependant précisé par la suite⁴⁹. Les vignes et l'étang se transforment, à travers la vision d'Annette profondément bouleversée, en un lieu menaçant: "Une tristesse me prend à les [vignes] regarder. Il me semble marcher dans l'allée d'un cimetière où les morts chercheraient à s'échapper de leur fosse. La plupart de ces ceps ont l'air de bras décharnés se dressant vers le ciel. Il y en a qui paraissent vous menacer de leur poing noueux" (DV, 134). "beaucoup ont un doigt recourbé qui vous fait signe (...) Le chemin aboutit à un petit étang (...) il me fait penser à une bête aux aguets derrière les roseaux. L'eau m'inquiète, elle est noire, immobile et comme huileuse. Un globule monte lentement du fond et reste là comme un oeil vitreux (...) bientôt à la surface, ce n'est plus que de gros yeux sans couleur qui me regardent" (DV, 135).

Cet espace – celui de la peur –, inquiétant à l'extrême, a une double fonction: d'une part il manifeste et éveille à la fois les angoisses de l'héroïne, établissant ainsi un échange réciproque entre lieu et personnage, d'autre part il anticipe sur la désunion des protagonistes qui surviendra plus tard. Ce lieu de perdition prend un intérêt d'autant plus grand, qu'il est capable de ressurgir dans l'esprit de l'héroïne, ce qui ne fait que renforcer le déséquilibre: "Je voudrais rendre à Valère sa douce caresse, je voudrais l'assurer de ma foi en l'avenir, mais en cet instant je revois l'étang aux yeux immobiles et vitreux" (DV, 151). L'espace de la peur sera pour ainsi dire "doublement articulé": il apparaît non seulement sur le plan réel, mais se présente également dans l'imaginaire.

C'est cette particularité des lieux qui importe dans *Douce Lumière*, l'espace de la mer, foyer de souvenirs et de bonheur, permettant à l'héroïne de revivre son amour: "Elle avait tout de suite imaginé que Noël était dans l'île, et qu'elle allait le rencontrer, ici ou là. Elle en arrivait, par instant, à croire réellement à cette présence (...) Derrière ses paupières closes, tout se détruit et renaît" (211). A Paris cependant, endroit sans puissance émotive, il lui est impossible de retrouver le souvenir euphorique: "A Paris, son imagination reste impuissante à recréer le beau rêve. Il lui semble même que le passé, avec sa réalité, commence à s'éloigner d'elle; et cela lui fait mal, comme si Noël l'abandonnait de nouveau" (228).

Il a été dit plus haut que notre examen relatif à l'organisation spatiale ne se limite pas à la découverte de la nature des lieux: il se propose aussi et surtout d'envisager le rôle des objets qui y sont présents⁵⁰. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons retenu, parmi ces objets, ceux qui sont susceptibles de revêtir un caractère répétitif et de se charger d'une valeur particulière, notamment pour influencer directement sur l'histoire.

L'étude du fonctionnement de l'espace nous a permis de faire une distinction entre le lieu du dedans, clos, et celui, ouvert en principe, du dehors. Aussi est-il possible de repérer les objets suivant cette caractéristique des lieux.

Les histoires de Rachilde font ressortir l'importance de certains objets appartenant au dehors⁵¹. L'apparition de ceux-ci se remarque dans presque tous les romans, les objets ayant un rôle parfois décisif dans le déroulement de l'intrigue.

Dans *La Tour d'amour*, le regard de Jean se dirige à plusieurs reprises vers le placard "mystérieusement clos" (113), qui se pose comme une énigme, le héros ignorant ce qu'il peut enfermer: "Mes mâchoires (...) claquent. Qu'est-ce qu'il pouvait bien serrer [le vieux] dans ce placard?" (102). Le mystère du "placard condamné" (101) sera progressivement deviné par la suite⁵², ce qui dévoile du même coup l'inquiétant secret de Mathurin.

Les objets sont souvent destinés à déclencher une crise, une sorte de confusion chez le personnage. Dans *L'Heure sexuelle* ce rôle est conféré à la statue de Cléopâtre, principal support de l'identification qui trouble le héros: "Dans un coin de la tenture de soie pourpre, une tête de Cléopâtre, un petit ivoire, tout à coup immense, surgit de la nuit en un recul de plusieurs lieues, me regarde et ouvre la bouche" (8).

Dans *Son Printemps* une gravure représentant Eros prend de l'intérêt: achetée par l'héroïne à un marchand d'épingles, elle sert de point de départ pour ses rêveries. La destruction de cet objet par la grand-mère⁵³ révèle ensuite la vanité des aspirations de Miane et concourt ainsi à son suicide final⁵⁴.

Refaire l'amour met également en scène un tableau destiné à disparaître. Il s'agit du portrait de Pauline que le héros, sur la demande de celle-ci, est obligé de détruire, cette destruction allant de pair avec la suppression du passé: "[Pauline] je vous demande l'effacement du passé par la destruction totale du portrait que vous avez conservé" (180). "[Alain] Vous êtes venue pour me demander un effacement encore plus absolu du passé, c'est-à-dire m'ordonner de détruire un objet, une image à laquelle je tiens" (180-181). L'image de Pauline n'est pas le seul objet à intervenir dans cette histoire. En effet, le portrait de Bouchette, ayant une fonction inverse, celle de réunir les personnages, contribue au dénouement cette fois "heureux", laissant au héros un grain d'espoir dans l'avenir.

La possession de Jacques à laquelle Raoule aspire n'est véritablement possible qu'après la mort de celui-ci, au moment où son corps se trouve effectivement "objectivé", transformé paradoxalement en une "statue de cire": "A l'hôtel de Vénérande (...) il y a une chambre murée (...) Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard" (MV, 227).

Le rôle déterminant des objets se révèle d'une manière éclatante dans *La Jongleuse*: plusieurs signes spatiaux collaborent tour à tour au déchiffrement de l'histoire et du personnage. Vase, couteau, idoles, "identification" aux objets, offrande des objets – autant d'indices qui donnent au récit sa structure. Le "vase d'albâtre", "chaste", "sans sexe", s'interprète comme le symbole des désirs d'Eliante; sa perpétuelle aspiration à la plénitude est donc incarnée en un objet⁵⁵. Il en va de même de ses "dédoublements"; pour la meilleure intelligence de ceux-ci, une sorte d'identification est faite entre Eliante et ses idoles, doubles inquiétants de l'héroïne qui reflètent et projettent les multiples faces de sa personnalité⁵⁶: "[Eliante à Léon] elles me ressemblent parce que c'est moi qu'elles représentent. Celle qui est double est doublée de mon propre corps" (LJ, 120). La disparition d'Eliante passe à son tour par celle de ses objets qu'elle brise ou distribue; sa ressemblance avec la "statuette d'ivoire", "une psyché de la race jaune" qui "mourra la nuit de ses noces" (116) anticipe clairement sur le suicide; le couteau enfin auquel la "jonglerie" est liée, est à la fois annonce et support de la disparition.

Il résulte de cette analyse que le rôle des objets ne se réduit pas à une simple fonction de confirmation: l'usage des indices spatiaux est un procédé qui favorise la *présentation indirecte* du trouble des héros. Ces singulières crises psychiques, attachées aux éléments d'une réalité "extérieure", sont "objectivées", mises à une distance rassurante et acquièrent sans doute aux yeux du lecteur plus d'authenticité⁵⁷.

Dans *La Princesse des Ténèbres*, c'est la *fenêtre* qui apparaît d'une façon récurrente, *objet de transition* par excellence entre le dedans et le dehors. En effet, Madeleine s'approche souvent de sa fenêtre afin de pouvoir s'évader du monde étroit dans lequel elle étouffe: "Elle ferma la porte à clé, courut ouvrir la fenêtre (...) elle fléchit sur l'appui de la fenêtre" (305). "[Madeleine] s'élança par la fenêtre grande ouverte" (307). Néanmoins, du dedans angoissant, l'héroïne ne pourra véritablement se sauver que par l'imaginaire, aussi la fenêtre donne-t-elle accès avant tout sur un espace fantasmatique: "Epuisée, les yeux fixes (...) Madeleine se cramponnait au rebord de sa fenêtre. Elle ne pouvait plus sortir, mais elle voulait le revoir [Hunter] encore" (340).

L'image de la *fenêtre* revient, de manière obstinée, dans *Le Suicide*, *L'Atelier* et *De la ville au moulin* et reçoit une forte valeur connotative. Notons d'emblée

que les récits d'Audoux – conformément à la nature ouverte de l'espace – mettent en valeur en premier lieu les objets faisant partie du *dehors*.

Pour Annette, la fenêtre signifie un lieu d'espoir et d'ouverture, servant à dissiper la solitude: "Pour me sentir moins seule j'ouvre la petite fenêtre carrée, et je m'y accoude. C'est ici que je passe mes veillées du samedi; je reste là des heures à souhaiter le retour de Valère" (DV, 154). A la fin du récit, cet objet remplira une fonction de relais entre les protagonistes; c'est auprès de la fenêtre qu'Annette se met pour attendre le retour tant désiré de Valère: "Lasse de mon voyage trop précipité, je m'assieds auprès de la fenêtre et je guette sous les arbres l'arrivée de Valère" (DV, 250). Une "haute fenêtre" surgit dans le rêve de l'héroïne, celui-ci précédant immédiatement – et préparant ainsi – la réunion des personnages; enfin c'est par la fenêtre qu'elle le voit revenir: "Je me penche pour mieux la voir [la chauve-souris contemplée] et, dans le même instant, j'aperçois Valère et la jeune femme traversant le boulevard comme pour venir ici" (DV, 252).

Dans *L'Atelier*, du fait de sa plurivocité, le même signe revêt un caractère plus complexe: tantôt il signifie ouverture et échappatoire, tantôt, fonctionnant "à rebours", la fenêtre connote fermeture et angoisse. D'une manière générale, la "vitre" symbolise plutôt une expérience d'ouverture pour le personnage, une issue menant hors de la solitude, hors de la misère⁵⁸, aussi les héros occupent-ils souvent une position qui leur donne l'occasion d'*ouvrir la fenêtre, de regarder par la fenêtre ou de s'en approcher*: "Sa chaleur [du soleil] était encore très douce et Bergeounette ouvrit toute grande la fenêtre pour qu'il pût entrer à son aise" (AT, 5). "Elle s'occupait surtout à *regarder par la fenêtre* (...) Comme elle aussi, je *m'approchais souvent de la fenêtre*" (41). "pour faire cesser l'angoisse qui commençait à m'oppresser, je sautai à bas du lit et *courus à la fenêtre*" (155)⁵⁹. Il arrive que la fenêtre crée – comme dans *De la ville au moulin* – un relais entre les personnages, se chargeant par là même d'une fonction de communication. Ainsi le patron se met constamment à la fenêtre pour "suivre des yeux" sa femme⁶⁰: "Dès qu'elle sortait, il se mettait à la fenêtre pour la voir passer d'un trottoir à l'autre" (AT, 4). La chute de Gabielle est observée par tous les personnages à travers la fenêtre, point de rencontre et de réunion: "Ce fut parmi nous comme un grand événement [le départ de Gabielle à la Maternité] et la plupart des ouvrières se mirent à la fenêtre pour voir Gabielle traverser l'avenue" (AT, 179). Parfois les personnages révèlent leurs émotions près de la fenêtre, Clément notamment, prononçant son "aveu d'amour": "je m'éloignai de la chaise et me tins debout devant la fenêtre. Il s'en approcha pour s'accouder sur la barre d'appui, et il commença plusieurs phrases sans les achever" (AT, 117).

En revanche, il arrive que la fenêtre puisse également fonctionner en sens inverse, en signalant l'impossibilité d'un équilibre. La manifestation la plus évidente en est la *fermeture de la fenêtre* qui se produit à plusieurs reprises dans l'histoire, ou encore l'exiguïté de cet objet. La fenêtre de Mlle Herminie – qui

semble “elle-même vouloir fuir cette chambre étroite” (AT, 113)⁶¹ – est en parallèle avec l’entreprise du personnage. Cette entreprise consiste à retrouver une dernière fois l’espace ouvert du pays natal et de la jeunesse, son échec vient de la destruction de cet espace. Lors de sa quête sans espoir, la fenêtre offre, par contraste, l’image d’un bonheur irrémédiablement perdu, Mlle Herminie se souvenant de son amoureux d’autrefois: “Une des fenêtres de la maison venait de s’éclairer et deux ombres remuaient devant la lumière; elles remuèrent longtemps et se réunirent souvent; puis la fenêtre s’ouvrit toute grande et la lumière s’éteignit. – Nous aussi nous aurions laissé la fenêtre ouverte sur le jardin, me dit tout bas Mlle Herminie” (AT, 211). L’unique auto-contemplation de Marie-Claire dans la glace a pour résultat de lui renvoyer “deux fenêtres largement ouvertes où quelqu’un se tenait penché” (AT, 250). Ce “quelqu’un” est sans doute Clément dont la présence ne peut apporter qu’un déséquilibre.

L’ambivalence de la *fenêtre* est évidente dans *Le Suicide*: la fenêtre est à la fois le lieu privilégié de la mort et un objet donnant la possibilité d’une communication avec le monde extérieur, seul moyen de sauvegarder la vie.

Si la *fenêtre* par laquelle Bergeounette se penche à la fin de *L’Atelier* apparaît en *contrepoint* de la situation dans laquelle elle est placée⁶², il en est de même du *son de la cloche*, indice à *fonction inversée*: il accompagne le moment de l’échec de l’héroïne. Le *son de la cloche* est susceptible de remplir un double rôle dans *Marie-Claire*; il signale le désarroi de l’héroïne après la mort de Désirée: “Je levai la tête vers les fenêtres des dortoirs, dans l’espoir que quelqu’un pourrait entendre ce que j’avais à dire. Mais mon regard ne rencontra que le cadran de la grosse horloge (...) Je sonnai longtemps; les sons s’en allaient loin, bien loin! Ils s’en allaient où s’en était allée soeur Désirée-des-Anges. Je sonnais, parce qu’il me semblait que la cloche disait au monde que soeur Désirée-des-Anges était morte” (256)⁶³. Ailleurs, le son de la cloche accompagne un moment-bonheur, tel la première scène d’intimité des héros, où il se fait entendre, succédant immédiatement aux paroles de tendresse d’Henri: “En ce moment, la cloche de l’église de Sainte-Montagne se mit à sonner. Les sons montaient la colline en courant, et après s’être reposés un instant au-dessus de nous, s’en allaient se perdre plus haut” (209–210). Le son – en tant que marque d’un équilibre – fait son apparition ensuite après le retour de Marie-Claire à l’orphelinat: “Chaque matin, malgré le froid ou la pluie, j’avais un grand plaisir à sonner le réveil. La cloche avait un son clair que le vent augmentait ou diminuait, et je ne me lassais pas de l’entendre” (MC, 238).

Outre le son de la cloche, d’autres signes se présentent encore pour mettre en relief un fait important de l’histoire. Le “vieux banc” et le “tilleul” à côté desquels les personnages s’installent, sont porteurs de bonheur et renseignent notamment sur les rapports de Marie-Aimée avec le curé: “Le soir, après dîner, je la retrouvai assise sur un vieux banc qui touchait à un gros tilleul. M. le curé était assis près d’elle, le dos appuyé contre l’arbre. Ils avaient l’air grave” (MC, 70). Le banc et le tilleul créent également une zone d’intimité pour le couple

Marie-Aimée/ Marie-Claire; évoqués à la fin, ils leur rappellent un bonheur d'autrefois: "J'entraînai soeur Marie-Aimée sur le vieux banc. Elle hésita, et dit avant de s'asseoir: – On dirait que les choses nous attendent. Elle s'assit, sans s'adosser au tilleul, et je m'agenouillai dans l'herbe à ses pieds" (MC, 248)⁶⁴.

Il est important de remarquer que la position de certains objets peut être modifiée: une fois leur place habituelle bouleversée, ils risquent de changer leur pouvoir sécurisant en une force déstabilisante. Ainsi, au départ final de Marie-Claire pour Paris, le "vieux banc" se trouve renversé: "En passant devant le vieux banc, je vis qu'un des pieds avait cédé, et qu'il était tombé dans l'herbe par un bout" (MC, 258). Il en va de même du "vieil orme". Doté d'une faculté protectrice tout au long de l'histoire, son abattage – se produisant au surplus d'une manière "inattendue" – signale un malheur à venir:⁶⁵ "Il [M. Alphonse] avait fait aussi enlever le vieil orme où la hulotte était venue chanter, les soirs d'été" (MC, 187). "Il fallut la journée de deux hommes pour l'abattre, et au moment où on croyait qu'il allait se coucher tranquillement (...) le vieil orme se releva pour retomber de côté" (188).

Un mouvement descendant affecte aussi certains objets dans *L'Atelier* après la disparition du patron. La douleur de Mme Dalignac peut se lire ainsi en termes spatiaux:⁶⁶ "Mme Dalignac, qui rôdait silencieuse et sans larmes, heurtait la table de coupe (...) A chacun de ces heurts une chose tombait de la table (...) Les grands ciseaux eux-mêmes finirent par sauter de la table. Ils se fichèrent à cheval sur une lame du parquet et restèrent d'aplomb et inquiétants comme une barrière close" (AT, 195).

L'analyse des objets de l'espace montre que ces signes – conformément aux traits corporels – se chargent d'un rôle nettement fonctionnel. Leur usage – l'un des moyens de la présentation indirecte du conflit des personnages – confère, par la distance que ces indices instaurent, plus d'objectivité à l'histoire. Les signes spatiaux, susceptibles de révéler le sens, créent une chaîne signifiante et constituent les composantes essentielles de l'armature des récits.

2. 3. *Habit et personnage*

Arrivée au terme de notre examen sur les modes de l'inscription du personnage dans le texte, il nous semble utile de nous interroger sur la valeur de certains signes – "objets" si l'on veut –, caractérisant directement le personnage. Il est question notamment d'envisager les habitudes vestimentaires des héros et d'examiner si l'habit qu'ils portent prend ou non un rôle dans l'organisation des récits.

Pour commencer, il importe de mettre en relief une *opposition fondamentale*: tandis que chez Rachilde l'habit du personnage est soigneusement marqué, les romans d'Audoux trahissent au contraire une absence pratiquement complète de la notation du vêtement.

Cette différence de premier ordre constatée, nous nous proposons de passer en revue, d'abord et surtout, les récits de Rachilde où l'habit est inséparable – certes à des degrés divers – de l'étiquette du personnage. La description du vêtement n'ayant le plus souvent qu'une fonction purement descriptive, il arrive cependant que l'habit prenne un rôle particulier dans l'histoire: *La Jongleuse* et *Monsieur Vénus* sont révélateurs à cet égard.

L'examen de *La Jongleuse* nous a permis de découvrir la division signifiante des lieux du dedans, ainsi que la fonction déterminante des objets. Les signes relatifs au vêtement d'Eliante concourent à leur tour à la "lisibilité" de son trouble. Ces indices de nature répétitive s'organisent autour de quelques traits pertinents qu'il importe de définir: il s'agit des variations de la couleur et de la forme du costume, des "façons" de le porter, et de la possibilité de le transmettre.

D'une manière générale, Eliante est vêtue de noir, la couleur connotant le caractère énigmatique du personnage: "Elle faisait de menus pas, et la queue d'étoffe noire (...) s'étalant en éventail, roulait une vague autour d'elle (...) et ce qui sortait de son *enveloppe funèbre* semblait très artificiel" (26). "Ses *maines de deuil* avaient l'aspect inquiétant de mains naturelles" (27). "Elle était toujours en noir" (29). "[Léon à Eliante] Vous m'exaspérez à la fin, vous, du haut de votre *robe noire!*" (41) "Elle portait une robe *tailleur, noire*, bien entendu" (62). "Elle était vêtue d'un *costume de laine noire*, très *sobre*" (185). "Eliante se jeta en avant (...) la jupe enlevée jusqu'à ses yeux, tout son *corps noir* en dessous apparut dans un maillot" (244). "Elle approchait, à pas menus, si belle dans son *costume sombre*" (254)⁶⁷.

La "forme" de cet habit se conforme à ce que la couleur désigne: l'impénétrabilité de l'héroïne, dont la robe n'est pas simplement noire, mais encore "fermée": "Cette *robe hermétique*, dont le col mordait le menton en gueule de velours, s'épanouissait en corolle pour happer la nuque" (27). "Enfouie dans un grand fauteuil, toute noire, *toute hermétique*, elle ne souriait ni ne bougeait" (65). "[Eliante à Léon] Aujourd'hui je m'enferme dans des *robes* extrêmement *montantes* pour avoir le droit d'une revanche" (79). "Eliante Donalger portait le maillot collant de l'acrobate, un *maillot* de soie noire très *montant*" (141, c'est nous qui soulignons). Le vêtement noir "hermétique" doit sans doute s'interpréter comme un objet qui sert à Eliante à se protéger, interdisant à autrui d'accéder à son corps et de pénétrer par ce moyen dans son intimité⁶⁸.

En revanche, il existe de rares moments où l'héroïne est vêtue de blanc, la couleur signalant une tentative – sans succès – d'entrer en contact avec l'autre: "Eliante s'avancait à sa rencontre [il s'agit de Léon], blanche comme un ange, elle allait à lui hospitalière, en maternelle femme" (94). "Elle s'enferma chez elle, se déshabilla, remit une de ses robes favorites, une draperie de velours blanc ruché de dentelles rousses" (193). "Elle portait, ce-jour là, une robe claire" (198). "Elle était en blanc, drapée d'un grand velours ivoire; elle portait la robe des fiançailles, la robe de Noël" (226). "Quant elle revint, elle était en grande dame blanche, bien correcte, et elle leur tendit les mains" (247)⁶⁹.

Quant aux façons de porter l'habit – le vêtement noir surtout –, le principal souci d'Eliante consiste à ne jamais l'ôter: "[Eliante à Léon] Je ne pose jamais ma robe, monsieur" (39). "[Léon] Je vous en supplie, ôtez-la, cette robe, madame Eliante (...) Otez-la, rien qu'un peu" (41). "[Eliante] Je n'ôte jamais ma robe" (50). "Je vous défends de toucher à ma robe" (51). L'héroïne entend ainsi préserver son identité, aussi sera-t-elle perdue dès qu'elle aura consenti à poser son vêtement et à se livrer à Léon, ce moment précédant immédiatement le suicide: "[Eliante à Léon] Je suis là, mon bien-aimé, répondit la voix déjà lointaine, je pose ma robe... devant mon lit... Viens..." (252).

La disparition du personnage est annoncée encore par la "transmission" de ses robes: prête à détruire ses idoles, elle distribue également ses costumes⁷⁰, signe évident de la mort à venir: "Mes petites amies, je vous les donne [les costumes], déclara Eliante d'une voix lente. Partagez-les en soeurs. Prenez chacune votre caisse pour les mettre dedans, où ils se conserveront peut-être quelques années (...) Elles vieillissent, je ne veux plus les garder chez moi" (235–236).

Les variations de l'habit remplissent donc dans *La Jongleuse* une fonction essentiellement symbolique: noir ou blanc, hermétique ou décolleté, gardé, posé ou offert, le vêtement semble révéler le personnage et va jusqu'à dominer son sort, à prescrire son destin⁷¹.

Outre les costumes d'Eliante, signes répétitifs, un autre indice surgit qui – en dépit de son caractère "unique" – participe en quelque sorte au déroulement de l'intrigue. Nous avons affaire au "manchon noir" de l'héroïne, oublié chez Léon et rapporté ensuite par ce dernier. Cette pièce de vêtement a un double rôle; d'une part, du fait d'être rapporté, il sert de relais entre les protagonistes: "Ils aperçurent [les yeux de Léon] (...) un manchon noir doublé de satin blanc. Il poussa un cri, un cri de gamin qui découvre un nouveau joujou. Elle avait oublié son manchon" (192). "[Léon] C'est étrange, elle a oublié quelque chose *du décor*, dans sa vie! ... Elle m'aime peut-être un peu ... (...) Enfin, il y a une chose certaine, c'est que demain (...) je rapporte le manchon" (193). D'autre part, fonctionnant comme une annonce, le manchon offre un point de départ pour la scène macabre: "Elle avait, en effet, totalement oublié son manchon, et ce fut pourtant à cause de ce détail que la grande jongleuse passionnée dut, à l'heure du choix décisif, abandonner la partie du présent pour jouer celle de l'éternité" (193).

Monsieur Vénus fait ressortir un traitement analogue des indices vestimentaires à celui que nous avons pu observer dans *La Jongleuse*. En effet, le texte met en lumière certaines "transformations" qui affectent les habits et insiste particulièrement sur l'importance de la sauvegarde du costume.

La convoitise de Raoule, centrée sur la "poitrine" de Jacques est liée aussi à la "blouse" de celui-ci: "la blouse, toujours ouverte, laissait voir sur sa poitrine les frisons dorés. Une douleur sourde traversa la nuque de Mlle de Vénérande (...) Une sorte de vertige l'attirait vers ce nu" (30–31). La nudité de Jacques,

éveillant la folle sensualité de Raoule, est mise en valeur à plusieurs reprises, tandis que l'héroïne ne se présente jamais nue: elle préfère être vêtue, dès le début, d'un "costume presque masculin" (52). Jacques à son tour, n'est certes pas toujours nu; au fur et à mesure que sa liaison se précise avec Raoule, il change d'habit pour se métamorphoser en femme: "Raoule s'aperçut d'une chose étrange: il avait une chemise de femme, une chemise garnie d'un feston" (73). L'héroïne en revanche, "femme svelte, toute noire" (74), s'efforce de garder, dans ses rapports avec Jacques, son habit noir d'homme, qu'elle substitue de plus en plus obstinément à son vêtement féminin⁷². Le costume noir d'homme⁷³, privilégié par Raoule, s'oppose ainsi à la nudité et/ou à l'habit de femme de Jacques, le jeu sur les vêtements éclaircissant le renversement des rôles: "Il lui [à Jacques] paraissait vivre ainsi depuis de longs siècles, avec la femme noire, lui, tout resplendissant d'une nudité lumineuse. A son oreille, bruisaient les chants d'un amour étrange n'ayant pas de sexe" (77). Rien de surprenant que l'effort des protagonistes vise à la sauvegarde du costume masculin propre à Raoule, et dont Jacques en particulier, nu et féminin, éprouve, la nuit de ses noces, le besoin impérieux: "[Jacques à Raoule] Viens!... dit-il dans un frisson terrible, mais n'ôte pas cet habit (...) n'ôte pas cet habit, hurla-t-il, au paroxysme de la folie" (197-198).

Le renversement à la fin, poussé à l'absurde, marque entre autres l'usage du vêtement: après la mort de Jacques, Raoule surgit tour à tour en tant que "femme vêtue de deuil" et comme "un jeune homme en habit noir" (227)⁷⁴.

Il y a là une opposition capitale qui démarque les récits d'Audoux des textes de Rachilde. En effet, dans *Marie-Claire*, le seul indice délimitable, relatif à l'habit, est la "blouse blanche" d'Henri Deslois. Ce vêtement est censé suggérer peut-être ce que la "douceur" des yeux indique: les émotions de Marie-Claire. Le "bleu" de la robe d'Annette, sans aucune précision complémentaire, n'est que signalé, une seule fois: "A l'heure de la promenade, pour être semblable au ciel et à la mer, je mets la robe bleue que Valère a choisie pour moi" (DV, 147). La couleur connote, de toute évidence, le sentiment de sécurité dont l'héroïne jouit, momentanément, et l'équilibre – fragile – de ses rapports avec Valère. Dans *L'Atelier* la robe de mariée blanche, promesse de bonheur dans le mariage, fait contraste avec "les yeux fixes" du futur mari, d'où la réaction de Marie-Claire qui la regarde "sans joie": "Je ne pouvais éloigner de ma pensée les yeux fixes de Clément, et c'était sans joie que je regardais ma robe blanche étalée sur le mannequin" (256).

Il nous semble important de nous interroger de plus près sur la raison du "degré zéro" de la mention de l'habit chez Audoux. Cette question paraît d'autant plus pertinente que l'omission dans ces récits est susceptible de se charger d'une valeur de signe: elle fait ressortir l'*attitude* que les héroïnes adoptent à l'égard de leur corps. Le signe zéro des habitudes vestimentaires va de pair avec l'absence d'une certaine dimension de la "féminité", ce phénomène caractérisant chacune des héroïnes alduciennes. En effet, le personnage se

montre *indifférent* vis-à-vis de son corps, la coquetterie, le goût de la séduction lui faisant complètement défaut.

Dans *Marie-Claire*, pas une seule fois l'héroïne ne se contemple; dans *L'Atelier*, son unique coup d'oeil dans la glace – dont le point de départ est non le désir de se voir, mais sa ressemblance avec Eglantine – aboutit à une sorte de crise d'identité: "une curiosité me vint, et je levai le nez vers une glace qui reflétait toute la famille autour de la table et me renvoyait mon image. Je restai tout d'abord stupéfaite de ma pâleur, et j'eus l'impression que je me voyais pour la première fois. (...) Non, je ne ressemblais pas à Eglantine (...) C'était surtout à ses yeux que je revenais. Ils étaient si calmes et si doux (...) Dans l'espoir de trouver les miens semblables je voulus les revoir, mais je ne les retrouvai pas. Il me sembla voir à leur place deux fenêtres largement ouvertes où quelqu'un se tenait penché" (249–250)⁷⁵. Le corps ainsi contemplé, en "comparaison" – la vue réduite encore au visage –, découvre la stupéfaction d'abord, le déséquilibre ensuite: l'image, au lieu d'apporter plaisir et contentement renvoie une angoisse.

Le refus de se regarder marque d'une manière exemplaire l'attitude des personnages féminins de *Douce Lumière*: "Elle [Christine] n'est pas coquette, les belles robes ne la tentent pas. A son père, qui lui conseille de se regarder dans la glace afin de se mieux coiffer, elle répond: – Les glaces m'ennuient. On y voit trop ses défauts" (239). "Elle [Eglantine] n'a pas besoin de glace pour se coiffer, un peigne lui suffit" (168).

Cette absence d'auto-contemplation⁷⁶ est en rapport étroit avec l'idée que les héroïnes se font de leur corps: l'héroïne alducienne n'est guère belle, ou du moins elle reste inconsciente de sa beauté, comme elle est indifférente à l'égard de son image⁷⁷. Eglantine semble ne pas s'apercevoir de sa beauté: "Jacques Hermont devient jaloux. Sous prétexte de marcher par les rues, il accompagne Eglantine. (...) Jamais pour Tensia il n'avait connu cet état de méfiance qui lui mettait aux yeux une colère lorsque le regard d'un passant s'arrêtait sur sa compagne. *Elle-même ne s'apercevait de rien, n'ayant aucun plaisir de plaire. Elle allait, ainsi que toujours, de son pas rapide, la tête haut levée*" (DL, 234–235)⁷⁸.

Si la beauté n'est pas chez Audoux un signe forcément valorisant⁷⁹, l'*infirmité* du corps est parfois dotée de ce pouvoir. Ainsi Annette est boiteuse (DV), Colette (MC) est infirme, ainsi que Christine (DL) et Mme Lapierre (DV)⁸⁰. Il arrive également que le personnage devienne estropié, Jacques notamment (DL); le visage de Valère réapparaît à la fin "blessé", "défiguré" (DV, 250). En revanche *De la ville au moulin* témoigne d'une possibilité de transformation de l'infirmité en perfection; le défaut du corps d'Annette disparaît au fur et à mesure que son amour s'accomplit et qu'elle regagne son équilibre: "Des jours viennent, durent, s'éloignent, et notre vie ainsi que nous l'avions espéré reste faite d'amour, de bonheur et de tranquillité. De plus un miracle s'est accompli, je ne suis plus boiteuse, ou à peine" (129).

Ainsi, l'infirmité ne possède aucune connotation négative, bien au contraire: elle se pose le plus souvent comme une valeur et favorise la solidarité des personnages⁸¹.

Rien de tel dans les récits de Rachilde où la laideur est l'indice d'un conflit, soit qu'elle éveille la répugnance de l'autre, soit qu'elle accompagne le trouble du personnage. Ainsi l'abbé borgne ne peut que repousser Laure dans *L'Animale*; le mari d'Eliahte, figure horrible d'après sa photographie, a "la moitié du nez emporté" (LJ, 112)⁸², Mathurin Barnabas possède une "infernale figure de vieille" (TA, 17), Duvet-d'Ange enfin paraît ne pas être d'accord avec son corps et se plaint de sa laideur: "Je crois, aujourd'hui, que je suis laid. Et même si on me déguisait, comme je le rêve souvent (...) je ne serais pas plus beau. Le grand défaut de mon visage est d'être criblé de taches de son" (DA, 92).

Il ressort de ces exemples que l'infirmité ou la laideur – caractéristiques d'ailleurs rares – marquent presque uniquement le physique des personnages masculins. Excepté les cas que nous venons d'examiner, le corps des héros – celui des héroïnes en particulier – est paré, à l'opposé du personnage alducien, d'une beauté exceptionnelle; aussi se contemplent-ils volontiers, prenant une attitude coquette à l'extrême.

La beauté affolante de Mary s'associe à une "perverses coquetterie" (MS, 196); il en va de même de la beauté singulière de Laure contrastant avec la laideur repoussante de l'abbé: "Sa plus grande sagesse était une indifférence colossale pour tout ce qui ne lui présentait pas la jouissance immédiate (...) d'une coquetterie" (AN, 40). Miane, se regardant dans l'eau de la fontaine "se jugea plus belle de toute la beauté environnante" (SP, 122), Madeleine enfin est qualifiée à plusieurs reprises de "coquette" par le docteur Sellier⁸³.

Toutefois, l'attitude des personnages n'est pas toujours exempte d'ambiguïtés: si Raoule jouit de sa belle figure de femme dans ses rapports avec Raittolbe⁸⁴, elle préfère son autre image, inversée, celle "d'un homme beau" que la glace lui renvoie lorsqu'elle parvient à dominer Jacques. Il n'est donc pas étonnant que la beauté de celui-ci soit convoitée pour ce qu'elle a de féminin ou de "surhumain": "elle avait acheté un être qu'elle méprisait comme homme et adorait comme *beauté*. (Elle disait: beauté, ne pouvant pas dire: *femme*)" (MV, 89). "[Raoule à Jacques] Ne devines-tu pas que ta beauté, presque surhumaine, déprave l'esprit de tous ceux qui t'approchent?" (MV, 99)

Monsieur Vénus n'est pas le seul exemple pour démontrer la nature foncièrement ambivalente de la notion de beauté: Louise est attirée par les yeux du "beau Désambres", "magnifiques, très noirs, se dilatant comme ceux des félines" (MA, 24). Le corps de Marcelle est séduisant à son tour en raison de sa "virilité", "sa grâce pleine d'aplomb, ses gestes d'une décision royale" (MA, 165).

A part les ambiguïtés repérées dans ces deux récits, l'attitude des personnages révèle d'autres incertitudes: Louise, au lieu d'être coquette, paraît ne pas s'entendre avec son corps: "Louvette ne se mirait pas (...) Du reste elle ne se plaisait pas, telle qu'elle se voyait. Elle aurait voulu être grande, très grande, et

brune, très brune" (FD, 121)⁸⁵. Madeleine, coquette en principe, est capable de changer d'apparence: "belle d'une originale beauté malsaine" (PT, 217), elle apparaît parfois "spectrale" (180); elle est qualifiée encore de "laide" par la mère du docteur. Paul Midal, ayant une "figure d'ange" (SP, 134) demeure inaccessible pour Miane; Alain Montarès, en se contemplant à la fin de l'histoire dans le miroir, ne peut apercevoir que sa beauté déjà disparue: "[Je] prends la petite toile que je confronte avec une grande glace et je me vois. Je ne vois plus que moi (...) mon visage qui n'est plus que le masque grimaçant du beau Montarès" (RA, 244).

L'apparence physique, l'attitude du personnage chez Rachilde sont donc à l'opposé de ce que nous avons observé à ce propos dans les textes d'Audoux. Soulignons encore que les récits rachildiens montrent plus de complexité, plus d'ambiguïtés de ce point de vue, d'autant plus que la beauté du corps peut être dangereuse. En effet, elle contribue à accentuer la singularité, la confusion des héros: attirant ou repoussant d'aspect, le personnage entre en conflit non seulement avec l'autre, mais essentiellement avec lui-même. La partie suivante de notre étude prendra précisément pour objet la mise en lumière de cette particularité des textes.

1. Anna Szabó, 1991, 41. Bernard Vannier considère le portrait, inhérent à tout récit qui se réclame de "vraisemblance", en tant que "pièce à conviction", voir 1972, 15. Pour la présentation des personnages dans un récit, voir encore Philippe Hamon, 1983; Roger Kempf, 1968; Yannick Resch, 1973. La structure du portrait sera analysée ici indépendamment de l'instance qui l'énonce.

2. Pour le terme "étiquette", voir Hamon, 1977, 142: "Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son étiquette".

3. Garreau, 1992, 21.

4. Vannier, 1972, 16.

5. Des commentaires plus détaillés seront proposés *infra*, 21–25 (1. 2. *Illustrations*). Quant à l'ordre des personnages, nous adoptons, pour des raisons de clarté, la chronologie de l'oeuvre alducienne. Nous indiquons d'abord les noms des protagonistes, ensuite ceux des personnages secondaires et épisodiques. Les traits figurent – approximativement – suivant l'ordre de leur apparition dans les textes. Par le terme "autre" nous comprenons les signes moins fréquents, "accidentels". Les citations – celles notamment qui contiennent une forme verbale – ne sont pas forcément littérales: nous utilisons uniquement le *présent*. Remarquons encore que nos tableaux ne prétendent point être exhaustifs: notre objectif consiste à offrir une image globale de la structuration du portrait. Ainsi tous les personnages ne figurent pas dans ces tableaux.

6. Si la couleur est indiquée, elle est le plus souvent imprécise, voir les yeux de "plusieurs couleurs", de "couleurs mélangées" de Marie-Aimée, les yeux "pâles" de Valère, ou encore ceux d'Henri: "chaque fois que je voulais fixer la couleur de ses yeux, ils entraient si profondément dans les miens, qu'il me semblait que j'en étais tout éclairée" (MC, 195). Si la couleur est marquée avec précision, elle reste sans valeur particulière. Le "bleu" des yeux de certaines héroïnes (voir Marie-Claire dans AT, Mme Dalignac, Mlle Herminie, Annette) renvoie sûrement à la bonté du personnage, les yeux "noirs" propres à Sylvain, au patron, à Mme Doublé et à Firmin ont un intérêt avant tout descriptif.

7. "C'était une grande femme brune [Mme Alphonse] qui avait de gros yeux et un air ennuyé" (MC, 171). "Sa voix [celle de Mme Alphonse] était sans timbre, et sa bouche remuait à peine pour parler" (MC, 178).

8. Les "yeux fixes" de Clément sont souvent opposés au "beau regard" de Mme Dalignac, la beauté du regard connotant – comme le "bleu" des yeux – la bonté.

9. Elle [Eglantine] ne peut s'empêcher de regarder son front coupé de lignes bizarres et inquiétantes qui lui donnent l'air d'un animal farouche et têt. Et puis il a toujours ses dents de chien en colère, et ce mauvais regard qui fouille le bois au loin" (DL, 104).

10. L'immobilité d'Henri s'interprète également comme un signe de sa confusion.

11. L'identité d'Henri – qui passe d'abord pour un jeune homme inconnu – est révélée surtout en termes physiques: "Ses yeux passèrent sur moi, pour se poser sur Mme Alphonse; il tenait la tête haute, et sa bouche fléchissait un peu du côté gauche (...) je devinais brusquement que c'était lui le fils aîné de Mme Deslois" (MC, 201).

12. Il s'agit d'envoyer Marie-Claire en Sologne comme bergère.

13. Le même procédé sert à décrire la fureur de M. Alphonse, après la vente de la maison de la colline, lieu par excellence de l'amour des héros: "M. Alphonse se tortilla comme un ver (...) se mit à aller et venir devant la cheminée; son visage était devenu d'un jaune terreux; il tenait ses mains dans les poches de son pantalon, et ses pieds se soulevaient si vite qu'on eût dit qu'il les remontait avec une ficelle" (MC, 216). Le chagrin d'Eugène à la mort de Sylvain n'est indiqué qu'à travers l'expression du regard et la notation de l'allure: "Eugène rôdait dans les étables avec des yeux épouvantés" (MC, 168); l'hostilité de Mme Deslois à l'égard de Marie-Claire s'inscrit dans l'inflexion de la voix: "Elle parlait maintenant d'une voix étranglée. Elle disait des mots

dont le sens m'échappait. Je trouvais seulement que ses paroles avaient une odeur insupportable" (MC, 220). Ce passage dénote en outre une intéressante fusion des sensations auditives et olfactives.

14. Il arrive que la "bouche" apparaît sans recevoir aucun qualificatif, ce qui ne diminue en rien sa valeur de signe. C'est le cas de la *reconnaissance* de la bouche de Valère, cet épisode succédant de toute évidence à celui du baiser mystérieux: "tout à coup je vis sa bouche. J'en ressentais un grand trouble. Cette bouche je la reconnaissais (...) j'étais sûre à présent que c'était d'elle que j'avais reçu le baiser mystérieux" (DV, 88-89). Il est à remarquer que le "regard aigu" de Valère – objet de l'hostilité de l'héroïne – s'oppose à ses "yeux tendres", éveillant la passion. Sa "haute taille" – trait par ailleurs rarement marqué dans les récits – connote l'équilibre, la sécurité.

15. Il s'agit notamment de sa rupture avec Noël.

16. Ce rire va s'éteindre et se transformer en un rire forcé à la fin: "Elle [Mme Dalignac] avait fait oui de la tête, en essayant de sourire (...) quand enfin elle avait pu sourire elle s'était tournée vers moi pour me dire: – Il est bien mal luné, aujourd'hui, notre Clément" (AT, 256).

17. Voir la formulation des sentiments de Marie-Aimée vis-à-vis de Marie-Claire: "il me semblait que j'étais enveloppée dans ses yeux" (MC, 60); l'expression des rapports solidaires du patron avec Mme Dalignac, la même formule se répétant ici à plusieurs reprises: "le lendemain il restait comme la veille à suivre des yeux sa femme" (AT, 171).

18. Nous avons noté qu'il se montre parfois incapable de chanter, signe d'un déséquilibre.

19. Pour illustrer ce processus, voir les rapports de Marie-Claire avec Henri: "J'évitais de le regarder, mais sa voix me causait toujours un profond malaise" (MC, 203). Henri "détourne les yeux" au moment de sa rupture avec l'héroïne; la Supérieure, pour annoncer à Marie-Claire le départ forcé pour la Sologne "cacha ses yeux sous ses paupières" (MC, 83). L'indifférence de Mme Alphonse s'exprime en ces termes: "Elle sortit de la ferme avec son mari sans avoir une seule fois regardé de mon côté" (MC, 171). Notons encore que le défaut de parole s'interprète parfois comme l'indice d'un embarras: "Elle [Mme Dalignac] ne pouvait pas croire que ses manches étaient faites (...) Elle voulut parler aussi, mais il se trouva qu'elle avait perdu la voix" (AT, 95). "Mme Dalignac resta silencieuse. Ainsi que cela lui arrivait toujours dans les grandes émotions, elle semblait avoir perdu l'usage de la parole" (AT, 230). Une phrase identique se répète dans DL: "ainsi que cela lui arrive [à Eglantine] toujours dans les grandes émotions, sa gorge se serre au point de lui enlever la parole" (243).

20. Il est à noter que ce codage est d'une extrême rigueur dans MC et AT, tandis que la valeur fonctionnelle des traits est moindre dans DV et DL.

21. La distinction de ces deux catégories nous a paru inutile chez Audoux: dans ces récits les signes physiques remplissent un rôle essentiellement fonctionnel.

22. L'ordre des récits ne sera pas chronologique. Il est déterminé par le degré d'abondance des traits et va ainsi des récits les plus riches en informations vers les moins riches. L'énumération des traits, à l'intérieur d'un seul récit, correspond approximativement à l'ordre d'apparition textuelle. Soulignons que nos tableaux ne prétendent évidemment pas à l'exhaustivité.

23. Il est à remarquer que les qualifications psychologiques n'apparaissent jamais à elles seules; associées à l'oeil et à la bouche, elles sont accompagnées de la mention de la couleur et/ou de la forme.

24. Il va sans dire que cet aspect *stéréotypé* marque l'expression vocale et celle du corps entier aussi.

25. Les yeux des héroïnes ne sont jamais bruns tandis que cette même couleur peut marquer les cheveux.

26. Miane diffère de Mary et de Laure par la couleur des yeux et celle des cheveux, elle leur est apparentée cependant du fait de son apparence féline: "Elle a le nez rond du bout semblable au nez du chat. Sa bouche, toute mince, paraît petite et quand elle s'écarte sur sa denture pointue, on rêve encore du chat" (SP, 28). Cette bouche rappelle également celle de Louise (FD), la denture

pointue évoque les dents de Mary (MS). Les "façons félines" du physique de Marcel (MA, 148) sont destinées à mettre en relief son étrange féminité.

27. Raoule se coupe les cheveux longs, en même temps "ses courts cheveux bouclés" (MV, 191) ne signifient pas la diminution de la force séductrice; ils mettent en relief le renversement qui s'inscrit dans les rapports des héros. Les cheveux blond clair du fiancé de Laure, "contraste absolu" de l'héroïne (AN, 110) marquent, nous semble-t-il, la médiocrité de celui-ci.

28. Le corps de Madeleine est perçu d'une manière générale par le docteur. Nous reviendrons à cette problématique plus loin.

29. Elle est surnommée ainsi "Bouchette" par le héros. Signalons que les trois premiers chapitres de ce récit surabondent en parties descriptives; Alain – peintre à son tour – se sert effectivement d'«effets picturaux» pour faire voir l'héroïne.

30. Ce même trait est complètement absent cependant dans le portrait de Raoule, procédé sans doute volontaire. Rappelons que la mention de la "poitrine" est pratiquement omise dans la description du personnage alducien, ce qui n'est certainement pas un hasard.

31. La surprise du renversement est préparée encore par l'étrange ressemblance des corps de Marcel et de Marcelle: "[Louise] Papa! elle lui ressemble comme si c'était lui!" (MA, 136).

32. Voir à titre d'illustration les passages qui suivent: "il [l'oncle de Mary] s'aperçut qu'elle sentait le réséda d'une manière fugace et délicate" (MS, 185). "[que] Mary répandit autour d'elle une véritable odeur de réséda" (MS, 191). "Ses cheveux lourds (...) avaient des senteurs délicates de ce réséda mystérieux" (MS, 260). "Son haleine embaumait ceux qui, par hasard, la baisaient sur la bouche" (AN, 30). "[Sellier] Ces cheveux de rousse, imprégnés d'une odeur (...) de fauve lionne" (PT, 217).

33. Nous reviendrons à cette problématique plus loin, cf. *infra*, 95.

34. Pour l'analyse de ce dédoublement cf. *infra*, 78. Nous nous contentons de noter ici l'effet "trompeur" de la description: l'abbé est présenté avec les "cheveux bruns, un peu révoltés autour de sa tonsure" (FD, 53), tandis que son frère – étant à la vérité la même personne que l'abbé – est ainsi décrit: "il était plus jeune, plus beau parce que ses cheveux roux l'illuminaient d'une auréole presque surnaturelle. Il avait les cheveux du Christ qui pâlisseraient son visage, de teint probablement plus clair que celui de Raoul, son aîné" (105).

35. Pour le terme d'annonce cf. Genette, 1972, 111.

36. Cette problématique sera envisagée dans la troisième partie. Pour une analyse de la structuration de l'espace dans un récit, voir Mitterand, 1980, 189–212; 1987, 107–159; Raimond, 1989, 158–173.

37. Le narrateur chez Rachilde mêle toujours la notation du trait physique à la description du décor, chacun des portraits contient ainsi un morceau descriptif relatif à l'espace.

38. A rapprocher du rôle identique des traits corporels à valeur de confirmation.

39. En ce qui concerne les fonctions que remplissent le salon et le boudoir dans les histoires rachildiennes, cf. Dauphiné, 1991, 328–334.

40. Il s'agit notamment de la villa Vénérande.

41. *La Tour d'amour* est le seul récit dans notre corpus où le lieu soit désigné dès le titre. Pour la valeur des titres rachildiens, cf. Dauphiné, 1991, 289.

42. Dauphiné estime au contraire: "Le décor n'est plus que secondaire dans la naissance et la justification du fantastique de *La Tour d'amour*" (1991, 335).

43. Excepté *Le Suicide* dont l'histoire se déroule dans un lieu fermé à l'extrême: la chambre de l'héroïne. Néanmoins, de cet endroit clos, deux moyens existent pour s'évader cf. *infra*, 80, note 21.

44. Notons qu'ouverture ne signifie pas nécessairement équilibre pour le personnage.

45. Ce rôle est absent de MC tandis qu'il apparaît volontiers dans DV.

46. La maison et le jardin s'opposent au "Gué Perdu", territoire propre à Mme Deslois, hostile et interdit pour Marie-Claire. Il est à noter que l'organisation spatiale de MC se caractérise par une répartition rigoureuse des lieux: l'histoire se joue sur quatre points bien déterminés de l'espace, chacun étant un endroit du dehors et pouvant entrer en compétition.

47. Avec cet espace hostile, un lieu imaginaire entre encore en concurrence: située sur une "colline toute fleurie", dans "un grand bois de sapins", "une maison grande ouverte au soleil" (AT, 253). La référence à l'espace de l'amour, propre à MC, est évidente.

48. Nous reviendrons à cette problématique plus loin.

49. Le mot deviendra l'espace par excellence de l'amour des héros.

50. Le mot "objet" sera pris en un sens large: il désignera un élément d'ordre spatial bien circonscrit, dissociable du contexte, ayant une certaine indépendance et constituant un fait de structure déterminé. De cette façon nous comptons parmi les objets le "tilleul", le "vieil orme" et le "son de l'église", tout en étant consciente que ce dernier indice ne relève pas uniquement du régime spatial. Les objets seront appelés tour à tour "signes" et "indices", ces termes étant considérés comme synonymes.

51. Pour une étude du rôle des objets chez Rachilde, voir Dauphiné, 1991, 345-358. Dauphiné attire l'attention sur le caractère répétitif de ces signes dont la fonction consiste à "améliorer la lecture de la destinée des héros" (348).

52. Le "fameux placard à femmes" (TA, 124) cache la tête de la naufragée.

53. "A tout hasard, Mme Leforest déchire ce papier en menus morceaux, qu'elle sème intentionnellement sur le tapis" (SP, 313).

54. Dauphiné considère qu'"Eros et sa représentation constituent (...) un contrepoint ironique à l'action d'autant que Miane, pourtant amoureuse de Paul Midal, le fils du sacristain, ne sera jamais aimée par Paul Midal, ni par quiconque" (1991, 353).

55. L'illustration la plus frappante de ce processus est la "scène d'amour" avec le vase.

56. En outre, ces idoles rappellent constamment à Eliante le souvenir affreux de son mari lui interdisant toute relation amoureuse, cf. *infra*, 62.

57. Dauphiné souligne cette particularité propre au récit rachildien: "le destin est toujours décelable et lisible dans le quotidien" (1991, 346).

58. Voir les aspirations de Sandrine: "Si jamais je deviens riche, je me ferai bâtir une maison où les murs seront tout en fenêtres" (AT, 46).

59. C'est nous qui soulignons. Notons encore que la fenêtre est le lieu privilégié de Bergeounette: "Elle avait pris sa place devant la fenêtre et n'avait jamais voulu la céder à personne" (AT, 17). Le même phénomène a été observé à propos de son chant. Remarquons que la fenêtre – comme le chant – permet la transition dans un monde imaginaire.

60. Cf. *supra*, 25, 50, note 17.

61. Cependant dans la chambre de Marie-Claire "rien n'empêchait d'approcher de la fenêtre" (AT, 114).

62. Elle accompagne un moment de deuil, la mort de Mme Dalignac.

63. Les sons de la cloche ont aussi une fonction analogique puisqu'ils suscitent l'idée de l'au-delà dans la conscience de Marie-Claire.

64. On pense à la position du curé dont le "dos" est "appuyé" contre le tilleul. S'agit-il d'un refus de la part de Marie-Aimée d'éveiller le douloureux souvenir?

65. Il s'agit de l'installation des Alphonse, les nouveaux fermiers dont l'arrivée fait cesser la sécurité d'autrefois.

66. Voir aussi les traits physiques, révélateurs de sa souffrance, *supra*, 22.

67. C'est nous qui soulignons, excepté le mot "tailleur".

68. L'habit caractérise les personnages: à la différence d'Eliante, Missie se présente "décolletée".

69. Notons que l'habit blanc n'est jamais décolleté.

70. "[Eliante] j'ai brisé les statues de cire et la collection des ivoires" (LJ, 251). Les idoles comme les costumes proviennent du mari.

71. Nous avons montré le rôle identique des objets à l'intérieur de ce même récit et la fonction analogue de l'espace dans TA, *supra*, 39, 34. Selon Dauphiné "tenues vestimentaires et bijoux (...) sont (...) chargés d'une signification révélatrice de certains aspects du personnage qui les porte (...) Le vêtement et les tenues sont (...) un masque, c'est-à-dire un signe ayant pour fonction secondaire de dissimuler, pour fonction première de révéler" (1991, 346-347).

72. Une illustration frappante en est la scène qui suit le mariage des héros. Le changement de la robe de mariée en un "habit noir" trahit le passage du rôle de l'épouse à celui du "maître": "Elle prit une petite clef de cuivre, ouvrit un placard dissimulé dans la tenture et tira un habit noir (...) Devant la glace, qui lui renvoyait l'image d'un homme beau (...) elle passa sa main, où brillait l'alliance, dans ses courts cheveux bouclés" (MV, 190-191). Notons que le vêtement féminin ne lui est permis véritablement que dans ses rapports avec Raittolbe. La parfaite ambiguïté des relations interpersonnelles est traduite d'une manière éclatante par les changements successifs de costume lors de la découverte par Raoule de la liaison de Jacques et de Raittolbe.

73. Cf. le "noir" de la robe d'Eliante. Cette couleur semble signaler une crise chez le personnage.

74. Dans PT Madeleine est toujours vêtue d'un habit sombre, "de cachemire noir", "triste" (66); une "robe de deuil, toujours la même" (218). Ici encore, c'est la couleur signifiante et la forme qui reviennent, en accompagnant la crise de l'héroïne.

75. Cf. la valeur de la "fenêtre" à l'intérieur de ce même passage auquel nous avons renvoyé *supra*, 41.

76. La seule exception: Clémence qui se regarde volontiers dans le miroir: "Souvent, assise à côté de moi, elle se regarde dans un bout de miroir qu'elle traîne partout avec elle" (DV, 22).

77. Cette inconscience concerne exclusivement les héroïnes, l'image du corps ne préoccupant point les personnages masculins. L'inverse se produira chez Rachilde.

78. C'est nous qui soulignons. Notons que la coquetterie de Tensia – "très belle", mais "dure et avide" (DL, 182) – est présentée comme un défaut.

79. Sauf peut-être les "beaux yeux" et le "joli rire" de Mme Dalignac, indices de la "bonté" du personnage.

80. La beauté de l'enfant de Mme Lapierre contraste cependant avec la difformité de celle-ci: "Mme Lapierre est une jeune femme infirme (...) Elle est toujours accompagnée de son petit garçon (...) si parfait de corps et de visage qu'il est difficile de lui comparer un autre enfant" (DV, 23).

81. Le meilleur exemple en est la clôture de DV: Annette retrouve la "tendresse" de Valère dans le visage défiguré de celui-ci. La difformité du corps sert donc de relais entre les héros et rend possible leur réunion.

82. Le corps du mari n'est repoussant cependant que pour Eliante, cf. *infra*, 118, note 38.

83. Voir encore l'attitude d'Eliante: "Elle se sentait libre parce qu'elle se sentait belle. Devant une glace, elle glissait les tubéreuses dans le casque de ses cheveux noirs" (LJ, 200).

84. "La glace du coupé lui renvoyait son image, son corsage ruisselant de dentelles allait bien, elle se sentait *femme* jusqu'au plaisir" (MV, 71).

85. Il convient de souligner que l'attitude de Louvette est exceptionnelle, comme l'est le comportement de Clémence dans DV.

II. PERTURBATIONS

La première partie de cette étude nous a permis de constater que le principal intérêt des modes d'inscription du personnage dans le texte consiste à mettre en valeur une technique de *caractérisation indirecte*, créant une *distance* entre les différentes instances qui participent au monde diégétique. Nous avons également signalé que la crise du héros – toujours en relation oppositionnelle avec l'autre – est foncièrement un conflit avec lui-même.

La problématique que nous abordons à l'intérieur de cette deuxième partie porte sur les perturbations qui affectent les héros et dont nous nous efforçons d'établir une *typologie*¹. Pour ce faire, il nous a semblé utile de distinguer *deux variétés* des bouleversements observés, celles-ci étant de toute évidence en rapport étroit. Ensuite, à l'intérieur de chacune, nous tenterons de discerner les différentes *formes* de manifestations qui – à des *degrés* divers – s'y inscrivent. La première variante comprend les perturbations relatives au corps, la seconde les perturbations d'ordre cérébral.

Dans certains récits un rapport conflictuel s'établit entre le personnage et son corps, expression lui-même d'une crise. Ces perturbations se manifestent et fonctionnent différemment dans les textes. Apparu une seule fois chez Audoux, le trouble corporel – *momentané* – traduit une crise émotionnelle bien circonscrite. Il n'en va pas de même des récits de Rachilde où les perturbations de cet ordre, nombreuses, d'un caractère *permanent*, révèlent un renversement de l'optique dans l'image corporelle: il s'agit notamment du bouleversement obstiné des relations sexuelles.

1. Perturbations d'ordre corporel

Parmi les récits d'Audoux, *De la ville au moulin* est le seul à trahir un conflit de ce genre. Annette, lorsqu'elle se rend compte de son amour pour Valère, traverse une sorte de crise de conscience qui apparaît comme un trouble de la perception corporelle. Le corps se dédouble en un corps hostile, soumis à la tentation du désir, et en un autre, repoussant la convoitise amoureuse, celui qu'elle "possède" entièrement: "Parfois il me semble que mon corps est habité par une étrangère. Cette étrangère n'aime pas les enfants et je m'en éloigne, elle n'aime pas les fleurs simples et je les dédaigne, elle n'aime pas le sommeil paisible, et la nuit je rôde comme un fantôme autour de la maison. Le dimanche l'étrangère n'est jamais là, et je suis en pleine possession de mon corps" (99). L'enjeu de ce conflit est la préservation de l'identité, laquelle est fonction de la

possession du corps: *le posséder* signifie *garder l'identité*, ce que l'amour menace; *le livrer à autrui* équivaut à la *perte de l'intégrité* du moi². Cette opposition révèle d'une manière exemplaire l'ambiguïté de la relation amoureuse, problème que nous avons déjà abordé dans la précédente partie.

Il importe de remarquer encore que la "dégradation" de Valère, à son tour, passe par une transformation corporelle; elle s'exprime notamment par une "augmentation" de son corps: "Valère, en ce moment, subit une sorte de transformation (...) qu'est-ce donc alors qui épaissit et fait si rouges ses oreilles autrefois minces et transparentes. Ses longues mains se transforment pareillement et les paumes en deviennent charnues et colorées. (...) Tout augmente en Valère Chatellier, sa voix basse devient éclatante, et son pas sonne dans la maison comme celui d'un maître (...) son esprit va-t-il s'alourdir en même temps que son corps?" (DV, 153)

Dans les récits de Rachilde, les perturbations d'ordre corporel revêtent une nature différente dans la mesure où elles font ressortir, dans les rapports amoureux, le fonctionnement renversé du corps. Les illustrations les plus frappantes en sont *Monsieur Vénus* et *Madame Adonis*, ces textes offrant deux formes de perturbations qui se complètent et se superposent. Le noyau central de l'histoire de *Monsieur Vénus* réside dans l'inversion des rôles, masculin et féminin. Raoule prend un rôle d'homme qu'elle s'efforce perpétuellement de maintenir tandis que Jacques est réduit au statut d'une maîtresse. En effet son corps, "faible comme une jeune fille" (56) est saisi et convoité en tant que celui d'une femme: "Les cuisses, un peu moins fortes que des cuisses de femme, possédaient pourtant une rondeur solide qui effaçait leur sexe. (...) Le talon, cambré, ne portait que sur un point imperceptible, tant il était rond. Les deux coudes des bras allongés avaient deux trous roses" (55). Aussi les relations des protagonistes constituent-elles "une région inconnue où l'inversion semblait être le seul régime admis" (89): "[Raoule à Jacques] qu'importe à notre passion délirante le sexe des caresses? (...) Qu'importe le souvenir d'amour de tous les siècles et la réprobation de tous les mortels? ... Tu es belle... Je suis homme, je t'adore et tu m'aimes!" (197)

La fonction de Raoule ne se borne pas cependant à un simple rôle d'«amant»³, elle remplit aussi et surtout celui d'un maître désireux de soumettre l'attirant corps féminin: "Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande, à partir de l'instant fatal où Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, devint sa chose, une sorte d'être inerte (...) Car Jacques aimait Raoule avec un vrai coeur de femme. Il l'aimait (...) par soumission" (107). Soumission signifie ici possession absolue, celle du corps de Jacques à quoi Raoule aspire; la triple étape *inversion-soumission-possession* ordonne ainsi l'évolution des rapports des héros tout en donnant au récit sa structure: "[Raoule] Tu seras mon esclave, Jacques, si l'on peut appeler esclavage l'abandon délicieux que tu me feras de ton corps" (103).

Monsieur Vénus démontre en même temps la vanité de l'entreprise et par là même l'impossible succès de l'inversion des sexes. Raoule se veut homme, mais ne peut pas l'être – aussi Jacques s'écrie-t-il au point culminant de leur scène amoureuse: "Raoule, tu n'es donc pas un homme? tu ne peux donc pas être un homme?" (198) Jacques ne peut non plus se métamorphoser entièrement en femme; il devra entreprendre, nous allons le voir, un double rôle de femme et d'homme, ce qui le conduit à la mort. Il convient de remarquer que la convoitise de Raoule ne s'épuise pas dans la possession corporelle, elle traduit également un désir de plénitude, une volonté d'atteindre l'*absolu*, ce qui se révèle *a priori* impossible: "Raoule le contempla [Jacques] (...) se demandant (...) si elle n'avait pas créé, après Dieu, un être à son image" (111). En effet, après la mort de Jacques, le bouleversement de l'héroïne est poussé à l'absurde: elle est simultanément homme et femme – un être sexuellement parfait – ou, si l'on veut bien inverser l'optique, elle n'est ni homme ni femme. Raoule reste un être à sexe aboli en possession d'un "corps-convoitise", d'un "non-corps", incarné par un objet – la statue de cire:⁴ "La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent cette porte. Ils viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres" (227-228).

Néanmoins le narrateur, pour atténuer un peu le poids de cette perturbation, se sert d'une technique efficace: il met en valeur *un jeu sur les rapports interpersonnels*⁵, rendu possible par l'entrelacement de plusieurs couples de personnages. A part le couple binaire, formé par Raoule et Jacques, d'autres rapports apparaissent, cette fois triangulaires et caractérisés par la variabilité: ce processus est dû à l'introduction de la figure de Raittolbe. L'intérêt de Raittolbe – passionné pour Raoule jusqu'à la fin et hostile à l'égard du couple Raoule/Jacques – réside dans sa capacité de se lier avec Jacques, son opposant du début. Ce fait aura deux conséquences particulières. D'une part il ne fait que renforcer l'inversion qui s'est produite entre les protagonistes, d'autre part il confère à celle-ci un aspect ludique. Grâce à Raittolbe, Jacques prendra un triple rôle d'amante, de femme et de mari: en tant qu'«amante» de Raittolbe, il commet un adultère à l'égard de Raoule dont il est effectivement l'«épouse»; en même temps, par un jeu de déguisements et de dissimulations, il devra se venger sur Raittolbe "en mari" afin de pouvoir rétablir l'apparence d'une relation conjugale, dès le début inexistante en son sens traditionnel. Jacques étant doublement soumis, le statut sexuel et social perturbé à l'extrême ne peut que disparaître⁶.

C'est le caractère ludique de l'organisation de l'histoire qui l'emporte dans *Madame Adonis* et contribue à tenir à une distance nécessaire les conflits des personnages. Il est question ici aussi du renversement des sexes, mais alors que dans *Monsieur Vénus* l'inversion est une donnée initiale, "officielle"⁷, le narrateur de *Madame Adonis* veille à ce que la perturbation demeure masquée jusqu'à la fin. La révélation, inattendue, du bouleversement change par la suite

– d’une manière rétrospective – le système de codage de l’histoire en lui donnant son sens.

La dissimulation du renversement est aidée d’abord et surtout par le statut apparemment autonome du couple Marcel/Marcelle qui – présentés comme frère et soeur – apparaissent, et se lient avec les autres, comme deux personnages distincts. La perturbation est passée sous silence ensuite grâce à la mise en relief d’un cadre social nettement discernable dans lequel cette histoire-comédie est placée, ce qui crée de nombreux effets de burlesque.

Parmi ceux-ci le plus important est, nous semble-t-il, un jeu diabolique sur les rapports entre personnages, plus éclatant qu’il ne l’est dans *Monsieur Vénus*. Le couple “normal” de Louis/Louise – époux dès l’ouverture du roman – se défait au profit de la formation des liaisons “interdites” entre Louise/Marcel et Louis/Marcelle. A ces rapports s’ajoutent ceux qui s’établissent, d’une part, entre Louise et Marcelle – relations solidaires devenues hostiles –, entre le père Tranet et la mère Bartau d’autre part, opposés d’abord, unis par la suite. Cette variété, cette constante reconstruction dans le système des personnages conduit également à un *jeu sur l’intrigue*, procédé absent dans *Monsieur Vénus*. En effet, plusieurs fils de l’histoire se nouent et se superposent afin que le véritable conflit puisse être caché. Ces effets ludiques à fonction de masque ont pour résultat une structure symétriquement renversée orientant l’histoire: le beau-père épouse la belle-mère, le mari se lie avec l’amante, la femme avec l’amant, alors que l’amante/amant – c’est-à-dire Marcelle/Marcel – ne sont à la vérité qu’un seul et même personnage, un être “parfait” à deux sexes.

Si le renversement sexuel a été appelé *inversion* dans *Monsieur Vénus*, c’est le terme d’*assimilation* qui convient pour désigner la forme de perturbation dans *Madame Adonis*: les “sexes” de Marcelle/Marcel, au lieu d’être inversés, seront assimilés avant que le personnage lui-même ne soit disparu. Cette assimilation est éloignée d’une manière permanente par le biais des jeux qui finissent par triompher tandis que dans *Monsieur Vénus* l’inversion ne prend qu’un caractère ludique plutôt momentané. Notons enfin que, si le sort des personnages à sexe perturbé sera la mort dans les deux récits⁸, l’histoire de *Madame Adonis* se clôt sur la réunion rassurante du couple officiel de Louis/Louise atténuant, là encore, le poids du renversement; l’inverse se produit dans *Monsieur Vénus*: la “réunion” ne peut survenir que sur le registre de l’absurde.

Outre ces deux récits, l’ambiguïté du sexe du personnage revient dans *La Fille inconnue*, *La Tour d’amour* et *L’Heure sexuelle*, sans que le renversement détermine pour autant la structuration des textes.

Sandou est un personnage douteux, ce qui est montré, entre autres, vers la fin du récit, par les jeux grammaticaux sur les genres⁹: “je voudrais savoir pourquoi il ou elle existe. Une fille inconnue, ou un inconnu qui se conduit comme une fille” (FI, 230). “Je dépose Sandou chez lui” (FI, 262). A la différence de *Monsieur Vénus* et conformément à la technique adoptée dans *Madame Adonis*, la perturbation de Sandou, métamorphosée en une “poupée

masculine" (268) n'est dévoilée qu'à la clôture du roman: "C'est la première fois qu'il déroge à la loi de son éternel féminin: *il oublie d'avoir peur!* Et il devient vraiment un homme, ce joli garçon!" (FI, 266–267)¹⁰

Un procédé opposé est mis en valeur dans *La Tour d'amour* où le sexe incertain de Mathurin est une évidence dès le début. S'il est perçu d'abord comme une figure de femme, cette optique sera presque immédiatement rectifiée, "la camarade" étant saisie en tant que personnage masculin: "Le vieux restait assis devant moi, la tête penchée (...) Après tout, c'était mon chef, ce vieux-là" (TA, 19). Toutefois il n'est pas question ici d'un renversement sexuel proprement dit; le vieux reste, jusqu'à la fin, une figure "asexuée".

Dans *L'Heure sexuelle* enfin, quoique le corps de Léonie ne semble nullement perturbé, une allusion rapide est faite à son sexe ambigu, détail peu important du reste dans les rapports des protagonistes: "Elle évoque un peu la silhouette d'un garçon de quinze ans, une bizarre idole androgyne (...) une forme de fantôme, un corps de reine momifié" (HS, 263).

Il ressort de ces analyses que le corps du personnage – essentiellement chez Rachilde – apparaît troublé du fait du dédoublement dont il est l'objet. La conséquence de cette perturbation est l'anéantissement du corps: ni celui de la femme ni celui de l'homme ne peuvent s'épanouir. Nous avons affaire au fond à la destruction des sexes, féminin et masculin: les règles de la séduction sont inversées, les marques sexuelles brouillées sur le corps foncièrement solitaire car asexué, éloigné et de lui-même et du corps d'autrui¹¹. La perfection du corps par laquelle le héros prétend atteindre la plénitude de son existence, un état de transcendance et de totalité, se montre comme une tâche a priori impossible qui se résorbe en abolition: éloigné du monde qui l'entoure, étranger à sa propre personnalité, en proie à des troubles inquiétants, le personnage, ainsi mis à distance, ne peut que disparaître¹²; néanmoins le processus peut s'atténuer parfois par un jeu contrapuntique¹³.

Un renversement de nature différente – quoique liée en partie au corps – apparaît dans *L'Animale*, troublant à l'extrême non seulement les relations masculin/féminin mais les rapports humains en général. Laure au début du roman s'affirme dans ses rapports comme "sujet", son principal effort consistant à soumettre le corps de l'homme¹⁴. Ce statut de sujet, propre à l'héroïne, se trouve progressivement entamé par la suite: elle est soumise d'abord par Henri, fiancé "raté" devenu amant; un sentiment amoureux l'attache ensuite à Lion, son chat. Cette curieuse liaison offre – tout en contrastant avec l'échec final – un moment d'équilibre à l'histoire: "Elle [Laure] découvrit une passion dont elle n'avait point encore goûté; Laure *sente* que Lion était amoureux d'elle" (234). "[Laure] sentait son sexe se troubler à ces appels déchirants d'un autre sexe" (236).

La formation de ce couple amoureux marque cependant une nouvelle étape dans le renversement. Lion prend un rôle d'homme et se révèle comme sujet tandis que Laure se borne à celui d'une maîtresse de plus en plus assujettie:

“Plus leur intimité devenait profonde, plus l’animal semblait se hausser à une dignité d’homme et se montrait gourmand de sa chair, impérieux dans ses caresses” (237).

Cette liaison se change peu après en un rapport oppositionnel, ce qui va de pair avec une double transformation. Le corps de Laure se trouve non seulement dominé mais encore aboli par Lion, devenu enragé et gardant toujours son statut d’homme-sujet: “Il lui [à Lion] fallait tout détruire, tout profaner” (267)¹⁵.

Parallèlement à ce processus, l’héroïne sera anéantie en tant qu’être humain; si Lion se comporte comme un homme, Laure se métamorphose en une bête: “[Lion] devenait humain, tandis que la jeune fille (...) devenait féline, éprouvait des besoins de griffer, de hurler ses peines dans un miaulement de passion et d’angoisse” (175).

Dans *Monsieur Vénus* nous avons défini la forme de perturbation comme *inversion* présente dès le début; dans *Madame Adonis* nous l’avons baptisée *assimilation* révélée seulement à la fin. Dans *L’Animal*, il s’agit d’un *double renversement* des rôles procédant par paliers et déterminant le sort des personnages: le sujet devient objet, l’humain se trouve animal et vice versa.

La Marquise de Sade est l’illustration frappante d’une vision erronée des rôles masculin/féminin. Mary souffre du complexe de n’être pas née garçon, résultat d’une mise en accusation incessante de sa féminité par son père: “[le colonel] je n’aurais jamais dû me marier ... et pour avoir un avorton de fille!” (29) “Quel malheur que tu ne sois pas un garçon!” (119) “De nouveau, il trouva ridicule d’avoir une fille” (155). “[Mary à son oncle] je vous gêne parce que je ne suis pas un garçon” (182). Cette obsession permanente de l’héroïne de n’être pas aimée parce que fille, est l’une des sources de la perturbation qui l’accable. Déclarant, enfant, “sa première guerre au mâle” (41), elle éprouvera plus tard une “horreur de l’homme en général” (213), ce qui la conduit à une volonté d’anéantir tout homme tenu pour un obstacle. Ce besoin impérieux est poussé à la fin jusqu’au plaisir gratuit de tuer.

Une dévalorisation identique du rôle féminin se répète dans *Les Rageac*, le père faisant le même reproche à sa fille: “C’est un grand malheur que ce soit une fille car un fils aurait pu ramasser l’épée de son père un jour” (139). Cependant, à la différence de *La Marquise de Sade*, l’accusation paternelle ne trouble que momentanément l’équilibre de Magui et n’aboutit à nulle perturbation significative.

L’héroïne de *La Princesse des Ténèbres* ressent une “instinctive répugnance de l’homme” (123) dont le résultat ne réside pas cette fois en un changement de rôles. Madeleine s’imagine un amour sans liens corporels: “[Madeleine à Hunter] Je ne vous aimerai qu’à une condition, c’est que vous oublierez que vous êtes un homme et que je suis une femme!” (139) Cette liaison “insexuée” ne se lit-elle pas – par l’écartement volontaire de la notion de sexe – comme une forme de perturbation corporelle “à rebours”¹⁶?

Il ressort de ce qui précède que la crise du personnage trouve souvent sa formulation en un renversement d'ordre corporel, celui-ci revêtant de différentes formes et se présentant à des degrés divers. Nous avons également signalé que la perturbation corporelle ne se retrouve pas nécessairement dans tous les récits; il n'en va pas de même de la deuxième variété, inséparable du conflit des protagonistes et inhérente ainsi à la structure de chaque texte de notre corpus.

2. Perturbations d'ordre cérébral

À côté des perturbations d'ordre corporel, d'autres perturbations, de nature différente, apparaissent donc et déterminent la destinée des personnages. Il est question d'une crise "cérébrale", d'un mécanisme dissociatif qui bouleverse la personnalité du héros et la vision par conséquent qu'il a du monde qui l'entoure. Un sentiment d'étrangeté peut alors s'emparer du personnage dont le résultat est la solitude, la disparition.

Pour établir une typologie de ces perturbations, il nous a paru instructif d'en discerner *trois formes de manifestation* correspondant à *trois degrés d'inscription*.

La première forme concerne la *perception du temps* par le personnage¹⁷ qui confond volontiers – par le travail de la mémoire dont nous souhaitons également montrer les fonctions – les différents niveaux temporels, ce qui aboutit à l'abolition du temps dit objectif. Notons tout de suite que cette forme a chez Audoux un caractère le plus souvent momentané, plutôt permanent dans les récits de Rachilde, mais elle peut être absente plus d'une fois des textes.

La deuxième forme en revanche revient d'une manière persistante dans les récits: nous avons affaire ici aux *interférences du réel et de l'imaginaire* dans la vie des personnages, ce phénomène trahissant le vide du réel ainsi que la vanité de tout désir imaginaire.

La troisième forme, inscrite constamment dans les textes, a trait à des *confusions*, des *identifications*, des *dédoubllements* qui affectent les héros, ayant pour résultat la mise en question de leur identité. Le degré d'intensité de cette dernière forme est également variable: il va du trouble momentané à la confusion permanente du moi.

2. 1. La perception du temps

Les renversements d'ordre temporel caractérisent d'une manière générale les récits d'Audoux et mettent en relief un processus qui oppose un présent douloureux à un passé plus ou moins consolateur. C'est donc le *souvenir* qui

prend une valeur particulière dans ces textes, d'autant que cette notion est chargée d'une forte dose d'ambiguïté.

Dans *L'Atelier* les rares souvenirs qui surgissent à l'esprit de l'héroïne permettent de suggérer que seul le passé est capable d'apporter du bonheur. Néanmoins le souvenir, au lieu d'apparaître sous une forme précise, reste réduit à un état allusif. Deux épisodes méritent d'être examinés de ce point de vue, avec chaque fois l'évocation de la figure d'Henri en présence de Clément. La première qui se produit lors de leur premier tête-à-tête aboutit à l'effacement du présent au profit de l'émergence d'un moment du passé: "tandis qu'il m'exposait ce que serait notre vie à tous deux lorsque je serais devenue sa femme, j'oubliai sa présence, et je n'entendis même plus le son de sa voix. Les maisons et les rues s'effacèrent aussi, des bruyères et des sapins s'élevèrent à leur place. Et là, devant moi, au milieu d'un buisson (...), un homme se tenait immobile et me regardait. Je reconnaissais ses yeux larges et doux (...) Puis les yeux et les bruyères se changèrent en pierres précieuses et s'éparpillèrent sur les toits revenus" (118-119). La chronologie se trouve donc rompue, le temps momentanément suspendu, sans que l'objet du souvenir soit précisé de manière explicite.

La même chose se répète à la fin du roman, mais de façon à suggérer les sentiments ambivalents de Marie-Claire à l'égard de Clément: "Ma pensée s'en allait loin de la Seine ou de la Marne, vers un pays que j'avais choisi depuis longtemps et où j'aurais voulu vivre toujours. (...) Et tout près de la rivière, dans une maison grande ouverte au soleil, il y avait un homme d'une trentaine d'années, au regard attentif, et au visage qui ne semblait fait que de douceur et de bonté" (253)¹⁸.

Le passé recouvre le présent et l'espace réel. Mais cet état d'inconscience temporelle ne saurait supprimer le présent dont le retour est inévitable.

Si Marie-Claire dans *L'Atelier* ne se permet que de rares souvenirs, ceux de Mlle Herminie sont nettement plus nombreux et conduisent au même type d'expérience temporelle. Le personnage entreprend la quête d'un passé lointain, doté d'une évidente fonction thérapeutique: il offre consolation et refuge face au présent dysphorique. Les souvenirs aboutissent ensuite à une confusion absolue du temps, affectant à la fois les trois dimensions temporelles. Les relations du souvenir avec le présent et même avec l'avenir seront bouleversées: "elle [Mlle Herminie] parut oublier qu'il s'agissait de mon avenir et non du sien, et bientôt elle parla de ce mariage comme d'un bonheur qui lui était dû" (144).

Le motif du temps consolateur se retrouve dans *De la ville au moulin*. Grâce au travail ordonné de la mémoire, le présent se fond avec le passé en une simultanéité rassurante, prête à mettre "en fuite le temps et les soucis" (33): "Le passé se liait au présent et tous les souvenirs arrivaient à mon appel. Ils arrivaient en masse (...) mais j'y mettais de l'ordre pour les faire durer" (32)¹⁹.

Douce Lumière fait ressortir un trouble temporel, analogue à celui que nous avons pu observer dans *L'Atelier*. Confondant les trois champs du temps, il est l'expression adéquate du chagrin d'Eglantine: "Hier se mêle à demain, et tous

les projets d'avenir que Noël a faits s'enfoncent dans le passé comme s'ils avaient été réellement vécus" (138). "Des réminiscences de contes de fées lui reviennent. Aurait-elle dormi ainsi que la Belle au Bois, pendant des semaines, des mois, des années?" (139)²⁰

Une situation opposée se produit dans *Marie-Claire* où la séparation de l'héroïne d'avec Eugène, sa désunion ensuite avec Henri ne concourent pas au surgissement du souvenir, bien au contraire: pas une seule fois ces figures masculines ne peuvent être évoquées dans le premier récit. Il apparaît que le passé, zone en quelque sorte "interdite", échappe à la conscience de Marie-Claire qui tâche de refouler, volontairement ou non, le souvenir douloureux.

Le Suicide met en relief un processus inverse: l'évocation de quatre fragments de souvenirs – apparus d'une manière rigoureusement ordonnée – favorise le développement de la crise, puis le renoncement à l'idée du suicide²¹.

Dans *Refaire l'amour* le souvenir revêt un caractère plus complexe influant sur la structuration de l'histoire; il relève d'une nature fort ambivalente encore et détermine les relations qui se tissent entre les personnages. Le souvenir de Pauline qui hante l'esprit d'Alain se pose d'abord comme un obstacle à l'accomplissement des rapports entre celui-ci et Bouchette: "[Alain] Le fantôme de l'autre s'est glissé entre nous (...) Comme une bouffée de parfum violent, j'ai respiré son souvenir, toujours tenace" (75). En même temps, le souvenir sera perpétuellement recherché par le héros, incapable de concilier la "Pauline-souvenir", euphorique, et la Pauline réelle, hostile. Néanmoins le trouble d'Alain naît d'un processus contradictoire qui attaque le souvenir même, ce conflit relevant de l'attitude opposée du couple Pauline/Alain face à leur passé. L'effacement du souvenir exigé par Pauline contraste avec l'effort – inutile – d'Alain pour le sauvegarder; ce double mouvement constituant la principale source de la perturbation du héros²². Privé du souvenir, Alain est forcé de reconnaître l'inutilité de la vie, sans que l'abolition du temps, inhérente aux récits d'Audoux, puisse l'affecter pour autant.

Pour Eliante de *La Jongleuse* le passé équivaut également à un obstacle. Hantée par le souvenir obsédant de son mari, l'héroïne est à la fois effrayée et tentée par l'amour, ce qui lui interdit l'entreprise de toute relation amoureuse. Cependant l'effroi du souvenir est loin d'être l'unique raison de la confusion d'Eliante, aussi ne surgit-il que par bribes momentanées²³.

Il ressort de ces analyses que la façon dont le personnage perçoit le temps et la valeur qu'il y attribue sont d'une nature différente chez les deux romancières. Pour le héros alducien le souvenir, aboutissant à la suspension du temps, représente une force consolatrice; le personnage rachildien conçoit le plus souvent le souvenir comme une fatalité qui entrave l'accomplissement de ses rapports.

Si la confusion des champs temporels n'a pas lieu dans *Refaire l'amour* et *La Jongleuse*, elle se présente à un degré permanent dans *Mon étrange plaisir*

et *La Tour d'amour*. Le héros de *Mon étrange plaisir*, vaste rétrospection nourrie de bribes de souvenirs, confond sans cesse les niveaux temporels. Le surgissement du passé se fait dans le "désordre", produisant des sauts quasi imperceptibles d'un champ à l'autre. Cette particularité crée des scènes en quelque sorte "atemporelles", sans lien organique entre elles. Le processus du souvenir lui-même est chargé encore d'ambivalences; il est à la fois une extase et un déchirement: "Je voudrais qu'une main puissante ouvrît (...) ma poitrine pour y fouiller mon cœur et ôter tout ce qui demeure dedans de nostalgiques souvenirs. Je voudrais ne plus rien dissimuler en moi de secrets ni de peines" (96-97).

Pour Jean de *La Tour d'amour*, c'est l'ordre même de la temporalité qui demeure perturbé. Le présent se montre effrayant, le passé se vide jusqu'à être annulé, l'avenir, angoissant au début, finit par cesser d'exister. Nous n'avons pas affaire ici à une simple suspension du temps ni à un phénomène d'atemporalité; le temps dans l'esprit du héros – indifférent devant son écoulement – devient non seulement uniforme, unidimensionnel, mais tout à fait douteux, voire absurde. La temporalité perçue comme une absurdité conduit tout droit au néant²⁴.

2. 2. Les interférences du réel et de l'imaginaire

S'il est indiscutable que souvenir et rêve entretiennent d'étroits rapports, il n'en est pas moins vrai qu'ils relèvent d'une nature différente. A l'opposé du souvenir qui se définit comme le "retour à l'esprit d'un fait rapporté à un moment déterminé du passé" (Lexis), le rêve, dans le sens qui nous intéresse ici, est une "construction de l'imagination à l'état de veille, une pensée qui cherche à échapper aux contraintes du réel" (Robert)²⁵.

Les interférences du réel et de l'imaginaire apparaissent comme une constante dans les récits de notre corpus et se manifestent comme une obsession qui déchire le personnage: incapable de s'orienter dans le réel, il se tourne nécessairement vers un monde imaginaire, rêvé. La question est de savoir si le rêve peut ou non apporter au héros l'équilibre souhaité.

Souvenir et rêve ont une logique et un fonctionnement différents. Nous avons constaté que le souvenir entame en premier lieu le régime temporel du récit. Notons d'emblée que la perturbation temporelle peut mais ne doit pas forcément aboutir à un renversement des plans réels et imaginaires, et vice versa. Néanmoins une divergence frappante s'inscrit à cet égard dans les textes des deux romancières. Chez Audoux la création d'un monde de rêve se superposant à la réalité est toujours liée au *souvenir*, la confusion des niveaux temporels sert donc de point d'appui à celle des plans existentiels. En effet, il arrive que le souvenir glisse vers le rêve pour s'y dissoudre; il perd alors sa valeur de rétrospection et devient le présent d'un univers fantasmatique: le souvenir se

métamorphose en rêve. C'est l'inverse qui se produit chez Rachilde: le renversement des plans réels et imaginaires peut être accompagné d'une perturbation temporelle, sans que celle-ci en soit la cause; le monde imaginaire ne s'appuie donc pas sur le souvenir. Le rêve, considéré comme la seule réalité valable, est un élément pour ainsi dire "obligatoire" pour l'étiquette du personnage²⁶.

En conséquence de cette opposition fondamentale qui sépare les deux oeuvres, les interférences du réel et de l'imaginaire connaissent des modes d'inscription différents. Chez Audoux les héros peuvent parvenir à réconcilier réel et imaginaire, les frontières en demeurent toujours discernables. Rien de tel dans les textes de Rachilde: les frontières étant estompées, le réel semble s'effacer au profit du rêve. Pour le personnage alducien le noyau du rêve, toujours lié au passé, est une rétrospection inassouvie, une expérience d'amour inaccomplie, tandis que le héros chez Rachilde, en proie à un désir d'absolu, se fabrique des projections irréelles. Quelle que soit cependant la manifestation de ces perturbations, le résultat en est finalement identique: l'imaginaire par lequel le personnage tâche d'assurer son équilibre, n'apporte pas le bonheur espéré. La mémoire qui alimente le rêve est un processus foncièrement ambigu chez Audoux; pour le héros rachildien, l'ailleurs créé par l'imagination risque de s'épuiser: le renversement des plans, réels et imaginaires, au lieu d'offrir contentement et refuge, aboutit à l'échec.

Avant d'aborder de plus près l'examen des textes, notons encore que les *songes* remplissent parfois une fonction d'interprétation et contribuent au meilleur déchiffrement de l'histoire²⁷.

Marie-Claire est le seul récit où l'interférence du réel et de l'imaginaire se laisse à peine apercevoir: elle est en outre momentanée. Toutefois les rares visions sécurisantes, créées par l'imaginaire du personnage, s'opposent à celles, hostiles, qu'il a parfois de la réalité qui l'entoure. Un bon exemple en est l'épisode où Marie-Claire, dans l'épais brouillard, croit voir une église; il s'agit là d'une vision, d'une apparence trompeuse, rétablie au moment même de son surgissement par le retour du réel: "Je suivais les moutons sans savoir où ils me menaient. Ils quittèrent brusquement le chemin pour tourner à droite, mais je les arrêtai aussitôt: je venais d'apercevoir l'entrée d'une église. Les portes en étaient grandes ouvertes (...) D'énormes piliers se rangeaient en lignes droites, et tout au fond on devinait les fenêtres à petits carreaux qu'une lumière éclairait faiblement" (126). "Quelque chose se brouille dans ma tête; et ce ne fut qu'au bout d'un instant que je compris que ces gros piliers noircis et délabrés par le temps étaient tout simplement les troncs des châtaigniers. En même temps je reconnus les fenêtres à petits carreaux de la grande salle que le feu de la cheminée éclairait" (128).

Le trouble émotionnel d'Annette crée également une étrange vision, celle d'une "bête possédant deux têtes haineuses" (DV, 95), expression fidèle de l'image que l'héroïne se fait de l'amour. Cette vision est accompagnée, ici aussi,

d'une prise de conscience de l'effet de l'imaginaire: "Je sentais bien que j'étais victime de mon imagination, mais plus j'essayais d'effacer la vision, plus elle devenait précise" (DV, 95).

Dans *L'Atelier* l'interférence est nettement plus sensible; en même temps, le passage d'un plan à l'autre est volontiers lié, là encore, à certains éléments concrets. Pour Bergeounette les deux instruments de l'imaginaire sont le chant et la fenêtre, qui rendent possible la présence simultanée des deux plans: "[Bergeounette est en train de chanter un air pour le réveillon, «l'histoire de Joseph et Marie à Bethléem», 139] Bergeounette regardait constamment vers la fenêtre, comme si elle espérait voir passer Joseph et Marie. Au dehors (...) tout à coup, deux voix discordantes s'élevèrent pour chanter: *Il est né, le divin enfant*. (...) Tous les visages prirent un air de contentement comme à l'annonce d'une grande joie" (141)²⁸.

La quête de Mlle Herminie revêt un caractère tout différent. Chez elle, l'évocation du passé apporte d'abord une promesse de consolation, tout en produisant des troubles temporels. Le pèlerinage du personnage se transforme ensuite en une quête obsessionnelle lors de laquelle le souvenir est susceptible de se métamorphoser en rêve. La figure disparue de celui qu'elle a aimé devient la seule réalité, le sens désormais de sa vie: "Pendant tout le jour [du voyage dans le pays de Mlle Herminie] ce fut l'émerveillement. (...) Jusqu'au soir ce ne fut que promenades à travers les rues et causeries avec de vieilles gens reconnues au passage. Cependant au moment de se mettre au lit, elle croisa les mains comme pour une prière et dit: – Où est celui qui m'a tant fait pleurer?" (202)

Or l'aboutissement de cette recherche n'est pas le triomphe du rêve, mais sa défaite au contact d'une réalité qui a profondément changé depuis que Mlle Herminie a quitté son pays natal²⁹. C'est l'acte même de se souvenir – principal support de l'imaginaire – qui sera privé de sens, au moment où Mlle Herminie fait *réellement* face à son passé: "Une sorte de hurlement s'éleva soudain près de moi. On eût dit la plainte d'un jeune chien, et il me fallut un moment pour comprendre que c'était Mlle Herminie qui pleurait (...) Allons-nous en, allons-nous en, me dit-elle. Et au lieu de remonter vers la ville qu'elle avait tant désiré revoir, elle lui tourna le dos et m'entraîna vers la gare" (211–212).

L'abolition du monde du rêve – un univers dépourvu de sens – demeure ainsi inévitable et mène à l'isolement du personnage.

Il importe de noter que les *songes répétitifs* de Marie-Claire ont pour fonction de mettre à nu ses sentiments, l'angoisse notamment qu'elle ressent dans ses rapports avec Clément: "Cette nuit-là, je rêvai que Clément m'avait fait monter sur le siège d'une toute petite charrette, où il n'y avait de place que pour un seul. J'étais si serrée entre lui et la ridelle que j'en perdais le souffle. Clément ne se doutait de rien. Il tenait les guides à pleines mains et lançait hardiment le cheval sur un chemin (...) mais voilà qu'au tournant d'un petit pont, le chemin se fermait brusquement en cul-de-sac, et avant que Clément ait pu arrêter son cheval, il s'abattait lourdement et la charrette culbutait. Deux fois de suite je fis ce rêve"

(AT, 154–155). Le caractère conflictuel des relations des protagonistes est dénoncé encore par un contraste qui s'instaure, dans la mémoire de Marie-Claire, entre la réalité hostile et le souvenir euphorique, pouvant glisser par instants vers le rêve³⁰.

Des songes à fonction interprétative apparaissent dans *De la ville au moulin* aussi. Celui de la mort de l'enfant d'Annette prend une évidente valeur d'annonce; le même phénomène précède la réunion finale des protagonistes: "Je guette [l'arrivée de Valère] sans oser bouger, même pour prendre la nourriture que mon estomac réclame. Mais bientôt, épuisée de fatigue, de faim et d'attente je m'endors et je rêve" (DV, 250)³¹.

Il a été dit plus haut que l'évocation des souvenirs dans *Le Suicide* va jusqu'à prescrire la destinée de Marie-Claire. En effet, sa crise s'organise autour de quatre fragments de souvenirs rigoureusement structurés.

Le premier – le souvenir lointain d'un homme poursuivi – remplit un rôle comparatif et permet, par ce biais, de mesurer le poids de la peine: "Un souvenir lointain me revient tout à coup. C'était dans une rue large et pleine de passants. Un homme courait afin d'échapper aux gens qui le poursuivaient. Il courait tenant un doigt levé pour accentuer ses paroles: – Je n'ai rien fait! disait-il. (...) Et je pense que moi non plus, je n'ai rien fait et cependant ma peine est si dure qu'elle empêche mes larmes de couler" (217–218).

Le deuxième – souvenir d'une petite chapelle – a pour fonction de dénoncer le vide de ses sentiments, origine sans doute de la tentation de la mort: "Je suis entrée souvent dans des églises. (...) Je connais une petite chapelle, tout près de la mer, où les femmes des marins vont faire brûler des cierges (...). Je me suis agenouillée comme les femmes, et je suis restée debout comme les hommes, dans la petite chapelle, mais jamais, la prière n'est venue à moi. Mon paradis était sur la terre, et maintenant qu'il est fermé je n'ai plus envie de vivre" (218–219).

Le troisième souvenir, l'image de la ferme de son enfance, atteint le niveau le plus lointain dans le temps et paraît, paradoxalement, sans valeur affective discernable. La description objective qui en ressort semble refléter un état d'âme "neutre", égal en quelque sorte à la mort et signe peut-être d'une déception complète: "Et soudain ma pensée s'en va vers la ferme de mon enfance (...) Je revois le fermier frotter la semelle de ses souliers sur le seuil avant d'entrer dans sa maison. Je revois aussi la bergère et le vacher abandonnant les étables, pour venir dans la grande salle, manger la soupe du soir. (...) C'est l'heure où les champs sont devenus silencieux, et où la charrue reste seule au bord du chemin" (220).

Le quatrième souvenir, le plus récent de tous, prend, comme le premier, une fonction comparative; la "plaie vive" de l'arbre rappelle, là encore, la peine qui déchire le personnage: "Je pense à un arbre que j'ai vu l'été dernier à l'entrée d'un parc; il portait par le milieu du tronc une blessure large et profonde dans laquelle on avait mis des briques et du ciment. Il était grand et droit, et il étendait

au loin ses branches vertes et touffues comme s'il voulait faire croire aux passants que le malheur ne l'avait jamais touché, mais si on s'arrêtait près de lui on apercevait le rouge des briques à travers le ciment craquelé, et cela faisait penser à une plaie vive que rien ne pourrait jamais guérir" (220-221).

La *rigueur* structurelle de ces souvenirs est donc due à leur agencement *symétrique*: faisant alterner des images lointaines et plus proches, ils possèdent une valeur comparative au début et à la fin et dévoilent un sentiment de vide aux étapes intermédiaires. Ce mode de fonctionnement du souvenir trahit le besoin d'«ordre» qu'éprouve certainement le personnage, ordre indispensable pour que sa transformation – gage de la sauvegarde de la vie – puisse se produire. En évoquant ses souvenirs, l'héroïne solitaire, prête à mourir, prend conscience de sa responsabilité sur l'autre et chasse ainsi la tentation du suicide: "je continuerai à vivre malgré tout, afin qu'un autre ne porte pas le châtement de ma faiblesse" (221).

C'est dans *Douce Lumière* que la métamorphose du souvenir en rêve trouve sa plus parfaite expression et que sa profonde ambiguïté se révèle. Ce phénomène s'observe surtout dans la deuxième moitié du récit, coïncidant avec la période qui succède à la rupture des protagonistes. Comme leur amour ne peut s'accomplir sur le plan du réel, Eglantine, dans sa tentative de se réserver une issue, doit recourir à l'évocation de plus en plus impérieuse de ses souvenirs. Or, par leur caractère foncièrement ambivalent, il ne sont pas toujours capables d'offrir le bonheur souhaité: ils sont à la fois euphoriques et perturbateurs, besoin vital et obstacle insurmontable qui empêche Eglantine de se ressaisir et de se lier avec l'autre³².

En même temps ce n'est pas seulement le "pouvoir" du souvenir qui est mis en question dans ce texte mais la notion du souvenir même dont la nature *rétrospective* se trouve détruite. Glissant dans le domaine du rêve, le souvenir devient la matière "au présent" d'un monde imaginaire qui envahit le récit en lui donnant sa cohérence.

Cette métamorphose procède par paliers. Déjà à l'installation d'Eglantine à Paris, son seul refuge est le "jardin" imaginaire qu'elle se crée, un "jardin de souffrances" hors duquel elle ne trouve que le vide: "ce qu'elle aime surtout, c'est son jardin secret. Un jardin où elle peut entrer de jour comme de nuit, ainsi que fêtes et dimanches, sans risquer, jamais, d'y rencontrer personne. Un jardin de souffrances dans lequel elle se plaît à cultiver des larmes chaudes, des regrets amers, des appels éperdus et des désespoirs sans limite. (...) Lorsqu'elle sort de ce jardin, ce qui domine en elle c'est le goût du néant" (158-159).

Désormais l'existence pour l'héroïne n'est rien d'autre qu'un rêve douloureux, mais nécessaire lui permettant d'élargir les cadres étroits de la réalité. Néanmoins pour que la parfaite métamorphose du souvenir puisse s'achever, Eglantine a besoin d'un second déplacement. Dès le moment de son séjour au bord de la mer – lieu d'introspection et de rêve – le monde imaginaire se superpose définitivement au plan réel. Tandis que dans les précédents romans

alduciens – excepté le cas de Mlle Herminie – le rêve a une apparition momentanée, il est quasi permanent dans *Douce Lumière* et aboutit à un état de “dédoubllement” du personnage, qui lui fait croire à la présence “réelle” de Noël dans cet univers fantasmatique ayant pour cadre l’espace euphorique de la mer³³: “A force de chercher Noël dans l’île, elle l’avait trouvé. Il lui était apparu soudainement à la tombée du jour (...) elle entend parler Noël. Elle reconnaît sa voix affectueuse et tendre (...) Il arrive que Noël la quitte pour quelques heures. Ne faut-il pas qu’il aille voir sa femme et ses enfants?” (214–215) “Pendant son séjour dans l’île, Eglantine a vécu une vie de rêve si intense qu’elle ne savait plus parfois si ce n’était pas justement celle-là qui était réelle” (225).

Toutefois les interférences du réel et de l’imaginaire ne sauraient se définir en termes de “subordination”; la perturbation demeure “contrôlée”, consciemment vécue par l’héroïne: “Elle ne s’inquiétait plus d’une folie possible. Elle s’en réjouissait plutôt, s’efforçant de vivre, comme d’une réalité, de tout ce que créait son imagination” (214). Eglantine sait “que son bonheur à elle était défait pour toujours, et que personne (...) n’était capable de le refaire. (...) une flamme veillait dans l’ombre (...) qui éclairait le passé sans jamais permettre au présent de l’éloigner ni de le surpasser” (231–232)³⁴.

Ce type de renversement que vit Eglantine démontre d’une manière éclatante une ambiguïté indissoluble, inséparable du rêve; doté d’une force consolatrice, il reste en même temps un foyer de chagrins: “Il semblait que ce mal, dont parlait Eglantine, était aussi indispensable qu’un bien. (...) elle se demanda: “sans cette souffrance, est-ce que je pourrais vivre?” (236–237)

L’oeuvre alducienne, centrée sur le pouvoir ambivalent de l’imaginaire, connaît au demeurant un développement interne et diachronique, qui en assure du même coup la cohérence. L’héroïne du premier récit s’efforce de refouler le souvenir, aussi les interférences sont-elles momentanées; de même, dans *Le Suicide*, la rigueur du souvenir en délimite nettement les frontières. Dans *L’Atelier* le souvenir est borné soit à l’état allusif, soit au surgissement fugitif d’un passé vague. Cela dit, le renversement des rapports réels et imaginaires, marqué par l’abolition du temps objectif, se fait sensible dans la quête de Mlle Herminie. L’objet du souvenir se précise dans les textes qui suivent: la figure de Valère reste pratiquement “imaginée” jusqu’au dénouement, malgré la possibilité de réunion des protagonistes. Dans *Douce Lumière* enfin, le souvenir devenu rêve touche à une “quasi-permanence”, à une “quasi-subordination”³⁵.

Chez Rachilde le matériau du rêve n’est guère fourni par le souvenir, les troubles d’ordre temporel n’y sont pas forcément présents. Le renversement des plans s’observe en revanche de façon presque *permanente*.

Dans *Madame Adonis* les interférences n’atteignent encore qu’un niveau intermédiaire. L’adultère de Louise est d’abord *imaginé* par son mari. Cet adultère, fantasmatique en son début, doit se lire comme une “vengeance” à moitié inconsciente de l’héroïne sur Louis: “Certes, elle y pensait souvent à ce fou [Marcel Désambres], mais pas en amoureuse” (68–69). En même temps, à

peine cette infidélité est-elle effectivement réalisée qu'elle sera aussitôt doublée par une autre: celle qui relie Louis et Marcelle.

Louvette est la victime d'un renversement permanent qui oppose son "époux" mystique et exceptionnel à son mari bien réel et par conséquent médiocre: "[le docteur Servièrre à Louvette] tu vas épouser M. Georges de Saint-Charles en aimant uniquement ton bon Dieu, ce Jésus" (FD, 43). "[l'abbé Raoul à Servièrre] La femme porte en elle un dieu inconnu qui est souvent plus vrai que le vrai pour elle. (...) Un amant est toujours plus fort qu'un époux ... surtout quand il représente l'impossible" (FD, 206).

Un processus analogue se répète dans *Son Printemps*. Miane n'arrive pas à concilier son amour idéal, rêvé, avec le "double" réel de celui-ci. La figure de Paul Midal est à la fois l'objet et le centre des aspirations illusoires de l'héroïne et l'incarnation vulgaire de ses rêves: "Ce n'est pas ce garçon que j'aime et j'aimerai toute ma vie, c'est l'Autre, le roi du monde" (233).

Paul Midal remplit donc la fonction d'un personnage-relais; il sert de support aux convoitises de Miane³⁶, ensuite, repoussé de la réalité, il favorise la perturbation des plans au profit de la primauté du monde fantasmatique: "Elle avait repoussé le péché en repoussant la réalité de son rêve lorsque Paul Midal était venu chez elle, un soir" (294-295). "[Miane] J'aime mon amour et je me raconte son histoire" (301). Néanmoins la création de cet univers onirique ne se lit pas simplement comme une quête d'amour mais aussi et surtout comme une quête d'identité: "[l'abbé à Mme Caroline] Elle ne vit pas ici, elle végète et, comme une plante oubliée du soleil, elle se tord sur elle-même à la recherche du tuteur qui lui manque" (307-308). Miane, en crise avec elle-même, se cherche en cherchant à s'évader – inutilement – au moyen de la liberté "impossible" offerte par le rêve: "Je ne fais aucun mal, j'ai mis l'impossible autour de moi. S'il me plaît de vivre dans l'impossible?" (310)

Si l'ailleurs auquel l'héroïne aspire ne se retrouve que dans la mort, son échec passe par l'abolition des relais "réels": Paul Midal parti, la gravure d'Eros déchirée, l'effet de renversement sera pour ainsi dire "neutralisé", d'où l'impossibilité de toute échappatoire.

C'est également par l'imaginaire que Madeleine souhaite assurer sa liberté, ce désir brouillant évidemment les données de son existence: le docteur Sellier, son mari et Hunter, son amour chimérique³⁷.

L'identification de Léonie à Cléopâtre conduit, dès le début du texte, à des interférences du réel et du fantasme dans l'esprit du héros. Cette perturbation, au fur et à mesure que l'histoire se noue, atteint un niveau permanent et va jusqu'à ordonner la structuration du récit. Or le bouleversement mène, là encore, à l'échec de Rogès: "J'ai cessé d'être le jour où, devant cette fille, la réalité, j'ai choisi le rêve" (HS, 279).

Si les interférences chez le personnage rachildien sont intégrées le plus souvent dans la quête amoureuse³⁸, le principal effort du héros de *Duvet-d'Ange* consiste à atteindre à la pureté elle-même, incompatible avec l'hypocrisie

qu'elle découvre dans le réel. Ce rêve d'absolu traduit aussi un désir d'être différent des autres, une volonté donc d'échapper à la médiocrité de l'existence: "Je connaissais aussi le tourment de l'infini ... Je dirais aujourd'hui: de l'*absolu*" (65). "Toutes les grandes émotions sont presque détruites par la réalité (...) Il faudrait avoir la force de recréer à notre taille toutes les vérités éternelles (...) Je suis un riche en puissance du rêve et je ne dilapiderai jamais cette fortune-là" (67).

Ce désir cherche à s'assouvir non dans la poursuite amoureuse mais à travers l'*écriture*, susceptible d'offrir un moyen de salut. La fin du récit en démontre l'impossibilité: "La vie des créateurs d'illusion est une perpétuelle déception et c'est encore heureux quand ils peuvent conserver leur foi ou leur art" (184). Le réel, vainement repoussé, s'impose inexorablement: il interdit puis détruit progressivement le rêve, le résultat des interférences est donc l'abolition complète de l'imaginaire. Duvet-d'Ange reconnaissant la vanité du rêve et celle, par conséquent, de la création³⁹, ne parvient pas à surmonter le vide de son existence dépourvue de sens, un vide qui finit par l'absorber.

L'identité des personnages de *Mon étrange plaisir* est souvent douteuse: "Dans le trouble inconnu de mes pensées, une brume se faisait peu à peu sur l'identité de ce personnage. Etait-ce bien un être humain, ou un animal blessé, inachevé" (70-71). "Je me rappelle (...) notre liaison, toi et moi. (...) Sais-tu qui je suis? Non" (77)⁴⁰. Les frontières du rêve et du réel étant insaisissables, cela confère au texte un caractère à la fois fluide et fragmentaire. Le caractère énigmatique des épisodes vient d'une impossibilité à discerner s'ils sont réellement accomplis ou seulement imaginés.

Un processus similaire se déroule de manière éclatante dans *La Tour d'amour*. Le rêve, confondu avec le réel, possède dans un premier temps d'incontestables facultés euphoriques. C'est par l'imaginaire que le premier déplacement de la zone hostile de la mer se réalise, transportant le héros "dans un îlot de verdure" (36) où jaillit sensualité et bonheur⁴¹. L'amour à son tour, plus rêvé que réel dans les rapports de Jean avec la Mauresque, se pose comme une possibilité d'issue⁴². Il en est de même des relations du héros avec Marie, l'affection qu'il éprouve remplissant dans une certaine mesure une fonction de sauvetage: "Malgré mon chagrin, tout se rapportait à elle, et rien ne valait sans elle" (110).

Or si la figure de Marie semble bien plus réelle que celle de la Mauresque, les interférences ne laissent pas de fondre le protagoniste. Il espère rejoindre le bonheur dans ses rêveries, non dans une réelle liaison, celle-ci ne pouvant s'accomplir; cela dit, la femme et l'amour ne peuvent véritablement exister que sous forme de fantasme: En effet le rêve, après s'être confondu avec le réel, crée une zone aux contours incertains et finit par recouvrir, voire abolir tout élément se rapportant à la réalité. Parallèlement à ce processus, l'imaginaire perd de sa valeur reconfortante: le rêve d'amour – associé à l'idée de la mort⁴³ – surgit bientôt comme une hantise.

Une telle dégradation de l'univers onirique ne suffit pas pour autant à l'échec de Jean. L'imaginaire, privé de ses effets euphorisants, risque d'être annulé⁴⁴: l'existence du héros, "étranger à tout et pour tous" (108) se vide pour toujours. C'est l'absurdité du sort qui s'affirme à travers ce processus dont l'aboutissement inéluctable est le néant: "Je fais mon devoir malgré moi. Je demeure solide au poste. (...) Et je suis fou, car je n'espère plus rien, je n'attends plus rien" (149)⁴⁵.

La deuxième forme de la deuxième variété des perturbations subit donc un traitement différent chez les deux romancières tout en produisant un résultat similaire. Chez Audoux une *ambiguïté* est constamment maintenue dans le phénomène de renversement, l'imaginaire prenant malgré tout une valeur consolatrice. Les récits de Rachilde sont marqués plus d'une fois d'un processus de *neutralisation*: les deux plans abolis, le rêve ne peut rien offrir.

2. 3. Personnages en situation de crise

Reste à examiner la troisième forme des perturbations d'ordre cérébral qui met au jour le niveau le plus profond des bouleversements. Si nous abordons le problème du personnage en situation de crise, c'est parce que la crise, sous des formes très diverses, marque la destinée de ces personnages, qu'il s'agisse de problème d'identité ou de désagrégation du monde.

Dans les textes d'Audoux cette forme de perturbation s'exprime en une *réaction singulière et momentanée* du personnage, face à un incident qui lui arrive et le touche profondément. En dévoilant un moment de sa vie intérieure, cette manifestation insolite prend une valeur de signe et participe au meilleur déchiffrement de l'intimité du héros. Le dérèglement, n'étant que passager et rectifié d'ordinaire par le personnage lui-même, ne trouble que provisoirement et d'une façon *réversible* sa personnalité. L'inverse a lieu chez Rachilde où cette perturbation se présente comme une confusion proprement dite menant à une *désagrégation du moi* du héros. Ce processus atteint, à une exception près, un degré *permanent* et finit dans l'abolition de l'identité du personnage, mécanisme toujours *irréversible*.

Lors de l'épisode du retour de Marie-Claire à l'orphelinat, la perplexité qu'elle éprouve à la nouvelle de l'absence de Marie-Aimée se traduit par une démarche singulière. Paralysée pour un moment par l'émotion, elle cherche à comprendre non le départ de son amie, mais le bruit du feu: "je regardai le feu, et je tâchai de savoir pourquoi il sifflait" (MC, 227). "Le feu sifflait sans relâche. Je continuais de le regarder sans parvenir à reconnaître laquelle des trois bûches faisait entendre ce sifflement" (MC, 228).

La figure de Madeleine – évoquée en rétrospection – est comparée puis identifiée à celle d'une chèvre dont les malices donnent tant de soucis à Marie-Claire. L'identification passe par le biais de la ressemblance des yeux:

“C’était une chèvre toute blanche, et j’avais tout de suite trouvé qu’elle ressemblait à Madeleine. Elle avait comme elle les yeux très éloignés l’un de l’autre (...) Dans ces moments-là, je pensais que Madeleine s’était transformée en chèvre. Il m’arrivait de la supplier de ne pas recommencer; et j’étais sûre qu’elle me comprenait” (MC, 141-142). Sur le plan psychologique, cette identification est l’effet d’un transfert, les sentiments que Marie-Claire a éprouvés à l’égard de Madeleine qui lui était toujours hostile, étant transportés à cette chèvre “méchante”.

Le trouble de Marie-Claire la conduit à une vision étonnante de l’espace, entrevu à travers la vitre. Elle croit “voir une large draperie lamée d’argent” (AT, 91); cependant cette perception erronée sera immédiatement rétablie: “Je reconnus presque aussitôt le ciel et son reste d’étoiles sans éclat” (AT, 91).

Dans *De la ville au moulin*, juste avant l’arrivée de la lettre de Valère, moment-crise de la vie d’Annette, des phénomènes singuliers se produisent: “Depuis mon aveu d’amour à Valère, tout ce qui ne m’est pas coutumier (...) me semble avoir une signification (...) une petite feuille se mit à remuer devant moi. Aussitôt d’autres remuèrent, puis toutes (...) Dans la haie proche ce fut tout de suite comme un bruissement de rire. Ce bruissement joyeux gagna les pommiers (...) jusqu’au gros noyer dont les larges feuilles s’agitèrent et me firent penser à des mains battantes” (110). Il s’agit de l’évidente déformation d’un fait ordinaire, dû à l’état de trouble d’Annette: “Etonnée, je cherchais d’où pouvait bien venir le vent, lorsque le facteur que je n’avais pas entendu s’approcher me tendit une lettre par dessus la barrière” (110). Un autre cas mérite encore d’être examiné dans ce même récit. Annette, au moment où elle s’assure enfin au moulin du retour de Valère, produit une réaction insolite, signe évident de sa confusion. Au lieu d’interroger l’«homme, venant du village» (246), un vieillard qui lui porte la nouvelle de ce retour, elle lui demande: “Où sont donc les oiseaux? Je n’en vois pas un seul sur le chemin” (247).

Dans *Douce Lumière* les interférences du réel et de l’imaginaire conduisent, comme nous l’avons déjà signalé, à un état de “dédoublément” d’Eglantine. Dans *Le Suicide* la peur du personnage, apparue sous forme d’«un petit animal étrange» (219), aboutit un moment à un état de désagrégation: “Depuis un moment, il me semble qu’un petit animal étrange est venu se loger dans l’endroit le plus profond de mon cœur, je le vois, et je le sens; il ne cesse de frémir et de trembler comme s’il avait peur et froid. (...) Maintenant le jour descend, et je marche de la porte à la fenêtre sans me lasser; il me semble que ce n’est plus moi qui agis et qui pense” (219).

Alors que les différentes perturbations du comportement sont “contrôlées” chez Audoux, il n’en va pas de même dans les récits de Rachilde, où elles se montrent incontrôlables, car inconscientes, inséparables du reste de l’étiquette des héros. La perturbation, entraînant de toute évidence un état de confusion, est donc une composante inhérente à ces textes. Revêtant des formes très variées, elle se lit essentiellement comme un *mécanisme dissociatif* grâce auquel le moi

désagréé du personnage finit par échapper à lui-même. Ce processus se manifeste souvent en un *dédoublement* proprement dit. Par dédoublement on entend "le fait d'avoir deux comportements différents, deux ensembles de traits de caractères" (Robert). Raimond constate que la doctrine de la multiplicité du moi, en voie de se propager à l'époque, a profondément influencé psychiatres et écrivains⁴⁶.

L'unique récit où la dislocation de la personnalité demeure momentanée est *Refaire l'amour*. Certes, la prise de conscience par Alain de l'irrévocable perte du passé provoque chez lui une perturbation mentale qui le pousse à un acte involontaire, à un *crime inconscient*. Mais c'est le chien, son seul compagnon qu'il tue à la place de Pauline, sujet-destructeur du souvenir. La période de trouble psychique ne dure pas ni n'aboutit à l'abolition du personnage. Si le meurtre passe à première vue pour un acte gratuit, il est à la vérité la conséquence du sentiment de vide et d'impuissance que le héros éprouve, le rôle – foncièrement compensateur – de ce "crime ignoré" (240) consistant justement à dissiper la douleur, à rétablir l'équilibre émotionnel: "[Alain] Chose singulière, je l'ai tuée elle-même [Pauline] plus sûrement en tuant Sirloup à sa place" (240)⁴⁷.

Dans *Mon étrange plaisir* le personnage est partagé entre l'angoisse du néant qui l'accable⁴⁸ et une aspiration perpétuelle à l'absolu, ce déchirement étant l'une des sources de la dissociation du moi et marquant, à des degrés divers, chacun des textes de Rachilde⁴⁹. Le désir du héros trouve ici par la suite un moyen d'expression dans la *danse*: "je danserai, parce que chacun de mes pas me semble une avance à la divine aventure" (EP, 68). "J'irai là-bas, vers l'aventure, et si je suis encore déçu, je ne reviendrai pas ici, je m'en irai encore plus loin...vers le soleil" (76). "Tout se brouille, tout se fond devant mon unique volonté d'oublier la terre" (118).

Or la danse, conçue en tant que support de la quête, n'est pas exempte d'ambivalences et n'apporte guère la plénitude espérée. Elle est à l'origine d'ailleurs d'un dédoublement proprement dit: le personnage est divisé en "gamin" et en son "double": le danseur. Etant une tentative solitaire du héros pour soi, la danse risque d'offrir seulement une euphorie illusoire: "Je danserais pour moi, pour mon *étrange plaisir* (...) n'était-ce pas un jeu? (...) Un rêve! Une page de livre que j'aurais lue, une illusion qui se dissiperait à l'aube!" (109)⁵⁰.

La danse entrave du reste les rapports interpersonnels, en ce sens qu'autrui se pose comme un obstacle à l'assouvissement du désir. En effet le héros, dans sa poursuite de l'absolu, est constamment épié par un inconnu, la présence de l'autre – d'autant plus inquiétant que son identité reste dans l'ombre⁵¹ – menaçant puis interdisant le succès de son entreprise.

Il a été dit plus haut que dans certains récits cette recherche de l'absolu ne passe guère par la quête amoureuse; en effet, si l'amour fait son apparition dans *Mon étrange plaisir*, c'est pour être lié à la mort⁵². Il s'agit en l'occurrence d'un meurtre imaginaire, celui de l'amie du protagoniste: "*Si je l'assassinais?* Mais

pourquoi la tuer? Te tuer, toi, charmante? Tu ne m'avais fait aucun mal. (...) Avoir un poignard, oui. L'enfoncer très doucement, tendrement, dans ta gorge qui me plaisait. Pour rien, pour le jeu ou pour l'ennui (...) D'un bond je me lève (...) Je suis redevenu conscient, normal" (81).

Bien que la quête du héros ne puisse aboutir, cet échec ne conduit pas pour autant à la disparition du personnage, capable de se réserver un grain d'espoir: "Je partais, abandonnant ces visions obsédantes, quittant tout, n'emportant avec moi qu'une seule rose rouge (...) et le goût persistant de mon étrange plaisir" (121).

Si le mécanisme de la désagrégation possède, dans ces deux récits de Rachilde, une certaine fonction thérapeutique, l'inverse a lieu dans les autres textes.

Pour Mary, dans *La Marquise de Sade*, le trouble est à l'origine du meurtre par lequel elle espère se libérer de toutes contraintes, échapper à sa condition. Ce trouble procède de celui de ses rapports amoureux, ce qui démontre d'une manière éclatante l'étroite liaison chez Rachilde entre l'*amour* et la *mort*.

La passion de l'oncle avec ses "désirs irréalisables" (MS, 195) le condamnent à être tué par sa nièce; celle-ci fait également disparaître son mari et aura sa part dans la mort de son frère; Paul, son amant, a du mal à éviter la mort: "[l'oncle à Mary] Vous ne voulez que sa mort [celle de Paul], c'est une névrose (...) Vous avez la monomanie des cruautés" (MS, 251).

La séduction amoureuse est donc perpétuellement associée au crime. Il n'est pas question simplement de détruire tout mâle mais de supprimer autrui en général. Ainsi le meurtre – auquel à l'origine une volonté de compensation, un désir de libération sont certainement sous-jacents – se transforme progressivement en une rage de destruction qui finit par rendre absolue la solitude de l'héroïne⁵³.

A propos de la relation réciproque entre dissociation et séduction, nous avons vu la double transformation subie par le couple Laure/Lion. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'*identification* qui s'opère entre l'héroïne et son chat, rompant non seulement l'unité du couple mais aussi l'unité psychique du personnage. La métamorphose se produit en plusieurs étapes dont nous avons tenté de discerner les paliers. Laure, délaissée d'Henri et avant de se lier avec Lion, éprouve un sentiment de vide devant sa vie, végétative. Cette "ignorance de la vie humaine" (AN, 172), état "à l'égal de la mort" (173) est à considérer comme le moment initial de la transformation. Suggérant l'idée de la mort, cela annonce aussi le palier final en dotant du même coup le processus de la métamorphose d'une structure *symétrique*. La perturbation de Laure est annoncée, dans le premier chapitre du roman, par son "dédoubllement" en "diurne" et "nocturne"; ce chapitre est suivi d'un vaste retour en arrière destiné à résumer la vie de l'héroïne dès son enfance. Lorsque la narration rejoint l'histoire vers le milieu du texte, les étapes de la métamorphose sont prêtes à se préciser. Elles conduisent vers un rétrécissement progressif et de plus en plus angoissant de l'existence, poussé à la fin au paroxysme dont le résultat est

l'abolition des personnages: "La femme métamorphosée en bête, rampant toujours, passa par l'ouverture du vasisas (...) portant encore son mâle féroce qui s'agrippait à sa nuque" (AN, 268-269).

Cette double transformation-identification est destinée à montrer l'impossibilité des rapports amoureux, ainsi que la vanité d'une vie, tenue pour absurde.

Dans *L'Heure sexuelle* nous avons également affaire à des identifications. La confusion initiale faite par Rogès entre Léonie et Cléopâtre est doublée par d'autres identifications, le processus se jouant ainsi sur différents plans distincts quoique étroitement liés. Il importe de remarquer que la perturbation ne concerne pas simplement le couple Léonie/Cléopâtre mais affecte aussi l'ami de Léonie, identifié dans l'esprit du héros au "tigre" de Cléopâtre dont il entreprend de raconter l'histoire. Léonie, identifiée à Cléopâtre et appelée "reine" par Rogès, attribue ensuite à celui-ci "le profil de César" (271); les rapports Léonie/Rogès et Cléopâtre/César sont ainsi constamment assimilés.

Dans *La Princesse des Ténèbres*, la névrose de Madeleine, similaire en son début à celle de Miane, est donnée dès les premières pages du roman: "Elle voulait, fiévreusement, changer d'existence, changer en une seconde" (PT, 5). La source de ce trouble réside sans doute dans une volonté d'échapper à la solitude, à la médiocrité de l'existence: "C'était l'éternelle déception de la fille instruite, coquette, fière, qui se voit sombrer au milieu de la mare boueuse de la médiocrité" (PT, 75).

La confusion du réel et de l'imaginaire explique chez Madeleine le contraste qui oppose dans son esprit le docteur, figure réelle, et Hunter, l'amant chimérique. Le docteur Sellier, *personnage-contrepoint*, représente le côté "normal" de la vie, l'héroïne le reconnaît comme tel, excepté dans la scène finale. Il est aussi, comme Paul Midal, un *personnage-relais*; épris de Madeleine, il est capable, dans un premier temps, de lui offrir un refuge face à ses troubles: "Cet homme était très bon, très juste, très sympathique. (...) Il était surtout (...) normal, il représentait une providence, un refuge" (99).

Le trouble revêt un caractère subtil dans ce récit, car il conduit au *dédoubllement* de la personnalité de Madeleine; plus complexe aussi, dans la mesure même où il met en question le personnage de Hunter. En effet le statut de celui-ci demeure fortement ambigu. Accompagné de son chien fantomatique il se présente parfois comme un personnage à part entière, mais en fait il n'est rien d'autre que le *moi imaginaire* de l'héroïne, un *moi-miroir*, une projection de son univers onirique, un personnage qui, ignoré des autres personnages, n'existe que dans la conscience: "Cette voix d'homme [celle de Hunter] avait des intonations tendres et tout à coup féminines comme la voix de sa propre imagination (...) Rêve ou réalité, elle acceptait la merveilleuse aventure" (133). "N'était-il pas, lui, l'expression exacte de ses rêves les plus fous? (...) une seconde *elle-même*" (142-143). "Je t'aime comme un miroir, avait-elle dit souvent à Hunter" (307).

La mise en valeur de cette figure participe de cette façon à l'*objectivation* du dédoublement dont Madeleine est la victime, les registres réel/imaginaire et normal/pathologique tendant progressivement à se confondre au profit du triomphe du *fantasme*: "Tout à coup, dans le grand silence, un faible hurlement de chien retentit, venant de haut (...) Le chien muet qui hurle! (...) Sellier la couvrit [Madeleine] de son corps, comme pour la protéger contre cet animal imaginaire hurlant si *réellement* à travers les montagnes" (359).

Désormais l'objet du trouble n'est pas seulement l'insaisissable personnage de Hunter, mais aussi le docteur, garant jusqu'alors d'un réel rassurant. Madeleine n'arrive plus à distinguer sa voix d'avec celle de l'autre: "il [Sellier] avait eu la voix chantante, un peu gutturale, de Hunter! Le démon, pour la posséder réellement, n'avait-il pas besoin de prendre la forme de cet homme normal?" (282) Ensuite Madeleine va jusqu'à ne pas reconnaître son mari: "Un homme, le dos tourné au lit, était assis devant une table (...) il paraissait chez lui" (317).

Le dédoublement ne se lit plus à la fin comme l'aboutissement d'un vain effort à dissiper la peur, elle révèle aussi et surtout l'aspiration de l'héroïne à une impossible plénitude: "Etre à la fois la fiancée, la femme, l'adultère, la chimère, la reine!" (307) Cette crise passe par la décomposition des éléments de l'univers mental, par la dislocation du moi, et finit dans l'élimination du personnage lui-même: l'état de dédoublement ne peut être résolu autrement que par la mort.

Le phénomène de la multiplicité du moi trouve son expression à la fois la plus parfaite et la plus complexe dans *La Jongleuse*. Baptisé "jonglerie" dans le texte, il se présente sur plusieurs plans et définit la structuration du récit en lui assurant un équilibre interne⁵⁴.

Toute une série de variations simultanées et successives se nouent dans *La Jongleuse* parmi lesquelles il convient de distinguer deux niveaux afin que l'on puisse mieux saisir la portée du processus. A un *premier niveau*, une donnée propre à l'étiquette d'Eliante et qui s'interprète comme une fuite devant la banalité de l'existence; en même temps qu'un moyen de défense permettant à l'héroïne de ne pas se livrer à autrui. A un *deuxième niveau*, qui est celui du moi désagrégé, Eliante part à la recherche de son unité psychique perdue, et cette tentative, vouée à l'échec, va de pair avec la quête de l'infini, de l'«éternité».

Le phénomène de la multiplicité est intégré à la présentation des rapports amoureux entre Eliante et Léon, leurs relations étant fortement "brouillées" en un mouvement qui oscille chez Eliante entre le goût de séduire et la volonté de repousser. Désireuse de conquérir le jeune homme, elle n'en aspire pas moins à une passion dégagée des sens, un amour "à l'état pur" (181), ce qui interdit a priori toute solidarité entre les protagonistes. Quoique l'intrigue chez Rachilde soit centrée d'ordinaire sur la quête amoureuse, celle-ci ne constitue ici ni la principale source de confusion ni l'aspiration fondamentale des personnages.

L'essence de l'étiquette d'Eliante réside dans la pluralité du moi: elle n'est véritablement que ce qu'elle paraît, ce paraître étant en changement perpétuel: on voit tour à tour une "Eliante d'amour", une "Eliante de rêve", parfois "la veuve d'un officier de marine" (184). L'héroïne n'est qu'une série de *masques* derrière lesquels le moi s'éparpille; sa quête doit forcément déboucher sur le suicide, seul terme possible du mécanisme dissociatif⁵⁵.

Le suicide passe à travers la *danse* d'Eliante, "jonglerie" par excellence. A l'opposé de *Mon étrange plaisir* où le héros a trouvé dans la danse un moyen d'expression à ses aspirations vers l'absolu, il se peut que ce soit là un cas de sublimation "interdite". La danse, conçue comme une forme sublimée d'amour, au lieu de permettre la réalisation indirecte d'un désir, devient le médiateur du suicide: "[Eliante] Parce que jongler ou danser, ce n'est pas de l'art...c'est...Elle allait avouer: *c'est de l'amour*, mais elle se tut" (248).

Le suicide se trouve lui-même "disloqué" car "mimé" à deux reprises avant de s'achever, ces mimes se déroulant lors des scènes de danses. Il convient de noter que la suppression des jongleries ne se fait pas d'un coup; elle survient paliers par paliers, au fur et à mesure que le processus dissociatif progresse et qu'il trouve son terme dans le départ d'Eliante vers le "royaume" de ses "songes" (251), celui de la mort, seul domaine de l'éternité. Avant de mourir Eliante est réduite à son seul rôle douloureux de danseuse solitaire: "Elle dansait pour elle, dans un enfer" (245). Les jongleries s'interprètent donc en dernière analyse comme une quête de l'infini.

La Tour d'amour met également en relief une tentative de quête d'identité. Jean Maleux, narrateur-personnage, raconte sa douloureuse histoire vécue dans un phare: en prenant conscience du vide de son existence, il découvre, lentement, la névrose de Mathurin, son vieux camarade. Le départ de Jean à la tour peut se lire comme un effort du personnage pour échapper à tout ce qu'il fut jusqu'alors. Or cette ambition est condamnée, d'emblée, à l'échec: l'idée de la perdition est présente d'un bout à l'autre du texte et crée une atmosphère de vide.

Il a été dit qu'une *incertitude* s'instaure dans ce récit quant à la délimitation des plans, réels et imaginaires, d'où il ressort aussi la nature ambivalente du rêve, destiné à perdre son sens. Le rêve d'amour est constamment associé en plus à l'idée de la mort, ce processus affectant Jean et son camarade à la fois. La névrose du vieux réside dans son penchant pour la nécrophilie, progressivement découvert par Jean; celui-ci, dans l'un de ses rêves au début, réunit l'image d'une jeune fille et celle d'un couteau: "Je vis revenir de l'esplanade une belle fille qui fredonnait. Elle tenait un couteau, celui du vieux, et elle me le posa tout doucement le long de la nuque" (36). A la fin, pris d'un profond sentiment d'étrangeté, Jean, dans sa "course à travers les rues chaudes de la basse ville de Brest" (137), plante son couteau dans le ventre d'une prostituée qui l'embrasse⁵⁶.

Les personnages, ayant commis un crime identique⁵⁷, se trouvent non seulement réunis par ce fait mais *identifiés* l'un à l'autre⁵⁸. Jean au lieu d'être

puni pour son meurtre, prend la place du vieux après la mort de celui-ci: il est nommé gardien-chef. Tandis que la punition pourrait peut-être lui offrir une chance de se rétablir, l'identification procède en sens inverse en faisant triompher le néant⁵⁹.

Dans *La Fille inconnue* deux sortes d'incertitudes se présentent. La première concerne la figure de Sandou, la seconde a trait, une fois de plus, à un *crime*. Sandou est un personnage à identité douteuse⁶⁰; il peut être apparenté en ce sens à Hunter: le lecteur ignore jusqu'à la fin s'il est un acteur à part entière ou seulement le fruit de l'imagination du héros.

La seconde incertitude relève du *meurtre imaginaire* accompli par le héros. Celui-ci tue "en pensée" l'homme du bar: "Il [Sandou] me tiendra par ce meurtre imaginaire (...) si on peut punir un meurtre qu'on a vécu intensément sans le réaliser, oui, je suis coupable! j'avoue" (261). Le poids de ce meurtre se voit immédiatement atténué, car l'homme sera réellement tué le lendemain, l'auteur de l'assassinat restant inconnu.

Néanmoins le crime dans ce texte ne se réduit pas au meurtre de l'homme, personnage anodin; c'est le récit *entier* qui risque d'être lu comme un "crime intellectuel" (266) que Dormès – narrateur à son tour – tâche de commettre: aussi sera-t-il puni. Son itinéraire débouche sur la disparition, en brouillant les limites du possible et de l'impossible: "Il faut que je m'en aille, moi, sans retour vers le possible...ou l'impossible!" (269)

Si *La Fille inconnue* abonde en effets ludiques, dus à un jeu sur le personnage et l'écriture elle-même⁶¹, *La Femme Dieu* est à interpréter nettement comme un "récit-leurre". Au lieu de Louvette qui semble être visée au premier chef⁶², c'est la personnalité de l'abbé qui sera troublée, dédoublée. Ainsi disparaît le rôle de protagoniste, conféré au début à Louvette; en revanche, la figure de Paul semble, jusqu'à la révélation finale, avoir de la consistance⁶³. Au fur et à mesure que l'histoire avance, les personnages deviennent caricaturaux, la marche de l'action illogique, la clôture inattendue. Le dédoublement, parfaitement *caché*, n'est découvert qu'après la mort de l'abbé; ainsi le degré même de la perturbation demeure "trompeur": apparemment momentané, il se montre *permanent* sous un angle rétrospectif.

Il ressort de ces analyses que l'aspiration à l'*absolu* – qu'elle passe ou non à travers la poursuite amoureuse, et quels qu'en soient le degré d'inscription et l'intérêt dans la construction de l'étiquette du personnage rachildien – ne peut se réaliser que sur les registres de l'*anormal*, du *perverse*, de l'*absurde*, et dont la *mort* est un élément obligatoire⁶⁴.

Résumons. La première variété des perturbations dévoile un rapport conflictuel qui s'établit entre le personnage et son corps, le trouble de la perception corporelle découvrant, chez Rachilde, le bouleversement des relations sexuelles. L'aspiration à la perfection du corps se résorbe en négation, la crise de l'identité sexuelle menaçant l'intégrité du moi du personnage. Les trois formes de la deuxième variété, centrées sur les crises d'ordre cérébral,

découvrent le danger de l'isolement et de la disparition du personnage, étranger à ce qui l'entoure. Les troubles de la perception temporelle sont inscrits dans chacun des récits d'Audoux: indissociables du souvenir, ils aboutissent à l'abolition du temps objectif. Dans *Mon étrange plaisir* et *La Tour d'amour* la confusion des niveaux temporels est manifeste, conduisant, dans le premier récit, à un phénomène d'atemporalité; à la perturbation de l'ordre de la temporalité dans le second. Les interférences du réel et de l'imaginaire mettent en évidence l'échec du personnage. L'imaginaire, au lieu d'offrir refuge et contentement, provoque un déséquilibre; nous avons attiré l'attention sur le caractère ambigu du rêve chez Audoux ainsi que sur la neutralisation du renversement survenue plus d'une fois dans les textes de Rachilde. Les désagréations enfin, allant de l'embarras momentané à la dislocation de la personnalité, dénoncent d'une manière éclatante la présence de troubles profonds.

1. Par typologie nous comprenons une analyse descriptive, formelle, conforme aux visées de cet ouvrage. Nous résistons donc à la tentation d'un examen d'esprit psychanalytique, domaine que nous ne maîtrisons pas. Toutefois une telle approche – appliquée surtout aux récits de Rachilde qui se prêtent volontiers, croyons-nous, à une lecture psychanalytique – constituerait sans doute un intéressant champ d'étude. Pour une analyse psychanalytique du texte littéraire, voir Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Coll. "Que sais-je", PUF, Paris, 1978; Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Sedes, Paris, 1980; Robert Silhol, *Le texte du désir. La critique après Lacan*, Cistre, Paris, 1984; Catherine Wieder, 1988.

2. Le même phénomène se retrouve dans LJ: l'un des efforts d'Eliahte consiste à ne pas laisser autrui accéder à son corps.

3. "Je serai son amant", affirme-t-elle à Raittolbe, MV, 90.

4. Les héros rêvent, dès la formation de leurs rapports, d'un amour "n'ayant pas de sexe" (77).

5. Nous avons pu observer dans ce récit un jeu sur les vêtements aussi.

6. Jacques, soumis à la fois par Raoule et Raittolbe, se venge – à la demande de celle-là – et sera tué par Raittolbe en duel. Il est à noter qu'une relation sexuelle "normale", non-inversée ne peut s'établir qu'entre Raoule et Raittolbe: c'est seulement dans ses rapports avec celui-ci que l'héroïne est capable de prendre, provisoirement, un rôle de femme.

7. Voir Dauphiné, 1991, 355.

8. Avec la différence que la mort dans MV ne frappe que Jacques.

9. Des jeux du même ordre se présentent dans MV.

10. Dauphiné estime que "l'inversion sexuelle" dans FI "est artificiellement maintenue jusqu'au dénouement" (1991, 355). L'ambiguïté des sexes est montrée encore par la dénomination des héros. Les prénoms *Raoule*, *Sandou* sont à la fois masculins et féminins: "[Sandou] c'est un nom d'homme" (FI, 237). Les titres MV et MA renvoient explicitement au renversement. Dans ce deuxième récit seul le titre anticipe, et informe par ailleurs le lecteur, sur la "surprise" à venir; un parallélisme s'y établit encore quant à l'accouplement des prénoms, cf. Louis/Louise, Marcel/Marcelle.

11. Voir à ce propos les études de Cachin et de Besnard-Coursodon, *supra*, 8. Selon Dauphiné, l'originalité de Rachilde réside dans "cette obsédante présence de l'ambiguïté sexuelle des êtres", 1991, 355.

12. Par disparition on entend ici la mort du personnage.

13. La réalisation la plus frappante de la figure de l'androgynisme est sans doute le couple Marcel/Marcelle.

14. Il est question du corps de l'abbé borgne.

15. La soumission de Laure est rendue complète grâce à l'homme qui survient à la fin et dont l'identité reste dans l'ombre: Laure devient son objet comme elle est la proie de son chat-amant pris de rage.

16. Cette forme de perturbation corporelle cependant est loin d'être l'unique raison du trouble de l'héroïne.

17. Le temps sera considéré non comme une technique ni comme un élément thématique, mais en tant que fait de structure significatif de l'univers romanesque. Nous ne voulons donc pas procéder ici à une analyse proprement narratologique ni à une étude thématique. Le terme "perception" n'est pas pris non plus, dans ce chapitre, en son sens narratologique. Pour les questions que la perspective narrative soulève, voir *infra*, 92-93.

18. L'intimité du personnage passée sous silence, le temps prend une valeur interprétative au même titre que les traits spatio-physiques.

19. Le souvenir revêt là encore un pouvoir consolateur. En revanche le privilège de se souvenir fait défaut chez Valère, ce qui renforce le contraste entre les héros. Il en va de même de Léonie qui ne possède ni passé, ni souvenirs: "Je m'aperçois qu'elle n'a pas de souvenirs, pas de mémoire. Tout est au présent" (HS, 177).

20. Le trouble temporel possède ici aussi une fonction interprétative. Il est à noter que l'objet des réminiscences, par opposition à AT, est bien précis.

21. Dans ce récit le souvenir, au lieu d'abolir le temps et l'espace réel, clos à l'extrême, possède la puissance de les "dilater". Il permet notamment le surgissement des lieux du dehors et sert ainsi, comme la fenêtre, d'échappatoire à l'angoisse.

22. Le support pour l'effacement du souvenir est, nous l'avons noté, un tableau à détruire, voir *supra*, 38.

23. L'évocation de ce souvenir, également liée à certains objets, passe par l'odorat. L'offre par Eliante de ses objets et habits peut se lire comme un effort, censé faire disparaître le passé obsédant.

24. Pour Jean, seul le temps du rêve, possédant une logique différente de celle du réel, peut être parfois rassurant.

25. Pour la signification première du "rêve", cf. ci-dessous, 81, note 27.

26. Dauphiné fait remarquer à juste titre que les rêves "à l'aube du XX^e siècle (...) ont fasciné médecins et psychiatres" et que Rachilde elle-même "a suivi sur ce point des cours de médecine" (1991, 352).

27. Le terme "songe" qui a été adopté pour éviter toute confusion entre les deux significations principales du mot rêve, désigne une "suite de phénomènes psychiques se produisant pendant le sommeil" (Robert).

28. Bergeounette est dotée des privilèges du chant et de la fenêtre qui est ouverture. Il est à souligner que son exemple constitue un écart, étant le seul cas où le renversement des plans ne s'appuie pas sur le souvenir.

29. Nous avons affaire ici à un phénomène de "neutralisation" qui se rencontre à plusieurs reprises dans les récits de Rachilde.

30. Voir les deux évocations de la figure d'Henri, ci-dessus, 61.

31. L'élément initial de ce rêve-annonce est une "haute fenêtre", élément dont nous avons discerné la valeur.

32. Il s'agit précisément de ses rapports avec Jacques, ceux d'un "pseudo-couple" qui doit se défaire à la fin: ni à Noël, ni à Jacques, Eglantine ne peut s'unir.

33. Cf. *supra*, 37.

34. Ce processus rapproche DL des récits de Rachilde, même si dans ceux-ci le dédoublement se manifeste au niveau de l'inconscient, cf. ci-dessous, 72.

35. F. Talva estime que M. Audoux "reconnaît bien que le rêve c'est la mort", 1975, 57. Dans les récits de Rachilde, si évolution il y a, elle se réalise dans une acception plus large, voir *infra*, 108, 133.

36. Il existe un autre support pour l'héroïne, un objet-relais: la gravure d'Eros déchirée par la grand-mère, voir *supra*, 38. Si pour Dauphiné la gravure est "un contrepoint ironique" aux rapports Miane/Paul (cf. 1991, 353), nous ne pensons pas pouvoir dissocier de manière aussi catégorique les fonctions de la gravure et de Paul, les deux participant directement au renversement des plans.

37. Dans MS le "calme glacial" avec lequel Mary accomplit ses actes réels entre en contraste avec les émotions violentes éprouvées dans l'imaginaire: "L'habitude de ces contes qu'elle se récitait venait de cette peur nerveuse, qu'elle ne pouvait dompter qu'à force de voyages extravagants (...) elle jouait à penser" (139). Cette opposition du réel à l'imaginaire revêt cependant dans PT un caractère plus complexe, cf. ci-dessous, 75-76.

38. Cependant, à la différence du personnage alducien, le désir des héros ne s'épuise guère dans cette quête.

39. Pour les ambiguïtés de la *création* entreprise par le personnage, cf. *infra*, 128-129.

40. Ce doute affecte en premier lieu les personnages féminins, réduits au rôle de silhouettes lointaines.

41. Ce déplacement imaginaire se produit ici en un état de sommeil. Nous avons noté que le déplacement réel pour Brest peut apporter au début un moment d'équilibre, le dehors devenant étranger par la suite.

42. Il est pratiquement impossible de deviner si l'épisode avec la Mauresque relève du rêve ou de la réalité. Les paroles répétées et inintelligibles de Zuléma - "comme les chats" - semblent en dénoncer le caractère imaginaire. En même temps, à l'intérieur du même paragraphe, des

éléments réels apparaissent et se fondent avec les propos fantasmatiques: "Elle m'avoua, plus tard, qu'elle était née à Marseille. (...) Oui, comme les chats!" (38)

43. Pour cette liaison entre l'amour et la mort, cf. ci-dessous, 74-75, 77-78.

44. Le même processus a été montré dans la quête de Mlle Herminie.

45. Nous avons découvert un phénomène analogue lors de l'examen de la temporalité de ce récit.

46. En examinant le personnage proustien, toujours contradictoire, il souligne le caractère "disloqué" de la personnalité de celui-ci (voir 1966, 413-488). La parenté entre Proust et Rachilde est frappante de ce point de vue, mais alors que Proust parvient à assurer – en dépit du processus de dislocation – la cohérence du personnage, Rachilde renonce volontiers à l'épaisseur romanesque de ses héros. Toujours est-il que certains d'entre eux sont à considérer comme de véritables "cas pathologiques", examinés avec une réelle curiosité. De son propre aveu, elle n'a jamais rien lu de Freud. Voir Dauphiné, 1991, 325.

47. Ce crime est doublé à la fin par un autre: Alain contribue malgré lui à la mort de Bouchette.

48. "La journée passe dans l'angoisse de ne rien entreprendre parce que tout est inutile" (EP, 61).

49. Pour Santon les personnages de Rachilde, victimes de "rêves irréalisables", d'une "faim d'absolu", sont habités par "le démon de l'absurde", 1928, 18.

50. La danse s'interprète également comme la recherche de la beauté pure; le héros de DA prétend atteindre la pureté par l'écriture; l'une des aspirations d'Alain (RA) est celle de la beauté ayant pour support cette fois la peinture; les perturbations de Rogès (HS) et de Dormès (FI) passent par l'écriture.

51. Cet inconnu est réduit à la vision d'«une silhouette très haute, puissante, dominatrice» (EP, 120).

52. Le héros de EP reconnaît que "l'on ne tient vraiment à quelqu'un que lorsqu'il va mourir" (65). L'association de l'amour et de la mort crée une constante dans la plupart des récits de Rachilde. Cette liaison – quoique nettement moins explicite et relevant d'une nature différente – apparaît dans AT aussi. Mme Dalignac ainsi que son mari, avec qui elle forme un couple harmonieux, sont condamnés à mourir.

53. La névrose de Miane réside également dans un "goût pervers du trépas" (SP, 55): "La névrose des quinze printemps de Miane est de penser qu'on doit mourir de bonne heure pour être intéressante" (55). Aussi la quête de l'héroïne à la recherche de son moi doit-elle aboutir au suicide.

54. Un processus dissociatif peut être repéré dans la répartition des lieux, dans le fonctionnement des objets et des habits. La dissociation s'inscrit également dans l'organisation de l'intrigue qui se joue à deux niveaux opposés. Cf. encore la troisième partie, 85.

55. Illustration, une fois de plus, des rapports étroits qu'entretiennent l'amour et la mort: la "nuit nuptiale" de Léon avec Eliante, à la fois dominatrice et "mendicante d'amour" (215) devient "un cauchemar d'amour" (253), une nuit macabre précédant immédiatement le suicide.

56. Dans MV et MA – analysés pour illustrer la première variante des perturbations – amour et mort créent également une unité indissociable.

57. "[Jean] Nous avons tué chacun une femme que nous aimions" (144).

58. L'identification de Jean passe par l'imitation de la voix du vieux.

59. Dauphiné parle de la mise au jour du "fantastique" dans TA, voir 1991, 335. Selon notre lecture il s'agit plutôt du surgissement de l'absurde qui finit par envahir l'univers romanesque et qui rend "aveugles" les personnages dans leurs rapports avec le monde: "On faisait son devoir d'éclairer le monde...en aveugles" (TA, 138).

60. Nous avons attiré l'attention dans ce qui précède sur l'ambiguïté du sexe de Sandou.

61. Voir *infra*, 87-89.

62. Elle est incapable de concilier la vie quotidienne (le mari) et son aspiration à l'éternel.

63. Le même type de dédoublement se présente dans MA, les deux récits ayant une structuration identique et montrant le dédoublement sous sa forme "pure": si le personnage est dédoublé, le moi ne sera pas pour autant disloqué. Le cas opposé se révèle de manière éclatante dans LJ.

64. La problématique de la mort n'est interprétée, ni même réfléchie ou méditée, ni par le personnage, ni par le narrateur; jamais elle ne prend aucune connotation métaphysique. Elle demeure un acte pour ainsi dire "inconscient" comme l'est la vie des héros.

III. PERCEPTIONS

Dans ce qui précède, nous nous sommes proposé de mettre en relief le personnage lui-même: les modes de son inscription dans le texte, une typologie des perturbations dont il est la victime. Dans cette troisième partie, notre attention se portera du personnage à une instance tout autre: celle qui raconte l'histoire.

Il va sans dire que notre examen sera descriptif, en vue d'éclairer quelques particularités du *discours* du récit¹. Certes il ne s'agit pas d'élucider tous les problèmes que soulève la narration ni d'appliquer la totalité des critères possibles. Nous avons essayé de dégager les principaux procédés que les narrateurs utilisent afin d'établir une *distance* à l'égard du monde diégétique. Malgré d'évidentes différences qui se présentent dans les techniques adoptées par les deux romancières, il serait difficile de nier la *similitude* de certaines de leurs méthodes, celles-ci visant la *distanciation* de l'histoire et celle par conséquent de la crise du personnage.

Pour mieux saisir cette problématique, nous proposons *quatre critères* qui, de toute évidence, sont susceptibles de se recouper.

Le premier concerne le statut du narrateur, en rapport étroit avec le choix et l'emploi des "formes narratives de base" et soulevant également la question fort délicate des niveaux narratifs.

Le deuxième est relatif au traitement des points de vue par lequel nous souhaitons définir le type narratif prédominant dans les récits ainsi que la fonction du choix de ce code².

Le troisième renvoie aux "modes" du récit qui désignent pour nous une catégorie spéciale, utilisée en un sens à la fois restreint et plus large par rapport aux définitions courantes³: le mode embrasse à la fois le "récit de paroles" et le "récit de pensées"⁴.

Enfin pour terminer nous tâcherons de mettre en lumière les fonctions du narrateur – fort différentes à première vue chez les deux romancières –, ce qui revient à dire que le dernier critère adopté est censé découvrir le degré de présence narrative dans les récits.

Néanmoins si le principal effort de ce chapitre consiste à relever certains codes pour le déchiffrement du texte narratif, nous veillerons également à dépasser l'immanence pure d'une analyse structurale. Nous chercherons notamment à montrer les éventuelles *infractions* aux normes narratives, tout en essayant de dégager la signification spécifique de ce phénomène ainsi que celle du code dominant. Pour ce faire, nous nous voyons obligée de replacer le cas échéant le récit dans son contexte *socio-culturel*, afin de pouvoir éclaircir ses relations avec un "dehors". A ce propos, quelques précisions sont indispensables.

L'examen global de ce "dehors" aura lieu dans la partie finale de cette étude. Lintvelt pour sa part propose d'établir une typologie discursive par laquelle il entend une "analyse pratique des actualisations concrètes des types narratifs dans une oeuvre littéraire particulière" (1981, 182). En effet c'est le texte lui-même qui doit commander le choix de la méthode d'analyse, non inversement: c'est dans cet esprit que *nous avons limité l'examen de la catégorie du mode aux récits d'Audoux, tandis que l'étude des fonctions du narrateur nous a paru instructive avant tout, mais non exclusivement, chez Rachilde.*

1. Le statut du narrateur

Les récits de Rachilde sont pris en charge tantôt par un narrateur *hétérodiégétique*, invisible, tantôt par une instance *homodiégétique*: un narrateur-personnage. Cette dernière forme narrative de base prédomine – à une exception près – chez Audoux.

1.1. Changements de formes

La première problématique que nous abordons est celle des possibilités de changement de ces formes de base à l'intérieur d'un récit particulier: *La Jongleuse* se prête volontiers à une telle analyse.

En effet le texte est caractérisé par une *alternance* assez rigoureuse de séquences narratives proprement dites, relatées par un narrateur invisible, et de parties épistolaires, prises en charge par des narrateurs forcément *homodiégétiques*.

Les *lettres* que les protagonistes échangent tout au long de leur histoire, au lieu d'interrompre la narration des événements, ne font que la faire avancer, voire la doubler: les deux formes sont donc en relation *complémentaire* ce qui confère au récit une structure contrapunctique.

Ainsi la fonction première du changement est de créer de nombreux effets comiques, résultats de la *reprise ironique* sous forme épistolaire d'épisodes *hétérodiégétiques*: l'illustration la plus frappante en est sans doute la *scène du vase*. Relatée par le narrateur invisible dans le chapitre initial, elle laisse découvrir la nature des aspirations d'Eliante, son rêve d'infini: "Eliante, à présent dressée au-dessus du col de l'amphore blanche, se tendit comme un arc de la nuque aux talons. Elle ne s'offrait point à l'homme; elle se donnait au vase d'albâtre, le personnage insensible de la pièce" (50). "Ou c'était la suprême, la splendide manifestation de l'amour, le dieu vraiment descendu dans le temple, ou le spectateur avait devant lui la plus extraordinaire des comédiennes, une artiste dépassant la limite du possible en art" (51)⁵. Cet épisode est repris dans

le chapitre II, sous le signe de la dérision, dans la lettre de Léon: "Chère Madame, je ressens si peu d'enthousiasme pour les vases anciens en forme de jeune fille que j'ai résolu, au lendemain même de mon expédition vers l'impossible, de me guérir de leur souvenir cuisant par un petit voyage au pays des réalités vulgaires" (LJ, 53). "J'ai fait la connaissance d'une charmante ...cruche de Montmartre (...) elle parle absolument... comme une cruche! (...) la petite personne de Montmartre me semble chue du paradis de Mahomet, un récipient de pure forme, une amphore céleste; le vase d'élection, quoi!" (55-56)

Cette vision délibérément narquoise diminue d'un coup le poids émotionnel de la scène, grâce à la *distance* qu'elle instaure par le truchement des contrastes. Toutefois la forme épistolaire n'est pas toujours douée de ce pouvoir ironique et ne remplit pas simplement une fonction d'opposition. La question est de savoir dans quelle mesure elle permet la communication des personnages: parviendront-ils à sortir de leur impénétrabilité, se découvriront-ils à travers l'échange des lettres?⁶

Les parties homodiégétiques de *La Jongleuse* démontrent que les lettres ne fonctionnent guère comme un foyer d'introspections fiables, bien au contraire. Comme les personnages préfèrent *dissimuler* leurs émotions, les lettres deviennent des lieux d'introspection à valeur *incertaine*, des réceptacles de paroles mensongères⁷. Souvent les héros se mentent ou prennent pour un mensonge les pensées de l'autre, d'où leur mutuelle *incompréhension*. La nature équivoque de l'introspection marque en premier lieu les lettres d'Eliante, tentatives d'introspection sincère et jeu sur la confession: cette ambiguïté interdit de pénétrer dans la conscience de l'héroïne qu'elle-même semble parfois ignorer. Eliante ne cesse pas de "jongler" dans ses lettres et refuse de dévoiler son for intérieur; à la fin d'un de ses aveux prétendu franc, elle "rectifie" ce qui a été écrit: "Allons! Ne lis pas cela sérieusement! Je ne pleure pas, moi, j'écris des lettres d'amour *qui tombent dans l'eau*" (214). Cet appétit de dissimulation fait du personnage une *énigme* pour les autres: "[Missie] Ni mon oncle, ni moi, ni personne nous ne saurons jamais ce qu'elle est au juste" (154).

Le même phénomène de déguisement se retrouve dans les parties *narratives* qui se résorbent souvent en une comédie grâce aux jeux auxquels les personnages se livrent sur la parole; ceci aboutit à la multiplicité des tons et offre d'incontestables effets comiques. Les *parallélismes* qui existent entre les épisodes narratifs et épistolaires font également ressortir l'alternance des formes narratives de base: la *jonglerie*, inhérente à l'étiquette d'Eliante, s'en trouve confirmée, voire *accentuée*.

Les effets contrapunctiques – comiques ou non – que produit l'alternance des formes, mettent à une distance rassurante le moi multiplié. Le mécanisme dissociatif s'inscrit de cette façon à tous les niveaux du texte tout en déterminant le sort d'Eliante.

La Jongleuse n'est pas le seul récit à mettre en valeur le changement des formes; une situation similaire s'observe dans *Les Rageac*. Le récit se compose

de trois parties symétriquement disposées. La première et la troisième, suivant une chronologie rigoureuse, mettent en relief respectivement la figure de la mère, Gabrielle Rageac, et celle de la fille, Magui; la partie centrale, plus courte, présentée en forme homodiégétique, met l'accent sur le personnage de Joseph Rageac, le père. L'intérêt de ce changement s'éclaire à partir de l'examen détaillé de ce *noyau homodiégétique* qui cache à son tour trois types de récits à la première personne.

Le premier type se présente comme une sorte de carnet, des notes personnelles d'un officier. L'identité de ce dernier laissée dans l'ombre, le texte se montre plus d'une fois comme une "copie" faite par une instance invisible. Ceci est explicité par les *interventions* de celle-ci, manifestes dans le texte: "J'ai pris mon service aujourd'hui 25 [Date en blanc]" (128). "Mes chevaux [Le reste de la phrase est effacé]" (132, le soulignement est de Rachilde). Toujours est-il que le caractère personnel du texte ne s'en trouve pas pour autant altéré⁸.

Au carnet personnel succède une chronique objective, toujours en forme homodiégétique, due à un militaire cette fois nommé dès le titre: "Extrait de l'histoire du 12^e chasseurs par le Commandant Raoul Dupuy"⁹. Ce deuxième fragment de récit montre deux particularités. D'une part il permet de révéler l'auteur du carnet: "Cet escadron (...) était commandé par le capitaine Joseph Rageac" (132). D'autre part, ce narrateur-chroniqueur s'efface complètement dans le texte au profit de l'enregistrement exact des événements; une seule indication renvoie d'une manière explicite à la présence de l'instance homodiégétique qui raconte: "Dans la nuit de la capitulation, nous dit dans son rapport l'intrépide capitaine" (133, c'est nous qui soulignons).

Le troisième type de récit – le plus subjectif de cette deuxième partie – s'observe dans la lettre de Joseph Rageac, adressée à sa femme et écrite pendant qu'il est prisonnier à Hambourg. Cette lettre, de façon significative, met en accusation la "féminité" de Magui¹⁰.

La structuration de cette partie homodiégétique nécessite encore deux remarques. D'une part, grâce à la tripartition *carnet subjectif – chronique objective – lettre personnelle*, le texte bénéficie d'une *symétrie interne* qui assure la cohérence du récit entier. D'autre part, l'adoption de la forme homodiégétique aide à mettre l'accent sur la figure du père qui sera de cette façon *valorisée* aux dépens de l'image de la mère. La présentation de Joseph Rageac est chargée ainsi d'un surcroît de subjectivité, ce qui met au jour la disposition émotive du narrateur invisible.

A l'opposé de *La Jongleuse* et des *Rageac*, la plupart des récits ne permettent pas de manière aussi évidente le changement des formes de base; pourtant des *transgressions* plus ou moins accidentelles peuvent parfois déranger la forme dominante.

Dans *L'Heure sexuelle*, relaté par un narrateur-personnage, un épisode apparemment *hétérodiégétique* survient dans le chapitre VI. C'est le "récit de

Cléopâtre”, ayant pour titre “A la cour de Cléopâtre, il était un tigre royal”, et présenté par un narrateur invisible.

Ce récit, inséré dans le texte entier, présente d'emblée de nombreuses ambiguïtés. Au lieu de constituer – à cette exception près – un texte cohérent, il apparaît par “bribes éparpillées”, constamment fondues avec la diégèse proprement dite. Dans le chapitre VI, il s'impose en revanche comme un récit à première vue indépendant, raconté “à la troisième personne”, sans que le narrateur-personnage par ailleurs omniprésent intervienne. Or la présence de ce dernier y est sous-jacente, ce que le récit entier laisse découvrir de façon catégorique. Ainsi, pour désigner le statut de ce narrateur prétendument invisible, le plus juste serait, nous semble-t-il, de le définir comme une instance “pseudo-hétérodiégétique”, à la fois absente et indissociable de l'histoire. Cette *pseudo-hétérodiégèse* par laquelle l'épisode acquiert une certaine consistance, a pour fonction d'afficher l'importance de la figure de Cléopâtre, ayant du reste une valeur fort douteuse.

Un phénomène similaire d'hétérodiégèse surgit dans *La Tour d'amour*, *L'Atelier* et *Duvet-d'Ange*, pris en charge par un narrateur homodiégétique.

Néanmoins le premier texte n'apporte nulle séquence indépendante relatée à la troisième personne; il est question d'une *infraction momentanée* à la forme qui domine le récit, survenue en un point crucial de l'histoire, au moment où se déclenche l'identification de Jean au vieux: “Il [Jean] monte, il descend, il croise le vieux qui monte ou descend, et le vieux chantonne. Jean Maleux chantonne aussi, par esprit de singe” (117). L'importance de cette transgression consiste en une volonté d'*objectivation* qui prend le narrateur-personnage, soucieux de tenir à distance la confusion dont il est la victime.

Une tentative de distanciation s'observe dans *L'Atelier* aussi, à cette différence près que les passages hétérodiégétiques, plus longs, surgissent plus d'une fois: souvent le je-narrateur feint de se retirer comme s'il racontait en étranger une histoire à laquelle il participe¹¹.

Duvet-d'Ange introduit enfin une authentique séquence hétérodiégétique à la clôture du récit: la relation de la mort du héros à la troisième personne, ce procédé étant de toute évidence destiné à distancier l'échec du personnage.

1. 2. Textes à statut problématique

La Fille inconnue, à narrateur homodiégétique, est sans doute le récit le plus problématique de notre corpus du point de vue des techniques narratives. Les questions que celles-ci soulèvent se rattachent non à l'emploi des formes de base mais au traitement des *niveaux narratifs*¹², en particulier les deux niveaux sur lesquels l'histoire se joue.

La Fille inconnue apparaît comme un récit *enchâssé*¹³: à un niveau premier (extradiégétique) Jean Dormès, le narrateur¹, qui se déclare “aventurier” en

amour – écrivain quant à son métier –, relate ses rapports avec Sandou, une “âme-soeur” étrange, dont il cherche à connaître l’identité. Les événements contenus dans ce *récit*¹ constituent l’*histoire*¹ (intradiegétique). A un niveau second (intradiegétique) le personnage Sandou, lectrice-imitatrice passionnée des romans de Dormès, se transforme en *narrateur*² pour raconter ses histoires d’amour d’adolescente au narrateur¹, devenu *narrataire*²: “[Sandou à Dormès] Vous tenez toujours à ce que je vous raconte des histoires? ... – Pas des histoires. Votre histoire” (32). Les événements du *récit*² forment l’*histoire*² (métadiégétique), enchâssée dans la précédente; Dormès et Sandou sont donc liés en un double rapport de narrateur et de personnage.

L’intérêt du récit réside dans le rôle *équivoque* que prend Rogès dans la métadiégèse. En effet, il n’est pas simplement le narrataire de son ami, il est aussi un “traducteur”, un “éditeur” qui entreprend “l’enchaînement littéraire de ce conte dangereux” (155): “Que suis-je, en ce moment, sinon le nègre de Mme Arghirov, celui qui traduit son histoire sous sa dictée” (191). Bien que le narrataire tienne, d’une manière parfois obstinée, à conserver son statut d’«enregistreur mécanique» (81), la narration du *récit*² sera constamment interrompue, contrôlée et critiquée par ses évaluations: “Si l’on pouvait voir, en face de soi, son héros vivant, agissant, on suivrait avec beaucoup plus d’intérêt l’histoire que l’on entend créer” (154). “Il [Sandou] exagère à ma façon, car il invente sous ma responsabilité” (163). “Ce cerveau étranger a-t-il l’intention de me mystifier en m’imitant?” (111) Ces évaluations, tout en se confondant avec le récit du narrateur-personnage, finissent par évincer l’*histoire*² qui ne sera ni racontée ni véritablement achevée.

Reste à savoir si nous avons affaire, dans ce texte, à la mise en valeur de deux niveaux diégétiques effectivement distincts. Comme le *récit*¹ et le *récit*² sont perpétuellement assimilés, par le biais des interventions de Rogès, le meilleur terme pour y désigner l’agencement des niveaux narratifs serait, croyons-nous, celui de “pseudo-enchâssement”. Il semble que l’histoire que le narrateur-personnage “entend créer” ne soit rien d’autre qu’une histoire qu’il raconte, mais dont il ne veut pas prendre en charge ouvertement la narration.

Quel peut être le sens du pseudo-enchâssement, consciemment adopté sans doute par le narrateur? Certes le procédé est avant tout un *jeu* sur le récit, mais il est aussi – et peut-être davantage – une tentative pour se procurer une dose d’*innocence* face à la charge de l’écriture. Si le narrateur éprouve le besoin de déguiser sa propre histoire, ne veut-il pas par ce moyen écarter sa *responsabilité* de narrateur et voiler du même coup son impuissance de créateur?

Le pseudo-enchâssement a une seconde fonction – il vise à *séduire* l’autre, le succès d’une telle entreprise exigeant une distance nécessaire, établie ici par le truchement de cette singulière écriture: “A-t-elle l’intention de se raconter ou de me raconter à moi l’histoire que j’aurais dû inventer pour lui plaire?” (111)¹⁴

Néanmoins, ni la séduction ni la narration ne peuvent aboutir: la clôture de *La Fille inconnue* doit se lire comme un *double échec*, celui des personnages et

de la narration. Les rapports de Dormès avec Sandou échouent, le récit du narrateur-personnage – incapable de remplir son vague rôle de traducteur – se défait: aussi détruit-il son roman manqué en se détruisant lui-même: “Mon revolver est là, tombé sur le dernier chapitre de ce roman qui ne paraîtra jamais (...) Allons, ce ridicule que je redoute, il faut le détruire d’avance” (268-269)¹⁵.

La Fille inconnue n’est pas le seul texte à illustrer le caractère problématique de l’écriture; le phénomène se retrouve dans plusieurs récits en forme homodiégétique et apparaît avec acuité dans *L’Heure sexuelle*, où une double identification se produit, qui fait que l’histoire d’amour des protagonistes s’amalgame avec celle de Cléopâtre, toutes les deux assumées par le narrateur-personnage, romancier ici aussi.

Ce qui nous intéresse, c’est le mode d’insertion du récit de Cléopâtre dans le texte entier. Soulignons tout de suite qu’à la différence de *La Fille inconnue*, il ne s’agit nullement ici d’un récit enchâssé: le récit de Cléopâtre se situe au même niveau diégétique que l’histoire de Léonie, le statut du narrateur doit se définir comme étant exclusivement *extra-homodiégétique*¹⁶.

Le récit de Cléopâtre, au lieu de constituer – à une exception près – un texte cohérent, est imbriqué *in extenso* dans la diégèse. Aussi serait-il hasardeux de le tenir pour un texte à part entière, d’autant qu’il est pratiquement impossible de juger si “Cléopâtre” est un récit en train de s’écrire. Cette incertitude maintenue jusqu’à la fin, l’acte d’écriture – celui du récit inséré – demeure douteux; faits vécus et imaginés, pensés et écrits semblent s’allier en une parfaite simultanéité: “[Rogès à Léonie] Je vends de l’amour comme toi. Le mien est en papier, mais il est peut-être plus dangeureux” (131). “[Rogès à sa mère] elle [Léonie] est également un objet d’art précieux” (212).

En conséquence de ces ambiguïtés, nous choisissons de baptiser ce type d’écriture *insertion dissimulée*: c’est d’une volonté de déguisement et d’assimilation que le texte entier est né¹⁷. L’histoire relatée par Rogès aura un double enjeu. Il est question d’une part de conquérir Léonie, de l’autre d’écrire un roman, les deux objectifs du narrateur-personnage aboutissant à l’échec: Léonie s’en va, son ami étant revenu, cependant que l’insertion dissimulée met en question le succès de l’entreprise romanesque. Pourtant, à l’opposé de *La Fille inconnue*, l’échec de l’entreprise littéraire ne conduit pas à l’impasse. L’écriture, douée d’un pouvoir consolateur, s’impose à la fin comme une échappatoire: “Je suis resté seul, essayant de faire un peu d’art pour me guérir d’elle, un peu d’art avec toute ma douleur” (283).

Dans *La Tour d’amour*, la problématique de l’insertion est attachée au livre que Jean écrit à la clôture de son récit: “Alors, comme j’ai peur, moi aussi, d’oublier l’alphabet, je me suis mis à écrire mon histoire sur le grand livre du phare. Je mentionne les navires perdus, les barques de pêche, passant le ventre en l’air, et, un à un, tous mes souvenirs d’amour qui sombrent dans l’éternelle tristesse” (TA, 149). Ce livre se prête à deux sortes de lectures différentes. Il peut être pris pour une insertion; il peut également désigner l’acte du récit entier qui

se lirait dans cette acception comme un journal rétrospectif, le déchiffrement du sens dépendant largement du choix entre ces interprétations. Or ce choix est bien aléatoire. Quoi qu'il en soit, le passage final a pour fonction d'aider le narrateur-protagoniste à surmonter – même sans espoir – le néant qui l'étouffe.

A la différence de ces trois récits, *Duvet-d'Ange* met au jour une insertion cette fois "certaine": l'un des rôles attribués au narrateur-personnage est celui d'auteur de poèmes effectivement cités dans le texte, l'écriture étant pour le héros un enjeu existentiel: "Je ne peux pas supporter l'idée que je finirai dans la peau d'un bon bourgeois (...) je voudrais faire quelque chose de grand: Un poème ou un livre très sensationnel" (95-96). Nous avons constaté précédemment que *Duvet-d'Ange* se montre incapable de triompher dans son aventure littéraire. Les citations littérales de ses poèmes ont deux fonctions intimement associées: premièrement elles donnent d'éclatants effets de pastiche¹⁸; en deuxième lieu ces autocitations permettent au protagoniste d'éluder l'atroce révélation de son impuissance de créateur¹⁹.

Mon étrange plaisir est à considérer comme une vaste rétrospection, assumée par le narrateur-protagoniste, en train de se rappeler son adolescence. Ce retour en arrière semble interrompu, de temps à autre, par des fragments qui se confondent facilement avec l'acte narratif du récit lui-même: "Pourquoi cette nuit ai-je envie d'écrire sur ce papier jauni découvert au grenier sous un tas de vieux livres d'église? (...) J'écris sur un papier qui craque, tant il est sec" (19). "Ce pourquoi j'écris, pour moi seul, sur ce papier jauni qui vient du grenier (...) Sur ce papier-là je me retrouve" (30). "Je voulais écrire, mais l'encre sèche sur la plume qui devient une griffe sans traces noires ou rouges" (61). Or les allusions à l'envie d'écrire appartiennent non au narrateur mais à l'adolescent d'autrefois.

Il ressort de l'analyse de ces textes que le conflit des narrateurs-protagonistes relève de leurs ambitions de romancier ou de "conteur", vouées à l'échec: dans *La Fille inconnue* l'essai romanesque aboutit à l'échec; pour Rogès et Jean l'acte d'écriture demeure problématique; *Duvet-d'Ange* se perd dans son désir de devenir poète. La création, au lieu de donner une chance de salut, représente au contraire un *danger*.

1. 3. Alternances de rôles

En narration homodiégétique, le même personnage apparaît en tant que "je-narrant" et "je-narré"; vu sous ce deuxième angle, il peut remplir dans l'histoire une fonction de protagoniste ou y figurer comme témoin²⁰. Dans certains récits il arrive que le narrateur-personnage prenne en charge les deux rôles à la fois en les faisant alterner: l'illustration la plus frappante en est *L'Atelier*.

Dans la première moitié du récit, la narratrice se présente comme *témoin* de la vie des autres personnages dont elle relate tour à tour tel ou tel épisode, de manière le plus souvent rétrospective²¹. Cependant, vers le milieu du récit, elle se met au centre en tant que *protagoniste* pour parler d'elle-même à la lumière de ses rapports avec Mlle Herminie, Mme Dalignac et Clément, sans que cette fonction de protagoniste soit gardée jusqu'à la fin. En fait Mme Dalignac, Mlle Herminie et en partie Clément surgissent à titre de "personnages-relais", destinés à équilibrer le double rôle du narrateur homodiégétique: tantôt ils sont observés par le témoin, tantôt ils participent au registre "protagoniste". C'est le témoin qui relate de la sorte la quête de Mlle Herminie, alors que leur voyage appartient au domaine du protagoniste. Il en va de même de Mme Dalignac: si son chagrin appelle le témoin, elle s'impose à la fin comme personnage central du texte du protagoniste. Clément figure de préférence dans ce deuxième "type" de récit; aussi les relations qu'il entretient avec l'héroïne pourraient-elles facilement constituer l'intrigue proprement dite²². Or il n'en est rien: ce noyau d'histoire d'amour est éclipsé justement par les incessants changements de rôle que le narrateur entreprend, renonçant ainsi à se raconter ouvertement.

Cette *alternance* – principal intérêt sans doute du roman et facteur de sa cohérence – a ceci d'important, du reste, qu'elle rend possible la mise en valeur d'attitudes différentes: le témoin se permet des commentaires, le protagoniste préfère le silence²³. En outre, ses fonctions aidant, le narrateur peut conférer plus d'*objectivité* à son récit en tenant à distance non seulement la vie des autres mais la sienne propre²⁴.

L'alternance des rôles est loin de se manifester de façon aussi nette dans *Duvet-d'Ange*: le narrateur a beau prendre une *triple fonction*, l'alternance ne demeure pas d'un bout à l'autre du texte. La tâche première ici du je-narré est celle de figurer comme un *observateur* désireux de jeter un regard ironique sur le monde des lettres: "Je ne connais décidément rien de plus vulgaire qu'un romancier. Il ne voit rien, ne sent rien, ne jouit de rien. Il demeure un brave homme, vendeur d'épices pour délire cérébral, fermé à tout délire sentimental" (34).

Cet observateur-témoin disparaît par la suite au profit du *protagoniste*, inapte à concilier rêve et réalité²⁵. Pourtant, grâce aux différents rôles adoptés par le narrateur, le poids du vécu se trouve maîtrisé, ce qui permet d'avoir du recul par rapport à l'échec.

L'apparition du témoin n'est que passagère dans *Mon étrange plaisir*: il disparaît de la troisième partie, dominée par la forme autodiégétique. En revanche, à la fin de la première partie, le protagoniste est prêt à se changer en témoin pour participer en spectateur effrayé au suicide de la bergère²⁶. La deuxième partie s'ouvre sur une situation analogue en exposant la triste aventure d'amour de la jeune fille, relatée par le narrateur-personnage devenu un témoin apitoyé: "C'était donc cela, une aventure d'amour, la plus naturelle et la plus poignante de toutes?" (54) "J'avais été témoin des serments et de la grande

sécurité que ces engagements, d'ailleurs librement pris par chacun des amoureux, semblaient donner à cette affection. Et puis, c'est fini" (55).

La mise en valeur du rôle du témoin conduit ici aussi à l'*objectivation* de l'autodiégèse, ayant pour le reste un caractère incertain.

2. Points de vue

Le traitement des points de vue est en rapport étroit avec la forme narrative de base adoptée²⁷: si le narrateur ne figure pas dans l'histoire en tant que personnage, il prend nécessairement une *distance* vis-à-vis des événements qu'il relate, même s'il choisit de présenter l'histoire dans la perspective des héros, renonçant ainsi à faire valoir sa propre vision. Par contre, le narrateur-personnage, du fait même qu'il relate ses expériences personnelles, introduit un point de vue *à priori* subjectif et par là même plus limité que celui d'un récit à narrateur invisible²⁸.

Ainsi pour l'étude des points de vue, la distinction entre narration *hétérodiégétique* et narration *homodiégétique* est nécessaire, afin que l'on puisse mieux définir, à l'intérieur des formes de base, le type narratif *prédominant*, avec les caractéristiques qui lui sont propres. Pour ce faire, il nous faudra déterminer le "sujet-percepteur" dont la "vue", la "conscience" oriente la "perception du monde romanesque"²⁹; cependant, l'analyse des points de vue ne se limitera pas à l'étude du sujet-percepteur. On s'efforcera également d'examiner l'objet de la perception en rapport avec la façon dont il est perçu: le point de vue peut se borner à la présentation des faits extérieurs, visibles et audibles, mais il peut également faire connaître les pensées, la vie intérieure d'un personnage. Sous ce rapport on doit discerner, quant à l'objet de la vue, "perception externe" et "perception interne"³⁰. Il convient de remarquer encore que la perspective peut être fixe ou variable selon que le narrateur met en valeur une seule ou plusieurs optiques différentes; cette dernière technique n'étant possible dans nos textes qu'en narration *hétérodiégétique*³¹.

Dans les récits d'Audoux le type narratif *prédominant* peut se définir comme *actoriel*: le narrateur, dans chacun des textes, préfère épouser la vision de ses personnages. Chez Rachilde, une sorte d'alternance est maintenue selon les perspectives du narrateur et des acteurs: si le narrateur opte, dans la plupart des récits, pour la primauté du point de vue des personnages, il ne renonce pas pour autant à sa propre optique, prêt à la faire valoir – certes à des degrés divers – en s'éloignant de ses héros pour les observer de l'extérieur ou pour jeter un regard rapide sur leur vie intérieure. La perspective *narratoriale* est toujours *sous-jacente* chez Rachilde sans qu'elle devienne dominante: le narrateur est donc loin de se réserver le droit de l'omniscience³².

Nous nous proposons de la sorte – tout en respectant les formes de base – de mettre l'accent sur les caractéristiques du type *actoriel*, ayant une place

prépondérante chez les deux romancières. Ensuite, on passera en revue rapidement certains textes où le traitement des points de vue est caractérisé par l'alternance des types.

2. 1. Particularités de la perspective actorielle

Les rapports que les textes à type actériel établissent entre la focalisation-sujet (Fs) et la focalisation-objet (Fo) peuvent se résumer par le *modèle* suivant: Fs act – Fo int sujet/Fo ext autrui³³. Cela dit, la focalisation-sujet possède plus d'une fois une vision *interne*, de sorte qu'elle est capable de faire connaître au lecteur ses pensées et ses sentiments; tandis qu'elle n'a d'autrui qu'une vision *externe*, limitée à ce qui est saisissable du dehors.

2.1.1. Perspective actorielle en narration hétérodiégétique

La Jongleuse, *Monsieur Vénus*, *La Princesse des Ténèbres* et *Douce Lumière* sont marqués par les règles de ce code actériel³⁴. La mise en valeur d'une telle technique fait ressortir l'importance particulière que prend l'*incertitude* dans ces récits; elle montre également les *contrastes* qui s'inscrivent dans les perspectives des protagonistes.

Dans *La Jongleuse*, du fait même de l'*alternance* des formes de base, le traitement des points de vue se caractérise par une variété assez grande. Nous nous attachons ici à examiner les parties hétérodiégétiques, appuyées sur les visions des protagonistes.

Si le narrateur épouse plus d'une fois la vue d'Eliante, la focalisation-sujet *privilegiée* sera pourtant Léon: son regard est plus fréquemment mis en relief, il est capable en plus – à l'opposé d'Eliante – de faire des introspections "certaines"³⁵. L'enjeu pour Léon, c'est la conquête d'Eliante: "Il se sentait éperdument entraîné vers une conquête peut-être possible, sinon facile" (29); l'objet de sa perception est donc souvent son propre amour et les perturbations que ce sentiment apporte. Lorsque la focalisation-objet concerne l'intimité de l'héroïne, une situation tout autre se produit: Léon ne peut avoir d'Eliante qu'une image extérieure, réduite au perceptible, d'où son *ignorance* et sa *fausse interprétation* des "signes"³⁶.

L'étendue de son ignorance se révèle – en opposition avec sa relative clairvoyance du début – vers la fin, au cours du bal dont il est le sujet-percepteur. Dès le début son égarement est manifeste; il se croit "roi", attendant sa "journée de noces", alors qu'il ne sera que le témoin effrayé du suicide d'Eliante: "Léon souriait. Il était roi, ce jour de printemps, et c'était sa royauté de mâle que les trois femmes adorables berçaient (...) Jamais jeune marié n'avait eu plus

merveilleuse journée de noces" (228). "Je suis le roi, je me repose. (...) N'oublions pas que je suis le roi" (238). "Je suis le roi, vous êtes mes esclaves" (239).

La meilleure illustration de son égarement est l'épisode de l'offrande des habits par Eliante. Léon n'arrive pas à comprendre la valeur des signes spatiaux, ce qui l'empêche d'en déchiffrer la véritable signification: la disparition d'Eliante. "Il comprenait. Certainement elle avait obéi à sa mise en demeure. Elle partageait sa fortune entre sa nièce et son beau-frère (...) maintenant, elle distribuait les souvenirs de sa vie conjugale (...) C'était bien, c'était beau!" (236)

Attaché à la réalité, limité au perceptible, il ignorera jusqu'à la fin la portée de la jonglerie et ne pourra jamais percer l'identité de cette femme mystérieuse qui lui reste *étrangère*³⁷.

Eliante et Léon ne sont pas les seuls focalisateurs auxquels la vue puisse appartenir: le regard est parfois cédé aux personnages secondaires, en particulier à Missie. La fonction de ces changements de point de vue réside dans la mise en relief de *visions contrastées*, celles notamment qui s'inscrivent dans les perspectives de Missie et de Léon, et qui laissent découvrir l'hostilité de la première et l'admiration du second à l'égard d'Eliante-Fo. En effet, pour Missie, Eliante est responsable de la mort de son mari: "[Missie] Eliante est un cas pathologique, c'est une femme nerveuse, superstitieuse, un peu folle (...) Elle a rendu son mari si malheureux avec tous ses caprices qu'il en est mort" (155)³⁸. Lors de la danse finale cette opposition est encore plus manifeste: le mépris ironique de Missie s'oppose à l'émerveillement de Léon, vite transformé du reste en effroi³⁹. Leurs visions seront unifiées enfin en une "horreur sacrée" devant le suicide d'Eliante⁴⁰.

Monsieur Vénus obéit en général au code du type actoriel: les héros (Raoule en particulier, Fs privilégiée) peuvent faire part au lecteur de leurs émotions qui demeurent cependant cachées devant les autres personnages.

L'examen de l'optique de Jacques nous semble révélateur sous ce rapport. Ayant, dès le début, une vision incertaine et sur lui-même et sur le monde qui l'entoure⁴¹, sa perspective – au fur et à mesure qu'il se métamorphose "en femme" – devient de plus en plus floue, non seulement concernant les rapports qui se tissent, comme au hasard, dans son univers, mais aussi quant à sa propre conscience. "Homme-objet", saisit-il jamais le sens de sa transformation? "Etre irresponsable" (157), parvient-il à interpréter son désir confus?⁴²

Le trouble de Jacques, n'ayant "plus conscience de ce qu'il fait" (217), se révèle avec acuité au cours du singulier duel par lequel il est paradoxalement obligé de remplir son "devoir de mari outragé" (217): "Il l'aimait cruellement, cette femme...; il est vrai qu'il l'avait cruellement offensée pour cet homme qui lui avait fait si mal au cou (...) Oui, certes, il l'avait offensée, cette femme; mais cet homme, pourquoi lui avait-il fait si mal au cou?" (220) La prise en charge de ce rôle lui interdit de reconnaître, au moment même de mourir, la raison de sa disparition⁴³.

C'est l'*incertitude* du personnage masculin qui commande, une fois de plus, la technique des focalisations dans *La Princesse des Ténèbres*. Toujours est-il que les deux protagonistes sont privilégiés, au même degré, en tant que focalisations-sujets. Une alternance harmonieuse des points de vue s'instaure ainsi, établie entre scènes *réelles* et *imaginaires*, chacune ayant, respectivement, une focalisation-sujet appropriée.

Le sujet-percepteur des épisodes "réels" est le docteur Sellier, tandis que les scènes imaginaires sont vues dans l'optique de Madeleine. La conséquence de ce procédé est la mise en valeur de visions *antagonistes*, provenant de la façon dont Madeleine-Fo est perçue par les sujets.

La crise de Madeleine est présentée tantôt de l'intérieur (*introspection* de l'héroïne), tantôt du dehors (le regard du docteur). Cela dit, la raison de l'incompréhension des époux relève du *contraste* entre l'introspection de Madeleine et la vision extérieure que possède d'elle le héros⁴⁴. Ainsi, quoique ce dernier soit capable de s'apercevoir du bizarre comportement de la jeune fille, il ne comprendra rien à la véritable nature de sa crise, le processus de focalisation passant avant tout à travers la perception de signes *corporels*: "Elle n'était pas malade, mais elle devait dissimuler quelque chagrin extraordinaire. Comme elle avait un aspect de créature fanée, misérable! (...) son visage, pourtant d'une rare régularité de traits, s'abîmait en un teint plombé, changeant, verdissant aux cernures des yeux" (70)⁴⁵. L'incertitude du docteur vient donc de sa position d'*observateur* à laquelle il doit se borner⁴⁶. Dans les épisodes réels, Madeleine n'est que ce qu'elle *paraît* aux yeux de cet homme amoureux, une "énigme absolue" (160), une inconnue convoitée: "[Madeleine] Vous ne me voyez pas telle que je suis, et, quand vous me verrez, il sera trop tard" (185). "Est-ce qu'on épouse une inconnue? car il [Sellier] avouait la moins connaître que jamais" (220).

L'ignorance des personnages se révèle de façon déterminante dans les épisodes actoriels de *L'Animale* et de *Madame Adonis*.

Le passage qui contient, dans *L'Animale*, le récit relatif aux premiers temps des fiançailles de Laure avec Henri, est focalisé uniquement par ce dernier. La vision d'Henri, bornée à la singulière beauté de Laure, est non seulement limitée, mais encore *erronée*: ignorant les "vices" de Laure, il se fait forcément une image fautive de sa personnalité: "Elle était originale, facile à dégrossir et suffisamment prometteuse de bonne maternité (...) Enfin, elle sentait bon la lavande comme un linge pur, elle était grave, calme, représentait bien une ignorante" (AN, 106). L'optique de ce héros innocent sera ensuite corrigée par le point de vue de l'abbé qui révèle les passions bizarres de Laure. Cette correction, en mettant fin à l'ignorance du personnage, déterminera à son tour le sort de l'héroïne.

A l'opposé de *L'Animale*, l'ignorance persiste dans *Madame Adonis*. Le lecteur, à quelques rares exceptions près, ne connaît pas les pensées des personnages qui n'arrivent pas non plus à se connaître. Louis qui n'a qu'une

connaissance superficielle de sa femme, ignore son infidélité; si Louise est au courant de l'adultère de son mari, elle en est informée par Marcel. Ni Louis ni Louise ne peuvent jamais entrer dans la conscience de Marcel/Marcelle dont le secret est caché jusqu'à la révélation finale.

Dans *Douce Lumière* – contrairement aux récits analysés ici – la perspective reste *fixe*. Aussi ce récit est-il plus "subjectif" que ceux à perspective variable, le point de vue étant forcément plus unifié⁴⁷.

L'histoire d'amour d'Eglantine est relatée à partir de la vision de l'héroïne; le traitement des focalisations se conforme parfaitement aux règles du code actoriel: capable de se voir, Eglantine est contrainte de contempler Noël du dehors. L'adoption systématique de la perspective fixe interdit la mise en valeur du point de vue de l'autre: le héros est privé du droit de la vue.

Ainsi, la *confrontation* des protagonistes n'aura pas lieu; elle se joue uniquement dans l'esprit de l'héroïne qui semble "ignorer", au moment même de la séparation, son chagrin: "Elle marche dans un chemin large et clair où nul obstacle ne lui cache le but (...) Mais alors, pourquoi donc ces larmes chaudes qui ruissellent sans arrêt sur son visage? Elle est sans chagrin pourtant. De plus, mère Clarisse doit l'accompagner, puisqu'elle entend sa voix chevrotante" (125-126).

Après la rupture du couple, Noël, suffisamment défavorisé en tant que sujet-percepteur, va jusqu'à disparaître de la scène: relégué dans le blanc du texte il ne surgit qu'à travers la conscience d'Eglantine; processus indispensable pour que son rêve puisse s'épanouir.

Pourtant la fin du récit semble privé de "centre d'orientation individualisé"⁴⁸, au profit de la *neutralité* de la perspective. Les personnages ne sont subordonnés ni au regard du narrateur, ni à la vision jusque-là envahissante d'Eglantine: seuls les faits bruts sont relatés sans explication ni commentaire. L'adoption momentanée de ce type narratif "neutre" a pour fonction évidente de mettre à distance la disparition de Jacques.

2. 1. 2. *Perspective actorielle en narration homodiégétique*

Dans ces récits, le je-narrant se retire en faveur de la manifestation persistante de l'optique du protagoniste: la perspective, toujours fixe, est *limitée* à l'extrême⁴⁹.

Dans *Refaire l'amour* le point de vue est celui d'Alain, le code actoriel lui interdisant d'entrer – à une exception près – dans les pensées de Pauline. Il importe de remarquer que le seul acte involontaire du héros, qui consiste à tuer son chien, est pris dans son optique volontairement détachée; ce n'est pas un hasard non plus si l'explication de cet acte se produit de manière rétrospective: cela permet de prendre du recul face au moment d'inconscience⁵⁰. La focalisation-objet par excellence reste sa propre intimité; néanmoins Alain se

permet parfois des "digressions", des réflexions générales d'ordre social et esthétique⁵¹.

Les digressions de Rogès ont pour intérêt, sur le plan de la perspective, de rendre possible l'émergence d'un regard ironique, propre au protagoniste, modifié de temps en temps par de rapides changements de points de vue; cette technique conduit souvent à des effets de burlesque.

Duvet-d'Ange fait ressortir un pareil angle ironique: sous le regard du héros, les autres se transforment en images caricaturales. La prise en charge de ce point de vue aide le personnage à atténuer un peu son échec; en revanche les changements d'optique – délégués au patron de la *Revue Mauve* et à la reine Bathilde – prennent valeur de confirmation: ils renforcent le sentiment de vide que ressent Duvet-d'Ange, validant ainsi la vision pessimiste qu'il a de son univers.

Dans *Marie-Claire* l'ironie observée chez le narrateur-personnage rachidien fait complètement défaut, et laisse triompher, dans l'optique de l'héroïne, une ignorance plus d'une fois voulue et qui fait appel au savoir du lecteur: elle oriente d'une manière exclusive et décisive la perception du monde diégétique⁵². Cette perspective, bornée aux faits saisissables de l'extérieur et aux comportements visibles, crée des lacunes importantes au niveau de l'histoire⁵³.

Dans *L'Atelier* l'alternance de rôles entreprise par le narrateur-personnage influe directement sur le traitement des points de vue. Néanmoins, en dépit de cette alternance, la perspective reste fixe, très unifiée, la focalisation-sujet dominante – qu'elle soit témoin ou protagoniste – étant l'héroïne. Cette perspective fixe semble confirmer le rôle de personnage principal dont Marie-Claire est, croyons-nous, dotée. Une illustration frappante de cette perspective unifiée est l'épisode de la chute de Gabielle. Tous les personnages voient effectivement l'accident se dérouler, mais seul le narrateur-personnage a le privilège de faire part de ses observations comme de certaines impressions personnelles: "Gabielle (...) riait sans bruit et son rire avait quelque chose de surnaturel. La pâleur de son visage avait aussi quelque chose de surnaturel, et n'était pas plus agréable à voir que son rire, mais toute la dureté de ses traits était partie et son regard redevenait doux et confiant" (AT, 180). La vue externe du sujet-percepteur confère à cette description une forte dose d'*ambiguïté*: c'est le lecteur qui décide, une fois arrivé au terme de cet épisode, de son sens. L'interprétation des émotions est déléguée, après la fausse couche de Gabielle, à Bergeounette: "Quelle chance pour elle que cette chute" (182).

La mise en valeur exclusive de la vision subjective d'Annette dans *De la ville au moulin*, soucieuse cette fois de nettement formuler ses émotions, interdit aux autres personnages de bénéficier du regard. Pourtant les lettres de Firmin et de Valère, insérées dans le texte, parviennent à leur offrir, provisoirement, des lieux d'introspection. L'emploi de la forme épistolaire donne un moyen de consolation à Annette-destinataire, il permet également aux protagonistes d'éviter la confrontation⁵⁴. *Le Suicide* se présente enfin comme une tentative

d'introspection, de confession. Le champ focal est restreint à l'extrême, réduit à la conscience du narrateur-personnage, ce qui exclut tout changement de point de vue. Cependant, l'optique du "confesseur" demeure plus d'une fois *détachée* par rapport à son propre esprit. Le *contraste* qui s'établit ainsi entre le contenu narratif et la perspective détachée, qui est censée l'élucider, apporte au récit une dose d'*objectivité*.

2. 2. *Alternance des types*

Le syncrétisme des types auctorial et actriel – marquant uniquement les récits de Rachilde – se manifeste de manière exemplaire dans *La Marquise de Sade* et *Les Rageac*; il s'inscrit, à un degré moindre, dans *L'Animale*, *Madame Adonis* et *Son Printemps*⁵⁵.

Dans *La Marquise de Sade* le point de vue appartient de préférence au narrateur, soucieux de focaliser la société des militaires ainsi que la singularité de Mary, sans qu'il s'efforce de découvrir entièrement les émotions de l'héroïne. Toutefois il prête souvent la vue aux personnages eux-mêmes, à Mary en particulier, qui devient ainsi un sujet-percepteur privilégié: le début du texte semble pris dans cette optique. L'objet de la perception étant la famille, la vue est restreinte par définition au perceptible; la mort de la mère est présentée sans doute à partir de la vision de Mary. La focalisation peut être déléguée en outre, momentanément, à un personnage autre que l'héroïne, ainsi à l'oncle: épris de sa nièce, il ne perçoit que sa beauté exceptionnelle. L'optique du baron est bornée également à une perception externe, celle des particularités du corps de sa femme: "Ses yeux (...) se rejoignaient, toujours de ce bleu inexplicable (...) Ses cheveux lourds (...) avaient des senteurs délicates de ce réséda mystérieux" (260)⁵⁶.

La première et la troisième parties des *Rageac* fait ressortir le type auctriel, valorisant néanmoins la vision de Magui, en particulier à la fin. Dans la deuxième partie la perspective auctrielle est éclipsée par l'adoption des points de vue des trois personnages qui y apparaissent; ceci n'est certainement pas sans rapport avec le changement de la forme de base examiné plus haut.

L'Animale met au jour un procédé d'alternance similaire en évitant la modification de la forme de base. Le premier chapitre est dominé par le type actriel; la vision est celle de Laure, contemplant l'homme qui dort – inconnu encore pour le lecteur. Le changement survient dans le chapitre II, vaste rétrospection suivant une chronologie rigoureuse: le sujet-percepteur devient alors le narrateur tout en cédant parfois le regard aux personnages, à Henri entre autres, ce qui permet l'identification de l'homme dormant du début. Au moment où le retour en arrière est terminé, le foyer focal repasse dans la conscience de Laure; aussi ses rapports avec Lion seront-ils pris dans sa perspective subjective. Le narrateur, toujours aux aguets, ne laisse pourtant pas disparaître sa propre

optique qu'il fait valoir entièrement à la fin, lors des épisodes de la métamorphose et de la mort de l'héroïne⁵⁷.

La focalisation-sujet privilégiée de *Madame Adonis* est le narrateur invisible mais qui retient, volontairement, certaines informations sur ses personnages. Soucieux de prendre ses distances à l'égard de ses héros, il ne montre que ce qui est effectivement perceptible de l'extérieur. Aussi feint-il d'ignorer l'assimilation Marcel/Marcelle, révélée seulement à la fin⁵⁸.

Son Printemps met en valeur, à son début avant tout, le type auctoriel. La présentation du portrait de l'héroïne est orientée ainsi par le point de vue du narrateur dont le regard surgit – en alternance avec la perspective de l'héroïne – à plusieurs reprises par la suite.

Le même procédé se retrouve dans *La Jongleuse* dont il est intéressant d'examiner sous cet angle l'ouverture. Eliante est entièrement focalisée par le narrateur dont la vue est régie par une certaine "neutralité": on dirait que l'héroïne est perçue comme une inconnue, enregistrée du dehors, la focalisation-objet se bornant à son apparence physique et aux éléments du cadre qui l'entourent⁵⁹.

C'est cette "neutralité" de la vision qui l'emporte dans *La Femme Dieu*, orienté par un changement perpétuel de la perspective⁶⁰. Au cours des trois premiers chapitres il semble que la focalisation-sujet soit le docteur, capable de juger la famille⁶¹. Or ce privilège lui sera repris par la suite, d'où le "faux statut" du docteur en tant que sujet-percepteur. Désormais une vision externe semble commander la perception du monde romanesque. Le foyer focal coïncide tantôt avec le narrateur invisible, tantôt avec un personnage; il peut également se situer dans une instance diégétique indéfinie, ce qui risque de rendre "neutre" le type narratif.

Quelle que soit l'instance qui fonctionne comme centre d'orientation, sa vue ne demeure pas simplement externe mais encore *incertaine*. Le "secret" de l'histoire vient de cette "opacité" des visions: il est impossible de connaître les personnages qui – du fait de l'aveuglement dont ils font preuve – sont incapables de se comprendre et de saisir l'autre. La mise en valeur de la perspective neutre est particulièrement sensible à la clôture du récit, moment de la révélation du dédoublement. Cette découverte décisive se fait à partir de l'optique neutre des religieuses anonymes, seules à enregistrer la perturbation du héros⁶². L'adoption de ce regard neutre concourt à augmenter la *distance*, dès le début soigneusement instaurée, à l'égard du monde diégétique, fondé sur des énigmes.

Dans certains récits conduits en narration homodiégétique, le narrateur-personnage se sépare en deux instances distinctes: ceci aboutit à la mise en valeur de l'optique du je-narrant au détriment de l'adoption du regard du personnage.

Deux remarques s'imposent d'emblée: d'une part, la présence auctorielle est nettement moins sensible en narration homodiégétique que dans le cas des récits

à narrateur invisible, d'où il résulte d'autre part que la perspective, s'appuyant sur la vision du protagoniste, sera plus restreinte et d'autant plus subjective.

Dans trois récits il est assez facile de repérer quelques passages gouvernés par le type auctorial; le meilleur exemple en est sans doute *La Fille inconnue* que nous préférons pourtant examiner à cet égard plus loin.

Le sujet-percepteur dominant de *Mon étrange plaisir* est le héros dont la conscience constitue un espace privilégié dans le monde diégétique. En effet ses souvenirs sont pris dans son optique incertaine d'adolescent, d'où des lacunes considérables sur le plan de l'histoire. Il arrive en même temps que le je-narrateur surgisse derrière cette vision, afin de pouvoir jeter un coup d'oeil sur l'acteur d'autrefois.

Un procédé analogue se présente dans *La Tour d'amour*, considéré paradoxalement comme "le moins subjectif" des livres de Rachilde. En effet l'optique actorielle du narrateur-personnage ne se borne pas exclusivement aux mouvements de sa conscience individuelle, bien au contraire: il contemple parfois en percepteur "hyperréaliste" le monde chaotique dont il est participant, ce qui permet d'atténuer l'angoisse qu'il y éprouve. La mise en valeur de rares passages auctoriels servent, croyons-nous, le même but d'*objectivation* et de *distanciation*.

2. 3. La fonction du choix du type narratif actriel. Infractions

Il ressort de nos analyses que l'adoption prépondérante du code actriel a pour fonction spécifique d'attester la nature essentiellement limitée de la vision du sujet-percepteur, ce choix influant directement sur le *contenu* des récits. Le personnage peut mettre à nu son coeur, il n'aura jamais de l'autre, du fait de l'*ignorance* qui l'aveugle, qu'une connaissance superficielle, souvent fausse, réduite parfois au minimum. Les héros sont prisonniers de leur vision personnelle et ils restent, l'un pour l'autre, des *étrangers* impénétrables. L'antagonisme des perspectives s'accompagne de l'*impuissance communicative* des protagonistes, ce qui rend a priori impossible leur entente. Il s'ensuit de là que la vie intérieure de l'autre ne peut être tout au plus que *devinée*, à distance, à partir de signes perçus sur le corps et dans l'espace: nous avons démontré à maintes reprises que certains indices *spatio-physiques* fonctionnent comme des focalisations-objets et déterminent la profondeur de la perception du sujet. Le présent chapitre cherche à préciser les rapports de ces signes avec l'instance qui les perçoit.

Nous avons signalé plus haut la possibilité de déléguer la vue à un personnage autre que le sujet-percepteur. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les glissements de points de vue incidents, rapides, parfois uniques et immédiatement réparés. Appelés "altérations", ils créent "une infraction momentanée au code qui régit [le] contexte, sans que l'existence de ce code soit pour autant mise en

question⁶³. Ces *altérations* peuvent porter soit sur un protagoniste, ne fonctionnant pas comme Fs, soit sur un personnage secondaire, participant en quelque sorte aux relations des héros; ensuite – sporadiquement – sur un rôle épisodique, étranger à l'histoire.

On examinera ici quelques cas particuliers de l'usage des altérations, analysées pour leur valeur d'infraction et le rôle fonctionnel qu'elles prennent dans la construction des récits. L'étude de ces glissements à valeur *fonctionnelle* se limitera à certains récits homodiégétiques de type actoriel⁶⁴.

Il a été prouvé que l'optique de Marie-Claire exclut en principe la délégation du regard. Or, si l'on y regarde de plus près, il est possible de repérer *deux cas d'altérations* d'une importance particulière qui, sans bouleverser à fond le code du texte, le contredisent pourtant en *élargissant* la vision fort limitée de l'héroïne.

Ces glissements appartiennent à des personnages principaux, Henri et Marie-Aimée. La première altération relève d'Henri: "Il en est de même pour l'homme; parfois une douce créature vient à lui (...) il sent qu'avec elle il pourrait vivre du vent qui passe et du miel des fleurs. Mais, pareil à la racine qui retient l'épi à la terre, un lien mystérieux l'attache à son devoir qui est fort comme la terre" (212–213)⁶⁵. Le passage a ceci d'important qu'il dévoile, un moment, les propres émois du héros, auxquels Marie-Claire ne pourrait autrement accéder. Outre l'apport émotionnel, ce glissement propose une sorte d'*évaluation* d'ordre *moral*, venant de l'acteur. Cette évaluation laisse entrevoir la raison de la future désunion des héros, fait qui semble dépasser l'optique de Marie-Claire.

La seconde altération appartient à Marie-Aimée et possède les mêmes caractéristiques que la première. L'objet du regard y est la Fs elle-même; la révélation des émotions va de pair avec un jugement moral actoriel: "Notre habit noir et blanc annonce aux autres que nous sommes des créatures de force et de clarté, et toutes les larmes s'étalent devant nous, et toutes les souffrances veulent être consolées par nous; mais pour nous, personne ne s'inquiète de nos souffrances, et c'est comme si nous n'avions pas de visage" (249–250).

Dans *L'Atelier* la mise en valeur du rôle du témoin favorise les altérations, plus nombreuses que dans *Marie-Claire*. Parmi ces cas, nous examinerons celui qui appartient au patron, à un moment donné de l'histoire. Il s'agit ici aussi d'élargir l'optique restreinte de l'héroïne Fs, sans que le caractère unifié de sa perspective soit rompu.

L'altération en question se compose de *sept phrases* rapportées au style direct. Ces phrases, séparées par les paroles du narrateur-personnage, constituent un passage assez cohérent et permettent d'entrer dans les sentiments du patron⁶⁶. Les trois premiers énoncés font contraster bonheur et solitude: "Avec elle [Mme Dalignac], j'ai eu ma part de bonheur". "A vivre seul on vit sans joie". "On ne peut pas vivre sans joie" (186). Le septième énoncé a trait aux rapports de Marie-Claire avec Mme Dalignac: "A vivre près d'elle vous gagnerez sa douceur et son courage" (187).

Le véritable intérêt de ce cas de glissement réside dans les *trois énoncés intermédiaires* (phrases 4 à 6) dont l'objet est Clément: "Il n'a que de l'orgueil". "Vous ne pourrez pas être heureuse avec lui". "Son cœur est comme un chemin brûlé où on ne rencontre ni source ni ombrage" (186). A travers les sentiments hostiles du patron se lit le malheur qui menace Marie-Claire aux côtés de cet homme dont le caractère est soudain éclairé.

La raison de l'hostilité du patron reste cependant dans une ombre parfaite, si bien que Mme Dalignac *ignore* jusqu'à la fin cette aversion de son mari. Aussi se fait-elle une vision toute différente de son neveu, sans doute faussée, car la perspective du patron se trouve confirmée par le comportement de Clément qui révèle son égoïsme.

Dans *Refaire l'amour* le sujet-percepteur privilégié est Alain, incapable d'accéder à l'intimité de Pauline. Grâce à un rapide glissement du point de vue, cette optique limitée sera dépassée un moment: "[Pauline] Je ne suis plus du tout cette femme. Est-ce que je l'ai jamais été (...) Sur cette toile, vous m'avez faite à votre ressemblance" (RA, 183). "Est-ce que vous avez été autre chose qu'un bourreau se complaisant aux larmes de sa victime?" (188) L'introspection de Pauline, censée dévoiler les émotions égoïstes du héros, met au jour aussi l'*antagonisme* des perspectives des protagonistes. Cet antagonisme est à l'origine de leur *impuissance communicative* qui détermine l'avenir du couple: "[Alain] La femme qui est là est un automate quelconque, une statue mécanique (...) je ne saisis pas le sens de ce qu'elle me dit (...) C'est comme si votre accent, le son de vos paroles, me parvenait au travers d'une porte fermée" (179).

Les cas d'altérations repérés dans ces trois récits remplissent donc un rôle *fonctionnel*: ils apportent un message important pour le meilleur déchiffrement de l'histoire.

Il arrive que le glissement relève d'un personnage, étranger à l'histoire. En effet dans *De la ville au moulin* un *spectateur neutre* apparaît⁶⁷; un "vieux vigneron", seul à mesurer la portée de la guerre: "C'est un vieux vigneron qui s'avance (...) Arrêté à quelque distance de nous, il dit: - Ils prendront un village, et puis un autre village et encore un village (...) Le vieux nous aperçoit alors, il se redresse et s'éloigne d'un pas ferme" (213). Le passage permet, ici aussi, d'élargir la perspective de l'héroïne⁶⁸.

3. Modes

Le terme "mode" désignera une catégorie spéciale, à l'aide de laquelle nous nous efforçons de passer en revue les caractéristiques du "récit de paroles" d'une part, celles du "récit de pensées" de l'autre⁶⁹.

Tout récit se compose, comme on sait, de deux couches: texte de narrateur et texte de personnage. Le premier inclut le discours du narrateur que nous

baptisons, pour des raisons de clarté, *discours principal*. Le second renferme le discours des personnages, nécessairement *subordonné* à celui du narrateur⁷⁰.

Dans ce sous-chapitre nous nous concentrerons sur l'examen des rapports entre le discours principal et le discours subordonné⁷¹.

Le *récit de pensées* – dont nous chercherons à découvrir certaines spécificités à travers l'étude de trois techniques – représente le "discours intérieur" – donc non-prononcé – soit principal, soit subordonné⁷².

Notons enfin que nous ne prétendons pas séparer ici, de manière rigoureuse, narration hétérodiégétique et narration homodiégétique, notre visée étant la mise au jour du mode *prédominant* dans les textes⁷³.

3. 1. *Récit de paroles*

Les récits de Rachilde sont caractérisés par la primauté du discours *rapporté*: le narrateur, pour insérer le discours subordonné dans le sien propre, choisit de reproduire les paroles de ses personnages littéralement, telles qu'elles ont été prononcées. Cette méthode, tout en s'inscrivant en premier lieu dans les textes à narrateur invisible, marque dans une certaine mesure les récits homodiégétiques aussi, qui défavorisent pourtant le discours direct⁷⁴.

Il s'ensuit de là que les romans, dominés par l'abondance des dialogues, prennent un incontestable caractère *scénique*⁷⁵. Cette propriété du discours est particulièrement sensible dans *Madame Adonis* qu'il serait facile de réécrire sous forme d'une pièce de théâtre, avec scènes dialoguées et didascalies se substituant aux passages narratifs. La première partie de *Duvet-d'Ange* contient de nombreuses indications sur l'apparence et le comportement des personnages: "Entre le patron. Allure sombre. Robe de chambre de velours noir doublé de satin cramoisi. Teint brouillé" (48). "Le patron, bienveillant (...) La femme timidement (52).

La Femme Dieu et les parties hétérodiégétiques de *La Jongleuse*, envahis par le discours direct, font ressortir le même caractère "théâtral". Néanmoins la prédominance du discours rapporté et le triomphe – apparent – du dialogue qui en résulte, ne conduisent guère à l'établissement d'une réelle communication, du moins à l'intérieur du monde diégétique. Et pourtant le discours rapporté constitue en principe la "forme fondamentale du dialogue", support de la communication⁷⁶. Les paroles citées telles quelles n'ont pas pour fonction de communiquer, de "reconnaître", bien au contraire; elles servent justement à taire et à cacher: la portée du mimésis réalisé par le discours direct réside dans la *dissimulation*, le *mensonge*⁷⁷.

L'important demeure ce qui n'est pas dit, d'autant que le dire du personnage s'oppose le plus souvent à ce qu'il pense, le résultat évident de ce processus étant l'incompréhension et l'impuissance communicative des protagonistes. Le dialogue n'est plus alors échange interactif, *discours* dans le sens défini par

Benveniste, à finalité argumentative, mais un simulacre d'échange, où les interférences du réel et de l'imaginaire aboutissent à un pseudo-dialogue. C'est ce qui se passe entre Rogès et Léonie: "J'essaie de me rapprocher de toi, puisque nous ne parlons pas la même langue" (HS, 132). "Il y a entre nous une barrière, un mur que nous ne franchirons plus" (137). L'équivoque des propos de Madeleine avec Hunter vient du statut ambivalent de l'interlocuteur: le destinataire des paroles de l'héroïne n'existe que dans son imaginaire; le dialogue n'est alors rien d'autre qu'une *parole solitaire*.

Si le récit de paroles chez Rachilde est présidé par l'emploi du discours direct, le procédé est tout autre dans les récits d'Audoux, où le mode prédominant – excepté *L'Atelier* où les scènes sont nombreuses – est le discours *narrativisé*. Et le moins mimétique du discours subordonné, il élimine les paroles des personnages au profit du discours principal, créant ainsi la plus grande distance narrative.

Les déclarations importantes des protagonistes se font, chacune, en discours narrativisé, introduit par différents verbes de parole, tels que "il me parlait", "il me raconta", "il me dit", "je racontai", "il m'apprit"⁷⁸. Les paroles de Clément et de Noël, les confidences d'Annette et de Valère sont intégrées de la sorte dans le discours principal: "Clément ne resta pas longtemps sans rien dire (...) Il exposa lentement et nettement ses projets d'installation et de travail, et, à la façon dont il parla de notre futur ménage, je compris qu'il y avait longuement réfléchi" (AT, 152). "Il [Noël] affirma (...) son désir et sa volonté de s'unir à Eglantine Lumière, pour laquelle il avait un amour si profond" (DL, 62). "Noël a parlé de son amour à ses parents, et avoué ses fiançailles acceptées par le père Lumière" (DL, 89). "Valère Chatellier (...) parlait d'amour et de paix. Il disait sa joie de ma venue à son premier appel, et aussi sa confiance dans notre union parfaite et libre" (DV, 125).

Si le discours narrativisé occupe une place prépondérante, les paroles des personnages sont reproduites tantôt *transposées* au style indirect⁷⁹, tantôt *rapportées* au style direct. Plusieurs moyens existent pour reprendre ou limiter le privilège du discours direct. Premièrement, le discours rapporté – se composant le plus souvent d'une seule phrase – peut être vite interrompu, puis pris en charge par le narrateur qui préfère *résumer* les paroles, au point d'en faire un *événement*⁸⁰. Il arrive aussi que la parole soit reproduite littéralement, mais dans un contexte à la fois de discours narrativisé et de rétrospection, comme dans ce passage de *Marie-Claire*: "Elle disait qu'elle voulait faire de moi une bonne fermière. Je ne pouvais m'empêcher de penser à la supérieure, quand elle m'avait dit d'un ton méprisant: – Vous trairez les vaches, et vous soignerez les porcs! Elle avait l'air de m'infliger une punition en disant cela, et voilà que je n'éprouvais que du contentement à m'occuper des bêtes" (138). Ce procédé peut exclure le dialogue; s'il a pourtant lieu, les propos ne représentent qu'un simulacre d'échange, c'est-à-dire l'*échec* de la communication. Il est à remarquer que l'ordonnance de ce *pseudo-dialogue* diffère sensiblement de celle

qu'on observe chez Rachilde. C'est que le dialogue ici avorte, soit que la parole n'exige pas de réponse, ou que'elle mène à l'impasse⁸¹, soit que le contenu du dialogue se situe dans le blanc du texte et que le narrateur ne met en relief que les seuls actes de parler et d'écouter. C'est ce qui arrive dans l'épisode de la confidence de Marie-Claire, vers la fin du récit, provoquée par soeur Désirée-des-Anges qui lui dit: "Parlez-moi de votre peine" (244). Les paroles "réellement" prononcées étant passées sous silence, celles-ci ne peuvent que se deviner⁸². Ce procédé d'élimination du discours direct se rapproche – quant à la quantité d'informations qu'il apporte – du résumé, qui est doué certainement d'un poids événementiel. Le discours narrativisé a une évidente fonction de *distanciation*. Sa primauté comporte l'éclipse du discours rapporté dont l'absence peut poser le problème de la communication.

C'est à travers les techniques, foncièrement différentes chez les deux romancières, que nous saisissons le contenu narratif qui met au jour, dans chacun des textes, l'impuissance communicative des héros, l'un des motifs de leur désunion.

3. 2. Récit de pensées

L'étude du *discours intérieur* se rapportera avant tout aux récits d'Audoux, parmi lesquels *Marie-Claire* mérite une attention particulière.

Il a été dit plus haut que dans ce récit la perspective est orientée par la vue limitée du narrateur-personnage. Cette vue est limitée non seulement quant à la perception de l'intimité des autres, mais aussi sinon surtout quant à celle de la sienne propre. Cela dit l'usage de l'introspection proprement dite sera entravé, l'accès au for intérieur du protagoniste se fait d'une manière indirecte. Ses émois ne sont pas *stricto sensu* passés sous silence mais *suggérés*, à l'aide de signes visibles et audibles de l'extérieur⁸³. La représentation de la vie intérieure du sujet-percepteur revêt une forme particulière par le truchement de l'observation de l'extérieur, procédé que nous proposons de baptiser *physio-récit*.

Par *physio-récit* nous entendons la représentation, en discours principal, des mouvements de la vie intérieure du personnage, à partir de signes perceptibles du dehors⁸⁴. Cette technique offre, nous semble-t-il, le principal intérêt de *Marie-Claire*. Comme le narrateur-personnage recule devant l'emploi de tout monologue, le physio-récit, interdisant le discours intérieur direct, révèle la distance suprême que le narrateur-personnage établit à l'égard de l'expression de ses propres émotions.

Cette particularité du traitement du discours intérieur dans *Marie-Claire* dissimule des profondeurs psychiques sinon inconscientes⁸⁵, du moins *infra-verbales*, d'où le double aspect que le récit présente dans la formulation des émotions: son extrême simplicité et sa profonde opacité. Le narrateur, à la fois subjectif et éloigné, choisit de se parler à distance, le *silence* qu'il "laisse

entendre⁸⁶ étant le seul moyen de montrer les désordres de son esprit dont la part obscure n'est jamais étalée. C'est dans ce rapport subtil entre le "dit" limpide et le "non-dit" ténébreux que réside, croyons-nous, le sens du texte⁸⁷. Ce procédé met au jour également le caractère novateur de *Marie-Claire*, soucieux d'éviter l'«exploration de l'âme» du récit traditionnel⁸⁸.

Néanmoins il serait faux de croire que le physio-récit soit omniprésent. Ainsi Marie-Claire parvient à jeter de temps à autre un coup d'oeil dans son coeur, ce qui transforme momentanément le physio-récit, non certes en monologue, mais en *auto-récit*⁸⁹, lié le plus souvent à la perception de signes spatio-physiques. Les passages qui font appel au monde imaginaire de Marie-Claire en sont les meilleures illustrations: "J'avais dix ans, et c'était la première fois que je me trouvais seule. J'en ressentis comme un contentement. Tout en balançant mes jambes, j'imaginai tout un monde invisible: une vieille armoire à ferrures rouillées devint l'entrée d'un palais magnifique" (39). "Je passais tout mon temps à imaginer des aiguilles qui auraient cousu toutes seules" (54). "Je regrettais les caresses de soeur Marie-Aimée. J'avais une si grande envie de la voir qu'il m'arrivait de fermer les yeux en imaginant qu'elle venait dans le sentier; j'entendais réellement ses pas et le bruissement de sa robe sur l'herbe" (108). "J'imaginai que j'étais un jeune arbre, que le vent pouvait déplacer à son gré" (208).

Dans *L'Atelier* l'usage du physio-récit persiste sans qu'il soit aussi conséquent et rigoureux que dans *Marie-Claire*. Le protagoniste, pour formuler les mouvements de sa vie intérieure, préfère s'appuyer sur les caractéristiques du physio-récit: c'est le cas de l'épisode de l'«acceptation» de Clément⁹⁰. Le témoin met en valeur cependant une technique différente, celle notamment de l'«auto-récit à consonance», attaché, là encore, à l'observation de signes extérieurs⁹¹. L'emploi du monologue demeure ici aussi interdit.

Le Suicide s'interprète comme un "récit-contraste", surtout par rapport à *Marie-Claire*. Considéré dans son ensemble et en un sens plus large, ce fragment n'est rien d'autre qu'une longue parole *silencieuse*, maintenue à travers tout le texte; "discours immédiat" si l'on s'en tient à la terminologie de Genette⁹², surgi par le biais de la mémoire du narrateur-personnage. Ce caractère immédiat semble justifié par l'emploi quasi exclusif du présent⁹³: "Aussitôt mon coeur se met à trembler; il me secoue avec une si grande violence, que ma langue se retire au fond de ma bouche pour ne pas être saisie par mes dents qui s'entrechoquent avec bruit. Ma pensée si claire tout à l'heure est maintenant pleine de trouble. Un doute plein d'angoisse se lève en moi. Si je porte la peine de mes parents, doit-elle finir avec moi? Et si je meurs sans l'avoir portée jusqu'au bout?...Va-t-elle retomber sur le petit enfant qui vient de naître?" (220)

Envisagé selon les catégories de Cohn, *Le Suicide* offre la parfaite illustration d'une actualisation possible des modes "abstraits", censés découvrir la représentation de la vie psychique. En fait le texte met au jour une combinaison des trois procédés du discours intérieur, en privilégiant "auto-récit à

consonance" et "monologue auto-rapporté"⁹⁴. C'est ce deuxième type – introduit par les formules "je demande", "je m'entends dire", "j'écoute ma voix qui reprend" – qui est le plus intéressant: "pendant que je marche dans ma chambre à peine plus longue que mon lit, je m'entends dire tout haut: – Ma peine est apaisée! J'en éprouve un soulagement, et je m'arrête près de la croisée. (...) J'appuie mon front contre la vitre, et j'écoute ma voix qui reprend: – Ma peine est apaisée" (219). Si les paroles paraissent effectivement prononcées, elles se lisent, faute d'interlocuteur, comme une adresse à soi, un *soliloque*⁹⁵. Le monologue auto-rapporté peut glisser, à l'intérieur du texte, vers le monologue autonome⁹⁶, marque éclatante de l'effet de contraste dont *Le Suicide* fait preuve par rapport au physio-récit de *Marie-Claire*. Le premier morceau de monologue autonome qui y apparaît a ceci de particulier qu'il est transposé "à la deuxième personne": "tu peux fouiller avec tes fines griffes, petit animal tout blanc et lorsque tu auras pénétré au fond même de ma vie, tu continueras à frémir et à trembler" (219). Ce type d'interpellation établit une certaine distance face à l'interlocuteur, le destinataire étant le propre moi de celui qui se livre à la méditation.

Dans *De la ville au moulin* la représentation de la vie intérieure prend la forme de l'auto-récit à consonance et, à un degré moindre, du monologue auto-rapporté; en même temps le monologue autonome et le monologue auto-narrativisé seront, à l'opposé du *Suicide*, exclus. Le premier monologue auto-rapporté qui survient est étroitement lié à la délégation – momentanée – de la perspective à l'oncle meunier, incitant l'héroïne à s'aviser de ses émotions: "Je le [l'oncle] regardai sans comprendre (...) Lui aussi me regardait; son visage perdit son expression moqueuse (...) D'un seul coup j'aperçus le mal que la violence avait mis en moi: «Qu'était devenue ma tendresse pour les jumeaux? Où s'en était allée ma vive affection pour Firmin? Et l'attachement tout fait de confiance qui me rendait si joyeuse auprès d'oncle meunier?» (...) Oncle meunier continuait à me regarder" (57).

Douce Lumière enfin met en valeur le procédé du "psycho-récit à consonance", tout en laissant place à l'emploi des deux variétés du monologue⁹⁷. L'exposition – cette fois plus "directe" – de la vie intérieure de l'héroïne est reléguée à l'arrière-plan jusqu'à la rupture des protagonistes; elle l'emporte ensuite à partir de l'épisode du déplacement d'Eglantine au bord de la mer, lieu où la métamorphose du souvenir s'accomplit⁹⁸.

Si la représentation du psychisme d'Eglantine procède, par ces moyens, de manière directe, la distance se fait pourtant valoir dans ce texte si l'on en considère les plans, autres que le mode. De la sorte, l'analyse de l'histoire nous a permis de découvrir la fonction d'*objectivation* que possèdent les différentes formes de perturbations, très sensibles dans *Douce Lumière* par rapport aux deux premiers romans; l'étude des points de vue à son tour a démontré l'objectivité qui découle du choix de ce narrateur invisible et des types actoriel/neutre où il puise. Dans *Marie-Claire* où ces possibilités d'objectivation font défaut, la

distanciation s'effectue précisément par le truchement du physio-récit, catégorie propre au mode.

Ce détour rapide permet d'expliciter d'un coup l'échange qui s'instaure entre les différents niveaux du récit: "dissociés" pour les besoins de l'analyse, ces plans, profondément solidaires, forment un tout complexe et cohérent d'où jaillit le *sens* du texte.

L'étude du récit de pensées permet en outre de dévoiler une autre particularité propre à l'évolution de l'oeuvre alducienne⁹⁹ qui va, curieusement, à l'encontre de la notion de "progrès". En effet le dernier roman se rapproche du récit traditionnel proprement dit, en mettant l'accent sur le psycho-récit; le premier en revanche s'en écarte sensiblement grâce aux effets novateurs que produit l'usage du physio-récit.

Quant à l'évolution interne de l'oeuvre rachildienne – qui procède en sens *inverse*, celui du renouvellement – il ne suffit guère de se borner à l'observation de la catégorie du mode.

Le récit de pensées chez Rachilde ne présente guère de variété au lecteur. Le psycho-récit – s'appuyant volontiers sur l'observation de signes spatio-physiques – alterne avec le monologue narrativisé et le monologue rapporté. En forme homodiégétique les procédés adéquats s'imposent: les textes montrent un amalgame d'auto-récit et de monologues¹⁰⁰.

Le traitement des *monologues* est particulièrement intéressant dans *Mon étrange plaisir* et *La Tour d'amour*. Dans ces romans, l'effacement d'autrui – réduit à l'état de silhouette, rêvé, privé du regard – conduit à l'éclipse du discours rapporté, et aboutit au soliloque du protagoniste¹⁰¹.

Considérés dans leur ensemble, ces récits s'interprètent comme un long "discours immédiat", maintenu d'un bout à l'autre du texte¹⁰². Toujours est-il que dans *Mon étrange plaisir* les frontières du discours rapporté et du discours intérieur direct demeurent *estompées*, de sorte qu'il est difficile parfois de juger si la parole est effectivement prononcée ou reste silencieuse.

Le narrateur-personnage de *La Tour d'amour* se sert parfois du monologue auto-narrativisé, ce procédé étant la parfaite représentation de la confusion qui s'installe dans l'esprit du héros: "Et je me rappelais aussi sa drôle de recommandation [celle de Mathurin] de l'arroser de l'alcool. Enfin, quoi, il n'allait pas pourrir quinze jours à côté de moi, lui qui pourrissait déjà au fond du charnier de son âme depuis tant d'années?... Ah! bien non, je le jetterais plutôt dans l'océan" (140).

4. Les fonctions du narrateur

Le narrateur assume obligatoirement une *fonction de représentation* par rapport aux événements de l'histoire; la représentation, chez le narrateur, va de

pair avec une *fonction de contrôle*. Le narrateur peut également remplir certaines *fonctions optionnelles*¹⁰³ qui se traduisent par l'intermédiaire du "discours auctorial"¹⁰⁴. L'étude globale du discours auctorial permet de décrire l'*attitude* que le narrateur adopte à l'égard du monde diégétique.

4. 1. Attitudes narratoriales

Si les traces du discours auctorial sont assez nombreuses dans les récits de Rachilde sans que le narrateur devienne, à aucun moment, trop envahissant¹⁰⁵, leur apparition est minime chez Audoux. Aussi les attitudes que les narrateurs prennent sont-elles *différentes* dans les deux cas.

D'une manière générale l'attitude narratoriale chez Rachilde se caractérise par la *dissonance*¹⁰⁶. La *dissonance* désigne ici une situation narrative dans laquelle il y a dualité, désaccord, voire opposition entre les instances; en effet le narrateur se sépare le plus souvent du personnage afin de manifester un *détachement* à son égard. Cet éloignement glisse volontiers vers une attitude *ironique*, ce qui permet de diminuer le poids du conflit des héros.

"Dissocié" du personnage dont il relate l'histoire, le narrateur se tient donc à distance de ce qu'il relate. Cette réserve volontaire – très marquée dans *La Marquise de Sade* et *La Femme Dieu* – caractérise en particulier la *clôture* des récits: le narrateur semble vouloir écarter toute "responsabilité" face au dénouement, même si, dans l'épisode final, la perspective par lui adoptée est bien marquée¹⁰⁷. Toutefois il arrive que l'attitude narratoriale soit *ambivalente*: oscillant entre dissonance et consonance, elle est orientée par un double mouvement de retenue et de sympathie; c'est le cas entre autres de *Madame Adonis*, de *Son Printemps* et de *La Tour d'amour*. Ce dernier exemple montre que le détachement – indépendant en principe du choix de la forme narrative de base – peut imprégner les récits homodiégétiques aussi, où un recul risque de s'instaurer entre le *moi-narrateur* et le *moi-acteur*.

Une situation tout opposée s'observe dans les récits d'Audoux. D'une part, la narration y est transparente, n'autorisant qu'un *minimum* d'interventions auctorielles; d'autre part ce peu d'éléments qui se présentent font ressortir la *consonance* entre les instances, signifiant harmonie, entente, solidarité entre narrateur et personnage, la meilleure illustration de cet accord étant sans doute *Douce Lumière*. Dans le cas des récits homodiégétiques, comme le narrateur s'abstient le plus possible d'intervenir, il serait plus juste de parler, au lieu de sympathie, de *silence*: il est question de la *discrétion parfaite* de la voix narratoriale.

Ayant défini l'attitude narratoriale, nous nous proposons de passer en revue rapidement la *nature* et la *valeur* du discours auctorial. Pour ce faire nous tâcherons d'examiner les principales *fonctions* que le narrateur choisit de remplir, tout en essayant de saisir la signification de ce choix. Ces fonctions seront illustrées par un certain nombre de types de discours auctorial, susceptibles de révéler les rapports du narrateur avec l'histoire¹⁰⁸.

Notons dès maintenant que nos examens se concentreront avant tout sur les récits de Rachilde, la narration étant "minimale" chez Audoux. Nous tiendrons évidemment compte de la distinction entre narration hétérodiégétique et narration homodiégétique.

Dans les récits à narrateur *invisible* nous avons discerné quatre types de discours auctorial, chacun découvrant une fonction *optionnelle* du narrateur¹⁰⁹. Ces types n'apparaissent guère à l'état pur, bien au contraire: ils sont susceptibles de chevaucher. Nous aurons donc soin de saisir leurs combinaisons possibles tout en vérifiant avec attention s'il est effectivement question d'une énonciation du narrateur¹¹⁰.

Parmi les éléments auctoriels, le *discours évaluatif* occupe sans doute une place prépondérante: "le narrateur prononce un jugement intellectuel ou moral sur l'histoire ou sur les acteurs impliqués"¹¹¹.

La Marquise de Sade abonde en discours évaluatif. Les jugements – d'ordre surtout moral – portent d'une part sur Mary, dont le comportement est qualifié, maintes fois, de "bizarre", d'«étrange» et d'autre part sa famille de "désordonnée". Au niveau de l'énonciation se trouve accentuée la singularité de l'héroïne, traitée non seulement sur le plan moral mais aussi sur le plan affectif, en dévoilant les *sentiments* plutôt hostiles du narrateur à l'égard du personnage¹¹².

La même situation se retrouve dans *Monsieur Vénus* où l'étrangeté des personnages par rapport aux contraintes sociales se révèle à travers les épithètes qui montrent à la fois la réprobation morale et la distance affective du narrateur¹¹³.

Dans *Son Printemps* la "province" est jugée comme étant "très en arrière de toutes les civilisations" (74). Le discours évaluatif *s'y fonde* avec le discours émotif quand il s'agit d'apprécier les personnages, Paul Midal en particulier, accusé d'ignorance: "Une joie de la vie, c'est d'aimer légèrement, de ne posséder en tout que les surfaces. Paul Midal vivait heureux de son ignorance des profondeurs, des sensations excessives (...) il n'était qu'un bon garçon naïf, un peu paresseux, ne pleurait jamais, ni riait pas davantage" (132).

Si dans ces trois textes le discours évaluatif, par sa valeur de jugement défavorable, *se recoupe* avec le discours émotif, il arrive cependant que les deux discours *s'opposent*: dans le cas de *Madame Adonis*, de *L'Animale* et de *La*

Jongleuse, à la réprobation exprimant une situation de *dissonance* répond une disposition affective d'approbation, une *consonance*.

Les estimations intellectuelles et morales mettent au jour la médiocrité du couple Louis/Louise: "Pour être tout à fait heureux, il manquait aux deux jeunes gens mariés de savoir s'aimer" (MA, 109). Cette *condescendance* du narrateur contraste avec la *pitié* qu'il éprouve sur le plan des émotions: "Aux pieds du monstre ils avaient l'air de deux *pauvres fourmis*" (5). "Elle lui souriait [à Marcel], inconsciente, la *pauvrete*, ne s'imaginant pas faire mal" (25, c'est nous qui soulignons).

Il en est de même de *L'Animal*: si le discours évaluatif accuse la singularité de Laure et l'étrangeté de la famille, le discours émotif fait ressortir par instants la sympathie du narrateur face au couple amoureux Laure/Lion: "Ces deux *simples créatures*, si naturellement compliquées, s'entendaient à merveille" (232-235, c'est nous qui soulignons).

Le procédé est analogue dans *La Jongleuse* où les réprobations intellectuelles forment contrepoint avec les énoncés affectifs, sans qu'on puisse déterminer avec certitude les intentions émotionnelles du narrateur.

Dans *Douce Lumière* où le narrateur, qui s'y manifeste d'ailleurs rarement, laisse entrevoir une solidarité à la fois affective, intellectuelle et morale, n'en tient pas moins un discours qui n'est pas exempt d'*incertitudes*, car se présentant plus d'une fois sous forme d'une *interrogation*: "Eglantine, qui n'a jamais donné que la moitié de sa voix, la donne aujourd'hui tout entière (...) Elle n'entend ni ne sait rien. *Sait-elle seulement qu'elle chante?*" (141, c'est nous qui soulignons)¹¹⁴

Les accords et les contrastes entre discours évaluatifs et émotifs ne constituent pas la seule alliance possible des types de discours auctorial: le discours évaluatif peut également se lier avec le *discours abstrait* d'une part, avec le *discours modal* de l'autre¹¹⁵.

Pour illustrer la première combinaison, *L'Animale* offre un exemple frappant: une évaluation morale dont l'objet est Henri se résorbe en un discours abstrait: "Il était le garçon rangé, le monsieur estimable, l'homme juste milieu, et il sortait d'une famille moderne qui les lance à la société par ballots pour essayer de réagir ou contre les névrosés, ou contre les brutes (...) il était le chef d'oeuvre de sa fin de siècle!" (169) "Ces hommes-là n'ont pas le don d'aimer même comme les bêtes; ils sont, dans l'échelle des êtres, au-dessous des animaux" (170).

L'association du discours évaluatif avec le discours modal se rencontre dans *Madame Adonis* et *La Jongleuse*. L'emploi de la formule interrogative et l'usage de l'adverbe modal "peut-être" diminuent la portée du jugement en le présentant comme une *supposition*: "Est-ce qu'ils allaient enfin découvrir la passion farouche de leurs très douces médiocrités d'amour?" (MA, 108) "L'amour, partout l'amour! et elle, la grande comédienne, ou la grande victime de ses propres jongleries, ne savait peut-être pas encore au juste ce que c'était" (LJ, 197).

La réunion discours émotif/discours modal est également possible. La qualification d'Éliante de "grande poupée peinte" s'accompagne d'une *incertitude* narratoriale que traduisent l'adverbe et le verbe précédés d'une interrogation: "Jouait-on avec cette poupée-là? Elle mangeait de bon appétit, mélangeait des choses sur son assiette (...) buvait dans un verre singulier (...) où le vin, l'eau peut-être, changeait de nuance (...) Elle semblait à la fois très chez elle et très en dehors de tous les mondes" (LJ, 37).

Il arrive que le discours abstrait se présente sans se joindre à d'autres types, afin de mettre en lumière des réflexions générales énoncées par le narrateur. Cette fonction généralisante marque profondément *La Marquise de Sade*, *Monsieur Vénus* et *Son Printemps*. Les considérations – créant une *digression* par rapport au déroulement de l'intrigue – sont d'ordre surtout *social*. Elles portent sur la condition de la femme, les mœurs de la classe bourgeoise ou la société militaire; elles concernent parfois l'art, la religion ou l'époque dans laquelle l'histoire est située. La fin de *La Marquise de Sade* est assortie d'un discours sur la décadence, "une période de lâcheté universelle" (286), "la fin de tout" (285).

La Femme Dieu est présidé par le *discours modal* qui l'emporte au détriment des discours évaluatif/émotif/abstrait, pratiquement absents de ce texte, défini plus haut comme un "récit-leurre". En effet, parmi les fonctions optionnelles, le narrateur privilégie nettement la fonction modalisante qui met au jour ses indécisions, sa feinte ignorance à l'égard des événements et des personnages. Toute appréciation devient ainsi *hypothèse* qui se manifeste au niveau linguistique par l'usage surabondant d'adverbes et de verbes modaux ainsi que de formules interrogatives¹¹⁶.

Reste à noter que la *clôture* des récits à narrateur invisible est privée d'ordinaire d'appréciations, ce qui concourt à renforcer la *réserve* du narrateur, désireux d'échapper à toute explication. Dans la majorité des cas il opte pour le retrait, se contentant de remplir sa fonction obligatoire de représentation. La fin de *Madame Adonis* fait exception à cette règle dans la mesure où le narrateur y affirme sa présence par un discours évaluatif qui équivaut à une réprobation: "Les Bartau ont acheté la villa de marbre. C'est presque une infamie (...) temple mystérieux d'un amour monstrueux" (237).

Dans *Monsieur Vénus* au contraire, le détachement final est particulièrement sensible car la dernière phrase du récit est dépourvue de sens par rapport au contexte: "Ce mannequin, chef-d'oeuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand" (228). Ce *non-sens* du texte est l'expression parfaite de la *distance* que le narrateur prend à l'égard du dédoublement de Raoule¹¹⁷.

De ces analyses on peut déduire que les jugements narratoriaux – excepté *La Marquise de Sade*, *Monsieur Vénus* et *Son Printemps* – sont imprégnés d'*instabilité*: le narrateur recule devant toute *prise de position* catégorique en affectant de ne pas connaître le héros, d'où les "énigmes", les "silences" du récit. Comme l'essentiel n'est jamais dit de manière explicite, il est impossible

d'accéder directement au personnage dont le for intérieur, respecté comme *secret*, se dérobe ainsi.

Les exemples que nous avons choisis démontrent encore une caractéristique importante des discours évaluatifs et émotifs: les désignateurs qui les composent sont susceptibles de perdre, par leur usage répétitif et synonymique, de leur valeur de jugement et deviennent des *stéréotypes*¹¹⁸. L'adoption de ce *discours auctorial stéréotypé* aura, en diminuant la portée de l'appréciation, un double effet, en raison inverse: si elle accentue la dissonance du narrateur, ne dissimule-t-elle pas en même temps, par le biais de l'uniformité, un grain de *sympathie* de sa part?¹¹⁹ Quoi qu'il en soit, le narrateur invisible évite de remplir la *fonction explicative*¹²⁰ et se méfie particulièrement des interprétations psychologiques.

Le cas est un peu différent en narration homodiégétique: *Mon étrange plaisir* et *La Tour d'amour* montrent l'exemple d'une *combinaison* du discours explicatif et du discours émotif¹²¹.

Le narrateur-personnage du premier récit se penche sur son adolescence pour se revoir, cette position lui permettant, par moments, d'établir une distance, *temporelle et psychologique*, à l'égard du moi-acteur¹²². Doté d'un *savoir accru*, il est capable d'apprécier le personnage qu'il fut, en fournissant – grâce au décalage temporel et émotionnel – quelques *explications* sur sa conduite¹²³. Le passage au discours auctorial est signalé par la transition du passé au présent et/ou par l'emploi d'adverbes déictiques¹²⁴: "Je lui tenais ainsi des propos tout à fait incohérents parce que, lorsqu'on est encore très jeune, on applique un peu trop ses lectures aux choses de la simple vie" (32). "J'étais encore très jeune à ce moment-là" (34). "La morale de cette aventure est que plus tard, oh! beaucoup plus tard, le blessé en question devint un bandit" (36). "J'ai su, plus tard, qu'il y a toujours un *prince* dans le passé d'une femme" (59). "Je fus, ce soir-là, tellement plus près d'elle que j'en garde encore le souvenir merveilleux" (63).

La fonction des passages auctoriels consiste à conférer plus de *précision* à l'évocation incertaine des souvenirs. Pourtant, dans la troisième partie, où le dédoublement du héros est explicité, le discours auctorial tend à diminuer: le je-narrant semble s'identifier au je-narré. Bien que le temps de la narration soit évidemment ultérieur, le lecteur a l'impression d'une *simultanéité* lorsque le narrateur se retire et que les deux instances se confondent: l'illusion d'une narration simultanée est maintenue grâce à l'usage très fréquent du présent¹²⁵.

Le discours principal revêt une nature identique dans *La Tour d'amour*: les interventions contribuent à *éloigner* l'expérience de l'acteur. Le décalage de Jean-narrateur par rapport à Jean-acteur est particulièrement sensible au début du texte: le narrateur manifeste une dissonance précise à l'égard du personnage d'autrefois, indifférent à l'existence et ignorant le vertige du rêve: "Je ne comprenais rien de rien en ce temps-là, faut croire" (9)¹²⁶. Ensuite au fur et à mesure que le héros prend conscience du rêve et que sa confusion se révèle, le

discours auctorial décroît¹²⁷, signe d'une *solidarité* vis-à-vis du Jean-acteur de la fin, en train de s'écrire¹²⁸.

Nous avons démontré plus haut la profonde ambiguïté qui marque cet acte final, et qui va jusqu'à rendre *douteux* le *moment de la narration* même. En fait la question est de savoir si la prise en charge de l'écriture *coïncide* avec le moment de la narration (en ce sens le récit se lit comme un *journal*) ou si, au contraire, celui-ci se situe à un moment ultérieur (dans cette acception le texte est à interpréter comme un *discours immédiat*). Où que se place le moment de la narration, la distance émotionnelle entre narrateur et acteur se trouve complètement *abolie* à la clôture, grâce à la découverte de l'aventure de l'écriture.

C'est aussi de l'*abolition* de la *distance* qu'il s'agit dans les récits homodiégétiques d'Audoux, le discours auctorial étant dès le début et jusqu'à la fin systématiquement *écarté*. Le personnage-narrateur s'efface, refusant de fournir la moindre explication, au profit du personnage-acteur: le je-narrant est assimilé au je-narré, éliminant tout décalage entre les instances¹²⁹.

Le silence du narrateur rachildien, soucieux de maintenir ses réserves, n'est jamais aussi parfait que celui qui s'impose dans les textes d'Audoux, où la distance naît précisément de *silences* consciemment *voulus* prenant à leur tour une valeur de signe¹³⁰.

4. 3. *Infractions*

Dans certains récits, le narrateur s'engage à remplir une fonction que d'habitude il refuse de prendre: ces types de discours auctorial "isolés" seront ainsi interprétés comme des infractions aux lois du discours principal.

Dans le "Prologue" de *La Fille inconnue*, le narrateur extradiégétique s'adresse directement à son narrataire extradiégétique, en remplissant ainsi une *fonction communicative*¹³¹. Le rôle premier de ce discours communicatif consiste à *déconcerter*, dès le début, le narrataire; en effet, en créant une incertitude quant à la narration à venir, le discours anticipe sur l'impasse narrative explicitée à la fin: "*Je vais essayer de vous la [Sandou] montrer. Vous ne la verrez peut-être pas, car il n'y a pas de mots précis pour la rendre palpable, seulement vous en aurez peur parce que vous sentirez qu'elle existe*" (8, le soulignement est de Rachilde).

Le discours communicatif a une seconde fonction encore, certainement "vitale" pour le narrateur: il lui permet précisément d'«innocenter» d'emblée ses procédés, ce qui atténuera la portée de l'insuccès romanesque survenu au terme de la quête du narrateur-personnage¹³². Néanmoins celui-ci ne se contente pas d'user du seul discours communicatif: occupé à s'interroger sur la technique du récit, il se prononce également "dans le récit sur le récit", prenant en charge une *fonction métanarrative*¹³³: "Dois-je me présenter en qualité de héros de cette

histoire? Mais y a-t-il un héros? Y a-t-il une histoire? Je suis pris par une aventure qui ne ressemble à aucune autre" (10). Ce discours métanarratif vise à discréditer l'histoire en mettant en question avant tout le statut du personnage: "On ne connaît le couple *Sandou Arghirov* dans aucune législation, pas plus la femme que l'homme (...) Et pourquoi existerait-il? Et pourquoi existerait-elle? (...) Il est cependant certain que c'est bien moi qui l'ai attirée, la séparant de son double, pour l'étudier" (128-129)¹³⁴.

Son Printemps met en valeur pour un moment un *discours communicatif* qui, bien isolé du contexte, ne se produit qu'une seule fois. Le lecteur est brutalement arraché ainsi au récit des amours de Miane par une brusque *intrusion* du narrateur dans le monde diégétique. Le narrateur s'adresse ici directement à l'héroïne, pour lui parler d'amour et aussi et surtout pour l'*encourager*: "Voyez, ô Miane, au fond de ce tableau biblique (...) ce grand arbre là-bas éventré par la foudre (...) Et voyez ces ramiers rayant les airs neufs de leurs envols droits. C'est votre apothéose! O Miane (...) Vous fûtes couverte de fleurs, enivrée de parfums. Vous eûtes la gloire des amoureuses éperdument aimées. Était-ce un hasard, ce geste de suprême grâce? (...) Non! Non! (...) C'était l'Eros lui-même" (197-198)¹³⁵.

Un *discours émotif*, fait d'ironie et de pitié s'allie donc au discours communicatif; cette double charge du discours principal dévoile l'attitude narratoriale foncièrement *ambivalente* face à la perturbation de l'héroïne.

Dans *L'Heure sexuelle*, un *discours métanarratif* se révèle à travers les titres des chapitres qui, offrant des résumés sur le récit, multiplient les effets comiques que l'histoire suscite¹³⁶.

Nous venons de constater que les récits homodiégétiques d'Audoux font disparaître toute trace auctorielle. Or il existe une *exception* à cette règle, notamment dans *Marie-Claire*. L'unique intervention auctorielle repose sur une référence rapide, quasi inaperçue, au *moment de la narration*: "Oh, ce mouchoir quel cauchemar épouvantable! *maintenant encore, quand j'y pense, une angoisse me prend*. Pendant des années, je perdis régulièrement un mouchoir par semaine" (32, c'est nous qui soulignons).

Cette seule piste à valeur *explicative* et *émotive* du discours auctoriel – marqué par l'adverbe déictique "maintenant" et l'usage du présent – instaure d'un coup un *décalage* entre le moi-narrateur et le moi de l'action, instances inséparables du reste¹³⁷. Le narrateur, énonçant une situation contemporaine du moment de la narration, signale la distance *temporelle* – imprécise – qui le sépare de l'héroïne; il laisse également entrevoir les *émotions* – une "angoisse" – suscitées par le souvenir. Cette bribe de discours principal rompt de la sorte l'illusion de la simultanéité qui envahit le texte, en affirmant le caractère *ultérieur*. Cela détermine ensuite le "codage" du récit qui ne peut s'interpréter ainsi comme une "confession directe", mais doit se lire comme une évocation de souvenirs.

Il s'ensuit de là que *Marie-Claire* met en valeur une distance "doublement articulée": l'expérience, objectivée en elle-même sur le registre du mode par l'usage du physio-récit, est *éloignée* encore, sur le plan du discours principal, par la mention isolée du décalage temporel¹³⁸.

L'intrusion narratoriale a cependant une autre signification encore: elle est signe de la *responsabilité* que le narrateur prend vis-à-vis de ce qu'il relate, mais la preuve aussi de la profonde *sympathie* que le vécu de l'acteur suscite en celui qui se le rappelle¹³⁹.

Résumons. Il ressort de cette analyse des fonctions du narrateur que le comportement auctorial, vu sous l'angle de sa formulation narrative, est radicalement *différent* chez les deux romancières. Le narrateur rachildien – "instable" – est prêt à porter un jugement sur ses personnages, sans vouloir s'ériger pour autant en juge. Le narrateur chez Audoux en revanche, à une exception près, opte pour la réticence.

Pourtant, si l'on considère le *contenu* narratif qui se lit à travers ces attitudes divergentes, ne pourrait-on pas risquer de conclure qu'elles possèdent une finalité *similaire*? En effet la principale tâche que le narrateur entreprend est une *fonction communicative*: soucieux d'éloigner de son narrataire la crise du héros, il prend en charge à distance l'expression du vécu dont le poids angoissant se trouve par ce moyen *maîtrisé*. Bien que le lecteur virtuel, par suite de la prudence narratoriale, ne puisse être certain de l'opinion qu'il doit avoir sur le personnage, les éléments auctoriels lui procurent un point de repère pour le déchiffrement du monde diégétique. Le lecteur, chargé d'un rôle *actif*, est contraint de remplir les fonctions que repousse le narrateur, contraint aussi de reconnaître que l'absence d'explication auctorielle peut fort bien être une façon de montrer les abîmes de l'âme.

1. Pour l'analyse du discours, appelé ici également "texte narratif", voir Angelet, 1987; Bal, 1977; Cohn, 1981; Genette, 1972; Van den Heuvel, 1985; Lintvelt, 1981; Rousset, 1962; Vitoux, 1982.

2. Pour l'examen des points de vue nous avons eu recours en premier lieu à l'étude de Lintvelt qui établit, en fonction de la forme narrative de base, trois types narratifs, chacun correspondant à quatre plans différents. Cf. 1981, 38-39. Le terme de point de vue, lié au "plan perceptif-psychique", sera utilisé en un sens assez large, tel que Lintvelt le conçoit, cf. *ibid.*, 42-43. Les dénominations "point de vue, perspective, focalisation, vision" seront employées comme synonymes. Il va sans dire que nous éviterons de confondre "mode" et "voix" (cf. Genette, 1972, 203).

3. Cf. Angelet, 1987, 177-182; Genette, 1972, 183-203; Lintvelt, 1981, 51-52.

4. Pour le "récit de paroles", voir Angelet, 1987, 177-179; Genette, 1972, 189-191; Van den Heuvel, 1985, 121-125; Lintvelt, 1981, 57, 95-96. Pour le "récit de pensées", nous nous sommes appuyée sur l'étude de Cohn, 1981.

5. Pour la signification du "vase d'albâtre", voir *supra*, 39.

6. Pour une étude de la parole épistolaire, voir Rousset, 1973, 54-65.

7. Dans les séquences narratives, dominées par les dialogues, le caractère mensonger des paroles est manifeste.

8. Le texte porte un titre: "Carnet de guerre d'un officier de 1870". Le contexte permet de deviner l'auteur du carnet, Rageac lui-même.

9. L'action d'extraire doit être également attribuée au narrateur invisible qui se retire par ailleurs du fragment, présenté comme "réel".

10. Cf. *supra*, 59.

11. Voir entre autres l'histoire du couple Jacques/Sandrine, l'épisode de la chute de Gabrielle, les incidents de la grossesse de celle-ci. C'est aussi le narrateur pseudo-hétérodiégétique qui relate le souvenir d'enfance de Mme Dalignac, par lequel l'origine de son rire se trouve expliquée. Ce cas de mise à distance est justifié par le fait que Mme Dalignac va être aussitôt confrontée à la mort de son mari.

12. Sur les niveaux narratifs, voir Angelet, 1987, 175-177; Lintvelt, 1981, 209-214.

13. Pour simplifier l'analyse, nous avons préféré marquer les niveaux narratifs et les instances qu'ils impliquent par des chiffres. Le terme de "narrateur-personnage" désigne le narrateur¹, extradiégétique.

14. Il va sans dire que Sandou désire tout aussi bien plaire au narrateur-personnage: "C'est au cerveau qu'elle s'attaque, mais elle n'attend rien, elle ne veut rien, sinon peut-être plaire encore" (FI, 111).

15. La portée de cet échec est atténuée, il est vrai, par les jeux de l'enchantement.

16. Une seule exception: l'épisode hétérodiégétique, analysé ci-dessus.

17. Dauphiné fait remarquer que "*L'Heure sexuelle* superpose deux romans", d'où les effets contrapunctiques et ironiques, voir 1991, 353.

18. Les vers cités sont des imitations, voire des calques de poèmes symbolistes.

19. Ces citations seront abandonnées, au fur et à mesure que le héros découvre la vanité de l'écriture et son impuissance de poète.

20. Cf. Lintvelt, 1981, 80; Angelet, 1987, 174. Si le narrateur-personnage est protagoniste de son propre récit, il s'agit, selon Genette, d'une narration autodiégétique, voir 1972, 253.

21. Le témoin n'est nullement un observateur impartial même s'il choisit parfois de rester dans l'ombre, voire se retirer complètement.

22. C'est le cas de MC et DV, chacun mettant en relief – en narration autodiégétique – un récit d'amour. Dans AT l'histoire d'amour malheureux est celle de Mlle Herminie.

23. L'alternance influe directement sur la perspective adoptée, elle assure également à Marie-Claire un rôle de personnage principal. voir *supra*, 8-9.

24. Le récit acquiert ainsi un certain caractère événementiel, absent dans MC et DV.

25. La troisième fonction que le héros remplit, puis abandonne, est celle d' *auteur*, voir ci-dessus, 90.

26. Le support du suicide est la danse, comme dans LJ.

27. Ce choix est effectué de toute évidence par le narrateur, responsable de la totalité du récit.

28. Un "effet inhérent à toute narration en première personne [est] la restriction de champ (...) on ne raconte que ce qu'on a vu", fait observer Rousset, 1973, 57.

29. Voir Lintvelt, 1981, 42. Selon l'auteur, "le type narratif est *auctorial*, quand le centre d'orientation se situe dans le narrateur", "*actoriel*" lorsque "le centre d'orientation ne coïncide pas avec le narrateur (...) mais avec un acteur", enfin "*neutre*" quand "ni le narrateur (...) ni un acteur (...) ne fonctionnent comme centre d'orientation" (*ibid.*, 38). Nous utilisons les termes "acteur" et "personnage" comme synonymes.

30. Cf. Lintvelt, 1981, 43. Il propose de distinguer encore, quant au "degré de profondeur" de la perception – qu'elle soit externe ou interne – perception "illimitée", propre au type auctorial, et perception "limitée", trait distinctif du type actoriel (43-44). Bal, soucieuse de séparer "focalisation" et "narration", différencie nettement "focalisateur" et "focalisé", ce dernier pouvant être "imperceptible" ou "perceptible" (1977, 32, 38). Vitoux, dont l'étude montre le jeu de rapports entre les différentes instances de la focalisation, discerne une "focalisation-objet" (Fo) et une "focalisation-sujet" (Fs). La Fo peut être interne ou externe; considérée du côté du sujet, la focalisation peut être "déléguée" (Fs d) ou "non déléguée" (Fs nd) par l'instance narrative à un personnage (1982, 360). On utilisera les termes "sujet-percepteur" et "focalisation-sujet" comme synonymes.

31. Le caractère variable de la perspective ne marque que les textes de Rachilde.

32. La nature et les fonctions des éléments auctoriels seront envisagés ci-dessous, 109-116.

33. Rappelons que Vitoux, en analysant le jeu de rapports entre Fs et Fo, conclut à deux propositions: « – A Fs nd peut correspondre aussi bien Fo int que Fo ext – A Fs d ne peut correspondre que Fo ext » (voir 1982, 360). A propos de cette seconde proposition nous pensons que l'objet de la vue peut être *interne*, lorsqu'il est la propre intimité de la focalisation-sujet. Lintvelt distingue, à juste titre, "extrospection" et "introspection" actorielles (1981, 44).

34. On aurait tort cependant de se représenter ces récits comme intégralement actoriels: ce type n'y occupe en réalité qu'une place prépondérante.

35. Nous avons constaté plus haut que les lettres, ayant pour fonction de dissimuler, sont des lieux d'introspection à valeur *incertaine*, cette incertitude marquant avant tout les lettres d'Eliante.

36. Ce processus est conforme au code défini par notre modèle. Néanmoins Léon manifeste dans un premier temps une certaine compréhension quant au sens de la jonglerie: "Et il devinait bien qu'elle ne jonglait pas seulement en son honneur ou en leur honneur, elle jonglait pour s'amuser" (LJ, 143). Cette vision contraste avec celle des spectateurs du bal, fascinés par la jonglerie: "On poussa un cri d'admiration. Léon hurla d'horreur" (144).

37. Dauphiné fait remarquer que l'«étranger, c'est la pensée de l'autre» dans l'esprit du personnage rachildien, voir 1991, 316.

38. Ceci fait ressortir l'image différente que Missie et Eliante se font de ce mari; repoussant pour Eliante, il est séduisant aux yeux de Missie: "[Missie] On prétend (...) qu'il était très séduisant, un causeur, un valseur" (LJ, 156).

39. Si Eliante au début est focalisée par l'optique du narrateur, celui-ci épouse à la fin celle de ses personnages, le point de vue de Léon en particulier.

40. Les spectateurs du bal ne sont pas les seuls personnages épisodiques auxquels la vue est momentanément déléguée: le point de vue d'un "inconnu" est introduit à un moment donné, ce, il est vrai, à l'intérieur de l'introspection onirique d'Eliante. La mise en valeur du regard de ce "focalisateur intra-hétérodiégétique" (voir Bal, 1977, 54) de type particulier, ayant une évidente

fonction d'auto-objectivation et de projection, ne fait à la vérité que confirmer l'idée de l'incompréhension des êtres.

41. Jacques est présenté comme "un corps paraissant s'ignorer" MV, 55.

42. Il finit par se lier avec Raittolbe, "confondant toujours les hommes dans Raoule et Raoule dans les hommes" (MV, 207).

43. L'ignorance de Jacques contraste avec la clairvoyance de Raittolbe: "[Raittolbe] Il n'était donc pas poltron, cet être maudit, il ne comprenait donc pas, il ne se défendait pas?" (MV, 222)

44. Hunter n'existe que dans la perspective de Madeleine, jamais dans celle de Sellier.

45. Voir *supra*, 31–32. Sellier est encore la Fs privilégiée de la famille de Madeleine, aussi est-il capable de la juger, en la qualifiant de médiocre, de "vulgaire" (166), de "ridicule" (186), en l'accusant de "folie" (186). Cette fonction évaluative étant prise en charge d'ordinaire par le narrateur lui-même, il semble que Sellier soit en quelque sorte le "porte-parole" de celui-ci.

46. Cela dit, parmi les personnages, Sellier est le seul à saisir la folie de Madeleine.

47. "L'adoption systématique du «point de vue» de l'un des protagonistes permet de laisser dans une ombre à peu près complète les sentiments de l'autre", voir Genette 1972, 216.

48. Cf. Lintvelt, 1981, 38.

49. L'autodiégèse ne change en rien l'agencement du code actériel.

50. Une ellipse d'un an sépare l'acte et son commentaire.

51. Ce genre de réflexion apparaît dans DA, HS et FI; absent cependant de EP, TA et de la totalité des textes d'Audoux. Il faut veiller à ne pas confondre les considérations venant des acteurs et les digressions qui appartiennent au narrateur, cette distinction en forme homodiégétique n'étant pas toujours repérable de manière satisfaisante. Cette difficulté est augmentée dans RA, DA, HS et FI par le fait que les narrateurs sont eux-mêmes des artistes et que la Fo des digressions concerne en premier lieu l'art.

52. Nous reviendrons à cette problématique plus loin, voir *infra*, 105–106. Cette vue ignorante est justifiée par l'usage fréquent des constructions de caractère comparatif "comme si", "on eût dit", conséquemment utilisées dans les deux premiers récits et dans LS, alors que leur emploi diminue dans les romans qui suivent. Ces constructions se lisent souvent comme des termes de corrélation entre un détail physique et un fait psychique, leur usage contribuant à accentuer l'incertitude qui s'impose en elle-même lors de l'interprétation de la comparaison: "Il [Henri] s'arrêta *comme s'il* était surpris de trouver quelqu'un là" (MC, 193–194). "[Marie-Aimée] s'adossa contre le mur, laissa tomber ses bras *comme si* elle était accablée" (MC, 85). "Il [le curé] marchait en baissant la tête, et sa main droite ramenait un pan de son manteau sur son bras gauche, *comme s'il* voulait préserver une chose précieuse" (MC, 76–77). "Elle [la supérieure] parlait très fort, *comme si* elle craignait de n'être pas comprise" (MC, 82). "[Pauline] penchait la tête en avant *comme si* elle cherchait à comprendre une chose très difficile" (MC, 170). "[Marie-Aimée] ne regardait rien, et *on eût dit* qu'elle voyait quelque chose" (MC, 69). "Ses yeux n'avaient plus de rayons; *on eût dit* que les couleurs s'étaient mélangées" (MC, 248). "J'écoutai sa voix profonde; il y avait au fond comme une ardeur: *on eût dit* qu'elle pouvait prendre pour elle seule toutes les souffrances de la terre" (MC, 250). "Elle [Mme Doublé] marchait sans grâce, en bombant la poitrine et *on eût dit* qu'elle portait sur toute sa personne quelque chose de satisfait" (AT, 10). "Mme Dalignac respira fort, et ses deux poings qu'elle tenait serrés contre sa poitrine s'ouvrirent brusquement *comme si* elle-même n'avait plus rien à craindre" (AT, 178). "[Sandrine] tourna les yeux vers les planches vides, *comme si* elle leur gardait une mauvaise rancune" (AT, 38). C'est nous qui soulignons.

53. Ces lacunes sont favorisées par l'absence d'Henri qui disparaît après la rupture; la figure de Marie-Aimée à son tour est laissée dans l'ombre dans la partie médiane.

54. Ceci est aidé par l'absence quasi complète du héros dans la deuxième moitié du récit.

55. La perspective de ces récits est toujours variable.

56. Les changements momentanés seront analysés à part.

57. La clôture des récits de Rachilde conduits en narration hétérodiégétique est présentée, d'une manière générale, selon le point de vue du narrateur.

58. La même vision externe commande les épisodes actériels par ailleurs nombreux.

59. Cette technique est comparable à un procédé cinématographique, l'optique du narrateur fonctionnant comme l'«œil» objectif d'une caméra. Rachilde, dont on sait l'attirance vis-à-vis du film aux dépens du théâtre, a-t-elle pressenti en 1900, bien avant sa réelle expansion, le triomphe du cinéma?

60. Pour le caractère "neutre" de la perspective, voir l'ouverture de LJ et la clôture de DL.

61. Le docteur semble fonctionner comme le "porte-parole" du narrateur, voir le rôle identique de Sellier (PT).

62. Cette révélation passe par celle d'un trait physique, voir *supra*, 32.

63. Voir Genette, 1972, 211. Ces altérations apparaissent à l'intérieur des deux formes de base, indépendamment du caractère fixe ou variable de la perspective.

64. Les altérations qui font l'objet de notre examen apparaissent, sur le plan linguistique, dans le cadre d'un discours rapporté au style direct. Le style direct est un des lieux privilégiés de la représentation de la perspective d'un personnage. En effet, lorsqu'un personnage prend la parole il peut en principe fonctionner comme "centre d'orientation" du lecteur et présenter ainsi son propre point de vue. Cependant l'usage du discours direct – procédé tout habituel du roman – n'aboutit pas forcément à la mise en valeur de la *conscience subjective* du personnage. Lintvelt observe à juste titre que la notion de la perspective, liée au "plan perceptif-psychique" et celle du discours des acteurs, attaché au "plan verbal", appartiennent à deux catégories différentes. Pour la définition de ces plans du récit, voir 1981, 39–40.

65. Le glissement, coupé par le retour de la perspective de Marie-Claire, est rétabli un instant: "Il me sembla que sa voix avait un accent de souffrance, et que sa bouche fléchissait davantage. Mais presque aussitôt ses yeux s'arrêtèrent sur moi, et il dit d'une voix plus ferme: – Ayons confiance en nous!" (MC, 213)

66. Bien que les paroles du patron soient adressées au protagoniste, il n'est pas question d'un dialogue entre les personnages, cf. ci-dessous, 104–105.

67. Bal appelle "spectateur neutre" soit "un focalisateur extradiégétique", "anonyme", "invisible", soit un focalisateur "au deuxième degré", étranger à l'histoire, autrement dit un "focalisateur intra-hétérodiégétique" (1977, 40, 54).

68. Le narrateur de MA choisit parfois de s'appuyer sur la vision d'un spectateur neutre; ainsi il met en valeur, instantanément, l'optique ironique de l'épicière, celle ensuite du cocher, dépréciative. L'usage des altérations permet au narrateur de valider sa propre perspective détachée et de donner par ce moyen plus d'authenticité à sa vue.

69. Nous laisserons donc de côté l'étude du "récit d'événements", couche pourtant importante de tout texte narratif. Pour l'étude globale des couches du récit, voir Angelet, 1987, 177–182.

70. Genette se sert du mode pour fixer les relations entre mimésis et diégésis: cette opposition donne lieu à la distinction entre "récit d'événements" et "récit de paroles" (voir 1972, 184–186). Van den Heuvel, pour éviter cette terminologie, préfère utiliser les termes de "discours premier" et "discours second" pour désigner, respectivement, le discours du narrateur et celui du personnage (voir 1985, 123). Cependant les termes "premier" et "second" ne s'emploient pas sans risque, étant couramment utilisés pour désigner les niveaux narratifs du récit encadré. Afin d'éviter une telle confusion, nous nous servons, pour indiquer ces deux couches du texte, des termes de "discours principal" et de "discours subordonné". Les problèmes ayant trait à la catégorie du mode sont soulevés également par Lintvelt, qui, contrairement à ce que Genette propose à ce sujet (cf. 1972, 75 et 189–203), limite le mode narratif "à l'opposition entre la scène et le sommaire" (1981, 52).

71. Genette distingue, à l'intérieur de la catégorie du récit de paroles, trois "états" selon le degré de mimésis, ceux-ci montrant les étapes qui mènent progressivement du discours du narrateur à celui du personnage; donc du discours principal au discours subordonné (voir 1972, 191–193). Genette traite ensemble le "discours prononcé" et le "discours intérieur", du fait de leur ressemblance formelle (191). Le terme "récit de paroles" ne désigne pour nous que le discours prononcé. Pour un commentaire du récit de paroles chez Genette, voir Van den Heuvel (1985, 119–141) qui, pour sa part, concentre son attention sur le discours direct en s'efforçant d'établir une "poétique" du discours rapporté.

72. Pour ce faire nous avons puisé dans l'étude de Cohn qui distingue, en narration hétérodiégétique, entre "psycho-récit", "monologue rapporté" et "monologue narrativisé" (voir 1981, 25-29). Dans le récit à la première personne, de procédés adéquats apparaissent, appelés "auto-récit", "monologue auto-rapporté" et "monologue auto-narrativisé" (*ibid.*, 29). Pour un commentaire des catégories de Cohn, voir Angelet, 1987, 180-182.

73. Cependant il serait faux de nier la liaison étroite qui existe entre choix de forme narrative de base et technique des modes, cf. Van den Heuvel, 1985, 127-128.

74. Voir Van den Heuvel, 1985, 128. Il va sans dire que "discours rapporté" et "discours direct" seront utilisés comme synonymes.

75. Cet effet scénique est dû au «pouvoir de dramatisation», propre au discours rapporté qui crée ainsi un ««théâtre» dans la narration». Voir Van den Heuvel, 1985, 127.

76. Voir Genette, 1972, 192; Van den Heuvel, 1985, 126.

77. Il a été convenu plus haut que le mécanisme dissociatif s'inscrit, dans LJ, jusque dans le registre des paroles, supports de propos ambivalents, de jeux ambigus. Dans FD l'intention dissimulatrice qui domine les dialogues renforce encore l'opacité du récit fait d'incertitudes et de tromperies.

78. Ces exemples ont été trouvés dans MC. Comme illustration du discours narrativisé dans ce récit, voir en particulier l'épisode du début des amours des protagonistes: "Henri Deslois ne se lassait pas de m'entendre raconter mon enfance avec soeur Marie-Aimée. Nous parlions aussi d'Eugène (...) Je lui dis aussi combien j'avais été mauvaise bergère (...) je racontai l'histoire du mouton enflé" (MC, 211).

79. Nous avons repéré un seul exemple pour le style indirect libre: "Le regard de Gabelle s'arrêta un instant sur elle [Bergeounette], puis ses lèvres s'ouvrirent (...) C'étaient des mots tout chargés de rire et de défi: «Non, elle n'avait pas d'amoureux. Elle n'était pas si bête. (...) Son amoureux, elle le choisirait à son goût pour se marier comme sa mère»" (AT, 160). Pour les ambiguïtés que le style indirect libre relève, voir Genette, 1972, 192; Angelet, 1987, 178.

80. Van den Heuvel affirme que dans le discours narrativisé "la parole devient événement", voir 1985, 125. La meilleure illustration de cette technique est la présentation de l'histoire de Jean le Rouge dont le point de départ est une seule phrase en discours direct, suivie d'un "résumé" narratorial qui s'étend sur presque trois pages, cf. MC, 182-184. Dans AT, du fait de l'alternance des rôles du narrateur-personnage, la citation des paroles est plus fréquente, le "parler" des personnages étant parfois fidèlement reproduit.

81. Comme entre Marie-Claire et Mme Alphonse: "J'expliquai combien il [Jean le Rouge] avait été utile à maître Sylvain: je dis son chagrin de quitter cette maison (...) et quand je m'arrêtai, tout angoissée de la réponse qui allait venir, Mme Alphonse retira son crochet du fil et dit: - Je crois que je me suis trompée d'une maille" (MC, 185-186).

82. Il est vrai que l'histoire d'amour qui fait l'objet de ce discours narrativisé a été racontée dans le détail, ce qui dispense le narrateur de la reprendre ici. C'est là une mesure d'économie narrative qui s'impose.

83. Dans la première partie nous avons analysé, de manière détaillée, la valeur de ces signes spatio-physiques.

84. Le terme *physio-récit* que nous proposons ici ne diffère en rien, du point de vue strictement formel, de l'«auto-récit à consonance» de Cohn, l'«auto-récit» étant la variante homodiégétique de son "psycho-récit", par lequel il entend la verbalisation, par le narrateur, des mouvements de la vie intérieure d'un personnage (voir 1981, 25-26). L'auto-récit et le psycho-récit présentent deux types: la "consonance" désigne "la relation entre narrateur et personnage dans une situation narrative dominée par le personnage", la "dissonance" est caractéristique d'"une situation narrative dominée par le narrateur" (*ibid.*, 43, note 1). Pour nous les termes "dissonance" et "consonance" prendront, dans le chapitre qui suit, un sens différent; ici ils sont utilisés dans le sens que Cohn leur attribue. Le trait qui distingue *physio-récit* et *auto-récit* n'est pas de nature syntaxique; il ne concerne pas non plus la problématique des types narratifs. Ayant trait au degré de profondeur de la représentation de la vie intérieure, la différence relève de l'ordre de la perspective. Le narrateur-personnage du *physio-récit*, appuyé sur certains signes physiques, offre

une image externe de sa conscience, cependant que celui de l'auto-récit bénéficie (ou peut bénéficier) d'une vue interne. Ainsi, sur le plan linguistique, auto-récit et psycho-récit montrent une formulation identique avec celle du physio-récit, les trois techniques faisant ressortir la supériorité discursive du narrateur. La particularité syntaxique du physio-récit consiste à privilégier – conformément à son préfixe physio-, et au détriment des verbes de pensée ou de sentiment proprement dits – un verbe de perception, exprimant un processus essentiellement sensoriel, tels (s')apercevoir, (se) contempler, reconnaître, regarder, remarquer, sentir, voir, etc. Cohn établit encore, à côté du psycho-récit, deux catégories: le "monologue rapporté", "discours mental d'un personnage", et le "monologue narrativisé", "discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur" (*ibid.*, 29). Pour les caractéristiques syntaxiques des trois techniques de Cohn, voir *ibid.*, 126–127.

85. Pour les rapports qu'entretiennent ces modes avec les niveaux de conscience, voir Cohn, 1981, 163–164.

86. Alain-Fournier, dans son compte rendu sur MC considère que "l'âme, dans son livre, est un personnage toujours présent mais qui demande le silence", voir 1910.

87. Pour l'illustration de la technique du physio-récit dans MC, voir les extraits cités dans le chapitre *Illustrations de la première partie*, *supra*, 21–25, faisant ressortir ce procédé d'introspection déguisée. Les émotions éprouvées au moment des événements significatifs sont présentées en physio-récit; voir à titre d'exemple l'épisode de la rencontre Marie-Claire/Henri et le moment de leur séparation: "L'homme à la blouse blanche entrait dans le buisson (...) J'en ressentis un grand froid par tout le corps. Cependant, je me remis très vite, mais il me resta un tremblement nerveux (...) Je regardais la douceur qui était dans ses yeux; et je sentis revenir la chaleur dans mon corps" (MC, 198). "Aussitôt, je crus que quelqu'un me donnait un coup violent sur la tête. Il se fit dans mes oreilles un grand bruit de scie. Je vis Henri Deslois frissonner longuement, et j'entendis encore qu'il me disait: – Oh! comme j'ai froid! Puis, je ne sentis plus sur mes mains la chaleur des siennes; et quand je compris que je restais seule sur le chemin, je ne vis plus qu'une masse d'un blanc gris, qui paraissait glisser sans bruit sur la neige du sentier" (224).

88. Les termes de "psychologie" apparaissent ici le plus souvent "en comparaison" et créent une incertitude quant à la formulation des sentiments. Cf. les constructions comparatives "comme si", *supra*, 119, note 52.

89. Il s'agit d'un "auto-récit à consonance", qui offre également l'exemple – au niveau de la perspective – d'une introspection du sujet-percepteur par ailleurs absente.

90. Cité *supra*, 24 (AT, 151).

91. Voir ce passage: "Ses yeux [ceux de Mme Dalignac] s'agrandirent et devinrent très attentifs. Elle fixa le vide comme si elle apercevait brusquement un chemin facile pour arriver plus vite au but, mais bientôt ses paupières s'abaissèrent, sa bouche et son menton eurent un petit frémissement comme lorsqu'on a envie de rire et de pleurer tout à la fois, puis elle courba la tête et dit avec une grande honte: – Je n'ai jamais su réclamer mon dû. Une immense pitié me vint pour elle. J'eus honte à mon tour de l'avoir obligée à s'humilier" (AT, 101).

92. Genette, 1972, 193.

93. Sauf évidemment dans les passages rétrospectifs du début.

94. Pour l'auto-récit, voir: "Depuis longtemps je pensais à mon petit poêle" (LS, 217). "Maintenant (...) il me semble que ce n'est plus moi qui agis et qui pense" (219). Pour le monologue auto-narrativisé, nous n'avons trouvé qu'un seul exemple: "Une crainte me vient de souffrir encore; si en tombant j'allais heurter la grille du balcon qui est en dessous?" (217, C'est nous qui soulignons).

95. Pour les questions que la distinction monologue/soliloque soulève, voir Lintvelt, 1981, 77, note 45.

96. Le "discours immédiat" de Genette est nommé par Cohn "monologue autonome" (1981, 199). Lintvelt préfère garder le terme "monologue intérieur" (1981, 96); Van den Heuvel utilise, à la suite de Genette, celui de "discours immédiat" (1985, 126).

97. "Une narration en forme de psycho-récit (...) ne se prolonge guère sans tomber dans le monologue narrativisé" (Cohn, 1981, 50). Pour l'illustration du psycho-récit dans DL, voir en particulier l'extrait cité *supra*, 37 (DL, 228). Pour le monologue narrativisé, voir: "Eglantine, pour la première fois, a une révolte contre Noël. Est-ce que ce mal qui lui déchiquetait le cœur (...) n'allait pas prendre fin?" (DL, 179) Pour le monologue rapporté, voir l'extrait cité *supra*, 68 (DL, 237).

98. Cohn estime que "pour présenter les événements de la vie intérieure les plus complexes de la manière la plus directe, les techniques du récit à la troisième personne privilégiant la consonance [tel DV] offrent des avantages évidents sur les techniques rétrospectives" (1981, 197).

99. Cf. *supra*, 68.

100. LJ se caractérise – conformément à l'alternance des formes de base – par la prédominance du psycho-récit et de l'auto-récit, tout en autorisant l'apparition adéquate des types de monologues.

101. Le pseudo-dialogue de PT dissimule au fond un soliloque.

102. Dauphiné prend TA pour un "monologue intérieur", l'absence du destinataire accentuant la crise du héros, voir 1991, 335.

103. Pour l'étude des fonctions du narrateur, voir Genette, 1972, 261–265; Lintvelt, 1981, 25, 61–66; Angelet, 1987, 172–174.

104. Lintvelt, 1981, 61. Selon les catégories de Lintvelt, nous passons de l'étude du "plan perceptif-psychique" à celle du "plan verbal" dont les définitions nous ont été particulièrement utiles.

105. En examinant la perspective chez Rachilde, nous avons attiré l'attention sur l'alternance des types auctorial/actoriel. Certes nous tâcherons de ne pas confondre "mode" et "voix" (cette deuxième catégorie désignant "la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même" Genette, 1972, 76).

106. Les termes dissonance/consonance définis plus haut prennent ici un sens différent, les deux notions étant appliquées à une situation narrative dominée par le narrateur. Dissonance et consonance désigneront ainsi le trait fondamental de l'attitude narrative, indépendamment de la quantité des traces auctorielles.

107. Dauphiné, en comparant l'écriture rachildienne à celle des romanciers du XVIII^e siècle, fait remarquer: "toutes les pages (...) convergent vers une objectivité inattendue. Rachilde se tenait à distance de sa création" (1991, 309).

108. Voir Lintvelt, 1981, 61–66. Écartant l'examen des fonctions obligatoires du narrateur, notre attention est limitée ici aux fonctions optionnelles. Cf. Lintvelt, 1981, 61. Le "discours auctorial" désigne ici le discours principal examiné "en lui-même", sans aucun rapport avec le discours subordonné. Les termes "discours auctorial" et "discours principal" seront utilisés comme synonymes. Remarquons encore que nos analyses ne visent que les types fonctionnels prédominants.

109. Le narrateur rachildien, privé d'omniscience, est loin d'exercer la totalité des fonctions optionnelles possibles.

110. Nous évitons de confondre discours auctorial et celui qui provient des acteurs, cf. ci-dessus, 119, note 51. Voir également Lintvelt, 1981, 57–61.

111. Lintvelt, 1981, 64.

112. Par ce discours émotif "le narrateur manifeste les émotions que l'histoire suscite en lui", Lintvelt, 1981, 65.

113. Cf. les appréciations portant sur Raoule: "la nerveuse" (33); "effrayante créature" (154); "étrange créature" (164); "esprit infernal" (168); "monstre" (196); "terrible créature" (219). Quant à Jacques qu'un "amour monstrueux" (184) lie à Raoule, c'est un "être singulier" (139), "irresponsable" (157), un "monstre" (208).

114. Le personnage, n'ayant qu'une perspective limitée, n'est pas capable d'ordinaire de juger l'autre. PT et FD font exception à cet égard: la fonction évaluative est déléguée aux acteurs

devenus les "porte-parole" du narrateur, cf. ci-dessus, 119, note 45, 120, note 61. Certes il est question ici de discours actoriels qu'il faut séparer du discours venant du narrateur.

115. Le discours abstrait "vise une portée plus générale en présentant une réflexion sous la forme d'une maxime", face au discours évaluatif qui "concerne directement l'histoire romanesque et ses acteurs". Voir Lintvelt, 1981, 65. Par le discours modal "le narrateur exprime son degré de certitude à l'égard de ce qu'il raconte" (*ibid.*, 66).

116. Voir à titre d'exemple les extraits qui suivent: "Le bruit courait (*d'où venait ce bruit?*) qu'il avait pris l'habit pour expier les fautes d'un frère, son cadet" (FD, 54). "Elle [Louise] ne devait pas craindre beaucoup ce prêtre" (59). "Deux enfants se retrouvaient après une longue séparation ou *peut-être* deux *promis*" (100). "Il [Paul] avait les cheveux du Christ (...) de teint *probablement* plus clair que celui de Raoul, son aîné" (105). "La supérieure (...) savait *peut-être* ce qu'il fallait faire" (249). C'est nous qui soulignons, excepté le mot "promis".

117. La mise en valeur de cet énoncé, privé de sens, ne confère-t-elle pas un poids ludique à l'histoire?

118. Nous avons également vérifié la pertinence de ce procédé stéréotypé dans la présentation du portrait, cf. *supra*, 29. Pour les désignateurs du récit, voir Corblin, 1983; Masseron et Schnedecker, 1988; Reuter: "le personnage s'incarne et se construit très concrètement dans des unités linguistiques qui le désignent: les *désignateurs*. Ceux-ci peuvent prendre la forme de noms, de pronoms ou de groupes nominaux" (1991, 89).

119. Nous venons d'attirer l'attention sur l'attitude foncièrement ambivalente du narrateur.

120. La "fonction explicative" se révèle par le "discours explicatif", "utilisé par le narrateur pour fournir des explications de certains éléments de l'histoire". Voir Lintvelt, 1981, 63.

121. Il convient de rappeler que le "narrateur homodiégétique auctorial peut remplir les mêmes fonctions discursives que le narrateur hétérodiégétique auctorial"; il peut donc "utiliser toutes les formes de discours auctorial dont dispose le narrateur hétérodiégétique auctorial". Voir Lintvelt, 1981, 97.

122. Lintvelt affirme que "la situation narrative d'un personnage, qui jette un regard rétrospectif sur son passé, est particulièrement propice à des interventions auctorielles", 1981, 97.

123. La distance temporelle qui sépare narrateur et personnage est imprécise, voir la formule "beaucoup plus tard" (EP, 36).

124. Pour les indicateurs de la deixis, cf. Lintvelt; 1981, 60; Van den Heuvel, 1985, 95-105.

125. Pour l'étude des positions temporelles de la narration par rapport à l'histoire, voir Angelet, 1987, 193-194; Genette, 1972, 228-234; Lintvelt, 1981, 52, 73-74, 91-92.

126. La distance temporelle est imprécise, comme dans EP; le temps de la narration présente la même illusion d'une simultanéité que favorisent des transitions rapides du passé au présent.

127. Le discours explicatif ne disparaît pas pour autant, voir: "Mon béret ne revint jamais. J'en fis acheter un autre" (TA, 137).

128. Cette consonance n'équivaut pas à un "équilibre" sur le plan de l'histoire.

129. Que la narration offre dans ces récits l'illusion d'une simultanéité, c'est l'évidence même.

130. Pour l'examen des silences du récit, signes au même titre que les paroles, voir Van den Heuvel, 1985, 65-85.

131. Par le discours communicatif "le narrateur s'adresse à son narrataire, soit pour agir sur lui, soit pour maintenir le contact avec lui". Voir Lintvelt, 1981, 61. La fonction communicative révèle donc les rapports du narrateur avec le narrataire.

132. Cf. *supra*, 88-89. Notons qu'un discours modal est impliqué dans le discours communicatif, accentuant ainsi l'incertitude de celui-ci: "Vous ne la verrez *peut-être* pas" (FI, 8). C'est nous qui soulignons.

133. Voir Lintvelt, 1981, 62.

134. Il est à remarquer que FI abonde en réflexions générales, relatives au métier d'écrivain, au statut de l'homme de lettres et de la femme, à l'existence, au couple. On y trouve également des évaluations stéréotypées, portant sur Sandou: "monstre conscient" (73), "être bizarre" (188),

“terrible créature” (251). Cependant nous n’avons pas affaire ici à un discours principal “abstrait” proprement dit; l’analyse de ces commentaires – à la lumière de la structure d’ensemble du texte – démontre que la plupart de ces appréciations semblent provenir non du narrateur¹, mais du protagoniste¹. Il s’agit donc de jugements actoriels; c’est le cas de HS, RA et DA aussi, cf. ci-dessus, 97.

135. L’impératif et le vocatif qui apparaissent ici sont à considérer, sur le plan linguistique, comme une “intimation par le narrateur”, cf. Lintvelt, 1981, 61.

136. *L’Heure sexuelle* est le seul récit à chapitres titrés, d’où la valeur d’infraction de ce discours métanarratif.

137. Une illustration frappante de l’effacement du narrateur – contre-exemple de cette intervention auctorielle – est la “préface” de la troisième partie du récit, relatée en un style “compte rendu”: seuls les faits bruts sont présentés. Voir aussi la fin de AT et la clôture de DL.

138. Ces deux “types” de distance de nature différente sont en rapport complémentaire: ils se recoupent et se renforcent.

139. A cette exception près, le narrateur alducien ne fait jamais valoir son savoir ultérieur: il évoque le passé comme s’il était présent. C’est le cas de LS, AT, et DV. Remarquons que la tournure “maintenant que j’y pense” revient vers la fin de MC: “Je revis la main aux doigts carrés de Mme Deslois (...). Puis l’expression du regard de M. Alphonse, quand il me prit le bras. Maintenant que j’y pensais, je me rappelais avoir déjà vu ce regard à une petite fille” (222). Pourtant au lieu de référer au moment de la narration, elle se rapporte nettement au temps de l’histoire et doit se lire ainsi comme une rétrospection interne.

PROJECTIONS

Si nous nous proposons pour terminer d'aborder brièvement le problème des relations du récit avec son "dehors", c'est à la fois pour faire la synthèse de ce qui précède et pour tenter de répondre aux questions que nous nous sommes posées dans notre *Introduction*. Mais ce ne sera tout au plus qu'une ébauche forcément imparfaite de recherches à poursuivre. En attendant deux questions nous retiennent ici, celle notamment de l'*espace social* et celle de l'*interaction des instances*.

Nous essaierons de replacer les romans dans leur contexte socio-culturel dans l'espoir de pouvoir dépasser ainsi un peu le champ d'étude nécessairement limité des précédentes parties.

La première réflexion porte donc sur l'*espace social*, son degré de présence et ses principales caractéristiques. Ceci conduit d'abord et surtout à l'examen du *statut sociologique* des personnages. La question est de savoir si les troubles des héros s'inscrivent dans un univers social déterminé ou, en d'autres termes, s'il y a des *raisons sociales* qui expliquent la crise qu'ils traversent.

Nous aborderons tour à tour le thème de la famille, le problème du couple et de la vie conjugale, le rapport au travail et à l'argent. Nous examinerons aussi l'image que les romancières proposent de la société bourgeoise, avec ses diverses classes ou couches, le monde artiste constituant une catégorie à part. Nous poserons enfin le problème de la vision historique pour aboutir à un autre: celui de la condition féminine et de la vision du monde.

Un foyer privilégié de l'espace social du personnage est la *famille*. Sa fonction traditionnelle – son rôle d'union, de protection et de secours – est fortement remise en cause dans ces romans. C'est qu'elle est aussi, elle est devenue entre temps un lieu de conflits. Elle se présente alors comme une force extérieure antagoniste, génératrice de déséquilibre: c'est par elle que le malheur arrive.

Dans les récits d'Audoux cependant l'amertume du personnage relève non de la faculté perturbatrice de la famille, mais de son *absence*: les héroïnes sont orphelines ou délaissées du moins de leur famille. Le mal d'abandon surgit également chez Rachilde: le protagoniste se trouve abandonné ou négligé d'un des parents (ou des deux). L'*éducation* ainsi offerte au personnage est déclarée responsable de sa singularité: Mary et Laure en sont les exemples éclatants¹.

Sur le plan narratif, ce trouble est explicité à travers les digressions actuelles et le discours évaluatif, ayant un objet et un référent d'ordre social. Il suffit de rappeler *La Marquise de Sade* où la dépréciation morale qui vient du narrateur va de pair avec une évidente réprobation se rapportant à la société. Le docteur Sellier accuse, pour justifier la folie de Madeleine, l'étrangeté de sa famille; il

en dénonce surtout la grossièreté: "Elle était névrosée, cette jolie Parisienne pâle (...) Ces gens vulgaires, à peine frottés d'éducation, dissimulant des choses mauvaises sous des hypocrisies de singes naïfs, n'étaient-ils pas capables de la martyriser à huit clos?" (PT, 166)

Il importe d'examiner, à l'intérieur de la famille, dotée d'emblée d'une puissance destructrice, le *rapport aux enfants* d'abord, les *relations conjugales* ensuite, caractérisés à l'évidence par l'*antagonisme*.

Dans l'univers alducien c'est l'*absence* qui acquiert une fois de plus une place privilégiée. Cela veut dire l'absence de la *mère*, créant chez le personnage un sentiment de privation². *Marie-Claire* s'ouvre sur la mort de la mère. Cette absence de la mère explique bien des choses dans le comportement de l'héroïne qui semble être à la recherche d'une affection maternelle qui lui manque. Qu'il s'agisse de ses rapports avec soeur Marie-Aimée ou soeur Désirée-des-Anges, le désir de trouver un substitut de mère la domine. Dans *L'Atelier*, nous avons affaire à un univers sans enfant, en ce sens qu'il n'y a pas d'enfant parmi les acteurs de l'histoire racontée. Cependant, la façon dont le narrateur présente le personnage de Mme Dalignac pourrait fort bien être l'expression du même sentiment de manque dont nous venons de parler. Dans *Douce Lumière* aussi un récit rétrospectif évoque au début la figure de la mère morte. *Le Suicide* fait exception à ce complexe de maternité: "le petit enfant qui vient de naître" (220) sert ici de *sauveur* sans que les liens maternels soient autrement détaillés.

Les liaisons parentales demeurent également renversées dans le récit de Rachilde, soit parce que la mère est absente, soit que ses relations avec son enfant se révèlent hostiles. *La Femme Dieu* et *Les Rageac* offrent l'exemple d'un manque d'intimité entre le personnage maternel et la fille, à laquelle, dans *La Marquise de Sade*, un père autoritaire s'oppose; ceci contraste avec la valorisation de la figure paternelle de Joseph Rageac³. Il arrive que l'enfant soit refusé: c'est le cas de la fausse couche de Madeleine, et du comportement de Mary qui déclare: "*Je suis assez, EN ETANT*" (MS, 214). L'unique exception à cette répugnance est dans *Refaire l'amour* où l'adoption de l'enfant favorise la solution "heureuse"; la paternité d'Alain n'en reste pas moins douteuse.

Les liens conjugaux font ressortir la même dissonance. Dans *De la ville au moulin*, Annette a horreur de l'idée du mariage: refusant l'alliance traditionnelle, elle opte pour l'«union libre» avec Valère; ce choix est à interpréter comme une "hardiesse" par rapport aux contraintes sociales. Dans *L'Atelier* trois personnages sont confrontés au problème du mariage: Sandrine, Gabrielle et le narrateur lui-même. Si Sandrine semble accepter l'union libre, Gabrielle s'y oppose et finit par épouser Jacques. La répugnance qu'éprouve Marie-Claire à l'égard de son fiancé, apparaît en contrepoint à l'équilibre du foyer Dalignac, seul couple harmonieux, voué cependant à la disparition. Dans *Douce Lumière* enfin le mariage – désiré par Eglantine – demeure interdit.

Monsieur Vénus s'impose comme la plus parfaite illustration du bouleversement de l'union institutionnelle. Le renversement des rôles, qualifié de "révol-

tant" par Raittolbe (MV, 154), est repoussé à l'unanimité par les milieux de Raoule. Eliante se dit libre et rejette le mariage proposé: "Je ne veux point me remarier (...) il faut que je demeure libre" (LJ, 79).

En effet, aux yeux des héroïnes les noces signifient avant tout une *servitude*, une abnégation de soi, aboutissant inéluctablement à l'incompréhension des époux⁴. Si le mariage subsiste dans ses cadres conventionnels, le couple est tenu pour médiocre, ainsi Louis et Louise. Tout cela met au jour la *crise* que traverse l'institution conjugale et familiale.

Une place à part doit revenir au problème du *métier* dans la caractérisation du personnage. Ce souci-là, le personnage rachildien ne le connaît guère: bourgeois oisif, il fait face ici aussi à une *absence*; privé d'occupation, il s'adonne au "mal du siècle" qui finit par l'épuiser. S'il entreprend un travail, il s'agit de s'essayer dans une activité *artistique* qui avorte par la suite. Les narrateurs-personnages – écrivains pour la plupart – *échouent* d'une manière ou d'une autre dans l'exercice de leur métier. Quant aux héroïnes alduciennes, les seules occupations qu'elles puissent envisager sont le labeur à la ferme et la couture⁵, excepté *Douce Lumière* où Eglantine devient une chanteuse douée⁶.

La situation matérielle des personnages est rarement détaillée dans ces romans. Cependant le rapport *négatif* à l'argent joue un rôle important dans *L'Atelier*, en déterminant le sort de Mme Dalignac. Incapable de "réclamer son dû" face à ses clientes et sa belle-soeur⁷, elle ne peut que perdre ses biens: "La saisie des meubles surprie Mme Dalignac comme une catastrophe. Elle consulta ses livres avec attention, compara ses dépenses avec son gain, additionna les sommes dont elle était redevable, et comprit enfin qu'elle s'était trompée en ne comptant que sur son courage et sa bonne volonté. Elle comprit en même temps que son atelier allait être détruit et que ses ouvrières seraient sans travail. Alors elle se jugea coupable de négligence" (240).

Tout ce qu'on vient de dire met au jour les réalités de l'espace social, avec tout ce que cela comporte de *trouble* pour les personnages dans le monde qui les entoure. Là encore, d'incontestables *corrélations* rattachent les deux oeuvres.

Néanmoins, si l'on veut examiner l'espace social, tel qu'il apparaît chez les deux romancières, leur *différence* et même leur *opposition* semble évidente: il y revêt, selon l'origine des écrivains, une nature *par définition* opposée.

Chez Audoux la représentation de la société se réduit aux milieux *populaires* et *ouvriers*, dans lesquels les personnages d'humble condition seront valorisés face aux propriétaires riches – tels les Alphonse et les parents de Noël –, sans que cette opposition sociale soit jamais formulée de manière explicite⁸.

Pour mieux éclaircir ce phénomène, il nous semble utile de recourir à la problématique du *développement interne* de l'oeuvre alducienne⁹ qui montre un équilibre, un agencement *symétrique* sur le registre social aussi. En effet dans le premier et le dernier récit la rupture des héros a une raison sociale bien circonscrite: c'est notamment le statut *inférieur* de l'héroïne par rapport à son partenaire; tandis que dans les récits intermédiaires cet aspect de la désunion ne

figure pas. Néanmoins, ce rapport d'infériorité, capital quant à sa portée dans l'avenir du couple, n'est ni détaillé, ni expliqué. La preuve en est que, sur le plan narratif, elle est montrée en "altération", à partir de l'optique d'une focalisation-sujet accidentelle¹⁰. Dans *Marie-Claire*, la réelle cause de la séparation à venir est *suggérée* à travers l'évaluation actorielle d'Henri; le narrateur de *Douce Lumière* prête le regard à Mlle Charmes qui dénonce l'injustice de la société dont le couple est la victime: "[Mlle Charmes à Eglantine] Jamais vous n'entrerez comme bru dans la maison des Barray" (91). "Parce que vous n'êtes pas riche et que Noël vous aime" (92). "Tout ceux qui possèdent de la terre veulent en posséder davantage" (93)¹¹.

Marie-Claire manifeste encore un procédé – narratif en principe –, qui risque de mettre au jour aussi, de manière implicite, l'infériorité de l'héroïne. Il est question notamment du mode de *désignation* du héros¹². Au narrateur-personnage, une seule forme de dénomination est permise: le héros est systématiquement désigné par son nom entier "Henri Deslois", jamais par le prénom "Henri". Cette forme d'appellation, n'est-elle pas le signe éclatant du *respect* de la bergère, subalterne, porté au fils de la propriétaire? Quoi qu'il en soit, seule Mme Alphonse – hiérarchiquement égale au héros – a le droit de recourir à la dénomination intime de "Henri"¹³.

Il s'ensuit que l'espace social alducien, si c'est un univers de malheur, n'en est pas moins un monde où il n'y a pas de place pour la révolte.

Chez Rachilde, c'est la représentation de la *société bourgeoise* qui domine, contre laquelle le personnage se révolte: la médiocrité de la vie interdit le bonheur et entrave la liberté¹⁴. La romancière montre plus de sympathie à l'égard du *monde artiste* qui méprise à son tour la vie bourgeoise, la considérant comme hostile à ses propres aspirations. Le succès du créateur demeure toujours incertain, l'activité créatrice apportant déception, quelquefois aboutissant à une défaite. Toutefois, il serait erroné de croire que cette révolte soit radicale: le refus de la société bourgeoise ne débouche sur nulle revendication proprement dite.

Dans *Monsieur Vénus*, *La Jongleuse* et *Son Printemps* les héros sont séparés par des inégalités sociales. Jacques, "homme-objet" est soumis encore sur le plan social: fleuriste misérable, il doit obéir aux exigences de la "grande dame" (MV, 31). Léon, étudiant pauvre, s'oppose de la même manière à Eliante qu'il tient pour "une femme sérieuse", "une femme riche" (LJ, 29). La situation de Paul Midal, "fils du sacristain pauvre", est à l'envers de celle de Miane, "riche héritière du pays, la Demoiselle" (SP, 133).

Si le conflit des héros semble avoir un caractère social, les problèmes qui les partagent ne relèvent jamais éminemment de cet ordre: la perturbation du personnage est présentée comme étant une crise essentiellement *psychique*. La société chez Rachilde – quoique sa critique soit perpétuellement sous-jacente – est reléguée à l'*arrière plan*; les inégalités sociales ne jouent jamais un rôle déterminant dans les rapports des protagonistes.

A la mise à l'écart de la société, celle du plan politique répond, absent de nos récits. Si l'Histoire y fait également défaut, le référent historique peut parfois se préciser avec rigueur. *Madame Adonis* se déroule sous le gouvernement de Grévy (222); *Les Rageac* met successivement en relief le Second Empire, la guerre de 1870 et le "début de la Troisième République"; l'ouverture de *La Marquise de Sade* se situe "vers la fin de l'Empire" (33), et parle de "la prospérité du règne de Napoléon III" (34). Parmi les récits d'Audoux, *De la ville au moulin* est le seul à mettre en relief un cadre historique circonscrit, celui de la guerre de 1914. Si la guerre participe, d'une manière très indirecte, à la réunion des héros, les événements historiques, relégués à l'arrière plan, ne seront jamais explicités.

Il résulte de ce qui précède que les relations *socio-historiques*, loin de déterminer nos récits, ne font tout au plus qu'accentuer la crise des personnages. La société est accusée – même au "deuxième degré" – d'être *perturbatrice*: dans chacun des textes un trouble de liens sociaux se fait jour.

L'examen de l'espace social a ceci d'important encore qu'il permet de découvrir le caractère *contradictoire* de la *vision du monde* des romancières. Sans doute ces visions ont-elles leurs limites, consciemment fixées: "J'ai toujours agi en individu ne songeant pas à fonder une société ou à bouleverser celle qui existait" (PQ, 6). Ni Rachilde ni Audoux ne se sont jamais proposé de montrer toute la complexité du monde, elles n'ont jamais voulu se faire passer pour philosophe, elles ont été le contraire même d'un écrivain engagé: le personnage demeure un vecteur d'investissement essentiellement affectif.

L'une des contradictions chez Rachilde porte sur le "masculin", à la fois valorisé et repoussé dans les romans¹⁵. Ce n'est certainement pas un hasard si les récits homodiégétiques mettent en scène, sans exception, un narrateur-personnage *masculin*, en train de réfléchir sur son art – inutile en fin de compte –, et sur l'existence en général. Ce choix confère plus de *crédibilité* au discours "féminin" de la romancière, il rend également possible sa présence déguisée dans le discours narratif, ce qui lui apporte protection et liberté. La perspective masculine, tournée souvent en dérision, semble justifier la vision propre à l'instance productrice sans que celle-ci se déclare comme étant femme et écrivain.

Le deuxième paradoxe concerne justement la conception qu'a Rachilde du "féminin". De l'étiquette "féministe", elle s'en défend, comme on sait, jusqu'à la fin de sa vie¹⁶, alors que ses romans mettent en avant – à rebours – la liberté de la femme, la liberté sexuelle en particulier¹⁷. Celle-ci aboutit – toujours paradoxalement – aux troubles de l'identité sexuelle, dus à la position réellement soumise de la femme à l'aube du XX^e siècle: "figée dans l'altérité", "être sans identité", elle est contrainte de changer de sexe pour s'affirmer¹⁸.

Considérées sous cet angle, les perturbations corporelles – analysées dans la deuxième partie de cet ouvrage – permettent d'ouvrir de plus larges perspectives. Entamant à la fois le masculin et le féminin, elles trahissent une crise d'ordre

non seulement sexuel mais social, idéologique et surtout *existentiel*. Rachilde met ensemble en question le sexe, l'ordre social, le réel d'où il ressort enfin la *vanité* qu'elle attribue à l'étroitesse de la vie humaine.

"Représentant malgré [elle] une des premières féministes de l'époque" (PQ, 8), elle met à l'écart pourtant le dilemme de l'indépendance de la femme, réduit, comme l'espace social, à un rôle *secondaire*. Le trouble existentiel laisse la place ensuite à une vision *pessimiste* du monde qui se résorbe tantôt en une sage contemplation solitaire, tantôt en une sorte de misogynie – apparente¹⁹? Toujours est-il qu'à l'instar de son narrateur, Rachilde veille à ce que l'écriture soit envers et contre tout un *jeu*, aidant à prendre du recul face au vide.

La vision du monde alducienne conduit à une morale – semblable à celle de Rachilde par son *pessimisme* fondamental – qui repose sur la *résignation*. Ne pouvant pas accorder son désir de "non-engagement intellectuel" et son besoin impérieux d'«engagement affectif», la romancière, mêlant les "contraires" dans une attitude faite de "distance et de présence"²⁰, invite à un *stoïcisme* tranquille. Audoux, comme ses personnages, accepte la "rudesse de la vie" et la "fragilité du rêve"²¹.

Nos interrogations portent sur une autre particularité des oeuvres qui doit intéresser au plus haut point quand on cherche des traits communs, rapprochant ces auteurs. Déterminés par une *interaction* dynamique des *instances*, fictives et concrètes, les récits ont une finalité *double*.

Sans confondre les instances du récit²², force nous est de constater que les crises présentées dans les romans sont propres aux romancières; l'expérience douloureuse qui en ressort est le reflet de leurs déceptions personnelles. L'univers fictif, avec ses limites, ses entraves et ses contraintes demeure l'expression d'une expérience vécue: le rapport à la réalité sera toujours plus ou moins discernable.

Si les récits sont ainsi des "témoignages" relativement fidèles, il faut se garder néanmoins de leur attribuer un caractère autobiographique. Nous avons affaire à des récits "personnels", fondés sur la "ressemblance" entre la fiction et la réalité, reposant sur le "pacte fantasmatique" conclu entre l'auteur et le lecteur²³.

Rachilde elle-même rejette toute inspiration autobiographique: "Que l'auteur soit un saint ou un sacrifiant, j'estime qu'il ne doit jamais raconter son histoire. Je le veux toujours plus haut que lui-même"²⁴. Rien ne justifie à ses yeux une telle interprétation de ses récits: "Je n'aime pas parler de moi (...) Nous ne sommes pas faits, nous autres les romanciers, les historiens, les conteurs, pour exister par nous-mêmes, nous sommes destinés à refléter; nous ne vivons pas, nous sommes des miroirs" (QJ, 32)²⁵.

Or les textes prouvent parfois le contraire; la dédicace des *Rageac* est révélatrice de ce point de vue: "Au héros qui m'aurait défendu de l'écrire"²⁶. Pour le personnage du père, valorisé du reste sur le plan de la fiction comme "héros", le père réel a servi de modèle, pour qui l'admiration de Rachilde est

connue: "En secret j'admirais mon père sans essayer de me rendre compte de son indignité" (PQ, 17). Dans la figure de Gabrielle Rageac, dépréciée par le narrateur, on découvre sans difficulté celle de la mère "concrète", ayant des rapports réellement hostiles avec sa fille²⁷. Il a été convenu que la mère est souvent absente des récits, ce qui semble valider l'interaction des émotions. Les pères dans *Les Rageac* et *La Marquise de Sade* sont – conformément à l'instance concrète – des officiers; le père de Miane est évoqué comme ayant été "un grand soldat", "un guerrier" (SP, 204). Magui et Miane révèlent enfin une part sans doute véridique de l'adolescente Rachilde d'autrefois.

Que les figures alduciennes relèvent de la *réalité*, c'est l'évidence même. L'absence de la famille – le manque de la mère biologique surtout –, l'infortune amoureuse, l'horreur du mariage, la phobie de la maternité sont des obsessions *propres* à la romancière: "J'ai eu le mariage en horreur parce que je voulais me garder libre pour celui que j'aimais et n'avais pu épouser"²⁸. Le souvenir paraît indélébile – dans *Marie-Claire* avant tout –, mais il faut bien entendu se garder de le prendre pour ce qu'il n'est pas: la vie demeure "projetée avec une fidélité toujours relative dans l'oeuvre"²⁹. *Marie-Claire* se situe à la frontière incertaine des genres romanesques de facture personnelle et reste "une autobiographie du possible"³⁰.

L'étude de l'interaction des instances est d'autant plus justifiée dans ces romans qu'elle permet de dégager les *fonctions* de l'*écriture* et par là même les *intentions* d'auteur. La première fonction est d'«attestation», une attestation dont les romancières ont certainement éprouvé le besoin pour s'affirmer. Ecrire pour Audoux est un besoin, une raison d'être; Rachilde espère, à travers l'écriture, concilier son double statut *ambivalent* de femme et d'homme de lettres³¹.

Cette aspiration trouve une expression adéquate – quoique transposée pour des raisons d'opportunité par l'auteur – dans *Duvet-d'Ange*, dont le protagoniste est un "jeune homme de lettres" en train de se confesser. Parmi les personnages, une place privilégiée est accordée à Bathilde, l'envers et l'endroit. Servant à la fois d'*attestation* et de *caricature*, sa figure devient la projection simultanée des convoitises et des méfiances de la romancière dont l'attitude *paradoxe* se trouve pleinement explicitée³². La mise en scène d'un narrateur-personnage, *masculin* et *artiste*, lui permet également de se départir de ses propres complexes face à son travail d'écrivain, éludant du même coup la révélation de l'inutilité de l'entreprise romanesque. Le texte doit se lire ainsi comme une confession déguisée de l'instance concrète. Vu sous cet angle, *Duvet-d'Ange* est à considérer comme une caricature même de l'écriture autobiographique.

Le dessein d'attester s'accompagne d'une *intention cathartique*. Il a été dit que la crise du personnage – distancée par le narrateur – relève également du vécu de l'instance concrète. Celle-ci tâche, en offrant une "image de soi" éloignée, de *maîtriser* le trouble qui la concerne. Audoux trouve dans l'écriture un "univers de secours", une consolation, un moyen de "rêver mieux"³³; pour

Rachilde le récit est une forme d'exorcisme, une possibilité de chasser les doutes qui la hantent. Au-delà de l'ultime vision pessimiste, les romancières choisissent la même "façon" d'affronter la vie: ne veulent-elles pas, par le biais du discours romanesque, *maîtriser* la condition humaine?

Le discours ainsi compris est aussi et forcément échange avec le dehors, communication conçue au sens large³⁴: une manière d'apprendre au lecteur à se mesurer et à lire en soi.

Certes il serait faux de démentir le caractère *opposé* du développement *diachronique* de ces oeuvres, du moins sur le plan de la technique. Si la progression du récit audouxien va à l'encontre de la rénovation – raison peut-être du déclin –, la transformation du récit chez Rachilde – dont il faut considérer plusieurs registres à la fois pour en venir au terme – procède en sens inverse. En fait le premier récit "qui compte", tout novateur qu'il soit par son contenu, reste un récit "classique" quant à sa technique. Ce n'est pas le cas des textes tardifs – *La Femme Dieu* et *La Fille inconnue* en particulier – qui débouchent sur la perturbation des instances narratives. Néanmoins, si l'intérêt de ces récits "réside dans l'exploitation des poncifs romanesques qu'elle rénove, détruit ou parodie"³⁵, Rachilde ne met jamais en question le *genre* lui-même. *Marie-Claire*, tout en s'écartant de la tradition par le procédé de la caractérisation indirecte et l'usage du physio-récit entre autres, respecte au fond les cadres conventionnels du roman.

Tout compte fait, ces récits s'intègrent dans la grande lignée des oeuvres qui concourent à l'époque à la métamorphose du genre romanesque, en quête de renouvellement. Audoux déclenche une "vague de simplicité" qui laissera ses marques sur la littérature de l'époque³⁶; Rachilde à son tour influe notablement sur le climat littéraire de son temps, tout en sauvegardant "le sceau 1900"³⁷.

Reliées par un esprit novateur qui leur est commun, assez éloignées pourtant du lecteur d'aujourd'hui, Rachilde et Audoux ne méritent-elles pas au moins d'être *relues*?

1. Les figures de l'enfance et de l'adolescence douloureuses, surgies dans plusieurs récits sont – à l'exception de EP – celles de filles. Voir Santon, 1928, 103–104.

2. Dans *Marie-Claire*, il y a la présence passagère du père au début; quant aux relations congénères, l'image que l'on propose est un rapport tout à fait négatif, celui notamment de Marie-Claire avec sa sœur.

3. Voir *supra*, 86. MS montre encore l'antagonisme de la sœur et du frère. Ni Audoux ni Rachilde ne mettent jamais en relief l'opposition fils/père; celle entre le fils et la mère figure en revanche dans MC, DL et PT.

4. Voir les évaluations et les digressions dans MS et SP, PT et FD; dans ce dernier le docteur traite le mariage de "disproportionné", de "stupide" (FD, 38).

5. En ce sens AT offre une incontestable valeur documentaire.

6. Néanmoins les détails de son travail ne seront jamais exposés de façon précise.

7. "[Mme Dalignac] Je n'ai jamais su réclamer mon dû" (AT, 101).

8. Garreau fait remarquer que les Alphonse "appartiennent à la nouvelle génération, née de la révolution industrielle", tandis qu'"avec Jean le Rouge, Eugène, Pauline, Sylvain, on était encore dans le XIX^e siècle". Aussi les Alphonse seront-ils désavoués par le narrateur au profit de ces derniers. Voir 1991, 62.

9. Voir *supra*, 68, 108.

10. Cf. *supra*, 101.

11. Dax voit en ce passage un "cri étouffé" contre l'inégalité des classes, voir 1981, 82.

12. Nous nous bornons ici au procédé de désignation par un *nom propre*. Pour les désignateurs du récit, cf. *supra*, 124, note 118.

13. Cette désignation "intime" ne figure en plus qu'une seule fois: "Tiens, voilà Henri" (MC, 201). Sur le plan de la technique, ce mode de désignation est censé creuser – par le biais de l'absence de l'emploi du seul prénom – le décalage entre le moi-narrateur et le moi-acteur.

14. Cette accusation est particulièrement vive dans MA, véritable satire sociale: le narrateur y jette un regard ironique sur une société commerciale au bord de la faillite. RA manifeste un mépris à l'égard de l'ouvrier: le frère de Bouchette, qualifié de "brute", d'"homme vulgaire" (257), entre en conflit pour un instant avec Alain, "un Monsieur dans la haute" (251).

15. La meilleure illustration en est Mary, bouleversée par l'accusation paternelle, cf. *supra*, 59. Rachilde avoue qu'elle a "toujours regretté de ne pas être un homme" (PQ, 6).

16. La preuve éclatante en est PQ: "Les femmes sont les frères inférieurs de l'homme, simplement parce qu'elles ont des misères physiques les éloignant de la suite dans les idées que peuvent concevoir tous les hommes en général, même les moins intelligents" (10).

17. Pour ce paradoxe de l'oeuvre rachildienne, voir Ferlin, 1995, 109.

18. Voir Annelise Maugue, 1991, 539–540.

19. Cette conception pessimiste du monde se révèle dans les textes – outre l'échec des héros qu'ils exposent – par les digressions actuelles en particulier, cf. *supra*, 97.

20. Garreau, *Le personnage de la mère*.

21. Cf. Talva, 1975, 60.

22. Voir Lintvelt, 1981, 15–33.

23. Cf. Lejeune, 1975, 42.

24. Cette considération est faite précisément dans son compte rendu, relatif au "cas de M. Audoux", in *Mercure de France*, 16 décembre 1910.

25. Barrès estime au contraire que le livre "n'est qu'un prolongement de sa vie", 1977, 17. Coulon considère en revanche que "le mot d'autobiographie ne lui convient guère", 1920, 563. Dauphiné attire l'attention chez Rachilde sur le "refus de la simple autobiographie", voir 1991, 19.

26. Une dédicace est un paratexte, elle ne fait donc pas partie du monde diégétique du récit, même si elle entretient avec la fiction des liens étroits. Voir Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

27. La maternité aux yeux de Rachilde est "le suprême leurre" de la société, voir Dauphiné, 1985, 140.

28. Voir *Le Mouvement féministe*, 22 avril 1927. Pour une étude de caractère autobiographique de l'œuvre, voir Garreau, *M. Audoux en Berry; Le personnage de la mère*, ce dernier destiné à en découvrir les "biographèmes". Reyer prend les romans pour une "autobiographie secrète", 1942, 48.

29. Garreau, *Le personnage de la mère*.

30. Thibaudet, 1938, 12. Pour le "genre" de MC, voir *supra*, 8.

31. M. Marini attire l'attention sur la "position schizophrénique" que l'écrivain-femme occupe dans le champ socio-culturel, voir 1992, 292.

32. Le nom "Bathilde", camouflé, signale nettement ce statut ambigu du personnage. Bathilde est, selon le patron de la *Revue Mauve*, "un cas de clinique" (DA, 109).

33. Reyer 1942, 173. Audoux elle même avoue: "Je vivais toujours entre deux rêves, et je demeurais tellement étrangère à ce qui se faisait autour de moi, à ce qui se disait et même à ce qu'on me disait, qu'on me croyait à peu près stupide". Voir Reyer, *ibid.*, 33.

34. Pour cette conception du discours, considéré comme "énonciation", un "mode de communication indirect", établi entre le sujet producteur et le lecteur abstrait, voir Van den Heuvel, 1985, 32-43.

35. Dauphiné, 1991, 309.

36. Voir Henriette Sauret, *La Française*, 13 février, 1937.

37. Cf. Dauphiné, 1991, 371.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres

Nos abréviations et nos références se rapportent aux éditions de texte de cette bibliographie. Les textes sont répartis en deux groupes et donnés dans l'ordre chronologique de leur parution, la date après le titre étant celle de la première édition.

Éditions utilisées des romans de Rachilde

- MV *Monsieur Vénus* (1884), Flammarion, Paris, 1977. (Préf. de M. Barrès).
MS *La Marquise de Sade* (1887), Mercure de France, Paris, 1981. (Dernière réédition).
MA *Madame Adonis* (1888), J. Ferenczi, Paris, 1929.
AN *L'Animale* (1893), Prés. de Edith Silve, Mercure de France, Paris, 1993. (Dernière réédition).
PT *La Princesse des Ténèbres* (1896), Calmann-Lévy, Paris, 1896.
HS *L'Heure sexuelle* (1898), Mercure de France, Paris, 1925.
TA *La Tour d'amour* (1899), Tout sur le Tout, Paris, 1988.
LJ *La Jongleuse* (1900), Prés. de Claude Dauphiné, Des femmes, Paris, 1982. (Dernière réédition).
SP *Son Printemps* (1912), Mercure de France, Paris, 1920.
LR *Les Rageac*, (1921), Flammarion, Paris, 1921.
PQ *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928), Éditions de France, Paris, 1928.
RA *Refaire l'amour* (1928), J. Ferenczi, Paris, 1928.
FD *La Femme Dieu* (1934), J. Ferenczi, Paris, 1934.
FI *La Fille inconnue* (1938), Éd. Baudinière, Paris, 1938.
DA *Duvet-d'Ange. Confessions d'un jeune homme de lettres* (1943), Éd. Albert Messein, Paris, 1943.
EP *Mon étrange plaisir* (1946), Prés. de Edith Silve, Éd. Joëlle Losfeld, Paris, 1993. (Dernière réédition).
QJ *Quand j'étais jeune* (1947), Mercure de France, Paris, 1947.

- MC *Marie-Claire* (1910), Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle, Paris, 1911. (Préf. d'O. Mirbeau).
- LS *Le Suicide* (1913), in *Les Cahiers d'aujourd'hui*, numéro 5, juin 1913.
- AT *L'Atelier de Marie-Claire* (1920), Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle, Paris, 1921.
- DV *De la ville au moulin* (1926), Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle, Paris, 1926.
- DL *Douce Lumière* (1937), Grasset, Paris, 1937. (Posthume).

Ouvrages critiques

Pour toute référence relative aux comptes rendus sur les romans, voir *Introduction*.

- ALAIN-FOURNIER, «*Marie-Claire*», par Marguerite Audoux, *La Grande Revue*, in *NRF*, 1er novembre 1910.
- ALGRAIN (Michel), *Marguerite Audoux et Alain-Fournier. Une amitié silencieuse*, in *La famille littéraire de Marguerite Audoux*, Causeries du 5 juin 1992, La Sève et la Feuille, Ennordres, 1992, p. 40–49.
- ANGELET (Christian) – HERMAN (Jean), *Narratologie*, in *Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Duculot, Paris, 1987, p. 168–201.
- BAL (Mieke), *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Klincksieck, Paris, 1977.
- BARRÈS (Maurice), *Complications d'amour*, Préface à *Monsieur Vénus*, Flammarion, Paris, 1977, p. 5–21.
- BARTHES (Roland), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Poétique du récit*, Coll. "Points", Seuil, Paris, 1977, p. 7–57.
- BESNARD-COURSODON (Micheline), «*Monsieur Vénus*» et «*Madame Adonis*»: sexe et discours, in *Littérature*, n° 54, mai 1984, p. 121–127.
- CACHIN (Françoise), «*Monsieur Vénus*» et *l'ange de Sodome. L'androgynie au temps de Gustave Moreau (Rachilde, Péladan)*, in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 7, 1973, p. 63–69.
- COHN (Dorrit), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Coll. "Poétique", Seuil, Paris, 1981.
- CORBLIN (François), *Les désignateurs dans les romans*, in *Poétique*, n° 54, avril 1983, p. 199–211.
- COULON (Marcel), *L'imagination de Rachilde*, in *Mercure de France*, n° 534, 15 septembre 1920, p. 545–569.

- DAUPHINÉ (Claude), *Préface à La Jongleuse*, Des femmes, Paris, 1982, p. 7-23.
- *Rachilde femme de lettres 1900*, Fanlac, Périgueux, 1985.
 - *Rachilde et Colette: de l'animal aux belles lettres*, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1989, p. 204-210.
 - *Rachilde*, Mercure de France, Paris, 1991.
- DAVID (André), *Rachilde homme de lettres. Son oeuvre*, La Nouvelle Revue Critique, Paris, 1924.
- DAX (France), *Marguerite Audoux*, in *Femme et travail*, Ed. Martinsart, Romorantin, 1981, p. 43-86.
- DIDIER (Béatrice), *L'écriture-femme*, PUF, Paris, 1981.
- DUCHATELET (Bernard éd.), Henri Bachelin, *Correspondances avec André Gide et Romain Rolland*, CNRS, Brest, 1994.
- DURET (Serge), *A la recherche de la pureté perdue... - L'écriture autobiographique de Marguerite Audoux dans «Marie-Claire»*, in *Berry et Littérature*, Coll. de Châteauroux, 1993, à paraître.
- FERLIN (Patricia), *Rachilde*, in *Femmes d'encrier*, Coll. "Gestes", Éd. Christian Bartillat, Paris, 1995, p. 83-112.
- GARREAU (Bernard-Marie), *Marguerite Audoux, la couturière des lettres*, Tallandier, Coll. "Figures de proue", Paris, 1991.
- *Marguerite Audoux. L'histoire d'un succès*, in *La famille littéraire de Marguerite Audoux*, Causeries du 5 juin 1992, La Sève et la feuille, Ennordres, 1992, p. 1-23.
 - *L'Association Mercure*, in *Digraphe*, n° 73, mars 1995, «Hommage au Mercure», p. 79-82.
 - *Le personnage de la mère dans l'oeuvre de Marguerite Audoux*, in *Berry et littérature*, Coll. de Châteauroux, 1993, à paraître.
 - *Marguerite Audoux en Berry. De Sancoins à l'Hôpital Général de Bourges (Juillet 1863-juin 1877)*, in *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Berry*, à paraître.
 - *La famille de Marguerite Audoux*, Thèse pour le doctorat, à soutenir.
- GAUBERT (Ernest), *Rachilde*, Éd. Sansot, Paris, 1907.
- GENETTE (Gérard), *Figures III*, Coll. "Poétique", Seuil, Paris, 1972.
- GIRAUDOUX (Jean), *Préface à Marie-Claire*, in *La Grande Revue*, 10 mai 1910.
- HAMON (Philippe), *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Coll. "Points", Seuil, Paris, 1977, p. 115-180.
- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.
 - *Le personnel du roman*, Droz, Genève, 1983.
- KEMPF (Roger), *Sur le corps romanesque*, Seuil, Paris, 1968.
- LANOIZELÉE (Louis), *Marguerite Audoux*, Plaisir du bibliophile, Paris, 1954.

- LEJEUNE (Philippe), *Le pacte autobiographique*, Coll. "Poétique", Seuil, Paris, 1975.
- LINTVELT (Jaap), *Essai de typologie narrative, le "point de vue"*, José Corti, Paris, 1981.
- MARINI (Marcelle), *La place des femmes dans la production culturelle*, in Georges Duby-Michelle Perrot, *Histoire des femmes*, 5, Le XX^e siècle, Plon, Paris, 1992, p. 275-297.
- MARTIN (Claude), *Avant-propos au Récit de Michel d'André Gide*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1972, p. 11-24.
- MASSERON (Catherine) – SCHNEDECKER (Catherine), *Le mode de désignation des personnages*, in *Pratiques*, n° 60, décembre 1988, p. 98-123.
- MAUGUE (Annelise), *L'Eve nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise*, in Georges Duby – Michelle Perrot, *Histoire des femmes*, 4, Le XIX^e siècle, Plon, Paris, 1991, p. 527-543.
- Mc LENDON (Will L.), *Huysmans, Rachilde et le roman de "mœurs parisiennes"*, in *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 77, 1985, p. 21-24.
- MERCIER (Michel), *Le roman féminin*, PUF, Paris, 1976.
- MICHEL (Pierre), *Octave Mirbeau, découvreur de talents*, in *La famille littéraire de Marguerite Audoux*, Causeries du 5 juin 1992, La Sève et la feuille, Ennordres, 1992, p.24-39.
- MIRBEAU (Octave), *Préface à Marie-Claire*, Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle, Paris, 1911, p. V-X.
- MITTERAND (Henri), *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980.
– *Le regard et le signe*, PUF, Paris, 1987.
- PICARD (Gaston), *Rachilde*, in *Larousse mensuel*, n° 467, juillet 1953.
- RAGON (Michel), *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel, Paris, 1974.
- RAIMOND (Michel), *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, Paris, 1966.
– *Le roman*, A. Colin, Paris, 1989.
- RESCH (Yannick), *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'oeuvre de Colette*, Klincksieck, Paris, 1973.
- REUTER (Yves), *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991.
- REYER (Georges), *Un coeur pur: Marguerite Audoux*, Grasset, Paris, 1942.
- ROUSSET (Jean), *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1962.
– *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris, 1973.
- SANTON (Noël), *La Poésie de Rachilde*, Le Rouge et le Noir, Paris, 1928.
- SILVE (Edith), *Préface à L'Animale*, Mercure de France, Paris, 1993, p. 7-14.
– *Préface à Mon étrange plaisir*, Éd. Joëlle Losfeld, Paris, 1993, p. 5-14.

- SKUTTA (Franciska), *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Studia Romanica, ser. litt., fasc. VIII, Debrecen, 1981.
- SZABÓ (Anna), *Le personnage sandien, Constantes et variations*, Studia Romanica, ser. litt., fasc. XVI, Debrecen, 1991.
- TALVA (François), *Marguerite Audoux – Alain-Fournier: une amitié, une influence*, in *Bulletins des Amis de Charles-Louis Philippe*, n° 33, 1975, 47–67.
- TEGYEY (Gabriella), *Analyse structurale du récit chez Colette*, Studia Romanica, ser. litt., fasc. XIII, Debrecen, 1988.
- THIBAUDET (Albert), *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris, 1938.
- TODOROV (Tzvetan), *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications*, 8 (1966), p. 125–151.
– *Poétique, Qu'est-ce que le structuralisme?* 2, Coll. "Points", Seuil, Paris, 1973.
- VAN DEN HEUVEL (Pierre), *Parole-mot-silence. Pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, Paris, 1985.
- VANNIER (Bernard), *L'inscription du corps, Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Klincksieck, Paris, 1972.
- VITOUX (Pierre), *Le jeu de la focalisation*, in *Poétique*, n° 51, septembre 1982, p. 359–368.
- WIEDER (Catherine), *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1988.

Titres parus

Series *Litteraria* (sous la direction de T. Gorilovics)

1. *T. Gorilovics*, Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard, 1962.
2. *P. Lakits*, *La Châtelaine de Vergi* et l'évolution de la nouvelle courtoise, 1966.
3. *T. Kardos*, Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi, 1967.
4. *P. Egri*, Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun, 1969.
5. *A. Szabó*, L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie, 1978.
6. *T. Gorilovics*, *La Légende de Victor Hugo* de Paul Lafargue, 1979.
7. *K. Halász*, Structures narratives chez Chrétien de Troyes, 1980.
8. *F. Skutta*, Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras, 1981.
9. Roger Martin du Gard, 1983.
10. Jean-Richard Bloch, 1984.
11. Analyses de romans, 1985.
12. Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle, 1986.
13. *G. Tegyey*, Analyse structurale du récit chez Colette, 1988.
14. *T. Gorilovics*, Correspondance (1921-1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond, 1989.
15. *L. Szakács*, Le sens de l'espace dans *La Fortune des Rougon* d'Emile Zola, 1990.
16. *A. Szabó*, Le personnage sandien, Constantes et variations, 1991.
17. *K. Halász*, Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e-XIII^e siècles), 1992.
18. Retrouver Jean-Richard Bloch, 1994.

Le chantier de George Sand * George Sand et l'étranger. Actes du X^e
Colloque International George Sand, 1993.

Series Linguistica (sous la direction de S. Kiss)

1. *L. Gáldi*, Esquisse d'une histoire de la versification roumaine, 1964.
2. *S. Kiss*, Les transformations de la structure syllabique en latin tardif, 1972.
3. Etudes contrastives sur le français et le hongrois, 1974.
4. *S. Kiss*, Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif, 1982.
5. *S. Kiss – F. Skutta*, Analyse grammaticale – analyse narrative, 1987.