



**HAL**  
open science

# Le couple et la tentation triangulaire dans la littérature européenne du XXe siècle (1929-1967)

Camelia-Meda Tocaciu Mijea

## ► To cite this version:

Camelia-Meda Tocaciu Mijea. Le couple et la tentation triangulaire dans la littérature européenne du XXe siècle (1929-1967). Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2012. Français. NNT : 2012CLF20010 . tel-01063665

**HAL Id: tel-01063665**

**<https://theses.hal.science/tel-01063665>**

Submitted on 12 Sep 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université BABES-BOLYAI  
Université CLERMONT-FERRAND II - BLAISE PASCAL

**THÈSE DE DOCTORAT EN COTUTELLE**  
**en littérature comparée**

**Le couple et la tentation triangulaire dans la littérature européenne**  
**du XX<sup>e</sup> siècle (1929-1967)**

présentée par la doctorante **Camelia-Meda MIJEA**

Soutenance publique : le **15 mai 2012**

**Jury :**

**Rodica POP**, Université BABES-BOLYAI (Cluj-Napoca, Roumanie), Co-directrice

**Alain MONTANDON**, Université BLAISE PASCAL (Clermont-Ferrand, France), Co-directeur

**Éric LYSØE**, Université BLAISE PASCAL (Clermont-Ferrand, France)

**Bertrand WESTPHAL**, Université de Limoges (Limoges, France)

**Corin BRAGA**, Université BABES-BOLYAI (Cluj-Napoca, Roumanie)

**Mircea ARDELEANU**, Université LUCIAN BLAGA (Sibiu, Roumanie)

## Table des matières

Remerciements .....	4
Liste des abréviations .....	5
<b>Introduction .....</b>	<b>6</b>
Problématique générale .....	6
Méthodologie d'approche .....	7
Contexte historique et culturel .....	11
Choix des auteurs et du corpus .....	22
But de la recherche et recension des approches précédentes .....	31
Organisation et structure de la thèse .....	35
 Chapitre premier	
<b>L'écriture de soi : source de la fiction. Archives personnelles et archives littéraires .....</b>	<b>37</b>
Problématique .....	37
I.1. Les archives personnelles .....	38
I.1.1. Simone de Beauvoir. L'étude du vécu dans la fiction et l'écriture personnelle ....	49
I.1.2. Henri-Pierre Roché. Le texte littéraire comme dévoilement de soi .....	73
I.1.3. Franz Hellens. Les enjeux autobiographiques .....	96
I.1.4. Alberto Moravia. La réalité sociale à l'origine de la fiction .....	116
I.2. Les archives littéraires .....	134
I.2.1. Simone de Beauvoir. L'inspiration nord-américaine .....	137
I.2.2. Henri-Pierre Roché. La filiation de la morale amoureuse .....	146
I.2.3. Franz Hellens. L'œuvre sous le signe de l'hétérogénéité .....	153
I.2.4. Alberto Moravia. Le penchant pour le tragique humain .....	162
Retour sur les concepts .....	183
 Chapitre II	
<b>La formation et les contraintes du couple .....</b>	<b>185</b>
Problématique .....	185
II.1. Les étapes de la rencontre .....	186
II.2. L'espace de la rencontre .....	210
II.3. Les contraintes familiales .....	226
II.4. Les contraintes sociétales .....	264
Retour sur les concepts .....	304

Chapitre III	
<b>L'éclatement du couple</b> .....	<b>306</b>
Problématique .....	306
III.1. La crise du couple .....	307
III.2. L'intrusion du tiers .....	355
III.3. Le triangle amoureux .....	407
Retour sur les concepts .....	456
Chapitre IV	
<b>L'échec de la relation triangulaire</b> .....	<b>458</b>
Problématique .....	458
IV.1. La mort .....	459
IV.2. L'espoir .....	491
IV.3. La solitude .....	497
Retour sur les concepts .....	500
<b>Conclusion</b> .....	<b>502</b>
Bibliographie .....	508
Index des auteurs cités .....	537

## Remerciements

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à Madame Rodica Lascu-Pop et à Monsieur Alain Montandon pour avoir assumé la direction de cette thèse et pour avoir coordonné ce projet dans lequel les deux universités ont eu une contribution équivalente. Ils m'ont accordé leur confiance le long de ces années de recherches et m'ont aidée par des conseils et des suggestions très utiles chaque fois que j'en ai eu besoin. C'est aussi grâce à leurs encouragements constants que j'ai été capable de finaliser ce travail difficile et intéressant à la fois. J'ai beaucoup apprécié leur disponibilité, leurs jugements objectifs et pertinents, ainsi que leur intérêt et leur ouverture face à mes propositions et initiatives. Je leur suis également redevable pour m'avoir soutenue dans l'obtention de bourses d'études à Clermont-Ferrand et à Bruxelles, ce qui m'a permis d'élargir mes recherches.

Je voudrais également adresser un grand remerciement à Monsieur Jacques De Decker pour m'avoir accueillie à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique lors d'un stage de recherche, ainsi que pour les conseils qu'il m'a donnés et pour son attention à ma recherche. En même temps, je remercie Monsieur Marc Quaghebeur pour m'avoir accueillie aux Archives et Musée de la littérature et pour m'avoir offert l'accès à des documents importants. J'apprécie aussi sa disponibilité à lire et à analyser mon travail lors de ce séjour. Un remerciement particulier revient à Messieurs Raphaël de Smedt et Frans De Haes pour l'aide accordée pendant mon séjour à la Bibliothèque Royale de Belgique et aux Archives et Musée de la littérature.

Je suis vivement reconnaissante à Lamine Chérif d'avoir revu mon manuscrit. Sa lecture attentive et les échanges que j'ai eus avec lui ont enrichi le dernier coup d'œil de révision de ma thèse. Je le remercie pour sa disponibilité et surtout pour son amitié.

Je suis reconnaissante à toutes les personnes avec qui j'ai pu collaborer pendant ces années et qui m'ont guidée sur le long chemin de l'élaboration de cet ouvrage avec des conseils, des lectures du manuscrit et des avis pertinents.

Je remercie également les membres du jury d'avoir évalué ma thèse.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers ma famille, qui m'a offert un support moral précieux et des encouragements constants.

## Liste des abréviations

Dans l'ensemble de la thèse, les références aux textes constituant le corpus sont signalées sous forme abrégée suivie de l'indication des pages, tel qu'indiqué ci-dessous :

*INV* : *L'Invitée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1943.

*FR* : *La femme rompue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1967.

*JJ* : *Jules et Jim*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1953.

*FP* : *La femme partagée*, Paris, Bernard Grasset, 1929.

*ENN* : *L'Ennui*, Traduit de l'italien, Paris, Flammarion, 1961. Édition originale *La Noia*, Milano, Bompiani, 1960.

Nous employons encore dans la thèse l'acronyme suivant :

n.t. – notre traduction ; ce syntagme sera utilisé en cas des fragments cités pour lesquels nous ne possédons pas de traduction en français et nous en faisons une traduction personnelle.

## Introduction

### Problématique générale

Notre thèse, intitulée *Le couple et la relation triangulaire dans la littérature européenne du XX<sup>e</sup> siècle (1929-1967)*, porte sur un double sujet qui vaut par deux concepts — couple et triangle amoureux — et s'arrête sur un corpus formé comme suit : Franz Hellens, *La femme partagée*<sup>1</sup>, Simone de Beauvoir, *L'Invitée*<sup>2</sup> et *La femme rompue*<sup>3</sup>, Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*<sup>4</sup> et Alberto Moravia, *L'Ennui*<sup>5</sup>. Il faut préciser que nous étudions l'existence du couple et, par extension, celle du triangle amoureux dans le contexte historique de l'Europe de la première moitié et du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Les grandes questions autour desquelles s'articule cette thèse sont donc : la structuration du couple, la relation triangulaire entamée comme tentative de salut et la faillite de cette relation, tout comme du couple.

Nous avouons que présenter une thèse sur un sujet tellement ample représente un projet ambitieux qui, malgré la difficulté de la mise en œuvre, est à la fois passionnant et stimulant. Outre le fait que les relations amoureuses sont toujours riches en contenu en dépit des conditions historiques, économiques et sociales des personnages, à l'intérieur du corpus se regroupent des textes qui ouvrent espace d'accueil au couple provenant de milieux géographiques et culturels différents. Le couple moderne accorde de nouvelles chances à l'amour et aspire à combler le sentiment amoureux longtemps étouffé sous le voile des préjugés, dans une tentative de recomposer l'être complet détruit par les forces démesurées des dieux. Ceci le mettrait à l'abri des orages provoqués par les réminiscences de l'ancienne mentalité des dieux. À ce propos, Suzanne Lilar affirme que « le mythe de l'Androgyne est à la fois celui du Couple et celui du retour au Paradis de la continuité perdue »<sup>6</sup>, ce qui serait l'accomplissement de l'idéal amoureux poursuivi. Cependant, cet idéal est loin d'être atteint, le couple étant miné par des obstacles comme l'intrusion dans son intimité et les normes sociales.

---

<sup>1</sup> Franz Hellens, *La femme partagée*, Paris, Bernard Grasset, 1929.

<sup>2</sup> Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1943.

<sup>3</sup> Simone de Beauvoir, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1967. Dans le corpus rentre seulement le texte éponyme et non pas les deux autres inclus dans le recueil : *L'Âge de discrétion* et *Monologue*.

<sup>4</sup> Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1953.

<sup>5</sup> Alberto Moravia, *L'Ennui*, Roman traduit de l'italien, Paris, Flammarion, 1961. Édition originale *La Noia*, Milano, Bompiani, 1960.

<sup>6</sup> Suzanne Lilar, *Le couple*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. « Passé Présent », 1987, p. 19.

Notre lecture converge vers l'observation de la façon dont les personnages impliqués dans un enchevêtrement sentimental inextricable gèrent leur situation. Cette thèse a donc pour objet principal d'identifier, à travers différentes cultures, des modèles existentiels similaires, sous le rapport des relations amoureuses qui brisent les canons et font l'expérience de la déchirure. Le nœud commun des textes qui composent le corpus est le type de triangularité qui unit les personnages : chacun y occupe une place temporairement inébranlable. Dans ces circonstances, la métamorphose du couple en trio n'est que le résultat de son évolution problématique et de la façon dont il entend répondre aux défis affrontés.

### **Méthodologie d'approche**

Comme les cinq romans proposent le topos de la relation amoureuse fragile, tous les thèmes qui en résultent et qui nous intéressent en conséquence permettent la construction d'un réseau commun partagé par les auteurs du corpus, réseau qui alimente notre méthode de lecture, une méthode intrinsèquement thématique. En même temps, le choix du corpus, justifié par une thématique comparable, est entériné par le choix générique propre aux quatre auteurs. Le roman devient ainsi un espace dans lequel la relation amoureuse se décline sous toutes les formes de sa brisure. En effet, les auteurs choisis sont abordés dans la perspective de la thématique qu'ils traitent, thématique répartie sur deux axes dans leurs textes : psychologique et sociale. Nous admettons que, pour étudier une thématique aussi vaste, plusieurs approches sont possibles, mais nous avons éliminé l'idée d'une approche pluridisciplinaire afin d'assurer la cohérence du discours et de traiter à fond — sans prétendre à l'exhaustivité — le volet qui nous a semblé le plus révélateur.

Thème psychologique, l'amour — représenté sous l'habit du couple et de la relation triangulaire — se prête à une approche qui nous permettra de définir la typologie des personnages, de déchiffrer les principaux enjeux de l'existence de leur relation et d'analyser les raisons qui mènent non seulement à la rupture du mécanisme sur lequel le couple s'est fondé, mais aussi à l'acceptation — voulue ou imposée — d'un troisième partenaire.

Thème social également, l'amour, tel qu'illustré dans le corpus, nous permet d'entreprendre une lecture socio-historique des textes et donc de placer les personnages dans le contexte de la société qui leur est contemporaine. Les facteurs socioculturels sont indispensables pour analyser la vie d'un personnage. Le contexte social est inévitablement et intimement lié à



l'histoire, car le progrès social enregistré au XX<sup>e</sup> siècle n'a pu avoir lieu en dehors des transformations historiques : guerres, révolutions, mutations territoriales ont pesé lourd sur la constitution d'une société et sur les règles conçues pour la gouverner.

Notre discours critique s'organise en fonction de divers facteurs à la fois intrinsèques et extrinsèques de la dynamique du couple. Dans son intimité, celui-ci arrive à éprouver des doutes, des craintes, à connaître des disputes ou à être menacé par la routine. L'instinct de salut dicte alors aux partenaires — ou plutôt à celui des partenaires qui en prend conscience et qui est suffisamment courageux pour prendre une quelconque initiative — une conduite synonyme à la recherche d'une échappatoire. Le duo devenant limitatif, sans perspectives, la faille ne peut plus être comblée avec les ressources internes et un secours externe s'impose. Un tiers apparaît comme l'élément qui, du moins temporairement, coagule deux entités en danger de rupture et leur redonne le désir de lutter pour défendre leur amour défaillant. Le fonctionnement conventionnel du couple est dorénavant court-circuité par la multiplicité des formes résultant du trio. Solution à première vue salvatrice pour le couple, le trio est synonyme d'une deuxième chance à l'amour. En réalité, le trio est une alternative paradoxale à la crise intime, un piège qui met le couple devant un choix dramatique face au tiers : l'éviter ou le tolérer. Nous qualifions ces deux alternatives de dramatiques, parce que le choix de l'une ou de l'autre bouleverse le couple : éviter le tiers signifie replonger dans la crise initiale, tandis que l'accepter serait se placer volontiers face à une angoissante menace externe qui finirait éventuellement par transformer la petite brèche en abîme. Le tiers crée donc un complexe psychologique défini dans des termes de refus ou d'acceptation des nouveaux conditionnements. Élément contradictoire, générateur à la fois de cohésion et de rupture, le tiers impose sa loi ; plus spécifiquement, il s'immisce et cherche à rendre légitime sa position. Il en résulte que le couple n'a d'autre option que de se laisser contaminer par ce que nous appelons le paradigme de la tierceté. Celui-ci ne se traduit pas seulement par l'attitude du couple vis-à-vis du tiers, mais également par les conditions qu'assume le tiers lui-même initialement dans le couple, ensuite dans la relation triangulaire qu'il engendre. Ces conditions du tiers se définissent dans ce sens selon le statut qu'il acquiert, d'ami et/ou de séducteur. Le paradigme de la tierceté se décline alors par deux aspects comportementaux qui conditionnent le rôle joué par le tiers : en ami, il prolonge l'illusion de la stabilité, tandis qu'en séducteur, il agit en agent subversif du couple qui se fragilise.

La tierceté se définit d'abord par le concept de désir mimétique tel qu'élaboré par René Girard<sup>7</sup>. Dans l'optique de ce dernier, le mécanisme du désir mimétique suppose la présence d'un médiateur ayant le rôle de rendre désirable un objet d'amour rendu presque inexistant aux yeux de son partenaire. En se transformant en rival qui convoite le même objet d'amour, d'une part le médiateur redonne au partenaire du même sexe du couple le désir de reposséder celui qu'il risque de perdre et d'autre part il génère un désir homosexuel plus ou moins latent.

Le concept du médiateur, donc de l'Autre, renvoie automatiquement au paradigme de l'altérité, dont nous allons suivre les manifestations en nous servant des définitions conçues, entre autres, par Hegel, Sartre, Girard, Baudrillard. D'emblée l'altérité se manifeste sous une multitude de formes qui se retrouvent dans le corpus et que nous esquissons ici, pour y revenir lors de l'analyse. Les deux paradigmes suivent une évolution au cours de laquelle ils s'entremêlent : le passage de la relation duale à la tierceté entraîne la perception du tiers comme l'Autre déstabilisant, tandis que le passage de la tierceté à la relation duale entraîne une prise de conscience de l'Autre en tant que partenaire du couple. L'Autre est donc le tiers ami ou ennemi, ainsi que le partenaire de vie. L'altérité se reflète aussi dans la façon dont le Soi arrive à se percevoir soi-même, par le prisme du regard de l'Autre extérieur. Par ailleurs, l'altérité se manifeste sur le plan social, en vertu de la place où se situent l'individu, le couple ou le trio par rapport à la société, plus spécifiquement à l'écart de la société. Un rapport oppositionnel gouverne ces relations : la société marginalise ceux qui, à leur tour, sont incapables d'adhérer à ses normes. En dernier lieu, tout l'échange interculturel que nous avons initié dans cet ouvrage relève de l'altérité des écrivains entre eux-mêmes.

Outre son rapport au tiers, le couple se développe également en fonction d'un contexte externe plus large, résumé dans un troisième paradigme, celui socioculturel<sup>8</sup>. L'étude des comportements humains se fait inévitablement dans le cadre d'une communauté, gouvernée à son tour par des idéologies, des traditions et des usages instaurés par les prédécesseurs. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, un combat long et intense a été mené pour se débarrasser de tout *a priori* moral ou moralisateur hérité des siècles passés. Bien que les tabous sur la sexualité, le rôle de la femme dans la société, les contraintes religieuses aient été brisés tour à tour — la vie des couples du

---

<sup>7</sup> René Girard, *De la violence à la divinité : Mensonge romantique et vérité romanesque, La Violence et le sacré, Des choses cachées depuis la fondation du monde, Le bouc émissaire*, Paris, Bibliothèque Grasset, 2007.

<sup>8</sup> Les différences concernant la structure de la famille et les particularités des mentalités entre la France, la Belgique et l'Italie, pays d'origine des écrivains formant le corpus, ne représentent pas l'objet de la présente recherche, qui vise à réaliser une étude thématique et non pas sociologique. Nous nous y limitons à souligner que le contexte occidental du XX<sup>e</sup> siècle est favorable à de multiples mutations communes et à retracer celles-ci dans la vie des écrivains eux-mêmes et dans la transposition romanesque qu'ils en font.

corpus l'atteste amplement — le regard de la famille et de la société, tributaires d'une mentalité conservatrice, est encore critique, voire agressif face à un mode de vie jugé comme licencieux. Un autre volet de la recherche nous amène donc à regarder le couple moderne en contrepoids avec les préjugés et les stéréotypes sociaux qui conditionnent son existence. Nous considérerons les divers aspects — c'est-à-dire le contexte familial, sociétal, culturel, éducationnel — sous lesquels se décline le thème social dans les romans choisis.

Plusieurs réseaux thématiques retiennent notre attention dans cette étude. Tout d'abord, les agissements entre les partenaires du couple sont déterminés par les éléments qui constituent les réseaux de l'amour — désir, séduction, jalousie, culpabilité, haine. La rivalité née suite à l'intervention du tiers entraîne une déviation du désir ayant pour conséquence le déploiement de toute une panoplie d'affects négatifs qui engendreront le dénouement des intrigues de ces romans, manifesté en termes de mort, espoir et solitude. Cependant, ce contexte est insuffisant à définir la complexité des histoires d'amour : les réseaux de la société — tabous, normes de comportement, préjugés — s'y ajoutent comme condition indispensable à l'existence du couple. La configuration de l'univers où se dénoue l'amour est donc doublement conditionnée.

L'ancrage sociétal des relations amoureuses (en couple ou éclatées) se reflète directement dans le langage (du couple et des tiers). Le vocabulaire amoureux, la syntaxe des phrases et les procédés d'expression contribuent à la formation de la vision de l'amour évoquée par les écrivains. En effet, notre lecture thématique s'enrichit également d'aspects stylistiques ; ceux-ci nous permettront d'approfondir certains réseaux thématiques qui révèlent un lexique commun des sentiments et des événements vécus par les personnages, ainsi que certains procédés stylistiques récurrents. Vu la faculté que les êtres humains possèdent de réagir différemment dans des contextes similaires et face à des affects pareils, il est intéressant d'observer les réactions des personnages en vertu de leurs associations d'idées et de valeurs, tout ceci étant évident dans la manipulation de la fonction poétique de leur langage.

Ces thèmes se prêtent à un traitement mitigé de la part des auteurs à l'étude : outre l'invention fictionnelle, une source importante est l'écriture du roman par le prisme de la recherche autobiographique et/ou diaristique. Par conséquent, l'écriture de soi fonctionne comme prétexte de l'écriture des romans. En effet, nous explorons un corpus de textes à teneur biographique, où les écrivains deviennent protagonistes — leur alter-ego assumant une identité fictive —, tout en étant à la fois auteurs d'autobiographies ou de journaux intimes qui seront évoqués à l'appui de l'analyse. Une précision sur une éventuelle appartenance à des genres comme

l'autofiction et le roman autobiographique s'impose et nous essayons d'y répondre dans le premier chapitre ; néanmoins il est à souligner la vive polémique sur la délimitation de ces catégories littéraires, vu justement leur parenté. Les acceptions de Serge Doubrovsky<sup>9</sup>, de Vincent Colonna<sup>10</sup>, de Philippe Gasparini<sup>11</sup>, entre autres, nous serviront à une tentative de définition. En même temps, des exégètes tels Georges Gusdorf<sup>12</sup>, Philippe Lejeune<sup>13</sup>, Sébastien Hubier<sup>14</sup>, Jacques et Éliane Lecarme<sup>15</sup> nous aideront à appréhender les concepts d'autobiographie et de journal intime et à les mettre en relation avec la fiction. Nous souscrivons aux propos gusdorfiens rappelant que toute écriture littéraire est personnelle en vertu du fait que « [l]'écrivain a pour matière première le vécu de sa vie »<sup>16</sup> ; alors l'attestation par les auteurs mêmes de l'utilisation d'éléments empruntés à la vie, propres ou observés, dans leur fiction souligne d'autant plus le caractère personnel de leur œuvre. Il est à préciser que la nature de cette recherche ne vise pas à une théorie des genres, mais à une pure mise en évidence de la genèse des romans du corpus, donc de la part de réalité et de vérité qui est transférée dans la fiction ; cette séquence de la thèse s'est révélée nécessaire en vertu de l'écriture de soi qui côtoie les romans. Ce travail a pour ultime objet l'analyse thématique des relations binaires et triangulaires.

### Contexte historique et culturel

Le discours sur l'amour au XX<sup>e</sup> siècle se construit sur l'héritage littéraire des siècles passés. Les codes culturels de l'amour sont donc tributaires des modes de vie et des systèmes de valeurs adoptés par toute société, terrain où se produit, selon l'expression de Mikhaïl Bakhtine, « l'association du temps des aventures avec le temps des mœurs »<sup>17</sup>, la jonction de deux temporalités qui renferment un espace lourd de tensions. En empruntant ces concepts à Bakhtine, nous pouvons constater l'articulation de deux temporalités dans la vie d'un couple. Ces deux

---

<sup>9</sup> Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : De Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988.

<sup>10</sup> Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

<sup>11</sup> Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.

<sup>12</sup> Georges Gusdorf, *Lignes de vie*, Paris, Odile Jacob, vol. 1 *Les écritures du moi*, 1991.

<sup>13</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1998 et *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1975.

<sup>14</sup> Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », série « Lettres », 2003.

<sup>15</sup> Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1999.

<sup>16</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 15.

<sup>17</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Traduit du russe par Daria Olivier, Préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, p. 261.

plans, ces deux espaces — les aventures et les mœurs — configurent le réseau où se meuvent les amoureux, où s'affrontent les consciences.

Outre les conditionnements personnels et sociaux déjà mentionnés, le couple subit des conditionnements culturels aussi. Les divers régimes nous ont légué une culture du couple fondée sur la règle — en réalité la contrainte — du mariage et de la fidélité à vie. Pendant des siècles, les valeurs morales et religieuses réglementent la vie privée et la vie publique des gens et dans ce contexte la morale judéo-chrétienne s'avère être synonyme d'une culture du tabou et des stéréotypes. La tendance vers la liberté, incarnée par le côté aventurier de la vie, se heurte douloureusement au côté limitatif imposé par la société, celui des mœurs. Nous souscrivons à la constatation d'Alberto Moravia aussi, selon laquelle tout personnage possède « la psychologie de son temps, à savoir fondée exclusivement sur l'appartenance à la société, quelle qu'elle soit. »<sup>18</sup> Pourtant, malgré les discours moralisateurs de l'Église et des partisans du rigorisme, malgré leur volonté de garder le couple et la sexualité dans un registre de l'interdit, du défendu et de la culpabilité, la modernité enregistre un changement radical de vision. La tendance judéo-chrétienne à assimiler les amours multiples à la débauche et la sexualité au péché est graduellement remplacée — non sans une lutte acerbe contre des obstacles, réminiscences des vieilles mentalités — par une culture de la liberté des sentiments, de l'aveu de ce qui sort de la norme, de la permissivité de vivre ses amours sans avoir à se cacher. L'amour, vu à travers le prisme des transformations subies le long des siècles, n'a peut-être pas surclassé en intensité les expériences anciennes, mais il a bénéficié d'un contexte favorable à l'ouverture de la voie aux émancipations et aux révolutions sexuelles. Après avoir été pendant des siècles contraint à cantonner dans la sphère du privé ses manifestations qui ne convenaient pas à l'image sociale, le couple peut finalement ignorer ouvertement les limitations.

En plus des pressions et contraintes exercées par la société, le couple a toujours subi une autre pression, voire une menace plus palpable en la personne d'un tiers guettant — dans l'ombre ou à la lumière — une faiblesse qui lui donne l'opportunité de s'ingérer. Or, le triangle amoureux est contemporain de la naissance de la littérature. Source de tensions, *a priori* exclus de la norme, ce type de relation représente dans la littérature occidentale la loi de l'interdit, donc le prétexte du texte. Quelques repères littéraires majeurs des époques antérieures, à travers lesquels nous suivrons divers modèles de relations amoureuses (les paradigmes courtois, libertin, romantique) nous semblent alors importants à mentionner, puisqu'ils annoncent justement le genre de

---

<sup>18</sup> Alberto Moravia, *Journal européen* [1993], Traduit de l'italien par Denis Fernandez-Récatola et Gianni Burattoni, Préface de Daniel Rondeau, Paris, Écriture, 1994, p. 50.

relations conçues par les auteurs du corpus. Ces repères relèvent principalement du champ littéraire français qui, depuis le Moyen Âge, a réussi à imposer en Europe ces figures de la relation amoureuse. Ce survol historique nous permettra d'observer les transformations, voire les ébranlements produits dans l'histoire par les sociétés et implicitement par les mentalités et la manifestation des sentiments, mais aussi la façon dont ils ont émergé dans la littérature.

Un premier modèle, celui de l'amour courtois, annonce non seulement la profondeur des affects dans un couple, mais surtout la triangulation, qui sera dès lors une thématique constante dans la littérature. Sous forme platonique pour le moment, l'amour commence à acquérir une forme adultère, évoluant vers la triangulation. Généralement épouse du suzerain, la femme faisant objet du désir se doit de lui rester fidèle, tout en étant la cible de l'amour courtois des jeunes et beaux chevaliers et en se laissant conquérir par la vaillance de ceux-ci. Effectivement, le concept du « fin amor » courtois représente le déchirement de l'âme entre l'amour et le devoir. La séduction qu'exerce le chevalier et le pouvoir qu'incarne l'époux constituent les deux pôles entre lesquels oscille douloureusement la dame. Les troubles moraux de cette dernière sont causés justement par la présence d'un tiers qui aspire à conquérir l'âme de sa maîtresse. L'amour entre ces deux, inégal socialement (le chevalier est un individu d'un rang social inférieur à la dame) et impossible moralement (les scrupules de la conscience imposent à la femme la fidélité à son mari) se joue au niveau des désirs extraconjugaux. Ces penchants illégitimes doivent donc être assouvis en cachette, à l'abri de toute indiscretion. Le Moyen Âge<sup>19</sup> a donné naissance à des amours triangulaires légendaires, dont l'expression littéraire se reflète dans les romans de la Table Ronde, ainsi que dans l'histoire de Tristan et Yseult. Nous retenons déjà quelques concepts essentiels pour notre démarche, soit le tiers brisant l'harmonie du couple et la loyauté au partenaire légitime, donc l'idée d'amour sacrificiel.

Le classicisme, mouvement marquant du XVII<sup>e</sup> siècle, par les confrontations qu'il génère sur le plan des consciences entre la satisfaction des passions et les retenues morales, s'avère être une continuation ou une réactualisation de l'Antiquité. La rivalité et la jalousie se manifestent ici de façon plus prégnante, sans pourtant réussir à prévaloir sur le sentiment du devoir moral. Le concept de la fatalité qui plane sur toute passion clandestine, parce que bannie par les contextes social et moral, s'ajoute aux précédents pour illustrer que toute relation triangulaire est vouée à

---

<sup>19</sup> Pour l'analyse de cette période, nous avons consulté : Emmanuèle Baumgartner, *Histoire de la littérature française. Moyen Âge 1050-1486*, Paris, Bordas, 1988 ; Gilbert Maggi, *Littérature française. Du Moyen Âge à 1950*, Montréal, Point Carré, 1994.

l'échec le plus cuisant. Dans *La Princesse de Clèves*<sup>20</sup>, roman écrit par Madame de La Fayette en 1678, se conjuguent l'expression des principes rigoureux de l'époque et celle d'une rupture par rapport aux goûts du temps. Les barrières imposées par le statut social contre l'amour tombent facilement, mais on constate que la moralité est assez forte pour imposer des frontières décisives entre deux partenaires qui n'ont pas eu la chance de se rencontrer avant d'être engagés par des liens sociétaux définitifs. Mais si les sentiments ne peuvent être maîtrisés, les actes se soumettent à la raison. Mademoiselle de Chartres, mariée au prince de Clèves, se refuse à une relation extraconjugale avec le duc de Nemours et, par fidélité conjugale, révèle même à son mari la passion qu'elle éprouve et sa résistance. Les barrières morales que la princesse s'impose, conjuguées avec le sentiment de culpabilité pour la mort du mari dévoré de jalousie non seulement empêchent la femme de donner cours à sa passion, mais la contraignent à se retirer dans un couvent, comme garantie de son renoncement définitif aux tentations de la sensualité. Ceci est une illustration de ce que Brunel et Huisman appellent « la tyrannie fatale, donc tragique, de l'amour »<sup>21</sup>. Sans vouloir entrer sur le terrain de la tragédie classique, nous devons mentionner que les destins des héros mis en scène par Racine s'encadrent dans la même optique de l'absurdité des passions illégitimes, dont le résultat ne peut être que la mort. Le tragédien met l'accent précisément sur le dénouement irrévocable que subit une passion accablante — prenons comme exemple la figure de Phèdre<sup>22</sup>, tragiquement déchirée entre Thésée et Hyppolite, donc entre le devoir et l'amour. La mort de l'héroïne advient à la fois comme punition du destin et comme effet des sentiments de culpabilité, de désespoir et de honte face à l'échec qui l'affligent. Au nom de son sentiment du devoir, Phèdre devient son propre bourreau. Victime et ennemi, le personnage de Racine incarne le déchirement classique entre passion et raison. La même conclusion ressort de la littérature classique : dans la confrontation entre amour et devoir, l'amour ne l'emporte que temporairement et finit toujours par être perdant. L'apparition à cette époque du personnage de Don Juan (significatif à mentionner : sous la plume d'un moine, le père espagnol Tirso de Molina<sup>23</sup>) témoigne d'une liberté des mœurs toujours plus grande. La transformation de ce personnage en mythe et l'accueil qu'il a connu ultérieurement à toutes les époques, jusqu'à nos jours — avec de légers remaniements conformes aux acceptations de la mondanité de chaque

---

<sup>20</sup> Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* [1678], Préface de Louise de Vilmorin, Paris, Gallimard, 1958.

<sup>21</sup> Pierre Brunel, Denis Huisman, *La littérature française des origines à nos jours*, Paris, Librairie Vuibert, coll. « Guides », 2005, p. 88.

<sup>22</sup> Jean Racine, *Phèdre. Tragédie* [1677], Édition présentée par Ocile Gandon, Paris, Nathan, 2007.

<sup>23</sup> Tirso de Molina, *Don Juan et l'invité de pierre* [1630], Traduit et adapté de l'espagnol par Maurice Clavel et Claude-Henri Rocquet, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 2009.

époque —, montre que, malgré l'hostilité qu'elles lui ont réservée, aucune société n'a pu stopper cette évolution vers les désirs les plus non-conformistes, voire scandaleux. Malgré les variations de son image dans l'optique des écrivains et artistes, les traits essentiels de sa personnalité restent inchangés : Don Juan représente éternellement le type du révolté contre Dieu et contre une société trop moralisante et aliénante pour lui, le type du manipulateur qui abuse de ses pouvoirs de séduction, qui recherche la satisfaction immédiate de ses plaisirs charnels, l'acte physique contre le mariage, en se moquant des règles sociales, morales et religieuses, mais à la fois manquant de respect à autrui et ignorant délibérément les sentiments des femmes qu'il séduit<sup>24</sup>.

Le siècle des Lumières s'inscrit dans la lignée des deux tendances antérieures : le conflit amour-devoir et le libertinage. Deux repères littéraires illustrent les formes que revêt la triangularité dans ce siècle. La première tendance est illustrée par Rousseau qui relate, dans *La Nouvelle Héloïse*<sup>25</sup>, l'histoire d'amour impossible entre le jeune précepteur Saint-Preux et son élève, Julie d'Étanges. La différence de classe sociale leur impose un trajet différent, qu'ils sont contraints d'accepter. Encore une fois, la société dicte la victoire de la loyauté contre la passion. Leur consolation vient de la tentative désespérée de transformer cet amour en amitié, l'unique espoir de sauver la relation de l'échec définitif. L'amitié devient ici l'expression d'un acte érotique manqué. La deuxième tendance conduit le type du libertin sur la voie ouverte par Don Juan au siècle antérieur. Casanova, héritier de ce dernier, est le continuateur du style de vie aventureux de son prédécesseur et des revendications de liberté par rapport aux mœurs et à la religion. Indifférent aux émotions des autres et voulant constamment se prouver qu'il est capable de séduction tout en échappant au piège du mariage, Casanova dédie sa vie à multiplier les conquêtes et à inventorier les femmes qu'il séduit, inventaire dont il laisse trace dans ses *Mémoires*<sup>26</sup>. Le paradigme du libertinage propose, par définition, l'idée des amours multiples et nous offre d'autres concepts indispensables pour la démarche entreprise, c'est-à-dire celui de la triangulation comme pratique sociale, comme mode de vie et ceux de la séduction et de l'érotisme comme manifestations de l'amour. La séduction devient l'arme principale des personnages qui jouent avec les âmes des autres sans tomber eux-mêmes dans le ridicule de

---

<sup>24</sup> Nous mentionnons aussi l'ouvrage *Don Juan et...*, de Henri-Pierre Roché, Paris, Éditions de la Sirène, 1920, réédition, Paris, André Dimanche, 1994. Publié sous le pseudonyme de Jean Roc à cause de la désapprobation virulente que manifeste la mère de l'auteur avant la publication, le recueil renferme plusieurs récits portant sur la thématique de la séduction. En effet, Roché semble y transposer une partie de son expérience de séducteur infatigable, inventoriant des conquêtes amoureuses presque quotidiennes. L'auteur en envoie un exemplaire à Sigmund Freud.

<sup>25</sup> Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* [1761], Paris, Hachette, 1925.

<sup>26</sup> Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie : mémoires* [1825], Paris, Arléa, 1993.



l'amour. Le non-conformisme et la liberté des mœurs butent contre l'hostilité de la société qui ne peut tolérer ce qu'elle voit comme l'expression de la perversion des coutumes et de la dépravation morale. La période du XVIII<sup>e</sup> siècle se caractérise en littérature par « une vision brutalement désacralisée de l'amour »<sup>27</sup>, ainsi que par la persévérance avec laquelle le libertin poursuit son but, en transgressant tout code social, moral et religieux. Un autre aspect essentiel de cette tendance est défini toujours par Raymond Trousson : « À l'opposé du sentimentalisme, l'art de vivre libertin donne l'épicurisme pour une morale et une règle de conduite, fait de la sécheresse du cœur un moyen d'autodéfense, prêche l'économie dans la passion et la prodigalité dans le plaisir. »<sup>28</sup> Le libertinage atteint son sommet chez Choderlos de Laclos qui évoque, dans *Les liaisons dangereuses*<sup>29</sup>, les intrigues d'alcôve manigancées par Madame de Merteuil et le marquis de Valmont, deux libertins qui se plaisent à ridiculiser tout sentiment d'amour, à séduire sans se laisser séduire. Les amours triangulaires obéissent encore une fois à la loi de la fatalité, mais d'une autre manière : les intrigants se détruisent l'un l'autre, par soif de vengeance.

Les modèles romantique et réaliste dominant la première et respectivement la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et renouvellent complètement le paysage littéraire. Le paradigme romantique révèle que l'amour ne se conjugue plus avec la séduction, mais avec la mort. Dans un monde guetté par l'ennui de vivre et la désillusion, l'amour est une échappatoire. Pourtant, la fragilité toujours plus aiguë de ce sentiment engendre forcément la souffrance ; dans ces circonstances, l'amour romantique est synonyme du déchirement des âmes et se termine presque toujours mal. Séparés par les circonstances, la loi, les préjugés, les couples romantiques ne s'unissent que dans la mort. L'équation amoureuse met donc ici en relief l'incompatibilité de deux temporalités : Éros et Thanatos, l'ici et l'au-delà, jamais conciliables. Nous allons nous borner à mentionner quelques textes de la littérature occidentale qui ont eu un éclat important à l'époque et qui représentent encore de nos jours des ouvrages de référence sur les relations triangulaires. Goethe, dans *Les affinités électives*<sup>30</sup>, fait plus qu'une simple analogie entre les attirances amoureuses qui régissent les couples ; il réussit à montrer que les affinités entre les humains peuvent fonctionner comme une loi de la nature qui affecte le psychisme des êtres. Les affinités électives bouleversent la vie des personnages, qui ne pourront plus jamais voir la vie

---

<sup>27</sup> Raymond Trousson, « Préface », *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. XV.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. XLVIII.

<sup>29</sup> Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* [1782], Préface d'André Malraux, Notice et notes de Joël Papadopoulos, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 pour le texte et les notes, 1970 pour la préface d'André Malraux.

<sup>30</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Les Affinités électives* [1809], Traduction, introduction et notes par J.-F. Angelloz, Paris, Flammarion, 1992.

comme avant. Gustave Flaubert peint dans *Madame Bovary*<sup>31</sup> le drame sentimental que vit l'héroïne, à travers l'intensité des sentiments qui la poussent à explorer la vie aux dépens de ses principes. Son drame est en fait le mariage qui la suffoque et son impossibilité d'expérimenter à côté du mari la passion intense dont elle rêve, nourrie par ses lectures romantiques et la vision exagérément chimérique qu'elle se forge de l'existence. Abordé par Honoré de Balzac dans *La Femme de trente ans*<sup>32</sup>, sans susciter d'échos polémiques à l'époque, ce thème connaît un retentissement énorme après le roman de Flaubert. Une histoire d'amour écrite par Théophile Gautier en 1837 et intitulée *La Chaîne d'or ou l'amant partagé*<sup>33</sup> présente, dans un monde plutôt utopique, une histoire triangulaire à la fin heureuse. Trois personnages venant de la Grèce antique, époque représentative pour la liberté qui caractérise leurs actes amoureux, sont tellement dévoués les uns aux autres, au point de considérer qu'exprimer une préférence entre eux serait une trahison. Rivaux à mort au début du conte, deux femmes arrivent à partager de bon gré un amant qui a du mal à choisir entre elles. Ctésias, Bacchide et Plangon vivent dans l'union la plus parfaite, dans une harmonie enviée par les dieux mêmes. Une étude théorique proposée par Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*<sup>34</sup>, essaie de contextualiser le sentiment de l'amour en fonction des circonstances sociales du temps. D'après l'auteur, l'amour est un sentiment trop complexe pour être traité avec la légèreté que prouvent ses contemporains : « l'amour ne se compose pas de quelques causeries sollicitieuses, de quelques nuits de volupté, d'une caresse plus ou moins intelligente et d'une étincelle d'amour-propre baptisée du nom de jalousie. »<sup>35</sup> Balzac, affrontant le scandale public, fait avec hardiesse l'étude de mœurs de son époque et démasque la situation conjugale dans les classes supérieures de la France, en proposant des réformes pour améliorer l'institution matrimoniale. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'institution du mariage continue d'encadrer le parcours amoureux et surtout de limiter les droits des femmes, mais une révolution sur le plan des mentalités est prévisible. Le modèle réaliste continue la crise déclenchée par le courant romantique, tout en contredisant à la fois sa façon idéaliste de représenter la réalité et en visant à dénoncer les illusions et les fantaisies au profit d'une vision du monde anti-idéaliste, qui soit le miroir du réel. Ce sont les écrivains russes Tolstoï et Dostoïevski qui figurent le plus

---

<sup>31</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], Préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, 2008.

<sup>32</sup> Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans* [1831], Préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, 1999.

<sup>33</sup> Théophile Gautier, *La Chaîne d'or ou l'amant partagé* [1837], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

<sup>34</sup> Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage* [1829], Édition présentée, établie et annotée par Samuel S. De Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1971.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 57.

manifestement la trame angoissante de l'amour triangulaire, par les destins tragiques des héros tourmentés qu'ils créent. *L'éternel Mari*<sup>36</sup> de Dostoïevski raconte la triste histoire d'un homme qui rencontre le mari de son ancienne maîtresse, décédée, et l'aide à se sauver du désespoir. Le point fort de cette histoire est la mise en scène de la relation entre le héros et son opposant. Une question tourmente le héros tout le long du roman: est-ce que le mari sait ? Nous ajoutons à ce périple deux textes de Léon Tolstoï, *Anna Karenine*<sup>37</sup> et *La Sonate à Kreutzer*<sup>38</sup>, textes tragiques qui mettent en scène des personnages agoniques dont l'âme est partagée entre le dévouement et la passion, des relations adultérines qui se terminent tragiquement, par le suicide et par le meurtre respectivement.

Vu ce contexte historique riche en textes sur la thématique des relations triangulaires, au XX<sup>e</sup> siècle nous assistons à la coexistence de deux tendances divergentes : le désir d'innovation et le retour à la tradition, qui fait que les valeurs de base de la civilisation soient fortement mises en doute. Les conditions politiques en mutation, les crises économiques, les guerres coloniales et les deux guerres mondiales ont ébranlé le système axiologique traditionnel et ont offert un terrain nouveau d'évolution aux relations amoureuses et familiales. Les événements se succèdent à un rythme beaucoup plus rapide que dans les siècles antérieurs, le désordre règne dans tous les secteurs de la vie, les hiérarchies sont autres. On voit des individus venant de milieux et de classes sociales distincts, avec des préoccupations et des intérêts divers, qui sont catapultés l'un vers l'autre par les hasards de la vie et se retrouvent engagés dans une aventure qui contribue quand même à les faire grandir spirituellement, tout en les soumettant à des provocations inacceptables aux yeux du monde. Les protagonistes eux-mêmes sont les premiers à s'étonner de la naissance de leur relation. Gaëtan Picon résume les nouvelles caractéristiques que le monde acquiert dans la modernité en termes de changements radicaux, qui effraient par la part d'inconnu qu'ils impliquent :

Jadis, le monde était un vaste continent dont nous reculions sans cesse les limites. Pourtant, nous savions les terres inconnues soumises aux lois des terres connues : le progrès de la connaissance était la vérification de nos hypothèses sur la structure générale des choses et portait témoignage de la hiérarchie des pouvoirs de l'esprit. Nous savions bien que nous annexerions les régions insoumises, et selon quelle stratégie toujours victorieuse : et qu'elles se rangeraient comme des provinces nouvelles sous la loi d'un même empire. Aujourd'hui, nous ignorons selon quelles lois

---

<sup>36</sup> Fiodor Dostoïevski, *L'éternel Mari* [1870], Traduit par Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

<sup>37</sup> Léon Tolstoï, *Anna Karenine* [1878], Traduction et notes par Henri Mongault, Préface de Louis Pauwels, dossier d'Anna Karénine présenté et traduit par Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

<sup>38</sup> Léon Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer* [1891], Traduit du russe par Sylvie Luneau, Préface de Nina Kehayan, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

de navigation spirituelle nous accosterons aux nouveaux rivages, quels vents et quels courants nous porteront vers eux. Nous attendons non seulement d'autres plantes, mais une autre botanique, non point d'autres exemples, mais d'autres lois : et des empires irréductibles, peut-être, déjà soumis à une législation inconcevable<sup>39</sup>.

C'est un monde chaotique, dans lequel les systèmes de valeurs du passé se heurtent aux transformations du présent, dans une lutte où le progrès aura des difficultés avant de s'imposer aux dépens des vieilles traditions et coutumes, si bien enracinées dans la conscience humaine. L'écho des événements s'étend de l'Histoire à l'histoire culturelle, artistique et littéraire : la mentalité des gens subit elle aussi des modifications, tandis que les écrivains et les artistes s'adonnent soit à illustrer la réalité environnante, soit à la projeter sur le plan de l'imaginaire et de la fantaisie, dans une tentative inlassable de déceler et de comprendre les facteurs de la crise contemporaine. La tendance dominante de cette période est la projection des événements réels dans l'univers personnel, le refus d'accepter l'hostilité et l'agressivité du monde et la protestation, même indirecte, contre tout ce qui opprime la liberté et la conscience.

Dans ce contexte, l'amour est touché au plus haut degré. Même au milieu de leurs semblables, les êtres se sentent emprisonnés et abandonnés, sans appui et sans compréhension, parce que leur façon de se situer par rapport aux autres et la manière dont ils sont vus sont différentes : « L'amour est une construction sociale. [...] L'amour est toutefois une construction particulière dans la mesure où existe un décalage manifeste entre sa représentation collective et la façon dont chacun le vit. »<sup>40</sup>

Comme nous l'avons déjà constaté, le climat social qui règne au XX<sup>e</sup> siècle est encore confiné dans de vieilles habitudes apparemment bien enracinées. Nous soulignons apparemment, parce qu'au fond elles changent, dès la première guerre mondiale. Il s'est créé un sentiment d'urgence, qui exige de vivre tout et de ne manquer aucune occasion, et un sentiment de peur que l'état post-guerre subsiste avec ses désastres et continue à alimenter la perte des repères : « Un "équilibre de la peur" s'est instauré, dans la perspective redoutée d'un suicide généralisé qui agit en même temps comme une terrible tentation. »<sup>41</sup> Les limites entre moral et immoral deviennent très floues. Dans le monde moderne, la chute des tabous et des prohibitions a déterminé

---

<sup>39</sup> Gaëtan Picon (dir.), *Panorama des idées contemporaines*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1968, p. 15.

<sup>40</sup> Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 41.

<sup>41</sup> Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 9.

l'identification de l'amour avec le sexe, la perte du caractère métaphorique et idéalisé de l'amour et sa transformation dans une éruption de sexualité et une suppression des complexes.

Vu que la transposition romanesque change sous l'influence des mutations sociales, la tendance des écrivains est d'exhiber leurs expériences, personnelles ou entendues chez d'autres, d'analyser ce qui se passe autour d'eux dans la société. Le roman est conditionné par l'époque où il est écrit, par le regard de l'auteur sur les événements à lui contemporains, ainsi que par la perception du lecteur, sous l'influence d'une certaine société : « Selon son tempérament, sa culture et aussi ce qu'il demande au roman de lui apporter, le lecteur choisit, à des étages différents, le plaisir d'assouvissement ou la réponse aux questions qu'il se pose. »<sup>42</sup>

Le roman du XX<sup>e</sup> siècle est marqué par de nouvelles problématiques. Psychologiquement, les préoccupations et les actes de l'homme moderne sont tout autres. Maurice Encontre et Gaëtan Picon distinguent, entre ce qu'ils appellent la psychologie du passé et celle contemporaine, un renversement qui place l'individu en action et le rend maître de ses gestes et émotions :

Alors que la psychologie du passé (introspective et expérimentale) vise l'homme essentiel – l'homme en général, l'homme éternel – la psychologie contemporaine, sous toutes ses formes, vise un homme en situation. L'homme de la psychologie actuelle n'est pas une nature intemporelle (idéale ou physique), mais une réalité envisagée dans le tissu varié de son existence quotidienne, dans son environnement, son action, son milieu – et aussi dans tout ce qui semblait en marge de son essence : ses rêves, ses jeux, ses désirs, ses projets... De même, il ne s'agit plus seulement de « l'homme adulte, blanc et civilisé », mais de tout ce qui peut s'appeler l'homme : l'enfant, le primitif, le malade, le fou<sup>43</sup>.

À cette époque, le domaine de l'investigation du psychique connaît une véritable révolution conceptuelle, notamment avec la contribution de Freud, qui découvre que la réalité psychique a plus de poids dans l'existence humaine que la réalité extérieure. Premier penseur à avoir exploré le subconscient, à avoir créé même ce concept, Freud fait les premières expériences sur l'instinct sexuel, qui, selon lui, dominerait la vie intérieure de tout individu. L'œuvre de plusieurs écrivains se réclamera ultérieurement de sa doctrine, surtout dans la première moitié du siècle.

Au XX<sup>e</sup> siècle, une autre vision du monde s'impose : la société n'est plus la même, pourtant les histoires d'amour, notamment celles qui sont insolites, inhabituelles, extravagantes, continuent à intéresser. Les écrivains vivent intensément, éveillés très tôt à une mentalité non-conformiste grâce aux métamorphoses intervenues dans l'entre-deux-guerres et immédiatement après, mais aussi grâce aux révolutions du mental survenues dans les années soixante. Ils

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>43</sup> Gaëtan Picon (dir.), *op. cit.*, p. 120.

coïncident pleinement avec l'esprit de l'époque ; leur vie, favorisée par la condition d'artistes, connaît toutes les manifestations caractéristiques de ce temps : mariages impossibles, ruptures, relations triangulaires unanimement partagées, vie familiale bouleversée, conflits intergénérationnels. Ce siècle impose donc le modèle du mariage agonique, dépourvu d'amour, mais permet en même temps le divorce, la chance légitime d'un nouvel amour. À cette époque, la perception du statut de la famille dans la société change : le choix du conjoint, ainsi que les itinéraires conjugaux ne sont plus balisés par les institutions familiales et sociales, qui s'avèrent de plus en plus fragiles. Cependant, si le couple classique échouait à cause des contraintes sociales qui contrôlaient et limitaient tous ses actes et qualifiaient de péché tout geste d'éloignement ou de rébellion, le couple moderne connaît un échec à cause de la déroute créée justement par la disparition de ces contraintes et de cette pression. Le couple n'est donc plus contraint par des conditionnements extérieurs, mais il est contraint comme forme d'organisation, parce que lui-même, il dicte un isolement, une rupture d'avec le monde. L'échec du couple se répète, même si les raisons qui y conduisent sont différentes. Avec la modernité, malgré certaines contraintes qui se perpétuent, les critères de perception de l'amour sont renversés et surtout le sentiment du péché disparaît. Démystifié de sa surcharge judéo-chrétienne, l'amour ne se voit plus contraint par les affres du péché, là où se pose la question d'une relation extraconjugale. Le péché comme interdit à la fois moral et social devient inopérant comme force coercitive de l'individu, puisqu'il s'explore à travers la relation amoureuse. Celle-ci, licite ou illicite, est le reflet de son individualisme. L'amour ne peut se plier à aucune norme. L'infraction, la faute pour l'anéantissement du couple sont vues dans la modernité en termes psychologiques, non pas moraux ; l'emprise de la psychologie sur tout discours moralisateur est donc une constante de cette époque. Nous voulons mettre en évidence le fait que la perception du statut de la famille dans la société change : si auparavant, la constitution du couple se faisait en fonction de contraintes sociales, à l'époque contemporaine, l'absence de cette pression génère une désintégration qui amplifie sa déroute. Le mariage était une affaire (financière, politique), il est maintenant conditionné par un choix individuel. Dans ce sens, le mariage est désinstitutionnalisé et se trouve au gré des sentiments qui régissent le couple. Celui-ci, à son tour, échoue donc comme représentation du mariage. Encore pour des raisons différentes, le pacte familial est ridiculisé.

Dans la littérature, la triangularité se manifeste comme l'expression la plus douloureuse de la liberté en amour. Dans toutes les époques historiques, la constitution d'une relation

triangulaire a été problématique, vu la rupture que cette structure amoureuse installe. Toutefois, l'avènement de la modernité implique une évolution des mentalités qui détermine la modification du schéma classique du triangle amoureux: il n'est plus un simple adultère, mais un ménage à trois.

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'amour ne s'exprime plus dans des paradigmes stables et constants comme aux époques antérieures, mais se caractérise par une diversité de modèles. Nous sommes, en effet, témoins d'un éclatement de la relation amoureuse. Ce n'est donc plus sur le couple qu'est mis l'accent dans la trame amoureuse, mais sur l'individu même, qui jouit dorénavant d'une totale liberté de vivre sa passion et se guide uniquement d'après ses propres critères. L'amour devient synonyme d'une quête identitaire qui ne peut s'assouvir que dans la liberté totale. La tendance personnelle à l'amour, contrôlée, voire réprimée par une tendance collective à couler toute relation dans le moule imposé par la société, prend le dessus et impose ses propres règles. Des raisons morales, religieuses ou sociales ne peuvent plus être invoquées pour justifier la vocation d'une relation, maritale ou non. Cet éclatement de la vision amoureuse, cette fragmentation des modalités de se former comme individu à travers les expériences les plus variées représente la touche d'originalité de ce siècle. Grâce à l'éclatement des systèmes de valeurs et de l'amour comme thème littéraire au XX<sup>e</sup> siècle, notre recherche propose un tri — le corpus — qui se cristallise en une vision constante de ce thème de la tierceté et de la relation triangulaire.

### **Choix des auteurs et du corpus**

La période choisie (1929-1967) peut sembler trop vaste, mais les textes justifieront eux-mêmes leur association. Bien qu'écrits à des années de distance, les romans mettent en scène un développement similaire de la thématique de l'amour, un parcours et des raisonnements rapprochés. Les histoires d'amour des textes que nous avons choisis (Franz Hellens, *La femme partagée*, Simone de Beauvoir, *L'Invitée* et *La femme rompue*, Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim* et Alberto Moravia, *L'Ennui*) se caractérisent justement par un éclatement affectif qui ébranle le couple, menant à une rupture annoncée. À part l'étude des divers contextes dans lesquels se forme et évolue le couple dans sa phase heureuse, nous analysons les facteurs qui conduisent à sa scission. Ce sont les mobiles et les conséquences de la déchirure qui nous intéressent au plus haut degré, parce que, outre les dissensions internes, les querelles et la routine, une tierce personne

intervient toujours dans les couples analysés et en détermine la tournure. Les questionnements qui ressurgissent de ces textes nous emmènent à analyser la façon dont ce type de relation est perçu sous la plume des quatre écrivains venant de cultures diverses, avec des expériences propres et appartenant à des écoles littéraires qui, quoique pareilles, ont évolué différemment selon le pays. Nous ne prétendons pas, pour autant, avoir appréhendé le phénomène de l'amour triangulaire sous toute la variété de ses facettes, ni avoir épuisé l'ampleur et la complexité de ce sentiment. Mais nous considérons que le traitement de ce réseau thématique de la tiercéité fait des quatre auteurs une communauté littéraire qui propose une même vision de l'amour éclaté.

De plus, nous avons choisi deux chronologies qui peuvent sembler n'avoir rien en commun — en effet, les romans appartiennent à deux époques séparées par la Seconde Guerre Mondiale — afin de suivre les variations et les nuances du parcours du couple à travers tout le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. La distance temporelle entre les périodes historiques nous impose de réaliser une approche de ces textes sur deux axes synchroniques. Les changements historiques et sociaux survenus depuis l'entre-deux-guerres jusqu'à l'émancipation vécue pendant les années soixante sont significatifs et nous en suivons les effets le long de notre analyse. La tranche chronologique renferme l'entre-deux-guerres et la période de la seconde guerre mondiale, par les romans *La femme partagée* de Franz Hellens (1929) et *L'Invitée* de Simone de Beauvoir (1943), elle continue avec *Jules et Jim* de Henri-Pierre Roché (publié en 1953, mais englobant une histoire vécue dans les années 1920-1930, donc toujours dans l'entre-deux-guerres, mais il reste à voir si l'attente aussi longue de l'auteur avant de le publier et les changements sociaux qui sont intervenus entre temps ont modifié ou non la vision de Roché sur les événements d'antan), pour s'arrêter aux années soixante, avec un roman d'Alberto Moravia, *L'Ennui* (1960) et un récit de Simone de Beauvoir, *La femme rompue* (1967). Il y a une démarcation entre la façon dont la triangularité est envisagée dans ces cinq textes et nous devons constater une évolution paradoxale sur l'axe temporel, menant d'une attitude plus libérale dans la première partie du siècle à une attitude plus conservatrice dans les années 1960. Dans les trois premiers, la relation triangulaire évolue vers une forme complète, au sens que les personnages vivent effectivement le ménage à trois, partagent consciemment une même femme ou un même homme. Les deux derniers textes se détachent en quelque sorte des trois précédents et proposent une relation triangulaire par tolérance, où le tiers est accepté dans le couple par manque de choix.

Ce sont ces deux types de triangulation que nous soumettons à l'analyse, car en dépit de cette différence d'optique il y a des ressemblances dans le comportement des personnages qui se



confrontent à l'apparition d'un tiers dans leur vie. Leurs actions et réactions, leurs débats intérieurs, leur façon de vivre et les conséquences de leurs choix représentent les enjeux de notre projet.

Outre la limitation temporelle — le XX<sup>e</sup> siècle (1929-1967) —, nous avons dû nous imposer une limitation géographique aussi. Sachant que chaque époque et chaque culture connaissent leurs propres manifestations de l'amour, leurs coutumes et leurs critères de jugement et tout en essayant de nous rallier à des matrices similaires autant que possible, nous restreignons l'aire de notre étude à trois pays de l'Europe occidentale — la France, la Belgique et l'Italie — pays voisins, proches et éloignés à la fois dans leur évolution, dont la culture franchit les barrières géographiques. Ces espaces ont subi différemment les ravages de la deuxième guerre mondiale, ce qui a marqué en conséquence leur paysage littéraire aussi. Sous le régime dictatorial de Mussolini, l'Italie a été plus dévastée que les deux autres. Vu justement le caractère tragique de l'histoire, le roman d'amour est très peu présent à cette période, laissant la place aux romans à thématique sociale, aux combats antifascistes et aux développements du mouvement communiste, que l'on retrouve beaucoup chez Alberto Moravia et ses contemporains. La place du roman italien dans le contexte du XX<sup>e</sup> siècle, telle que décrite par Dominique Fernandez, présente des traits qui peuvent se généraliser à toute la littérature occidentale :

L'homme du XX<sup>e</sup> siècle s'est retrouvé au cœur d'une solitude profonde ; tous les liens qui le reliaient au monde ont été soit rompus par la violence des événements historiques, soit dissous par l'intransigeance de la pensée critique. Mais la conscience de la solitude ne suffit pas, sans le désir d'une fusion nouvelle : et dans le roman italien contemporain les deux moments ne sont jamais séparés, le moment de l'anxieux repli sur soi et le moment de généreux élan vers le monde<sup>44</sup>.

La France et la Belgique francophone, en revanche, pays rapprochés par l'emploi d'une langue commune, sont envahis de l'extérieur et soumis à un autre genre de bouleversements sociaux et culturels. Dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, la France connaît une période de mouvements littéraires très riches et divers. Accusant les désastres, le roman lance à la fois des questionnements sur l'angoisse métaphysique. La furie de la jeunesse intellectuelle, aux rangs de laquelle s'inscrit Simone de Beauvoir, s'explique par la désolante perspective qu'offre la société dans l'immédiat après-guerre. L'activité artistique d'Henri-Pierre Roché, parallèlement à celle littéraire, nous rend témoins du contexte global non seulement français, mais européen et même

---

<sup>44</sup> Dominique Fernandez, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1958, p. 8.

américain. La Belgique, située aux confins des civilisations germanique et latine, entre l'Allemagne et la France, subit plusieurs influences. On remarque notamment l'efflorescence du roman belge francophone, phénomène qui s'impose tant par sa quantité que par sa qualité. Les romanciers belges échappent aux définitions et aux classifications, principalement parce que les relations qu'ils entretiennent à la fois avec leur propre pays et avec la France sont ambiguës. Contrairement à leurs voisins qui ont toujours pu s'inscrire dans des filiations assez précises, ils émanent d'une histoire et d'une culture relativement récentes. Leur particularité est qu'ils manifestent une nette distance vis-à-vis de leur histoire nationale, qui se vérifie dans la difficulté qu'ils éprouvent à se trouver une appartenance tangible. Les récits de cette période se concentrent en majorité sur le sujet, ils en sondent les antagonismes, les fluctuations. Ce que nous pouvons remarquer, cependant, comme lien entre ces trois pays, c'est la tradition du roman psychologique, qui fait en sorte que les actes et les propos des personnages répondent à une matrice thématique universelle qui se situe hors de toute spécificité géographique, ainsi qu'historique.

Les deux concepts qui font valoir le sujet de notre thèse — le couple et le triangle amoureux — ne peuvent se formuler que s'ils sont placés dans le contexte d'une littérature circonscrite à un même continent, à savoir l'Europe. La géographie du corpus s'articule donc autour du thème qui est commun aux auteurs, mais qui en même temps se distingue et retient l'attention par des particularités. Le choix des trois pays n'est pas dicté par des raisons de voisinage territorial, mais par la thématique et la période historique.

Il nous a fallu ensuite limiter le nombre des écrivains, afin d'éviter une trop grande dispersion des points de vue. Comme tout choix, le nôtre est subjectif aussi et nous avons ainsi retenu quatre écrivains que nous présentons brièvement :

Henri-Pierre Roché n'est pas à proprement parler un homme de lettres. Ses deux romans, *Jules et Jim* (1953) et *Deux Anglaises et le Continent* (1956), qu'il a publiés respectivement à soixante-quatorze ans et à soixante-dix-sept ans, passent inaperçus. Roché y transcrit son journal intime, où se retrouve sa conception de l'amour dérivée de son existence même. Menant une vie de libertin dans le Paris d'avant-garde du début du siècle passé, s'adonnant sans retenue aux plaisirs charnels, il comprend les limites de la condition humaine et c'est justement ce qui lui dicte cette conduite vouée à tout expérimenter sur le plan sexuel. Même si oublié quelque peu dans le paysage culturel de son époque — le portrait injustement minimaliste que trace de lui Patrick Waldberg l'atteste largement (« Quelques notes éparses dans des revues, quelques propos

sur Brancusi, ces souvenirs sur Duchamp et le roman qui séduisit Truffaut, c'est tout ce qui restera d'Henri-Pierre Roché. »<sup>45</sup>) — nous remarquons sa présence hautement appréciée auprès des artistes les plus renommés, grâce à son travail infatigable en tant qu'intermédiaire pour les collectionneurs d'art tout d'abord, mais aussi en tant qu'auteur de nombreux articles et non pas dernièrement en tant que traducteur et auteur de récits et de deux romans, pour ne parler que de ce qui a été publié de son vivant.

Considéré par Marguerite Yourcenar comme « l'un des derniers survivants de cette grande génération de poètes mi-symbolistes, mi-expressionnistes »<sup>46</sup>, Franz Hellens est connu comme un homme intériorisé, quelque peu sauvage, enclin à la dramatisation et en quête perpétuelle de l'amour, mais d'un caractère enfermé. Il propose « des aperçus nouveaux sur la complexité et la confusion des sentiments »<sup>47</sup>, tout en sachant que « rien n'est simple, surtout dans des domaines où l'âme et le cœur n'interviennent pas moins que les tendances sexuelles »<sup>48</sup>, propos qui laissent présager les troubles amoureux que l'écrivain développera dans *La femme partagée*. Il s'oppose à Roché pour ce qui a trait à la vision amoureuse, car dans son optique l'amour possède une grande richesse de facettes, se trouvant toujours en corrélation avec d'autres sentiments dont notamment l'amitié et l'attachement parental :

Un des apports les plus personnels de Franz Hellens, c'est la révélation, — le mot n'est pas trop fort, car tout ceci était resté confus avant lui, — que l'amour a presque toujours ses marges, où, sans cesser d'être amour, il vient parfois prendre un autre nom. Et peut-être est-ce par ces marges qu'il peut le mieux se caractériser. On dit amour, mais cet amour s'enrichit tellement de sentiments voisins, comme l'amitié, la paternité ou la maternité, l'adoration, — qu'il est en tout imprégné. Il ne se connaît, qu'autant que ces voisinages lui sont clairs, conscients, acceptés et choyés<sup>49</sup>.

En définissant Alberto Moravia comme un écrivain intégral, Dominique Fernandez argumente cet appellatif par une comparaison savoureuse de l'écriture avec la satisfaction de goûter un bon repas et montre qu'une œuvre ne doit pas nécessairement être vaste ou complète pour aboutir à exprimer la quintessence des concepts, des valeurs et des réalités d'une époque.

---

<sup>45</sup> Patrick Waldberg, « Henri Pierre-Roché », in *L'Avant-scène Cinéma*, nr. 16-15 juin 1962, [en ligne] URL : <http://iihm.imag.fr/truffaut/h.p.roche.html> (consulté le 4 juin 2008).

<sup>46</sup> Marguerite Yourcenar, « Franz Hellens », in Raphaël De Smedt (dir.), *Franz Hellens. Recueil d'études, de souvenirs et de témoignages offert à l'écrivain à l'occasion de son 90<sup>e</sup> anniversaire*, Bruxelles, André de Rache, 1971, p. 279.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>49</sup> André Lebois, « De l'amour chez Franz Hellens », in Jean Paulhan, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 214.

Si le roman classique, dont Stendhal a donné la meilleure définition, peut être comparé à une promenade le long d'une grande route, le genre de plaisir que donne la lecture d'une œuvre de Moravia ressemble à la délectation procurée par un bon repas. L'œil du promeneur ne saisit qu'une partie des abords de la route, soit que des plis de terrain ou des rideaux d'arbres lui dérobent la totalité du paysage, soit que les étendues trop lointaines restent hors de sa portée, à cause de la faible capacité du champ visuel. Mais un des charmes, et non des moindres, de la promenade, c'est justement de savoir que derrière les plantes et les pierres visibles il y a l'horizon invisible ; c'est de deviner la présence obscure et immédiate du monde à côté de chacune des sensations plus précises. Plus le romancier qui procède par choix est grand, plus le lecteur a l'impression (et la volupté) de se perdre, de se fondre dans la réalité romanesque. Un bon repas, en revanche, est fait de la succession intelligemment préparée de mets variés et succulents, et il faut que le mangeur soit persuadé qu'il ne pourrait rien désirer d'autre que ce qu'on lui donne au fur et à mesure à manger. Le lecteur avance dans un roman de Moravia comme dans une suite de plats substantiels et savoureux, avec le sentiment d'être comblé par chaque phrase, et rassasié quand la lecture est finie. Tout ce qui pouvait être dit sur le sujet a été dit. Moravia est sans doute à ce jour l'écrivain le plus *intégral* qu'on connaisse. Ce qui ne signifie nullement qu'il soit le plus vaste, le plus complet, ni même qu'il soit vaste et complet. Un bon repas n'est pas la somme des bonnes nourritures possibles, mais la quintessence de certains aliments apprêtés pour offrir une sorte particulière de plaisir, un plaisir circulaire et comme fermé sur lui-même, tout en muscles, en chair ferme et délectable comblant le désir immédiat<sup>50</sup>.

Avec le roman *L'Ennui*, l'écrivain s'approche du roman psychologique, intériorisé, tout en découvrant l'importance de la psychanalyse (qui l'aide à analyser l'intime de l'homme) et du marxisme (nécessaire pour comprendre les rapports sociaux). Son mérite est d'avoir présenté réellement la tragédie de l'homme moderne, victime de son aliénation, et d'avoir proposé des solutions : le renoncement à la possession de toute nature, le combat pour atteindre la liberté intérieure et, à la rigueur, la simple contemplation de la réalité qu'on ne peut pas changer.

Simone de Beauvoir entrevoit l'amour comme la communion de deux êtres absolument libres qui s'offrent l'affection de manière gratuite et inconditionnée, sans s'obliger réciproquement et sans avoir la prétention de posséder l'autre. Il n'y a aucune barrière entre eux, aucun engagement qui engendre des formes de dépendance. Ce que Simone de Beauvoir affirme par ses écrits, c'est l'égalité vocation de l'homme et de la femme, basée sur l'annulation de la différence ontologique imposée par le sexe. Dans sa vision, les rapports humains dépassent les frontières de la classe sociale, de la religion et de l'âge, tandis que les préjugés et les tabous que ses prédécesseurs avaient défendus sont ouvertement remis en question.

La présence de Simone de Beauvoir dans un groupe d'écrivains hommes pourrait suggérer une approche qui renvoie à la différence sexuelle. Il est certain que la vision d'une femme comme Beauvoir, figure de référence du féminisme mondial, contribuerait à équilibrer la balance masculine et révéler l'opinion d'une femme qui a vécu elle aussi de telles relations et qui

---

<sup>50</sup> Dominique Fernandez, *op. cit.*, pp. 12-13. Souligné dans le texte.

a eu son mot à dire à l'époque. Néanmoins, nous tenons à préciser de prime abord que nous ne cherchons pas à déceler les spécificités des voix des hommes et des femmes, ni à jouer avec l'alternance de deux regards, masculin et féminin, pour établir en quels points ils contrastent ou se ressemblent. Nous entendons étudier la dynamique du couple et celle de la relation triangulaire et non pas analyser les points de vue masculin et féminin en la matière ; la vaste problématique du « gender study » n'est pas l'objet de la présente recherche.

Cela étant, nous remarquons chez tous ces auteurs un renversement des rapports sexuels dans le cas des personnages. Simone de Beauvoir confère aux hommes de ses romans le pouvoir de décision dans le couple. Les femmes qu'elle crée sont faibles, dépendantes de leur partenaire, incapables de se détacher de lui et de se guider dans la vie d'après leurs propres principes. Les couples de ses romans sont basés sur une relation de sujétion de la femme à l'homme. D'autre part, Hellens, Moravia et Roché virilisent les personnages féminins et soumettent l'homme à leurs caprices et désirs. Ils créent des femmes fortes et décidées, qui savent poursuivre et accomplir leur but, tandis que les hommes sont très sensibles, rêveurs et volontairement aveugles face à la conduite de leur partenaire. Il y a peu d'exceptions à cette tendance, parmi lesquelles la plus notable est Jim, le personnage de Roché, présenté comme un type désinvolte, pragmatique, décidé, même s'il n'est pas moins sensible que les autres personnages masculins.

La thématique abordée par ces écrivains étant trans-temporelle et trans-spatiale, transhistorique et transculturelle, on aurait donc pu en trouver bien d'autres. Chercher à établir une comparaison entre ceux-ci pourrait sembler à première vue bien hardi. Quelques particularités, communes à tous les romans proposés, incitent pourtant à s'y arrêter. Commençons par préciser que les auteurs et les textes du corpus ont été sélectionnés parce qu'ils ont plus d'un point commun :

Tout d'abord les auteurs ont vécu presque à une même époque marquée par un vif débat entre les mentalités, entre la tradition et les vieilles mœurs qui se perpétuent d'une part et l'éveil de la nouvelle société, avec ses révolutions et innovations, d'autre part. Ils publient leurs romans dans des intervalles de temps assez rapprochés et montrent les mêmes transformations de la société, les mêmes conflits intergénérationnels qui déchirent les familles. Par leur conduite rebelle et combattante, ils choquent leurs semblables et leurs familles, gardiens d'une vieille idéologie menacée de destruction. Ils luttent contre leurs propres parents tout d'abord, pour faire écouter leurs points de vue, faire comprendre leur mode de vie et remettre en question les

conceptions périmées. Le thème de l'amour se reflète, chez eux, sous des particularités qui — malgré les espaces et les contextes — caractérisent la tentation occidentale de vivre en liberté et de se connaître soi-même à travers les explorations des terrains amoureux.

En deuxième lieu, les écrivains ont fait personnellement l'expérience des relations triangulaires qu'ils exposent à travers leurs personnages. Ils ne relatent donc pas seulement des faits dont ils sont simplement témoins, mais des faits dont ils sont également protagonistes. Hellens, Beauvoir et Roché décrivent des relations vécues, afin d'exorciser leurs hantises, de comprendre leurs actes. Moravia est le seul à ne pas exposer sa propre histoire ; cependant il a vécu une relation triangulaire similaire à celle de ses personnages. Il faut également justifier la présence de Moravia comme écrivain de langue italienne parmi ses confrères de langue française. Tout d'abord le roman choisi traite de la thématique qui nous préoccupe. À la fois, Moravia remporte, par ses écrits, un succès notable dans l'espace francophone. Il convient de préciser ici que nous avons pu consulter la version originale de son roman.

Un troisième critère de sélection est la prédisposition de ces écrivains à traiter les manifestations extrêmes de l'amour, les relations inégales entre l'homme et la femme. Les personnages qu'ils mettent en scène connaissent le bonheur, mais aussi les affres de la souffrance. Comme nous l'avons déjà mentionné, la particularité de leur relation est qu'elle dépasse le cadre du couple et se prolonge en un triangle amoureux, structuré non pas comme relation adultérine, mais comme ménage à trois. Nous visons donc à explorer un corpus de textes à teneur amoureuse axés sur cet aspect marginal de l'amour — le ménage à trois — et à répondre aux questionnements soulevés par ce débat interculturel polysémique et provocateur.

Un quatrième point commun est la représentativité de ces écrivains dans l'époque. Leur voix retentit profondément et leur œuvre emblématique franchit les frontières pour participer de la littérature universelle.

Enfin, cinquième aspect rassembleur, leur appartenance au genre narratif — roman et récit. La lecture révélera les types de discours adoptés par les auteurs, dont notamment le monologue intérieur, voie d'accès aux pensées les plus intimes des personnages.

Ayant désiré choisir les écrivains les plus représentatifs pour notre thématique, nous n'avons retenu que cinq textes qui nous ont semblé des plus riches à cet égard, même si leurs titres ne sont pas toujours aussi révélateurs. Avant de commencer la lecture de *La femme partagée*, le sujet de la relation triangulaire ainsi que les actants de celle-ci sont annoncés, ce qui

place le lecteur, d'emblée, dans le contexte de la narration. *L'Invitée* laisse présager également une trame triangulaire, en nous indiquant la présence d'un tiers qui arrive à y assumer le premier plan, mais qui ne vient pourtant pas bouleverser la donne de son gré, étant invité à se joindre au couple. Il convient de rappeler que le premier titre donné par Beauvoir à ce texte a été *Légitime défense*, titre qui aurait annoncé directement non seulement le partage amoureux, mais aussi un dénouement tragique et la justification de celui-ci. *La femme rompue*, comme *L'Invitée*, fait une référence incomplète aux troubles amoureux, en présentant le dénouement d'une relation amoureuse qui a pour conséquence le déchirement personnel d'une femme. En revanche, *Jules et Jim* signale qu'il s'agit du roman de Jules et de Jim, roman de l'amitié, et aucun indice sur une possible relation amoureuse n'y transparaît. Nous verrons que l'apparition de Kathe, même si elle bouscule l'amitié, ne changera pas fondamentalement la situation initiale. En dernier lieu sur cette échelle se place *L'Ennui*, qui n'annonce pas une relation interhumaine, mais seulement un état d'âme plutôt pessimiste, à nuance symboliste, un état métaphysique dont les causes et l'étendue restent à découvrir.

On ne peut pas conclure sans expliquer pourquoi nous n'avons intégré dans le corpus aucun écrivain roumain. À notre avis, la littérature roumaine aborde avec une grande timidité le domaine de l'amour et notamment les relations triangulaires. Nous souscrivons à la conclusion tirée suite à l'enquête réalisée au mois de janvier 2008 par le quotidien roumain *Evenimentul zilei*<sup>51</sup> parmi les écrivains roumains contemporains les plus représentatifs, dont le résultat montre que la littérature roumaine manque de véritables maîtres du roman d'amour. Les plus belles histoires d'amour roumaines datent de la période de l'entre-deux-guerres, précisément des années trente. Parmi les romans représentatifs, rappelons-en quelques-uns : *La Medeleni* (1924) de Ionel Teodoreanu, *Femei* (1932) de Mihail Sebastian, *Creanga de aur* (1933) de Mihail Sadoveanu, *Rusoaica* (1933) de Gib I. Mihăescu, *Maitreyi* (1933) de Mircea Eliade, *Adela* (1933) de Garabet Ibrăileanu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) de Camil Petrescu, *Patul lui Procust* (1933) de Camil Petrescu, *Lorelei* (1934) de Ionel Teodoreanu, *Ioana* (1934) de Anton Holban, *Enigma Otiliei* (1938) de George Călinescu, *Nuntă în cer* (1938) de Mircea Eliade, *Accidentalul* (1940) de Mihail Sebastian. Si nous n'avons retenu dans le corpus aucun de

---

<sup>51</sup> Simona Chițan, « Cele mai frumoase povești de dragoste din literatura română » [Les plus belles histoires d'amour de la littérature roumaine], in *Evenimentul zilei*, nr. 5053, le 14 janvier 2008, p. 12 ; et « 1933, anul în care s-au scris cele mai frumoase romane de iubire » [1933, l'année où les plus beaux romans d'amour ont été écrits], in *Evenimentul zilei*, nr. 5054, le 15 janvier 2008, p. 12.

ces textes, c'est que ces écrivains y font une approche très timide de ce sentiment, en le rejetant dans la zone du tabou et en s'esquivant de l'analyser à fond. Le roman roumain est plutôt social, traitant des particularités de la société bucarestoise ou des thématiques de la guerre et de l'intellectualité ; les histoires d'amour y sont insérées comme des épisodes passagers. D'une part l'analyse psychologique dans ces textes est assez sommaire, d'autre part l'amour est vu surtout comme une illusion impossible à atteindre ou comme une relation fautive, parce que basée sur l'intérêt matériel. L'érotique et le social s'entremêlent et s'alimentent réciproquement par le destin et les actions des personnages. Quant à la représentation de la triangularité en amour chez les auteurs roumains, il faut préciser que ces types de relations sont quasiment inexistantes dans leur œuvre. Les troubles des hommes qui soupirent pour deux femmes ou les femmes qui se laissent aimer tacitement par deux hommes, dans des relations tout à fait platoniques et non pas partagées nous paraissent insuffisants pour pouvoir les joindre aux histoires des littératures déjà intégrées, beaucoup plus explicites et plus ouvertes. Considérant qu'il y a énormément de différences et très peu de similitudes entre les textes roumains et les autres, il nous semble presque impossible de réaliser une analyse comparatiste pertinente, qui doit être fondée plutôt sur les affinités que sur les oppositions, afin que nous puissions appréhender un spectre large des valences de la triangularité.

### **But de la recherche et recension des approches précédentes**

Par la réalisation de cette thèse, notre ambition est tout d'abord de rapprocher ces écrivains qui, à notre connaissance, n'ont pas été comparés, d'identifier les points communs et discordants dans leur façon d'illustrer le thème du couple et du triangle amoureux. Ce rapprochement nous semble riche et prometteur d'un débat passionnant.

Deuxièmement, nous voulons montrer que le cadre où le couple et le triangle amoureux se développent reflète la mentalité de l'époque, ainsi que les conditions sociales et historiques des pays d'origine des auteurs. Pourtant, des aspects communs dans le dénouement des relations se retrouvent chez l'ensemble des auteurs du corpus, étant donné que le continent européen a connu une évolution assez uniforme et des mouvements qui, malgré certaines variations, se sont transmis d'un pays à l'autre. Nous avons donc dû recourir à des ouvrages qui nous permettent de situer le corpus spatialement et temporellement. À cet effet, une catégorie d'études consultées retrace le contexte historique européen et particulièrement celui des trois pays qui nous



intéressent (la France, la Belgique, l'Italie)<sup>52</sup>. Le thème proposé — l'amour dans les relations de couple et les relations triangulaires au XX<sup>e</sup> siècle — exige ensuite une analyse de la perception des relations amoureuses à l'époque, c'est-à-dire des préjugés et des libertés qui coexistent dans un monde en transition<sup>53</sup>. Nous nous intéressons tant au regard social (généralement contestataire) qu'aux manifestations des personnages en intimité et en extimité et nous suivons leur trajet où se mêlent tranquillité et crises ; certains concepts qui retiennent notre attention serviront d'appui : « tiers », « médiateur », « hospitalité », « séduction », « jalousie ».

Le regard socio-historique et thématique de l'exégèse s'enrichit avec des études dédiées aux œuvres du corpus. Un troisième volet de la recherche portera donc sur un aspect de l'œuvre de Moravia, d'Hellens et de Beauvoir qui a été quelque peu négligé ou boudé par la critique — l'amour — et accentuera la vision triangulaire de l'amour dans le cas de Roché.

La critique a longuement commenté les romans à thématique sociale de Moravia<sup>54</sup>, telle qu'elle se reflète dans *La Ciociara*, *La Provinciale*, *La Belle Romaine*, *Le Conformiste*, ainsi que le côté antifasciste de sa création, illustré notamment dans *Le quadrille des masques* et *L'Épidémie*. En ce qui concerne *L'Ennui*, l'intérêt suscité a été plus grand pour l'aspect de l'ennui en tant que crise existentielle<sup>55</sup>, conséquence de l'insatisfaction et de l'inaccomplissement

---

<sup>52</sup> Nous mentionnons, par exemple, Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1985. Tome 5 *De la Première Guerre Mondiale à nos jours*, 1987 ; R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962 ; Pierre Brodin, *Les écrivains français de l'entre-deux-guerres*, Montréal, Bernard Valiquette, 1942 ; Pierre Brunel, Denis Huisman, *op. cit.* ; Christiane Lauvergnat-Gagnière, Anne Paupert, Yves Stalloni, Gilles Vannier, Daniel Bergez (dir.), *Précis de littérature française*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2009 ; Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, Préface de l'auteur, Postface de Paul Aron, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1998 ; Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman (dir., avec la collaboration de David Vrydaghs), *Histoire de la littérature belge francophone. 1830-2000*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003 ; Michel Biron, *La Modernité Belge*, Bruxelles, Labor, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Archives du Futur », 1994 ; Céline Frigau, *La littérature italienne du XIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Choix de grands textes en italien commentés et annotés, avec la participation de Pauline Kipfer, Paris, Langues pour tous-Pocket, coll. « Culture et civilisation », 2006 ; François Livi, *La littérature italienne contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995.

<sup>53</sup> Parmi les ouvrages utilisés à ce propos, nous citons : Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, *op. cit.* ; Laure Adler, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple 1830-1930*, Bruxelles, Complexe, coll. « Historiques », 1990 ; Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977 ; Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, coll. « Folio / Essais », 1979 ; Suzanne Lilar, *Le couple*, *op. cit.* ; Pierre Brunel (dir.), *L'écriture romanesque de la jalousie. Tolstoï (La Sonate à Kreutzer), Svevo (Senilità), Proust (Un amour de Swann)*, Paris, Didier Érudition-CNED, 1996 ; Alain Montandon (dir.), *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Paris, Bayard, 2004.

<sup>54</sup> Comme par exemple Enzo Siciliano, *Alberto Moravia, vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982 ; Roberto Tessari, *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze, Le Monnier, 1977 ; Michelena Tosi, *La società urbana nell'analisi del romanzo. La struttura della società romana in Moravia, Gadda e Pasolini*, Saggi introduttivi di F. Martinelli e G. Pagliano Ungari, Roma, Editrice IANUA, coll. « Società e ricerca sociale », 1980 ; Luciano Parisi, « Moravia e la borghesia: le ragioni di un equivoco » in *MLN*, vol. 123, nr. 1, janvier 2008, pp. 77-95.

<sup>55</sup> Nous mentionnons dans ce sens : Bruna Baldini Mezzalana, *Alberto Moravia e l'alienazione*, Milano, Ceschina, 1971 ; Bruno Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoievskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Bologna,

personnels, pour les nuances que Moravia donne à ce concept par rapport à des écrivains et philosophes comme Sénèque, Pascal, Chateaubriand, Alain ou Heidegger ; l'exégèse a en général évité de traiter à fond la manière dont se dénoue la crise amoureuse générée par ce sentiment. C'est sur la facette psychologique de ce roman — en fin de compte d'amour — que nous nous penchons dans la présente recherche<sup>56</sup>.

Franz Hellens est réputé pour sa représentation du concept de fantastique, qu'il associe au concept de réel. Il réussit à concilier les deux notions en principe exclusives dans une vision qu'il appelle le « fantastique réel » ou la « réalité fantastique » traduisant le parcours des fantasmes du psychique à la jonction du mystère quotidien et cette vision fait l'éloge des critiques<sup>57</sup>. En revanche, le roman *La femme partagée*, après avoir suscité l'intérêt des exégètes contemporains à l'écrivain<sup>58</sup>, est de nouveau signalé grâce essentiellement au travail de Robert Frickx<sup>59</sup>. Une récupération de la richesse de ce texte s'impose ; sa mise en contexte occidental pourrait également mieux révéler l'acuité psychologique de son auteur.

---

Patron, coll. « L'esperienza crtica », 1982 ; Madeleine Bouchez, *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1973 ; Roberto Esposito, *Il sistema dell'indifferenza. Moravia e il fascismo*, Bari, Dedalo, 1978 ; Dominique Fernandez, *op. cit.* ; Pierre V. Zima, *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, Paris, Le Sycomore, 1982.

<sup>56</sup> À cet effet, nous nous sommes appuyée sur des ouvrages comme : Dominique Fernandez, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne, op. cit.*, Nello Ajello (dir.), *Alberto Moravia, Intervista sullo scrittore scomodo*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 1978 ; Oreste del Buono (dir.), *Moravia*, Milano, Feltrinelli, coll. « La Biblioteca Ideale », 1962 ; Jean Duflot, *Entretiens avec Moravia*, Paris, Pierre Belfond, 1970 ; Fulvio Longobardi, *Moravia*, Firenze, Il Castoro, No. 30, 1969 ; Alberto Moravia, Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Traduit de l'italien par Jean-Marie Laclavetine, Paris, Bourgois, 1991 ; Alberto Moravia, Dina D'Isa, *Moravia: Dialoghi confidenziali con Dina d'Isa*, Roma, Newton Compton Editori, coll. « Letteratura d'oggi », 1991 ; René de Ceccatty, *Alberto Moravia*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2010.

<sup>57</sup> Il est à préciser les tomes Paul Gorceix, Franz Hellens, *Un balcon sur l'Europe*, Bruxelles, Labor/Archives du futur, 1990 ; *Courant d'Ombres*. Dossier Franz Hellens, Revue semestrielle de littérature, no. 3, printemps 1996 ; ainsi que des articles comme : Éric Lysøe, « Franz Hellens et le fantastique réel : quelques jalons pour l'arpenteur », in *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 20, 1995, p. 85-101 ; P. Halen, « Un certain regard sur le monde : le fantastique réel dans l'œuvre de Franz Hellens », in *Écritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1985, p. 45-67 ; Paul Gorceix, « Mélusine de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », in *Bulletin de l'ARLLF*, t. LXVII, n° 1-2, 1989, pp. 140-164.

<sup>58</sup> Charles Conrady, « Franz Hellens (À propos de son dernier roman) », in *Le Thyrses*, XXVI, 31<sup>e</sup> ann., 4, 1<sup>er</sup> avril 1929, p. 89 ; Ramon Fernandez, « *La Femme partagée*, par Franz Hellens », in *La Nouvelle Revue Française*, XXIII, 193, 1<sup>er</sup> octobre 1929, pp. 558-560 ; Edmond Jaloux, « *La Femme partagée*, par Franz Hellens », in *Les Nouvelles littéraires*, 329, 2 février 1929, p. 3 ; Robert Poulet, « *La Femme partagée*, par Franz Hellens », in *La Revue Européenne*, 5, 1<sup>er</sup> mai 1929, pp. 1847-1849 ; Georges Thyalet, « *La Femme partagée* », in *Nord*, 1<sup>er</sup> cahier, avril 1929, pp. 113-115 ; Gabriel Marcel, « *La Femme partagée* de Franz Hellens », in *L'Europe nouvelle*, no. 574, 9 février 1929, p. 169.

<sup>59</sup> Robert Frickx, *Franz Hellens ou le Temps dépassé*, Bruxelles, Palais des Académies, Académie Royale de langue et de littérature françaises, 1992 ; Robert Frickx, « Une lecture particulière de *La Femme partagée* d'Hellens », in Vic Nachtergaele (dir.), *Franz Hellens entre Mythe et Réalité*, Colloque international organisé à la Katholieke Universiteit Leuven les 25 et 26 novembre 1988 par la section de Littératures romanes, Louvain, Presses Universitaires, coll. « Symbolae » 1990, vol. 4, pp. 55-65.

L'adhésion de Beauvoir au mouvement existentialiste et le féminisme qu'elle prêche dans le *Deuxième sexe* représentent les deux volets qui la définissent comme écrivain. Les deux textes du corpus sont représentatifs de ces aspects que la critique n'a pas tardé à mettre en évidence<sup>60</sup> : d'un côté *L'Invitée* est un témoignage de l'idée existentialiste de la liberté complète en amour ; de l'autre côté, *La femme rompue*, récit écrit en plein essor du mouvement féministe, expose la situation des femmes réduites à l'autorité masculine. En suivant la filiation de la thématique amoureuse, nous nous arrêtons dans le premier roman à la manière dont l'auteur résout le conflit existentiel généré par la relation triangulaire et les conséquences de la liberté assumée comme principe de vie ; dans le second texte nous voulons voir plus qu'une plaidoirie pour la défense des femmes et proposons une interprétation qui vise à explorer la torture psychologique que peut éprouver un couple sans aucun ressort face au collapsus affectif<sup>61</sup>.

Le corpus se complète d'Henri-Pierre Roché, auteur d'une vision originale sur la relation triangulaire et très en avance sur son époque. Finalement appréciée à sa juste valeur durant ces dernières décennies, l'œuvre de Roché fait l'objet de plusieurs exégèses qui nous ont offert des données précieuses pour cette recherche, tant sur l'intégralité de ses écrits que sur le roman *Jules et Jim* en particulier<sup>62</sup>. La présence de Roché dans le corpus nous donne l'opportunité et de

---

<sup>60</sup> De la vaste bibliographie à ces sujets, nous rappelons : Joseph Mahon, *Existentialism, feminism and Simone de Beauvoir*, London, Macmillan Press, 1997 ; Suzanne Lilar, *Le Malentendu du « Deuxième sexe »*, Paris, P.U.F., 1969 ; Francis Jeanson, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, suivi de deux entretiens avec Simone de Beauvoir, Paris, Seuil, 1966 ; Eva Gothlin-Lundgren, *Sexe et existence. La philosophie de Simone de Beauvoir*, Traduit de l'anglais par Michel Kail et Marie Ploux, Préface de Michel Kail, Paris, Michalon, 2001 ; Ursula Tidd, *Simone de Beauvoir. Gender and testimony*, Cambridge, University Press, 1999 ; Claudine Monteil, *Simone de Beauvoir : le mouvement des femmes : mémoires d'une jeune fille rebelle*, Outremont, Québec, Éd. internationales Alain Stanké, Paris, Du Rocher, 1996 ; Claudine Monteil, *Simone de Beauvoir. Côté femme*, Boulogne Billancourt, Timée Éditions, coll. « Arts et culture », 2006 ; Toril Moi, *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*, Oxford, Blackwell, 1990.

<sup>61</sup> Parmi les textes employés, nous citons : Deirdre Bair, *Simone de Beauvoir*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-France de Paloméra, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991 ; Claude Francis, Fernande Gontier, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie-L'écriture*, Avec en appendice *Textes inédits ou retrouvés*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1979 ; Catherine Poisson, *Sartre et Beauvoir: du je au nous*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002 ; Danièle Sallenave, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2008 ; Alice Schwarzer, *Simone de Beauvoir aujourd'hui. Six entretiens*, Introduction, entretiens deux, cinq et six traduits de l'allemand par Léa Marcou, Paris, Mercure de France, 1984 ; Hazel Rowley, *Tête-à-tête. Beauvoir et Sartre : un pacte d'amour*, Traduit de l'anglais par Pierre Demarty, Paris, Bernard Grasset & Fasquelle, 2006 ; Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, Traduit de l'anglais par Guillemette Belleteste, Préface de Pierre Bourdieu, Paris, New York, Amsterdam, Diderot Éditeur, Arts et Sciences, coll. « Actualité », 1995 ; Jean-Raymond Audet, *Simone de Beauvoir face à la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Lettera », 1979.

<sup>62</sup> Nous nous appuyons sur des études qui nous semblent incontournables : Manfred Flügge, *Le Tourbillon de la Vie. La véritable histoire de Jules et Jim*, Traduit de l'allemand par Nicole Bary, Paris, Albin Michel, 1994 ; Catherine Kepler du Toit, *Henri-Pierre Roché : À la recherche de l'unité perdue. Le devenir d'un écrivain*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Pretoria, 2005, [en ligne] URL : <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-04142009-163147/unrestricted/00front.pdf> (consulté le 20 novembre 2010) ; Xavier Rockenstrocy, *Henri-Pierre Roché. Profession: écrivain*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Lumière-Lyon II, 1996, [en ligne] URL : <http://xavier.rockenstrocy.free.fr/> (consulté le 12 août 2009) ; Association Jules et Jim, « Rencontres internationales

présenter une personnalité d'une ouverture d'esprit hors du commun, restituée par le biais des personnages, et d'ajouter une modeste contribution à la reconnaissance de ses mérites littéraires.

Là réside la tâche multiple que nous assumons, voire le défi auquel nous essayons de répondre à la fin de ce travail.

## **Organisation et structure de la thèse**

Après la présentation du contexte historique, des auteurs et du corpus, ainsi que de la méthodologie utilisée, le moment est arrivé de détailler le parcours que nous entendons suivre à travers les chapitres qui composent notre thèse. Les quatre grandes parties qui composent notre étude s'articulent chacune en plusieurs volets, selon les aspects que nous comptons étudier à partir de la lecture du corpus.

Nous commençons par analyser les sources d'inspiration — personnelles et livresques — qui servent à l'écriture des textes. Cette partie propose donc un trajet menant de l'autobiographie ou du journal intime au roman, tout en évoquant également les modèles littéraires suivis par les écrivains dans leur processus d'évolution artistique.

Dans un deuxième temps nous nous penchons sur la formation du couple, comme étape essentielle de son évolution. Nous y analysons trois aspects majeurs : les étapes parcourues par le couple vers la cristallisation des sentiments ; les endroits où il connaît le bonheur et la crise ; le rôle de la famille et de la société dans sa vie.

Le troisième volet de cette étude se concentre sur l'éclatement du couple. À ce point nous sommes intéressée par la constitution et l'évolution de la relation triangulaire, par les accords et désaccords qui unissent ou fracturent les liens entre les personnages. Nous observons d'abord les premiers signes de dissension, ensuite l'aggravation des conflits sous l'influence d'un tiers qui entre en scène en tant qu'ami ou séducteur, ce qui détermine l'instauration d'un ménage à trois ou d'un partage à tout le moins toléré.

---

*Jules et Jim*. Autour d'Henri-Pierre Roché », Actes complets, École de Beauvallon, Dieulefit, 4, 5, 6 juillet 2003 [en ligne] URL : <http://xavier.rockenstrocly.free.fr/ACTESCOMPLETS.PDF> (consulté le 3 avril 2009). À part les titres cités, certains articles sont également à mentionner : Sophie Basch, « Henri-Pierre Roché entre influences et apparences ou le roman vrai de *Jules et Jim* » in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, no. 440, septembre 1989, pp. 74-82 ; Jacques Berne, « Un amateur exemplaire », in *Critique*, Paris, no. 521, octobre 1990, pp. 864-866 ; Françoise Bettenfeld, « Henri-Pierre Roché ou La chasse au bonheur », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, no. 553, mars 2000, pp. 226-236 ; Brunella Eruli, « La costruzione di *Jules et Jim*: Roché e Hessel », in *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. L, Fasc. 3, luglio-settembre 1997, Pisa, Pancini Editore, pp. 297-322; Francine Martinoir, « De grandes et peu banales amours » in *La Quinzaine littéraire*, Paris, no. 592, 1<sup>er</sup> – 15 janvier, 1992, p. 6.

Enfin, la quatrième et dernière étape illustre la faillite du couple, l'échec des relations en duo et en trio. Les raisons du ratage sentimental, ainsi que ses conséquences constituent notre centre d'intérêt dans cette ultime partie.

Le langage qui sert à la transposition des sentiments et manifestations de l'amour sera également analysé au fil des chapitres.

Dans l'ensemble, notre hypothèse de travail privilégie donc le suivi sur le plan psychologique, social et lexical du cheminement des relations amoureuses dans les textes du corpus.

## **Chapitre premier**

### **L'écriture de soi : source de la fiction.**

#### **Archives personnelles et archives littéraires**

##### **Problématique**

Il est indéniable que la réalité et la fiction cohabitent étroitement, ce qui nous pousse, dans ce premier chapitre, à observer les modes d'imbrication de ces deux facettes d'expression dans les cinq textes qui constituent l'objet de notre thèse. L'expérience personnelle mène souvent à la réalisation d'une œuvre, la mémoire personnelle étant la source primaire dans laquelle puisent les auteurs pour donner corps à leurs écrits. Par le recours à la biographie, la fiction peut se développer dans des occurrences protéiformes qui donnent au créateur la possibilité de s'analyser et de mieux se comprendre. Le phénomène de transposition reflète l'importance d'un certain événement dans la vie du créateur et la place que celui-ci lui accorde en le faisant transborder les limites du cadre intime et en l'avouant aux autres, même si masqué sous le voile de la fiction romanesque. La fiction est ce qui offre la possibilité d'émergence de la vie de l'auteur à travers les faits racontés. Le présent chapitre aurait donc pour objet de reconstituer la genèse des romans proposés, d'identifier en quelle mesure ils se nourrissent des expériences vécues par les auteurs. Le réel ne se suffit pas à lui-même ; il a besoin, pour être aussi complet que possible, d'être valorisé, d'être sauvé de l'oubli. Sous la plume des écrivains, il trouve sa meilleure expression dans les mots et les images. La réalité se retrouve donc tapie au creux de l'œuvre, fictionnalisée par la littérature.

Dans la première partie de ce chapitre nous suivons, à travers un corpus de textes à teneur plus ou moins biographique, la façon dont les quatre auteurs proposés — Simone de Beauvoir, Henri-Pierre Roché, Franz Hellens et Alberto Moravia — extraient de leur vécu les événements marquants pour les transformer en fiction, dans une tentative pour se libérer de leurs démons intérieurs. La confession et la fiction apportent à la fois délivrance et compréhension du passé.

Dans la deuxième partie, nous nous proposons de déceler dans l'œuvre étudiée les modèles littéraires, les artistes fétiches qui les ont influencés. Les archives littéraires constituent le bagage intellectuel et professionnel que tout écrivain possède, les sources livresques qui lui

permettent de se construire en tant qu'homme de lettres et d'élaborer sa propre technique narrative. Il ne s'agit pas d'imitation, mais de traces que les diverses lectures ont laissé dans la mémoire le long des années, vu que la littérature, en fait la culture en général, est un processus dynamique et stratifié, un système ouvert basé sur les diffusions et les mutations transhistoriques et transnationales.

### **I.1. Les archives personnelles**

L'expérience personnelle, donc le matériau biographique, constitue une source inépuisable d'originalité, étant donné l'empreinte personnelle dont chacun imprègne les événements vécus, même si analogues. Les formes textuelles qui en résultent portent à leur tour cette empreinte, car fondées sur des expériences et des réactions propres. L'élément intime, qu'il soit exploité dans tous les détails ou qu'il soit à peine suggéré, confère à l'œuvre cette touche d'authenticité qui attire l'intérêt des lecteurs. Les formes de la littérature personnelle que les auteurs traités abordent sont principalement l'autobiographie et le journal intime, mais notre intérêt s'élargira à leur correspondance et à leurs interviews aussi, riches d'indices sur leur vie et vision littéraire. La pratique de l'écriture personnelle est liée, conformément à Georges Gusdorf<sup>63</sup>, au désir, voire au besoin de justifier sa propre existence, tout d'abord à ses propres yeux, ensuite face aux autres qui pourraient douter de lui, dans un colloque qui oblige à une confrontation incessante avec soi-même. Cette confrontation dépasse le cadre intime et devient opérante pour les autres à partir du moment où elle est mise en mots : « Les écritures du moi, en tant qu'œuvres du moi, se situent sur le seuil d'émergence, entre le moi de l'en deçà de l'écriture et le moi de l'au-delà. Source et ressource de l'identité, le moi avant la lettre est, en principe, interdit de séjour à la curiosité générale ; à l'épreuve du langage, il cesse d'être ce qu'il est. »<sup>64</sup> C'est donc par le truchement du langage que le vécu est sauvé du chaos et coagulé dans une structure fixatrice socialement. La connaissance de soi ne peut s'opérer que si on emprunte la voie de l'écriture, puisque l'extériorisation des pensées, donc leur visualisation concrète, en permet une meilleure analyse : « Il s'agit de la connaissance de soi par les voies de l'expression écrite. L'usage de la plume tend à extérioriser une conscience intime qui, en se projetant sur le papier, adopte une consistance nouvelle. L'espace du dedans se trouve ainsi manifesté dans

---

<sup>63</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 31.

l'espace du dehors, le but étant de procurer au sujet et à ses lecteurs éventuels une meilleure connaissance de son identité. »<sup>65</sup> L'écriture, sous n'importe quelle forme, devient à la fois une œuvre de connaissance de soi et de salut : « Se dire soi-même, s'énoncer et s'annoncer à la face du monde et des hommes, c'est se présenter à soi-même sous un jour nouveau, même si l'on se borne à s'affirmer tel que l'on est ou tel que l'on croit être. »<sup>66</sup>

Le travail de récupération du vécu est conditionné principalement par la mémoire, qui peut être fiable ou fluctuante. D'après Régine Robin<sup>67</sup>, la mémoire est balisée par une temporalité propre, elle est scandée par des dates précises autour desquelles elle s'organise. Mais les auteurs ne tiennent pas toujours compte de cette temporalité et confèrent parfois aux faits une autre chronologie déterminée soit par l'oubli, soit notamment par le désir de déplacer certains événements selon une logique personnelle, concevable à la lumière du regard scrutateur ultérieur, capable d'une meilleure décantation. La mémoire, même fragmentaire, donne au texte l'accès à l'archive des événements y inventoriés. La mémoire, comme source réelle de l'œuvre romanesque, crée un effet d'écriture immédiat : le vraisemblable. Mais il faut le dire, le vraisemblable n'est pas le réel, c'en est un simulacre. La lecture en a besoin pour que s'opère un ancrage dans l'authenticité de l'expérience racontée, pas nécessairement vécue. D'où le roman comme miroir de la vie, en d'autres mots, le roman comme reflet de la vie.

L'effet de réel produit par cet artifice d'écriture personnelle soulève la question de la représentation de ce même réel transformé en roman. L'imitation de la réalité, dans un tel contexte, est comprise donc comme mimésis. L'ambiguïté sémantique de ce concept est due à deux définitions fondamentales qui sont en fait les orientations données à cette problématique par les piliers de la philosophie grecque, Platon<sup>68</sup> et Aristote<sup>69</sup> : le premier traite de ce terme en référence à un modèle pictural et lui donne le sens de ressemblance ; le deuxième l'élabore en référence à un modèle théâtral, où il acquiert le sens de représentation. L'opposition entre le sens de la mimésis platonicienne et de celle aristotélicienne est constitutive de la théorie de l'imitation qui s'est développée à partir de la Renaissance dans l'art, dans la littérature et même dans la psychanalyse et dans d'autres sciences ultérieurement. Dans *La Poétique*, Aristote définit la

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>67</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil (Montréal), Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 49.

<sup>68</sup> Platon, *La République : du régime politique* [vers 375 av. J.-C.], Traduction de Pierre Pachet, Paris, Gallimard, coll. « Tell », 1993.

<sup>69</sup> Aristote, *La Poétique* [vers 340-330 av. J.-C.], texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.



mimésis comme imitation et comme représentation du réel par la littérature. Divers types d'imitation peuvent être actuellement renfermés dans ce terme, dont le sens a énormément évolué au cours des siècles. Aristote distingue deux types de mimésis : la simple imitation de la nature et la stylisation de celle-ci. Ce sont surtout les variantes du deuxième sens qui nous intéressent ici. Pour Aristote, il est naturel que l'homme s'adonne à l'imitation, à la représentation de la réalité. Mais cette propension à l'imitation consiste en fait en une mise en représentation des faits ou des éléments pris pour modèle. Alors que l'imitation au sens platonicien porte tout l'intérêt du côté de l'objet-modèle, la représentation d'Aristote accorde autant de valeur à l'objet-modèle qu'à l'objet produit. Dans la vision aristotélicienne donc, la création a autant d'importance que le modèle qui l'a inspirée.

Ce chapitre a pour objet d'étudier la part de réalité de l'œuvre, mais surtout d'examiner dans quelle mesure les auteurs reflètent dans le texte littéraire non pas une quelconque réalité, mais leur propre réalité. Dans les romans analysés, le modèle de vie a une importance essentielle. Les écrivains choisis s'appuient fortement dans leur fiction sur des éléments empruntés à la vie, que ce soient leurs propres histoires ou des histoires auxquelles ils ont assisté en témoins. Georges Gusdorf postule que la distance entre l'être qui écrit et l'être décrit est impossible à effacer, car la matière première de tout écrivain est sa propre expérience, dont il peut se détacher dans une certaine mesure, mais jamais totalement :

L'écrivain a pour matière première le vécu de sa vie ; toute écriture littéraire, dans son premier mouvement, est une écriture du moi. L'auteur peut prendre par rapport à ce foyer de référence qu'est pour lui son existence propre une liberté plus ou moins grande, opérer des combinaisons, amalgames, mutations et transmutations, sans rompre pour autant le rapport fondamental d'analogie entre la conscience qu'il a de son être et l'être par délégation qu'il confère à ses personnages<sup>70</sup>.

Néanmoins, ce même fragment de vie représente uniquement le prétexte des transformations romanesques. Pour les écrivains, l'intérêt du roman est de recréer un monde au centre duquel est placé le couple avec ses problèmes. Par l'écriture du moi qu'ils pratiquent sous des formes diverses, les romanciers nous proposent l'adaptation d'une thématique éminemment littéraire. Sans méconnaître son importance, la source d'inspiration personnelle n'est, à notre

---

<sup>70</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 15.

avis, qu'un prétexte. Sans un programme autobiographique déclaré<sup>71</sup> — les auteurs n'assument pas de pacte autobiographique et n'essaient pas non plus une défense et illustration de l'histoire de leur personnalité — ils ne proposent donc pas de modèle de vie. D'où notre conviction que l'écriture de soi n'est qu'un prétexte, l'une des sources d'écriture de la fiction.

En réalité, les auteurs assument vaguement ou pas du tout la paternité du modèle réel qu'ils suivent. Ils semblent même signer un pacte de fiction, du fait de leur attermoisement à se reconnaître comme sources. Un pacte de fiction est énoncé par Laurent Jenny et Natasha Allet lorsqu'ils affirment que « [c]ertains écrivains éprouvent manifestement l'impossibilité de raconter leur existence, soit qu'elle se soustraie à la mémoire, soit qu'elle se trahisse nécessairement dans l'écriture, et en viennent à énoncer un pacte rigoureusement inverse à celui que Lejeune a mis en lumière, un pacte que l'on pourrait qualifier de fictif. Ils ne postulent pas en effet que tout roman est autobiographique, mais, symétriquement, que toute autobiographie est romanesque. »<sup>72</sup> Pourtant, Philippe Lejeune conçoit à son tour la possibilité de conclure un autre pacte, un « pacte romanesque »<sup>73</sup> statuant deux conditions : la précision du genre sur la couverture (« la nature de "fiction" du livre est indiquée sur la page de couverture »<sup>74</sup>) et l'absence d'identité de l'auteur et du personnage. En effet, les romans du corpus répondent à ces critères : ils sont déclarés « romans » ou « récits » sur la couverture et le nom du personnage principal qui incarnerait l'auteur ne coïncide pas avec le nom de ce dernier, le narrateur étant considéré fictif. Nous adhérons à la définition de Philippe Lejeune pour affirmer que le corpus obéit aux critères de base de la fiction, tout en gardant une source d'inspiration personnelle. Le terme d'autofiction, dans la définition du dictionnaire *Le Petit Robert* — l'autofiction est un « récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique »<sup>75</sup> — peut y correspondre dans la mesure où cette assertion offre une marge généreuse d'interprétation, car elle relève justement de la porosité des frontières entre écriture de soi et fiction, donc entre vie privée et imagination. Nous

---

<sup>71</sup> Nous tenons à clarifier notre distance par rapport à une lecture des romans choisis par le prisme du genre autobiographique. Ceci se justifie, à nos yeux, par l'évidence que les romans n'obéissent pas nécessairement aux critères qui, selon, Philippe Lejeune, garantissent l'existence du pacte (*Le pacte autobiographique, op. cit.*, et *L'autobiographie en France, op. cit.*).

<sup>72</sup> Laurent Jenny, Natasha Allet, « L'autobiographie », in *Méthodes et problèmes*, Département de Français moderne, Université de Genève, 2005 [en ligne] URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/ab011200.html> (consulté le 14 février 2010).

<sup>73</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique, op. cit.*, p. 29.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>75</sup> Josette Rey-Debove, Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert-SEJER, 2009.

n'adoptons cependant pas le point de vue de Serge Doubrovsky<sup>76</sup> pour qui l'autofiction serait un avatar du roman autobiographique ou tout simplement une modalité d'expression de l'autobiographie, parce que les romans que nous analysons n'utilisent que des éléments personnels disparates dans une construction qui se revendique plus clairement de la fiction. Il convient ici de souligner le débat générique très prégnant dans l'exégèse — par exemple Vincent Colonna voit l'autofiction comme la fictionnalisation de l'expérience vécue<sup>77</sup>, tandis que Gerard Genette<sup>78</sup> appréhende ce genre avec hostilité. Cependant il n'est pas dans notre propos d'étudier cette controverse.

La transposition du moi dans le roman offre à l'auteur l'occasion de se substituer au personnage et révèle une expérience singulière qui entraîne les deux au-delà des frontières de l'intime, dans un palpitant jeu de cache-cache avec soi-même. Vu que l'entreprise biographique est limitée en ce qu'elle enferme le vécu dans du convenu, dans du figé, les écrivains sont amenés à chercher de nouvelles formes de récit, qui sont en fait de nouvelles façons de s'appropriier le passé. La quête de la vérité de son être, si elle n'arrive pas à s'accomplir par la voie directe de la réflexion sur soi-même, peut le faire par le détour de voies indirectes. La dissimulation de l'identité est vouée soit à cacher l'expérience traumatisante de l'auteur à un certain moment, soit à encadrer mieux un événement dans le contexte fictionnel de l'œuvre. L'écrivain efface sa voix et se cache sous un nom qui, souvent, n'est pas choisi arbitrairement, puisque l'écriture imaginaire, de par sa nature, offre cette liberté : « Le roman est une œuvre de fiction qui peut se permettre tous les emprunts identitaires possibles. »<sup>79</sup> Ceci lui permet d'effacer la censure intérieure et, en cédant la parole à des êtres fictifs, de se manifester sans entraves, sans contraintes. Le résultat est une fiction destinée à cacher la vérité à ceux qui n'ont pas le droit de la connaître, sauf aux élus qui savent l'en extraire.

La tendance à lire un roman en y cherchant les éléments personnels de l'auteur est justifiable puisqu'une fiction est en général susceptible d'être une autobiographie déguisée, le lecteur ne pouvant éviter de chercher l'auteur sous l'habit du personnage. Philippe Lejeune atteste aussi que cette attitude est normale, étant donné que les auteurs eux-mêmes alimentent la matière de leurs livres avec des aspects intimes. Dans *Si le grain ne meurt*, André Gide va plus loin, suggérant même que la fiction a une grande chance d'être plus véridique que la source

---

<sup>76</sup> Serge Doubrovsky, *op. cit.*

<sup>77</sup> Vincent Colonna, *op. cit.*

<sup>78</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, coll. « Poétique », 1991.

<sup>79</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2007, p. 42.

autobiographique elle-même, vu que les écrivains ont de plus en plus tendance à soigner leur image : « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit leur souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. [...] Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman. »<sup>80</sup> Vue de cette façon, la fiction serait donc plus susceptible d'exprimer la vérité que l'écriture personnelle, car l'auteur, à l'abri de la fiction, peut s'exprimer avec plus de liberté. La touche d'authenticité pourrait donc être plus périclitée dans l'écriture de soi que dans la fiction.

Par la fiction, la biographie se dramatise et se complique au profit du captivant et du touchant. La créativité des écrivains redéfinit les éléments biographiques et les entraîne dans un jeu en marge du réel, ce qui ne permet pas de déterminer dans quelle mesure ils subsisteront dans l'œuvre. Les deux volets que nous entendons exploiter — transparence et dissolution — visent à établir la part des composants réels et des composants inventés. Nous tâcherons d'examiner comment ces deux facettes se concilient dans l'œuvre, quels sont les aspects occultés expressément par les auteurs et quelles sont les raisons qui poussent ces derniers à les brouiller. L'élaboration d'un roman à partir d'une histoire réelle offre en même temps le voilement et le dévoilement de l'auteur, car le récit de ses aventures s'entremêle de jugements personnels, d'opinions et de commentaires, mais aussi d'inventions et de réinterprétations, qui lui permettent de mieux explorer sa vie, tout en rendant parfois difficile l'établissement de la limite entre réalité et fiction. Ainsi, l'auteur dévoile et cache autant qu'il veut de son histoire, fût-elle heureuse ou traumatisante.

Reconstituant le trajet des écritures à caractère fictif et personnel, Madeleine Ouellette-Michalska constate l'influence de longue date que ces genres ont eue l'un sur l'autre dans l'histoire littéraire, l'interpénétration de leurs procédés narratifs, ainsi que leur finalité :

Dans la tradition française, le roman s'est constitué à partir de la littérature intime. La correspondance au XVII<sup>e</sup> siècle, les mémoires au XVIII<sup>e</sup>, le journal intime au XIX<sup>e</sup> siècle ont préparé l'avènement des formes romanesques modernes à caractère autobiographique. Mais au cours de leur évolution, ces différents modes d'expression se sont mutuellement influencés et ont eu, dans les meilleur cas, l'art comme finalité<sup>81</sup>.

Ce phénomène justifie la mobilité actuelle des genres littéraires et implicitement la difficulté de les assimiler à des classifications traditionnelles : « La relativité du concept de classification générique se prête aux stratégies de l'ambiguïté. À l'époque de Stendhal, le roman était un miroir

---

<sup>80</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1954, p. 287.

<sup>81</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 42.

que l'on promenait le long d'une grande route, aujourd'hui il a plutôt tendance à voler en éclats ou à se braquer sur le visage de l'auteur. »<sup>82</sup>

La juxtaposition de la vision objective (telle que présentée dans le journal ou dans l'autobiographie) et de celle subjective (telle que transposée dans le roman) nous permet de superposer la façon dont les écrivains du corpus entendent donner libre cours, dans leur œuvre, aux histoires vécues. Le corpus renvoie donc à une réflexion théorique sur la biographie des auteurs et particulièrement sur l'événement réel qui est à la base de leur roman.

Une autre modalité de se transposer dans le récit — le choix de la personne narrative — donne des indices précieux sur la façon dont les auteurs entendent se montrer ou se cacher dans le discours. En analysant cet aspect, Sébastien Hubier affirme que l'utilisation d'une personne offre aux écrivains la possibilité d'explorer les limites fugitives de la réalité et de l'imagination<sup>83</sup>. Selon lui, l'emploi d'une personne est toujours lié à un héritage culturel, à une certaine vision du monde et des arts. En racontant ses propres histoires, ouvertement ou non, l'écrivain doit établir clairement une distance de soi à soi, pour pouvoir se regarder aussi objectivement que possible. Toutefois, il faut dire que la préférence pour le pronom qui incarne le sujet d'un certain discours est un aspect très subjectif et, par conséquent, très variable, en fonction de la perception de l'auteur même sur le degré d'exposition qu'il est prêt à assumer. C'est pourquoi il nous arrive de rencontrer des récits narrés à une certaine personne quand on s'attendait à une tout autre. Aux termes de Roland Barthes, l'usage de la première et de la troisième personnes se livre à une pluralité d'interprétations justement parce que l'idée de parler de soi comporte une multitude de volets. « Je » peut donc renvoyer à la personne réelle, également il « mobilise l'imaginaire ». « Je » peut se référer à « moi », mais aussi à quelqu'un d'autre que « moi », en incarnant les divers avatars mis en scène par un auteur. D'autre part, par le biais du pronom « il » un narrateur peut parler de soi d'une manière voilée ou avec une certaine emphase, créer une distanciation de soi qui lui confère plus d'objectivité, mais surtout l'abri protecteur de sa propre personne en face du jugement des lecteurs.

Pronoms dits personnels : tout se joue ici, je suis enfermé à jamais dans la lice pronominale : « je » mobilise l'imaginaire, « vous » et « il », la paranoïa. Mais aussi, fugitivement, selon le lecteur, tout, comme les reflets d'une moire, peut se retourner : dans « moi, je », « je » peut n'être pas *moi*, qu'il casse d'une façon carnavalesque ; [...] d'un autre côté, ne pas parler de soi peut vouloir dire : *je suis Celui qui ne parle pas de lui*; et parler de soi en disant « il » peut vouloir dire : *je parle de moi comme d'un peu mort*, pris dans une légère brume d'emphase paranoïaque,

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>83</sup> Cf. Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 14.

ou encore : je parle de moi à la façon de l'acteur brechtien qui doit distancer son personnage : le « montrer », non l'incarner, et donner à son débit comme une chiquenaude dont l'effet est de décoller le pronom de son nom, l'image de son support, l'imaginaire de son miroir<sup>84</sup>.

Nous constatons dans *La femme partagée*, *L'Ennui* et *La femme rompue* l'emploi de la première personne, tandis que dans *L'Invitée* et *Jules et Jim* les faits sont racontés à la troisième. Vu que ces textes exploitent des épisodes vécus ou observés et passés par le filtre de l'imagination, le registre d'expression choisi par les auteurs semble contredire, à première vue, l'horizon d'attente des lecteurs, parce qu'il met en doute le côté réel et celui imaginaire des événements.

En se référant à la catégorie des romans écrits à la première personne, Sébastien Hubier conclut que la personnalisation des récits doit être interprétée comme une réponse à la volonté toujours grandissante de rendre crédible le discours romanesque<sup>85</sup>. Par ce procédé, le récit fictionnel acquiert un effet de réel, le roman se rapproche de la réalité et peut passer pour vrai. Dans cette perspective, *La femme partagée* reprend les aventures de l'auteur lui-même et la première personne semble le moyen le plus logique pour les exprimer. L'auteur, très réservé en déclarations sur l'identité de son héros principal, déclare pourtant que dans ce roman « à travers la fiction, éclate la réalité la plus crue. »<sup>86</sup> Mais en se détachant à plusieurs reprises de son personnage Lucien, à des occasions ultérieures, Hellens recourt à un *je* évoquant une identité floue. S'il opte, quand même, pour la première personne, un procédé qui favorise la transparence, on peut facilement supposer que Lucien, c'est lui-même. La première personne à une époque où son usage renvoie automatiquement à un soupçon d'authenticité — « [A]ujourd'hui, on se réclame de l'autofiction dès que l'on écrit au *je* »<sup>87</sup> — ne fait que renforcer cette conviction, notamment pour les connaisseurs de la biographie d'Hellens. En revanche, dans *L'Ennui* et *La femme rompue* les auteurs déclarent expressément n'avoir pas usé de leurs histoires personnelles comme sources d'inspiration. Pourtant, leur discours se fait à la première personne, ce qui laisse planer une ombre de doute sur les sources. Sébastien Hubier la clarifie, en parlant de ces histoires à la lisière de la vie et de la fiction comme d'un stratagème utilisé par les auteurs pour donner de la crédibilité à leurs écrits : « l'usage de la première personne apparaîtrait aux romanciers et aux

---

<sup>84</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 171. Souligné dans le texte.

<sup>85</sup> Cf. Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 89.

<sup>86</sup> Franz Hellens, « Au cœur de la tragédie *La femme partagée* », in *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 165.

<sup>87</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 67. Souligné dans le texte.

nouvellistes comme un moyen de rendre toujours plus vraisemblables leurs fictions. »<sup>88</sup> À son avis, « une des caractéristiques des fictions à la première personne est qu'elles cherchent inlassablement à imiter les genres référentiels où le *je* désigne l'écrivain réel absorbé par la peinture de lui-même et l'évocation des différentes époques de sa vie. »<sup>89</sup> Quant à lui, Barthes place le pronom « il » dans le registre non seulement de la distanciation, mais aussi de la paranoïa, voyant en lui une parole hostile, qui exprime en fait la non-personne.

Affinité possible de la paranoïa et de la distanciation, par le relais du récit : le « il » est épique. Cela veut dire : « il » est méchant : c'est le mot le plus méchant de la langue : pronom de la non-personne, il annule et mortifie son référent; on ne peut l'appliquer sans malaise à qui l'on aime; disant de quelqu'un « il », j'ai toujours en vue une sorte de meurtre par le langage<sup>90</sup>.

Dans l'extrait précédent, Barthes ne fait que nuancer le rôle primordial de la troisième personne qui est celui de signifier l'absence de référent. En effet, la troisième personne est la non-personne, donc la personne de l'absence, mais nous soulignons qu'à la fois la troisième personne peut être celle de la présence d'un masque, d'un rôle qu'un écrivain adopte. Au premier abord, l'emploi de cette personne atteste, comme Barthes le dit, la mortification du référent, mais il place l'auteur dans une situation aporétique : celle de se projeter dans l'œuvre, d'exister.

Dans les trois textes mentionnés (*La femme partagée*, *L'Ennui*, *La femme rompue*), l'utilisation de la première personne est un indice de la focalisation interne de l'auteur qui endosse le masque du narrateur-personnage<sup>91</sup>, ce qui a des conséquences au niveau de la lecture, puisque le lecteur accède à l'histoire par le point de vue de celui-ci. C'est le personnage lui-même qui parle et analyse ce qu'il vit. La focalisation interne est ici pleinement illustrée grâce à un procédé que les auteurs privilégient dans leur récit : le monologue intérieur. La présence d'un héros-narrateur (niveau homodiégétique-autodiégétique) renforce l'effet de réel, c'est-à-dire l'illusion de vraisemblance de l'histoire. C'est une illusion, car Genette nous apprend que le narrateur n'est pas vraiment l'auteur, mais un rôle que celui-ci assume ou s'invente. Ce rôle est le même qu'il revêt dans l'écriture autobiographique, où il se constitue en personnage détaché de lui-même ; il se met en perspective afin de pouvoir se raconter, ce qui fait qu'outre l'identité auteur-narrateur il y ait à la fois une discontinuité, une rupture entre eux. La théorie genettienne

---

<sup>88</sup> Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 135.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 109. Souligné dans le texte.

<sup>90</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 171.

<sup>91</sup> Cf. aux termes empruntés à Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

rejoint celle de Georges Gusdorf qui voit à son tour l'auteur comme sujet et objet de ses œuvres, héros et témoin de sa vie, dont l'histoire racontée est sensiblement éloignée de celle vécue :

Lorsque l'homme qui écrit se prend pour lui-même comme sujet-objet de ses écritures, il inaugure le nouvel espace de l'intimité, dialogue de soi à soi, à la recherche d'une coïncidence impossible, car le moi témoin n'est pas identique au moi tenu à distance, et dont il s'agit de dessiner les configurations. [...] Entre l'objet et son image sur la toile ou sur le papier s'est opérée une transsubstantiation, dénaturation, désincarnation et réincarnation. L'image n'est pas le double de l'objet ; elle expose une réalité autre que l'original, mais liée à l'original par une analogie qui prétend renvoyer à son essence<sup>92</sup>.

Paradoxalement, dans *L'Invitée* et *Jules et Jim*, deux romans où le narrateur et le protagoniste coïncident — fait attesté par l'écriture de soi —, ce qui justifierait carrément un discours à la première personne, nous constatons l'usage de la troisième personne, signe de la neutralité de l'auteur, de la distanciation qu'il entend assumer vis-à-vis de lui-même. Il faut revenir à Roland Barthes, puisque lui aussi débat cette problématique dans un texte où il parle de lui-même en usant du pronom « il » : « je ne cherche pas à me *restaurer* [...]. Je ne dis pas : “Je vais me décrire”, mais : “J'écris un texte, et je l'appelle R. B.” »<sup>93</sup> En illustrant les propos barthiens selon lesquels toute aventure représente « un espace obstinément polysémique, le lieu privilégié d'une interprétation perpétuelle »<sup>94</sup>, autant Simone de Beauvoir qu'Henri-Pierre Roché recourent à l'écriture personnelle (autobiographie et journal intime) pour traiter des mêmes événements. « [L]a poursuite épuisante d'un ancien morceau de moi-même »<sup>95</sup> leur permet de s'étudier, de se regarder à travers plusieurs prismes. C'est peut-être ce qui justifie le choix d'utiliser le « il » neutre dans les romans, en leur conférant une structure purement fictionnelle. Au cas de ces textes, les écrivains n'ont pourtant jamais nié la part de vérité y comprise. L'emploi du pronom « il » ne réussit nullement ici à annihiler le référent, d'ailleurs il ne se le propose même pas. Les deux auteurs semblent avoir considéré que pour départager l'écriture intime, où ils ont usé de la première personne, et la fiction, dont la caractéristique est la troisième personne, il leur fallait introduire cette alternance dans le discours, absolument nécessaire à leurs yeux. En empruntant les termes de Roland Barthes, d'un côté ils se décrivent dans l'écriture intime, de l'autre côté ils parlent d'eux-mêmes comme de n'importe qui d'autre dans un texte de fiction. Chez Roché notamment, tout comme le remarque Manfred Flügge, l'emploi de la troisième

---

<sup>92</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 22.

<sup>93</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 60. Souligné dans le texte.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 60.



personne comme celui du temps du récit, le passé simple, confirment l'intention de rédiger une œuvre de fiction.

Il pense à un roman franco-allemand, qui raconterait l'histoire étrange de deux amis qui, l'un après l'autre, ont aimé la même femme, sans trouver le bonheur. Il faudra dix ans pour que Henri-Pierre Roché parvienne à écrire ce roman et il lui sera extrêmement difficile de donner à la version romanesque de cette histoire une fin plus littéraire que cette horrible dispute d'un jour de juillet 1933, une mauvaise année avec des querelles trop intimes<sup>96</sup>.

À la différence donc des trois romans antérieurs, dans *L'Invitée* et *Jules et Jim*, bien que les auteurs narrent leur propre histoire, ils se distancient de leurs personnages, en alternant la perspective narrative et en offrant deux types de focalisation : interne et externe. La focalisation interne est vouée à privilégier la perspective du personnage principal et donc son propre regard sur les faits (respectivement Françoise chez Beauvoir et Jim chez Roché). Dans la focalisation externe, même si l'histoire racontée est la sienne, l'auteur se limite à narrer et à observer les actes et les gestes de ses personnages, sans pénétrer dans leur conscience pour y chercher les mobiles qui les meuvent, mais intervenant parfois avec des explications ou des commentaires.

La confirmation de la source autobiographique de ces romans nous est fournie longtemps *post factum* par les écrivains eux-mêmes, par la publication d'ouvrages autobiographiques, de journaux intimes, de correspondance ou d'interviews. S'inscrivant alors aux frontières de l'écriture du moi (autobiographie et journal intime) et de la fiction (roman), les textes du corpus opèrent une oscillation continue de la réalité à l'imaginaire, reposant sur la dialectique du vrai et du faux. En conséquence, par la mise en fiction les auteurs font un travail de démiurge : ils recréent l'histoire vécue et l'offrent au public, tout en gardant la protection qu'offre le discours fictif et la possibilité de ne reconnaître qu'autant qu'ils veulent de leur histoire. Celui qui s'expose davantage est Henri-Pierre Roché, qui construit deux romans sur des extraits effectifs de son journal. C'est précisément la matière accumulée dans ses *Carnets* qui le détermine à écrire *Jules et Jim*, commencé en 1943 et publié en 1953, et *Deux Anglaises et le Continent*, écrit dans la période 1953-1956. Sous un apparent détachement, Roché y met beaucoup de lui-même, en remémorant des épisodes de sa vie amoureuse et artistique. Franz Hellens est fidèle lui aussi à la réalité et restitue une période essentielle de sa vie, imprégnée de bonheur et de souffrance à la fois : la controversée histoire d'amour et d'amitié vécue avec sa femme Maria Marcovna Miloslawski et le compositeur polonais Ludomir Rogowski. Simone de Beauvoir expose, dans *L'Invitée*, certains détails de sa relation avec Jean-Paul Sartre et Olga Kosakiewicz (future Bost) ;

---

<sup>96</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 16.

le point de vue illustré dans le roman complète celui des mémoires et des interviews pour éclaircir un épisode complexe et bouleversant de sa vie. L'auteur qui, dans *L'Ennui*, accorde moins de place à la réalité personnelle est Alberto Moravia, parce qu'il n'aborde pas strictement des événements vécus par lui, mais emprunte à la réalité plutôt une ambiance, des états d'esprit, ainsi que des faits neutres, des rencontres passagères, des conversations aléatoires qu'il observe ou entend. C'est donc à juste titre que René de Ceccatty souligne l'intention de Moravia de transformer ses personnages-narrateurs en observateurs du monde et non pas en doubles de soi-même : « Dans ces analyses, que devient le « je » d'Alberto Moravia ? Le « je » est omniprésent, mais les narrateurs ou narratrices ne sont pas des doubles de l'écrivain. Car le but de l'écrivain n'est pas de se décrire lui-même, mais de décrire la perception, la dialectique du soi et du monde. »<sup>97</sup> Protagoniste lui-même d'une histoire qui fait songer à celle décrite dans *L'Ennui*, Moravia n'atteste jamais, ni personne de son entourage, d'ailleurs, que cet épisode lui ait servi de source d'inspiration.

Les triangles amoureux dont nous sommes témoins à travers la lecture de ces volumes ont comme point commun une crispation affective et comportementale des personnages accablés de frustration qui ont du mal à gérer la part d'amour et d'amitié dans leur relation. Ce phénomène est certainement dû à un fond commun des auteurs et implicitement de leurs personnages, qui est manifeste malgré les écarts territoriaux et grâce aux interférences culturelles et sociales. Ce fond commun se caractérise par une conduite d'extravagance et un penchant pour la révolte et le défi des normes familiales et sociétales, en fait une attitude de contestation de l'ordre régnant, assumée comme unique modalité d'expression de la liberté personnelle.

### **I.1.1. Simone de Beauvoir. L'étude du vécu dans la fiction et l'écriture personnelle**

Les événements personnels imprégnant l'écriture de Simone de Beauvoir sont soigneusement passés sous le filtre de la volonté de l'auteur, qui se déclare prête à laisser tomber son masque, mais ne peut s'empêcher de doser la vérité d'une part considérable de non-dit, voire de remanier les faits, en en niant certains révélés comme authentiques par d'autres sources. Le penchant pour le dévoilement de soi répond, outre le désir de se justifier, à un désir d'analyse

---

<sup>97</sup> René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 18.

intime déclenché par ce que Georges Gusdorf appelle une crise de la personnalité et une mise en doute de celle-ci :

Je veux savoir qui je suis ; je ne suis pas ce que j'ai l'air d'être, aux yeux des autres comme à mes propres yeux ; j'ai vécu jusqu'ici selon l'ordre des illusions familiales, familiales et sociales. Je ne peux me contenter de vivre à la périphérie de moi-même ; j'ai un secret, je suis un secret pour moi-même, et je suis le seul à pouvoir le déchiffrer. Le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité ; l'identité personnelle est mise en question ; le sujet découvre qu'il vivait dans le malentendu<sup>98</sup>.

Ainsi, les éléments personnels déjà présents dans les romans se complètent de ceux révélés par l'autobiographie dans un tout permettant une meilleure compréhension de l'œuvre. À partir de 1958, *Mémoires d'une jeune fille rangée*<sup>99</sup>, *La Force de l'âge*<sup>100</sup>, *La Force des choses*<sup>101</sup>, *Une mort très douce*<sup>102</sup>, *Tout compte fait*<sup>103</sup> et *La Cérémonie des adieux*<sup>104</sup> constituent la transposition littéraire du vécu et de tous les événements notables le composant : le milieu bourgeois rempli de préjugés et les efforts pour en sortir, les relations amoureuses, la vie avec Jean-Paul Sartre (son ami, son amant, son double sur terre), l'agonie et la mort de la mère, les retrouvailles mère-fille après des années de tension.

Dans *La force de l'âge*, l'auteur avoue recourir au dévoilement de soi afin d'offrir au public curieux, ainsi qu'à elle-même, des morceaux de sa vie comme un cas particulier qui pourrait aider à élucider certaines questions existentielles. On constate que, pour Beauvoir, les enjeux de l'autobiographie sont surtout de nature analytique, expérimentale. Comme elle le dit — « étude d'un cas » — l'écrivain se donne comme cas (à elle-même et aux lecteurs) et non pas comme modèle, comme c'est le propre d'une étude personnelle. En d'autres mots, elle se donne à l'analyse en s'analysant, tout en garantissant un discours vrai et une intimité — de personne à personne.

Mon existence n'est pas finie, mais déjà elle possède un sens que vraisemblablement l'avenir ne modifiera guère. [...] Par-delà le goût des anecdotes et des commérages, il semble que beaucoup de gens souhaitent comprendre quel mode de vie représente l'écriture. L'étude d'un cas particulier renseigne mieux que des réponses abstraites et générales : c'est ce qui m'encourage à examiner le mien. Peut-être cet exposé aidera-t-il à dissiper certains des malentendus qui séparent toujours les auteurs de leur public et dont j'ai éprouvé bien souvent le désagrément ; un livre ne prend son vrai

---

<sup>98</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 23.

<sup>99</sup> Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1958.

<sup>100</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1960.

<sup>101</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, 2 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963.

<sup>102</sup> Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.

<sup>103</sup> Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

<sup>104</sup> Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre : Août-Septembre 1974*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

sens que si l'on sait dans quelle situation, dans quelle perspective et par qui il a été écrit : je voudrais expliquer les miens en parlant aux lecteurs de personne à personne<sup>105</sup>.

Outre l'analyse de soi, Philippe Lejeune décèle un autre rôle important de l'autobiographie et qui se confirme chez Beauvoir, soit celui de placer l'expérience personnelle, par définition intime et isolée, dans un contexte sociétal qui la rend accessible au monde : « En même temps que l'autobiographie permet d'explorer ces richesses de la vie intérieure, elle remplit une autre fonction importante : elle reconvertit en valeur sociale l'expérience de soi vécue d'une certaine manière en marge de la société, elle extériorise l'intériorité et la manifeste à autrui. »<sup>106</sup> En effet, les rapports sociaux que l'écrivain entretient acquièrent une transparence scripturale voulue et consciente et pour elle, et pour son entourage. Cependant, même si la volonté de dévoilement est souvent associée à une tentation d'exhibitionnisme, tout comme le notent Jacques et Éliane Lecarme<sup>107</sup>, Beauvoir s'extériorise dans des proportions très rigoureusement contrôlées : elle précise dès le début qu'elle gardera délibérément le silence sur certains détails, qu'elle annonce même nombreux, afin de se protéger elle-même et ses amis et d'éviter aussi le piège du potinage. En fait, ce que nous remarquons comme trait caractéristique de la démarche autobiographique de Beauvoir, c'est le clivage entre la minutie avec laquelle elle donne des détails sur son enfance et la retenue qu'elle manifeste relativement à sa maturité, d'où l'on déduit que ce qui est problématique pour elle, c'est son âge adulte.

Cependant, je dois les prévenir que je n'entends pas leur dire *tout*. J'ai raconté sans rien omettre mon enfance, ma jeunesse ; mais si j'ai pu sans gêne, et sans trop d'indiscrétion, mettre à nu mon lointain passé, je n'éprouve pas à l'égard de mon âge adulte le même détachement et je ne dispose pas de la même liberté. Il ne s'agit pas ici de clabauder sur moi-même et sur mes amis ; je n'ai pas le goût des potinages. Je laisserai résolument dans l'ombre beaucoup de choses<sup>108</sup>.

L'écriture de soi suit chez Beauvoir les repères théoriques tracés par Philippe Lejeune, étant centrée sur l'histoire de sa personnalité, de sa propre vie, dans un récit rétrospectif et chronologique qui garantit l'existence d'un pacte de lecture en bonne et due forme par la coïncidence de l'auteur, du narrateur et du personnage. Ainsi, le lecteur a-t-il la confirmation de se trouver en face d'une écriture autobiographique : « Ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre. »<sup>109</sup> Mais Loïc

---

<sup>105</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>106</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>107</sup> Cf. Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>108</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, pp. 10-11. Souligné dans le texte.

<sup>109</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 33.

Marcou complète la définition, en précisant que le pacte autobiographique est également un engagement de sincérité de l'auteur qui promet de raconter la réalité, non pas des faits inventés, ainsi qu'un engagement moral de l'auteur qui promet de dire toute la vérité sur lui-même, donc un pacte de confiance l'obligeant à ne pas altérer la vérité en camouflant ses défauts et en exagérant ses mérites<sup>110</sup>. Cependant, l'autobiographie ne garantit pas toujours l'existence d'un pacte de vérité, assumant volontairement une part d'ambiguïté caractéristique au roman autobiographique, à l'autofiction, tout comme le fait remarquer Philippe Gasparini. C'est ce qui justifie, chez Beauvoir, l'imbrication constante de l'autobiographie et du romanesque.

L'espace autobiographique constitue donc un archigenre opposable à un autre, l'espace romanesque, fictionnel. [...] l'archigenre autobiographique accueille en fait deux types de politiques pragmatiques : le pacte de vérité qui régit l'autobiographie, les lettres, les journaux — et la stratégie d'ambiguïté propre au roman autobiographique, qui combine les deux modes de communication antagonistes<sup>111</sup>.

Sans être à proprement parler de romans autobiographiques car la condition du pacte de lecture n'est pas remplie, aucune convention n'étant établie entre l'auteur et le lecteur, les romans de Beauvoir répondent à ce critère grâce à la multitude d'aspects personnels qui, même en dehors d'une convention, y abondent. Le mélange de souvenirs personnels et d'imaginaire, ainsi que le recours à la modalité narrative du roman sont des traits caractéristiques de l'autofiction, qui se retrouvent dans certains romans de Beauvoir. La parenté profonde entre l'écriture personnelle et la fiction est énoncée par Philippe Lejeune, selon lequel « l'autobiographie est un cas particulier du roman et non pas quelque chose d'extérieur à lui. »<sup>112</sup> Pour Lejeune, si aucune différence ne sépare ces genres sur le plan de l'analyse interne du récit, vu que les procédés narratifs peuvent être les mêmes, la distinction porte sur la dichotomie sincérité/fiction, sur la façon de rendre l'exactitude historique, sur le fait que l'autobiographie se propose *a priori* le projet sincère de ressaisir et de comprendre sa propre vie, contrairement au roman<sup>113</sup>.

La biographe de Beauvoir constate la tendance de l'auteur de parler de soi déjà dans les années quarante, en affirmant qu'elle semble vouloir réaliser « une autobiographie présentée comme un roman. »<sup>114</sup> En effet, nous pouvons parler d'un phénomène global dans la littérature moderne occidentale dans lequel se manifeste une tendance d'abolition des frontières entre

---

<sup>110</sup> Cf. Loïc Marcou (dir.), *L'Autobiographie*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants-Classiques », 2001, p. 9.

<sup>111</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 299.

<sup>112</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>113</sup> Cf. *Ibid.*, p. 19.

<sup>114</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 237.

l'autobiographie et la fiction<sup>115</sup>. La porosité de l'espace littéraire occidental s'avère être très évidente quant aux limites entre ces deux genres. Les contacts favorisent les échanges, de sorte que le passage de l'un à l'autre, chez certains auteurs, se produit doucement, étant même un glissement logique. Il faut, toutefois, noter que le parcours de Beauvoir va du roman vers l'autobiographie, que le début du dévoilement de soi lui semble plus naturel à travers un roman, espace fictif pouvant toujours renfermer les faits personnels sous le masque de l'invention. Par contre, nous verrons plus loin qu'Henri-Pierre Roché suit un parcours inverse : chez lui c'est justement l'écriture du journal intime qui offre l'idée de la transposition fictionnelle de l'histoire vécue.

L'autobiographie de Beauvoir dépasse son cadre générique et emprunte des traits des mémoires, car pour l'auteur parler de soi-même équivaut à parler de son époque, à offrir au public des épisodes d'intérêt général; ce ne sont que les expériences concernant un grand nombre de gens qui peuvent atteindre à cet objectif. Les deux termes (autobiographie et mémoires) sont parfois interchangeables, de sorte que l'interpénétration des genres se manifeste dans le sens que son récit alterne l'histoire personnelle et celle de son époque. Témoin de son temps, l'auteur en rend automatiquement témoins les lecteurs.

[...] j'ai pensé que j'étais à un moment de ma vie, et de mon époque, où je pourrais, en parlant de moi, parler d'autres choses. Le « je » dont je me sers est très souvent en vérité un « nous » ou un « on », qui fait allusion à l'ensemble de mon siècle plutôt qu'à moi-même. [...] Par conséquent en écrivant « je... » j'ai l'intention de porter le témoignage sur mon époque et sur d'autres gens qui ont vécu avec moi des événements que j'ai vécus<sup>116</sup>.

Jacques et Éliane Lecarme, en s'appuyant sur la théorie de Gérard Genette telle qu'exposée dans son ouvrage *Figures III*, soulignent la délimitation générique, selon laquelle l'autobiographie est un récit autodiégétique, ayant le narrateur comme personnage principal dans l'histoire qu'il raconte :

Il faut assurément, dans le principe, maintenir une opposition commode entre les mémoires et l'autobiographie, les premiers concernant le monde, l'histoire et les autres, c'est-à-dire une certaine objectivité de l'événement, la seconde le moi, ses sentiments et ses souvenirs, autant dire une subjectivation radicale des faits. Il y a donc une différence de contenu, de traitement, mais aussi de voix narrative. Car, dans ses distinctions aujourd'hui classiques, Gérard Genette distingue

---

<sup>115</sup> Dans ce sens, nous pouvons mentionner d'autres exemples : Colette, *La Maison de Claudine* [1922], Paris, Fayard Hachette, 2004 ; Colette, *La Naissance du jour* [1928], Paris, Flammarion, 2007 ; Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle* [1966], Paris, Gallimard, 2000.

<sup>116</sup> Claude Francis, Fernande Gontier, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie-L'écriture. Avec en appendice textes inédits ou retrouvés*, op. cit., p. 450.

le narrateur « autodiégétique » (ou narrateur-protagoniste) du narrateur « homodiégétique simple » (ou narrateur-témoin)<sup>117</sup>.

À leur tour, les mémoires remplissent certains critères de l'autobiographie : ils ont une orientation rétrospective et obéissent à une forme autodiégétique. Et du fait que le mémorialiste, en tant que personne publique, est au centre du récit, les mémoires ont une claire tendance à l'autobiographie : « La distinction privé-public, qui marque la ligne de fracture entre l'autobiographie et les mémoires, n'est [...] pas toujours pertinente. »<sup>118</sup> C'est ce qui explique le fait que les références critiques à l'écriture de soi beauvoirienne se font à la fois en termes d'autobiographie et de mémoires.

Les mémoires et la fiction de Beauvoir s'interpénètrent d'une manière indéniable, offrant une grande coïncidence d'événements personnels. Le repérage de nombreux éléments communs, plus ou moins étroits, unissant l'auteur et le narrateur, autorise le critique Nicolae Balotă à circonscrire le phénomène autour du concept de « la fiction des mémoires »<sup>119</sup>. Ce concept en apparence antithétique convoque l'idée fondatrice de la littérarité d'un texte qui se veut à double tranchant : une fiction, donc une réalité imaginée et imaginaire, qui s'inspire sans conteste de bribes de réalité, de vie, les mémoires. Mais ce double tranchant de la fiction des mémoires apporte en discussion également un nouvel aspect du texte à la fois littéraire et documentaire : les mémoires ont le rôle de pallier à l'oubli. Entre deux forces contraires, le texte ainsi créé se soumet d'une part à la liberté fictionnelle et se limite d'autre part aux contraintes de véracité de l'écriture mémorielle. On voit bien que c'est un projet autobiographique assez compromis, qui ne se réclame pas nécessairement d'un impératif de sincérité, puisque mémoires, fiction et texte font fusionner projet d'écriture de vie et pacte fictionnel.

Outre l'autobiographie, la littérature personnelle se complète chez Simone de Beauvoir d'un journal intime tenu toute la vie, quoique avec des intermittences, et d'une riche correspondance. Jusqu'ici seule une partie du journal a été publiée<sup>120</sup>, parallèlement à la correspondance entretenue avec Sartre<sup>121</sup> datant de la même période et en tant que complément

---

<sup>117</sup> Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 47.

<sup>118</sup> Loïc Marcou (dir.), *op. cit.*, p. 15.

<sup>119</sup> Nicolae Balotă, « Simone de Beauvoir : ficțiunea memoriilor » [Simone de Beauvoir : la fiction des mémoires], in *Literatura franceză. De la Villon la zilele noastre*, București, Ideea Europeană, coll. « Ediții definitive », 2008, p. 442, (n.t.)

<sup>120</sup> Simone de Beauvoir, *Journal de guerre. Septembre 1939-Janvier 1941*, Édition présentée et annotée par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990.

<sup>121</sup> Simone de Beauvoir, *Lettres à Sartre*, Tome I 1930-1939, Tome II 1940-1963, Édition présentée, établie présentée et annotée par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990.

de celle-ci, dans le but de « confronter les deux versions contemporaines dans leurs subtiles mais significatives différences »<sup>122</sup>. Renfermant à peu près la période 1939-1941, ces documents représentent une source d'informations précieuses sur l'attachement extraordinaire qui existe entre les deux écrivains et sur l'étendue de leurs connivences affectives et intellectuelles transgressant les coucheries passagères ; cette réalité, effleurée, suggérée ou soupçonnée tout le long de leur vie, ne transparait pourtant pas clairement ailleurs dans leur œuvre.

Vu son caractère immédiat dans le rassemblement des faits, le journal paraît avoir été pour elle une source de souvenirs pour l'autobiographie ou, pour emprunter les termes de Philippe Lejeune, « un journal intime rassemblant au jour le jour les matériaux d'une autobiographie »<sup>123</sup>. Pour le critique français, la superposition des deux genres révélerait une forte analogie, avec seulement un changement de situation dans le temps<sup>124</sup>. Malgré les différences de structure et de style, ces genres peuvent se compléter et, comme dans le cas de nombreux auteurs ayant pratiqué les deux, Beauvoir adhère à ce postulat en en faisant usage, donc en utilisant l'autobiographie et le journal comme matériau d'une même œuvre : « l'autobiographie est avant tout *un récit rétrospectif et global*, qui tend à la synthèse, alors que le journal intime est une écriture quasi contemporaine et morcelée, qui n'a aucune forme fixe. Ce sont deux formes diamétralement opposées de l'écriture intime, mais elles peuvent être complémentaires. »<sup>125</sup>

Ainsi que nous l'avons mentionné, l'entreprise de parler de soi ne se limite pas chez Beauvoir aux formes de la littérature personnelle, mais commence même par la fiction, le premier genre abordé publiquement. Dans le roman, sous un masque protecteur et à l'abri d'un nom fictif l'écrivain se débarrasse de la pression de l'autocensure et dévoile au grand public ce qu'elle tait dans l'écriture intime. Par conséquent, l'autocensure que Beauvoir s'impose dans l'autobiographie se rachète dans la fiction. En effet, ses romans sont imprégnés de plusieurs indices de vérité sur elle-même et son entourage, qu'elle enveloppe du voile de l'imagination, le seul capable de les rassembler dans le tout unitaire d'un texte littéraire, car « c'est [...] en projetant une expérience dans l'imaginaire qu'on en dégage le plus évidemment la signification. »<sup>126</sup> Paradoxalement, comme l'explique Danièle Sallenave, la fiction n'est pas une dissimulation de la réalité, mais bien un moyen de la mettre en évidence : « La réalité vécue (d'un

---

<sup>122</sup> Sylvie Le Bon de Beauvoir, « Introduction », in Simone de Beauvoir, *Journal de guerre. Septembre 1939-Janvier 1941*, op. cit., p. 9.

<sup>123</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 24.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 24. Souligné dans le texte.

<sup>126</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, op. cit., tome II, p. 296.



personnage, d'une aventure) se cherche et cherche à trouver son sens, par le détour d'une invention ! Oui. La fiction est bien ce mensonge qui dit la vérité. »<sup>127</sup> Outre le fait de dire la vie, la fiction a aussi et surtout le rôle de lui donner un sens : « La fiction éclaire et explique la vie. »<sup>128</sup> Il est évident que l'écrivain croit fortement dans la capacité du roman de rendre, plus clairement que l'autobiographie, la vraisemblance du monde réel, en rendant celui-ci plus clair et plus chargé de sens : « il faut refondre, re-crée ; c'est cela le travail du romancier ; il part d'expériences concrètes, singulières, divisées, éparpillées, pour re-crée un monde imaginaire où se dévoile un sens. »<sup>129</sup> Le rôle de la fiction, selon Beauvoir, c'est de donner de l'épaisseur à l'événement réel. C'est la distance nécessaire à tout auteur qui parle de sa propre vie, pour qu'il puisse figurer le sens profond de sa vie, de son quotidien, de ses personnages et de ses masques.

Pour dégager le sens d'une expérience, il est évidemment très commode de prendre du recul par rapport à ce monde trop réel dans lequel nous sommes plongés et d'y substituer un monde imaginaire, dépouillé de toutes ses scories, de toutes ses poussières, de toutes ses inutilités. Écrire un roman, c'est en quelque sorte pulvériser le monde réel et n'en retenir que les éléments qu'on pourra introduire dans une re-création d'un monde imaginaire : tout pourra alors être beaucoup plus clair, beaucoup plus signifiant. On essaiera de bâtir des relations entre les personnages, une intrigue, des caractères qui dévoilent un sens. Un roman c'est une espèce de machine qu'on fabrique pour éclairer le sens de notre être dans le monde<sup>130</sup>.

Par ailleurs, Beauvoir voit également le roman comme un instrument plus polyvalent que l'autobiographie dans le sens qu'il sert d'intermédiaire entre soi-même et le monde, tout en dépassant le partage d'une expérience personnelle pour devenir la jonction de cette expérience de vie à celle des autres, la fusion d'un nombre infini de regards sur le monde, une visée vers l'universel en partant du particulier.

[...] quand j'écris mes Mémoires, je parle de ma vie ; mais celle-ci n'est qu'un objet du monde ; le monde le déborde de loin ; par la connaissance, la sympathie, l'action commune, l'imagination, je participe à une quantité de vies qui ne sont pas la mienne et il y a un très grand nombre de choses qui appartiennent à mon expérience, sans constituer ma vie même. J'ai l'avantage, lorsque j'écris une fiction, de pouvoir parler de tout ce qui entoure ma vie, mais qui n'est pas elle : des personnages que j'ai rencontrés, qui m'ont intéressée, avec qui j'ai sympathisé, dont les problèmes m'ont passionnée ; je peux essayer de les recréer ; je peux essayer de viser à l'universel, à partir d'une autre singularité, que celle de ma propre vie<sup>131</sup>.

---

<sup>127</sup> Danièle Sallenave, *op. cit.*, p. 271.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>129</sup> Simone de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », Conférence donnée au Japon le 11 octobre 1966, in Claude Francis, Fernande Gontier, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie-L'écriture. Avec en appendice textes inédits ou retrouvés*, *op. cit.*, p. 445.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 442-443.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 445.

Tandis que l'autobiographie, de par sa structure, se limite à consigner la linéarité de la vie, c'est sous la forme du roman, aux yeux de Beauvoir, qu'est surprise la modularité de la vie : « Il s'agit, dans un roman, de donner à voir l'existence dans ses ambiguïtés, dans ses contradictions. »<sup>132</sup> Le roman devient donc, paradoxalement, une modalité plus convenable de se faire connaître aux autres, car sa forme offre une protection personnelle. Mais ce que l'auteur ne nous dit pas, c'est que le roman complète l'étude de cas de sa propre vie et il appartient au lecteur de reconstituer toute la vérité ou sinon de décider à laquelle croire. Lejeune remarque justement la stratégie de Beauvoir de laisser au lecteur le soin de conclure l'acte de connaissance et de voir clair en lui : « Elle désarme même à l'avance les critiques de la psychanalyse, puisqu'elle laisse modestement à une instance extérieure le soin d'achever l'acte de connaissance. »<sup>133</sup>

Pour Toril Moi, l'œuvre de Beauvoir doit être vue comme partie intégrante du même réseau discursif, complétant harmonieusement les écrits à valeurs documentaire :

[...] le roman met en œuvre une interprétation des événements beaucoup plus convaincante, parce que beaucoup plus complexe, que tous les écrits soi-disant documentaires. Dans ces conditions, il serait absurde de déclarer purement et simplement que le seul texte en jeu est celui du roman ; il serait tout aussi déplacé d'attribuer une valeur biographique supérieure aux textes « documentaires » (lettres, journaux intimes, interviews) par opposition aux « littéraires ». Indéniablement, la question de la subjectivité (Beauvoir perçue comme sujet parlant) et la question de la textualité (Beauvoir perçue comme un corpus de textes) se chevauchent ici complètement<sup>134</sup>.

Les aspects personnels abordés par Simone de Beauvoir dans l'écriture fictionnelle sont nombreux et nous nous proposons de faire référence particulière à ceux qui se retrouvent dans les volumes *L'Invitée*, *Les Mandarins*<sup>135</sup> et *La femme rompue*.

Le roman *L'invitée*, publié en 1943, décrit, à travers des personnages imaginaires, la relation triangulaire entre deux femmes et un homme : Françoise Miquel, femme écrivain de trente ans, Xavière Pagès, jeune bourgeoise âgée de dix-neuf ans, originaire de Rouen, et Pierre Labrousse, directeur d'un théâtre parisien, copain de Françoise et du même âge qu'elle, qui sont en réalité : Simone de Beauvoir, son ancienne étudiante Olga Kosakievicz et Jean-Paul Sartre. Au centre du livre il y a certaines expériences vécues au milieu des années 1930, quand les deux écrivains laissent quelqu'un, pour la première fois, pénétrer dans leur cercle intime.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>133</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 58.

<sup>134</sup> Toril Moi, op. cit., p. 7.

<sup>135</sup> Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954.

À l'aide de Sartre, qui adhère à l'idée immédiatement, Beauvoir convainc Olga de venir s'établir à Paris, où ils tentent de lui fournir une formation en philosophie. La perspective proposée par les parents de la fille qui veulent qu'elle suive une carrière de médecin (où elle est recalée, d'ailleurs, par manque d'intérêt) déclenche chez le jeune professeur le courage d'agir en leur demandant la permission de s'occuper d'Olga et de l'entretenir financièrement. Dans le roman, cet épisode est éliminé et Olga est persuadée d'ignorer tout simplement ses parents et de venir à Paris, à la recherche d'un avenir plus conforme à ses aptitudes.

[...] je n'avais pas envisagé de prendre franchement sa vie en main pour en faire ma propre entreprise.

Le projet conçu par ses parents m'obligea à franchir ce pas, et Sartre m'y encouragea ; il aimait bien Olga [...] ; il me suggéra une idée qui me parut lumineuse. Olga détestait les sciences, mais en philosophie elle avait été une excellente élève, pourquoi ne pas l'orienter de ce côté-là ?<sup>136</sup>

Le triangle amoureux, la jalousie, le monde littéraire de l'époque représentent les piliers sur lesquels se construit la trame romanesque. Les aventures, sauf la fin, sont vraies ; ce mélange de souvenirs réels et d'imaginaire confirme le caractère autofictionnel du texte. Malgré le changement des noms des personnages, du milieu artistique (le monde du théâtre à la place de celui de la littérature et de la philosophie), on reconnaît l'univers où se meuvent les protagonistes de la vie réelle : les théâtres, les cinémas, les bars, les cafés. Nous retrouvons facilement Sartre sous l'habit du « grand acteur, le grand metteur en scène, dont tout Paris parlait. » (*INV*, 86) Et quand l'écrivain décrit Françoise, la compagne de Pierre, nous reconnaissons elle-même et l'opinion qu'elle a de soi : « Françoise sourit : elle n'était pas belle, mais elle aimait bien sa figure, ça lui faisait toujours une surprise agréable quand elle la rencontrait dans un miroir. D'ordinaire elle ne pensait pas qu'elle en avait une. » (*INV*, 22) D'ailleurs l'auteur confirme que Françoise, c'est elle-même : « J'adoptai d'ordinaire le point de vue de Françoise à qui je prêtais, à travers d'importantes transpositions, ma propre expérience. »<sup>137</sup> On y retrouve aussi le moment où Olga (Xavière) se brûle la main avec une cigarette allumée et l'interprétation qu'elle en donne : « J'ai raconté cet épisode dans *L'Invitée* ; c'était une manière de se défendre contre le désarroi où cette complexe aventure la jetait. »<sup>138</sup> La pneumonie qui isole l'auteur et favorise l'approche de Sartre et d'Olga marque l'auteur dans la vie réelle et se prolonge dans le roman comme un événement crucial servant de prétexte au déclenchement des hostilités entre les

---

<sup>136</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., p. 266.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 297.

personnages. Quelques caractères de second plan complètent le tableau : Gerbert (incarnation de Jacques-Laurent Bost), un jeune acteur qui travaille dans la troupe dirigée par Labrousse, amant de Xavière et ensuite de Françoise ; Elisabeth, la sœur de Pierre, embrassant la carrière de peintre et vivant elle aussi un amour malheureux et sans espoir pour un homme marié qu'elle n'arrive pas à conquérir définitivement.

Il faut souligner que Françoise est le nom de la mère de Beauvoir, un nom que la fille choisit d'utiliser justement pour ce personnage qui l'incarne elle-même, comme pour mettre finalement sa mère dans la posture d'une femme décidée, libre, maîtresse de ses actes et de son destin, de la faire représenter ce type de femme qu'elle n'a jamais pu devenir par ses propres forces. L'auteur reconnaît que le nom qu'elle s'est donné à elle-même dans le roman est celui de sa propre mère, mais elle avoue en même temps ne lui avoir pas conféré sa vie, sa mémoire, son passé : « Je décidai donc de raconter directement l'enfance et la jeunesse du personnage où je m'incarnai et que j'appelai du nom de ma mère, Françoise. Je ne lui donnai pas mes véritables souvenirs, je la décrivis à distance. »<sup>139</sup> Mais la réelle Françoise ne perçoit pas ce geste comme une libération, comme une revanche méritée ; tout ce qu'elle voit, c'est son nom traîné dans le scandale, dans l'indécence. Au moment de la parution de *L'Invitée*, la distanciation émotionnelle entre l'écrivain et sa mère est à son acmé. Le rapport fille aimée–mère adorée entretenu pendant l'enfance de Beauvoir se transforme à la maturité de celle-ci en un rapport fille ostracisée–mère abhorrée, ce qui justifie l'indignation de la mère face à sa présence, même hypothétique, dans un contexte tellement honteux et éloigné de ses principes.

Beauvoir affirme aussi avoir opéré des transformations sur le personnage du tiers, d'avoir donc défiguré systématiquement Olga pour composer Xavière : « Dans la mesure où je m'inspirai d'elle pour composer dans *L'Invitée* le personnage de Xavière, ce fut en la défigurant systématiquement. »<sup>140</sup> La romancière prétend que les caprices, les humeurs et les inconsistances représentent un côté secondaire chez Olga, mais essentiel chez Xavière et que, si le portrait du personnage de Xavière est marqué par la coquetterie, les caprices et la trahison, c'est probablement le reflet du côté négatif émanant de la personnalité ambiguë d'Olga Kosakievicz : « Le conflit qui met aux prises mes deux héroïnes n'aurait pu atteindre à aucune acuité si je n'avais pas prêté à Xavière, sous des apparences charmantes, un égoïsme indomptable et sournois ; [...] Olga certes avait ses caprices, ses humeurs, ses inconsistances : mais ils ne constituaient, au contraire, que sa plus superficielle vérité. Sa générosité (au sens cartésien que

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 277.

nous donnions à ce mot) sautait aux yeux. »<sup>141</sup> En effet, on peut observer une sorte de dichotomie entre Olga telle qu'illustrée dans les mémoires, délicate et sincère, et Xavière de *L'Invitée*, méchante et égoïste. Dans un autre témoignage, l'auteur détache complètement la personne d'Olga du personnage de Xavière : « Parmi mes élèves, j'en remarquai une que mes collègues appelaient la petite Russe. C'était Olga, dont j'ai parlé dans *La force de l'âge* et qui m'a inspiré des personnages très différents d'elle, comme Xavière dans *L'Invitée*. »<sup>142</sup> La biographe de Beauvoir soutient cette dernière affirmation, en suggérant que c'est Wanda Kosackiewicz, personnage fortement et ouvertement détesté par Beauvoir pour l'ascendant pris à un moment donné dans la vie de Sartre, qui constituerait la source d'inspiration pour certaines attitudes et réactions déplaisantes de Xavière<sup>143</sup>.

Des années après la séparation du trio, plus précisément après l'élimination de l'invitée devenue indésirable et dans une tentative à la fois de se libérer d'un passé qui semble la hanter et d'en garder un souvenir palpable, l'écrivain en compose cette biographie romancée dont Olga devient l'héroïne principale. La genèse et le processus de création en sont racontés par l'auteur elle-même dans le volume autobiographique *La force de l'âge*. Tout d'abord, elle entend distancer son roman de son expérience réelle ; ensuite, elle obéit à Sartre, qui lui conseille de se dévoiler et de se mettre en personne dans ce qu'elle écrit. Les traces de la résistance intérieure subsistent : l'évocation des personnages se fait de loin, sous d'autres noms et parfois dans des contextes imaginaires. Ainsi, les éléments authentiques sont en partie illustrés fidèlement, en partie réinventés et réinterprétés.

L'écriture de ce roman ressemble à un douloureux travail sur soi ; il s'agit d'accepter l'impulsion donnée par Sartre, d'en connaître la portée puis de faire sien ce fardeau : *L'Invitée* tient du rite de passage que l'on s'essaie, la peur dépassée, à récupérer. À travers l'écriture de ce roman, Simone de Beauvoir tente de surmonter le vécu, en le transposant dans un texte, mais surtout de se reconquérir, littéralement de se réapproprié elle-même<sup>144</sup>.

Pourtant la question de la sexualité de l'auteur, ayant déjà constitué un sujet de scandale dans la vie réelle (les crises de jalousie entre les élèves de Beauvoir pour une place prioritaire à côté d'elle ou bien le scandale Sorokine n'en sont que quelques exemples), n'est nullement clarifiée dans le roman. L'aveu sur l'orientation sexuelle de Beauvoir reste un sujet tabou durant

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>142</sup> Josée Dayan et Malka Ribowska, *Simone de Beauvoir*, un film de Josée Dayan et Malka Ribowska, réalisé par Josée Dayan, avec la participation de Jean-Paul Sartre, Claude Lanzmann, Jacques-Laurent Bost, Olga Bost, Colette Audry, Andrée Michel, Alice Schwartz, Hélène de Beauvoir, Jean Pouillon, Paris, Gallimard, 1979, p. 40.

<sup>143</sup> Cf. Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 167.

<sup>144</sup> Catherine Poisson, *op. cit.*, pp. 101-102.

la vie de l'auteur. Pour Philippe Lejeune, le double but de l'autobiographie — analyse du passé et dévoilement au lecteur — a comme conséquence le développement de deux directions : l'« inavouable » et l'« ineffable », c'est-à-dire ce qui n'est pas évident aux yeux d'autrui, en d'autres mots le sens latent de l'expérience : « Auteur, l'autobiographe écrit pour un lecteur : il ne s'agit pas seulement de communiquer avec son passé, mais de se dévoiler à autrui. La rhétorique de l'autobiographie se développe ici dans deux directions : l'inavouable et l'ineffable. »<sup>145</sup> Le critère de l'inavouable devrait déterminer l'auteur à faire des confessions honnêtes sur sa vie, ci-inclus sur des thèmes tabous (« L'inavouable : l'autobiographe doit tout dire, et en particulier ce dont on ne parle guère à autrui : la sexualité. S'exposant nu sur la place publique par souci de la vérité, il est amené à passer par-dessus sa pudeur. Ce qui fait le prix de l'aveu, c'est la réticence : il faut que celle-ci soit mise en scène. »<sup>146</sup>), tandis que celui de l'ineffable devrait faire l'auteur prendre conscience que ce n'est que lui qui est capable de dévoiler, sans risque de fausses interprétations, la singularité des moments vécus (« L'ineffable : si l'auteur fait confiance au lecteur et lui laisse imaginer ces réalités sexuelles qu'il n'évoque qu'à mots couverts, il désespère au contraire de jamais lui faire comprendre les minutes de poésie ou de révélation : ces moments mystérieux et uniques, dont il sent la vibration en lui, sont au-delà de tout langage. »<sup>147</sup>) Malgré ces considérations pertinentes de Lejeune, qui voit l'autobiographie comme la place par excellence où toutes les confessions peuvent se faire, Beauvoir est loin d'y adhérer. C'est la fusion de la fiction, du journal et de la correspondance qui offre plus d'informations sur cet aspect laissé dans l'ombre dans l'autobiographie, mais essentiel pour la compréhension de la philosophie de vie de l'écrivain<sup>148</sup>. Ce qui s'en dégage, c'est que les problèmes générés par le fameux pacte des amours contingentes sont minimisés, voire cachés dans les mémoires y surgissent dans toute leur réalité. Qui plus est, Jacques et Éliane Lecarme soulignent que de l'autobiographie de Beauvoir se dégage clairement l'intention de celle-ci de diffuser une image idéalisée du couple qu'elle formait avec Sartre, se voulant un modèle d'amour et de liberté : « Telle qu'elle se présente, l'autobiographie de couple pratiquée par Simone de Beauvoir a donc pour but non seulement de raconter une vie à deux, mais aussi de construire

---

<sup>145</sup> Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 53.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>148</sup> Nous reviendrons au troisième chapitre à cet aspect pour le traiter plus à fond. C'est l'analyse du thème de l'amitié qui nous amènera à aborder le volet de la bisexualité chez Beauvoir, vu que l'amitié avec des femmes dépasse souvent pour l'auteur les barrières de l'affection et déborde dans le sexuel.

l'image d'un couple idéal à l'usage des contemporains (auquel il servit de modèle) et de la postérité. »<sup>149</sup>

La configuration de l'amour triangulaire est répétée régulièrement, le long des années, par le couple Sartre-Beauvoir, qui y détient la position de contrôle psychologique, financier, professionnel. À part Olga Kosakiewicz, Bianca Bienenfeld et Nathalie Sorokin incarnent à certains moments le tiers dans le célèbre couple, entraînant de forts troubles amoureux dans la lutte qu'elles engagent pour s'adjuger une place préférentielle. La relation amoureuse entretenue avec Bianca Bienenfeld (Bianca Lamblin après le mariage avec l'ancien élève de Sartre, Bernard Lamblin) — toujours une élève de Simone de Beauvoir, toujours une différence d'âge importante (16 ans – 29 ans) — retient notre attention parce que, outre la similarité du déroulement et du dénouement, dans ce cas nous avons l'opinion de la tierce là-dessus, la réponse publique de celle-ci, qui montre l'ampleur des aventures vécues à côté du fameux couple. Qui plus est, la confession douloureuse de cette femme traduit aussi l'opinion des autres tierces parties qui, sans laisser de témoignage écrit, ont souffert pareillement et se sont senties manipulées. Et en dernier lieu, la confession de cette femme apporte des détails intimes sur le couple Beauvoir-Sartre, soupçonnés presque unanimement dans le monde littéraire, mais jamais confirmés auparavant : d'un côté le célèbre couple y apparaît comme étant dysfonctionnel, hypocrite et manipulateur, d'un autre côté en ressort la bisexualité de Beauvoir, niée par celle-ci toute sa vie.

Blessée éternellement par sa marginalisation, Lamblin réussit à sortir de cette configuration triangulaire, mais uniquement par le moyen de multiples séances de psychothérapie et de l'appui de sa famille : « lorsque toute cette construction s'est défaite, je me suis complètement effondrée. Mon équilibre a vacillé. Il m'a fallu beaucoup de temps, l'aide de la psychanalyse, l'amour de Bernard et de mes enfants et, je dois le dire, un fond de solidité psychologique pour que je parvienne à survivre à cet écroulement. »<sup>150</sup> Pourtant, la publication de la correspondance de Beauvoir et de Sartre ravive tant la douleur que la colère anciennes et, même si le célèbre couple n'est plus vivant pour connaître sa révolte, elle se doit de l'exprimer. Le livre de Bianca Lamblin est donc écrit pour riposter à la publication des lettres échangées par les deux écrivains respectivement sous le nom de *Lettres au Castor et à quelques autres*<sup>151</sup> et *Lettres à Sartre*, où elle trouve sa personnalité mutilée sous un pseudonyme, ses sentiments

---

<sup>149</sup> Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 121.

<sup>150</sup> Bianca Lamblin, *Mémoires d'une jeune fille dérangée*, Paris, Baland, 1993, p. 205.

<sup>151</sup> Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres (1926-1963)*, Édition établie, présentée et annotée par Simone de Beauvoir, 1926-1939, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1983.

d'amour et d'angoisse dévoilés sans fard et sa confiance trahie, mais à la fois elle découvre l'hypocrisie de ceux qu'elle aimait sincèrement et la façon infâmante dont ils parlaient d'elle entre eux. Écœurée par les détails intimes fournis par ses deux compagnons, par l'impudeur de leurs confidences et par le mélange de voyeurisme et d'exhibitionnisme qui s'y dégagent, elle décide de dire sa propre vérité, d'où transparaissent sa douleur jamais disparue et maintenant exacerbée, ainsi que ses ressentiments envers ceux-ci.

C'est en réaction aux ignominies que contiennent ces lettres que j'ai décidé, par fierté, par sens de l'honneur, de répliquer en racontant mon histoire telle que je l'avais vécue. Si de tels textes n'avaient pas été publiés, je n'aurais *jamais* songé à relater ou à analyser le passé, encore moins à en publier le récit. Mon aventure de jeune fille serait restée enfouie dans ma mémoire, puis aurait disparu de toutes les mémoires, et tout aurait été bien ainsi<sup>152</sup>.

Comme dans le cas précédent, Beauvoir et Sartre considèrent Bianca comme une petite fille qu'ils se proposent de former, tandis que cette dernière les regarde comme des mentors et des modèles auxquels il est dans son avantage d'obéir. L'analyse psychanalytique de Jacques Lacan à laquelle elle se soumet lui montre qu'elle cherchait dans les deux adultes de potentiels parents, non pas d'amis qui lui enseignent l'amour libre, ce qui est la source du conflit.

Cependant, ils auraient pu être mes parents. Ainsi, ils étaient entre deux âges : me dominant suffisamment pour prétendre me guider, m'éduquer, mais encore assez proches de moi pour devenir mes amis. Personnellement, je n'avais jamais songé à les considérer comme de pseudo-parents, mais mon analyste, Jacques Lacan, m'a montré que le fond du conflit non résolu qui me tourmentait venait de ce qu'ils avaient joué ce rôle dans ma vie, comme si j'avais inconsciemment repoussé mon père et ma mère naturels pour leur substituer de nouveaux parents, presque mythiques. Intellectuels, ils en avaient le prestige, ils enseignaient la philosophie, ambitionnaient de devenir écrivains, l'étaient déjà. Ayant jeté par-dessus les moulins les préjugés qui brident la vie sexuelle, et les idées morales qui d'ordinaire règlent les rapports humains, tous les ingrédients étaient en place pour que je tombe dans leurs rets. Il y avait en eux quelque chose de l'immoraliste de Nietzsche<sup>153</sup>.

Bianca réclame la place d'Olga dans le trio et, pour un temps, elle l'obtient, mais l'histoire est irrépétibile, d'où sa dépression nerveuse et son envie de vengeance. La souffrance de Bianca est déterminée par sa perception déformée de ce qui est une relation triangulaire, qu'elle voit comme une figure fermée et un partage égal : « Il s'est formé alors entre nous une configuration triangulaire, que la présence du troisième partenaire avait pour ainsi dire cadenassée. Un couple

---

<sup>152</sup> Bianca Lamblin, *op. cit.*, p. 206. Souligné dans le texte.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.



forme une figure fragile où peut se glisser un intrus, mais un triangle est une figure fermée qui se suffit à elle-même : rien ne peut rompre l'enceinte géométrique qu'il dessine. »<sup>154</sup>

Les relations sexuelles entretenues par Lamblin avec Sartre sont de notoriété ; ce qui manquait, c'est une confirmation de celles entretenues avec Beauvoir et ceci ne survient qu'en 1990. De multiples confessions de l'écrivain se retrouvent dans son journal, lorsqu'elle parle de Bianca Lamblin : « Au lit Védrine se jette passionnément dans mes bras, ça me fait terriblement organique, ses pâmoisons sensuelles. Je prends plaisir à ces rapports plus que d'habitude mais par une sorte de perversité ; j'ai une impression mufle : profiter au moins de son corps. »<sup>155</sup> ; « Nuit pathétique — passionnée, écœurante comme du foie gras, et pas de la meilleure qualité. »<sup>156</sup> ; « Je me réveille [...] fatiguée après cette nuit de passion. »<sup>157</sup> Les relations sexuelles avec Sartre et Beauvoir sont franchement avouées par Bianca et passées par le filtre de la psychanalyse entreprise avec Lacan. Ce dernier les voit comme l'accomplissement du triangle familial, fruit du désir inconscient de tout enfant d'avoir des rapports charnels avec ses parents :

Ce qu'il y a de particulier dans mon cas, comme Lacan me l'a également expliqué, c'est que cette figure reconstituait le triangle familial clos, le triangle classique. J'avais été prise dans une configuration psychologique rare : non seulement j'avais comme tous les humains inconsciemment souhaité, dans ma petite enfance, des rapports charnels avec mes parents, mais cette fois ce souhait s'était réellement accompli. J'avais été amoureuse de Sartre sur lequel se sont transférées les pulsions généralement dirigées vers le père. D'ordinaire, l'enfant ne fait qu'en rêver, tandis que dans notre histoire j'avais eu avec lui de vrais rapports sexuels. Il y avait là une transgression grave, liée à une forte identification à la personne du Castor : comme toutes les petites filles, c'est sur la base de cette identification maternelle que reposait mon désir de me substituer à elle dans l'affection de Sartre-père. C'est ce qu'elle sentait obscurément et qui explique sa jalousie et la violente dispute concernant la permission de Sartre. En même temps, l'amour que je ressentais pour le Castor, comme pour une mère, a existé, lui aussi, charnellement, ce qui est tout à fait inhabituel et fait remonter aux tout premiers âges de l'enfance, à l'attachement sensuel primordial qu'un petit enfant éprouve envers sa mère. Cette double imprégnation affective s'est gravée en moi de façon profonde et durable<sup>158</sup>.

La conclusion de Lacan est soulignée par Rowley : « Sartre et Beauvoir avaient entretenu une relation quasi parentale avec Bienefeld, et le traumatisme de cette dernière était dû en partie au fait qu'ils avaient brisé le tabou de l'inceste en couchant avec elle. »<sup>159</sup> La jeune fille se culpabilise notamment pour son incapacité de se délivrer de l'image idéalisée qu'elle s'était

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>155</sup> Simone de Beauvoir, *Journal de guerre. Septembre 1939-Janvier 1941*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp. 204-205.

<sup>159</sup> Hazel Rowley, *op. cit.*, p. 208.

formée de Simone de Beauvoir, car c'est ce qui explique à ses yeux sa dépendance de toute la vie de l'écrivain : « Cette image idéale, qui s'était constituée très tôt, m'empêchait de saisir toutes les faces de sa personnalité, d'interpréter les indices de son hypocrisie. C'est tout cela qui rend compte de mon évidente naïveté : elle provient de la force de cette idéalisation, mais aussi de ma conception exigeante de l'amitié et de l'amour. »<sup>160</sup> La confession publique de sa souffrance et de son humiliation, achevée par une conclusion audacieuse — « Sartre et Simone de Beauvoir ne m'ont fait, finalement, que du mal »<sup>161</sup> — libère Bianca Lamblin du fardeau des sentiments ambigus porté presque toute sa vie. Plus qu'une vengeance, la publication de ce volume est pour elle un soulagement. Le titre choisi, inspiré de celui déjà rendu célèbre par Beauvoir, ne veut qu'attirer l'attention des lecteurs sur les propos de l'auteur, qui autrement seraient passés inobservés. Cependant, ce qui se veut une libération pour cette fille tourmentée n'est aux yeux de la critique qu'une basse tentative d'attenter à l'honneur des deux célèbres écrivains, ce dont témoigne Hazel Rowley en constatant que le livre, malgré sa sincérité, « lui valut beaucoup de reproches et de critiques. Il existe en France des chasses gardées auxquelles il ne faut pas toucher et des icônes dont il ne faut dire aucun mal. Au lieu d'être prise au sérieux, Lamblin fut traitée avec condescendance. Comment cette petite parvenue pouvait-elle parler ainsi de Sartre et de Beauvoir ? »<sup>162</sup>

Si Lamblin se fie à la psychanalyse pour comprendre sa vie et prendre ses décisions majeures, Simone de Beauvoir la rejette notamment en amour, prêchant la liberté de choix dans tous les aspects de la vie. On peut oser affirmer qu'elle aurait vivement nié l'interprétation donnée par Lacan à sa relation triangulaire avec Bianca et, par extension, à toutes ses relations triangulaires, vu son refus déclaré d'accepter l'idée que quelqu'un d'extérieur puisse donner un avis utile dans une question strictement personnelle et sa méfiance de la psychanalyse en tant que science capable de donner la réponse à un bouleversement intérieur. Elle refuse d'adopter une approche psychologique des comportements humains et opte pour une approche morale de ceux-ci, préférant les juger plutôt que les comprendre. Par exemple dans une situation de triangularité où il fallait choisir entre deux partenaires, Beauvoir s'indigne que la décision ait été prise chez le psychanalyste ou en vertu des conseils donnés par celui-ci :

---

<sup>160</sup> Bianca Lamblin, *op. cit.*, p. 206.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>162</sup> Delphine Peras, « Sartre intime », entretien avec Hazel Rowley, in *Lire* Hors-serie, Dossier « Jean-Paul Sartre », no. 10, 2010, p. 36.

Ce qui nous scandalisait le plus, c'est que certains camarades de Colette consultaient des psychanalystes sur la direction de leur vie. L'un d'eux hésitait entre deux femmes ; il alla demander au docteur D... — connu pour avoir traité un bon nombre de surréalistes — laquelle il devait choisir : « Il faut laisser les sentiments se détacher de soi comme des feuilles mortes », répondit le docteur. Quand Colette nous raconta cette histoire, nous nous indignâmes : nous refusions que la vie fût une maladie, et que, lorsqu'une option s'imposait, au lieu de décider soi-même, on se fit établir par un médecin une ordonnance<sup>163</sup>.

La parution, en 1945, du roman *L'âge de raison*<sup>164</sup> de Jean Paul Sartre, premier volume de la trilogie *Les Chemins de la liberté*, réclame une lecture croisée avec *L'Invitée* de Simone de Beauvoir, vu leur source d'inspiration commune. Liés dans la vie, ils partagent la même matière dans leur création littéraire. Par le roman de Sartre, ce que les lecteurs avaient deviné dans *L'Invitée* se confirme, même si l'auteur élimine totalement le trio de son texte. On apprend donc que Sartre aussi a été affecté par cette relation triangulaire au point de ne pas la laisser sans écho et, tout comme sa compagne, donne des traits romanesques à leurs amis communs. Si Beauvoir peint Olga sous la figure de Xavière dans *L'Invitée*, Sartre donne un portrait d'elle sous le nom d'Ivich, dans *L'âge de raison*. Et si elle y peint Jacques-Laurent Bost sous les traits de Gerbert, il l'y incarne en Boris. Il faut préciser que Françoise et Gerbert deviennent amants dans le roman *L'Invitée*, fait que Simone de Beauvoir a gommé dans son autobiographie, mais dont la réalité transparaît de sa correspondance posthume.

La transposition du vécu en fiction se fait chez Sartre de manière voilée ; plus réticent à l'exposition de soi, il fait une sélection minutieuse des faits et, même ceux qu'il garde il les interprète librement au détriment de l'authenticité, au contraire de Beauvoir qui se tient plus fidèlement à la réalité, tout comme le met en évidence Catherine Poisson :

Une lecture croisée de *L'Invitée* et de *L'Âge de raison* révèle que la mise en fiction du vécu se fait plus discrète et plus distanciée chez Sartre que chez Beauvoir. Si un relevé systématique des épisodes de la vie de Mathieu, personnage principal de *L'Âge de raison* montre que ceux-ci sont pour la plupart fondés sur le vécu de l'auteur (les lettres et les carnets l'attestent), il apparaît d'une part qu'une sélection minutieuse a été effectuée et, d'autre part que ces épisodes ont été très librement interprétés par leur auteur au détriment parfois de l'authenticité et de la cohérence du personnage de Mathieu. Dans *L'Invitée* en revanche, Beauvoir propose un récit qui suit de très près la réalité biographique et elle conserve la chronologie du vécu qu'elle présentera à nouveau dans ses mémoires. [...] La marge de manipulation de la réalité, donc la part d'invention romanesque qu'elle se réserve, sont somme toute réduites, à l'exception du dénouement du roman<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, pp. 147-148.

<sup>164</sup> Jean-Paul Sartre, *L'âge de raison*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

<sup>165</sup> Catherine Poisson, *op. cit.*, p. 104.

Toutefois, les deux écrivains placent au centre le modèle de leur couple, au sein duquel ils se plient en toute liberté à un partage inconditionnel et à une transparence totale. Et Beauvoir, et Sartre envisagent le couple transparent qui n'a pas de secrets. Mais ce couple est-il infallible ? Dans les deux cas, les partenaires ne semblent plus se refléter l'un dans l'autre comme dans un miroir fidèle, mais comme dans un miroir déformant. Marcelle (Beauvoir vue par Sartre) est une caricature du personnage réel, aussi distante que possible de lui ; Pierre (Sartre vu par Beauvoir) est également éloigné de son modèle réel, acquérant des traits de manipulateur et d'égoïste.

*L'âge de raison* met en scène la vie complexe menée par Mathieu Delarue, professeur de philosophie, partagé entre sa profession et sa vie personnelle pigmentée par son attachement à un ancien élève Boris et un amour douloureux pour la sœur de celui-ci, Ivich. Mathieu est le double de l'auteur même, surpris dans une période de marasme personnel, de crise autant sociale que spirituelle, de révolte contre l'approche de l'âge adulte et de la vieillesse, mais aussi contre la situation politique et sociale d'un monde au seuil de la Seconde Guerre Mondiale. Il a une relation depuis plusieurs années avec Marcelle qui assiste impuissante, comme Simone de Beauvoir dans la vie réelle, au coup de foudre que son amant éprouve pour la blonde Ivich, une fille capricieuse et indépendante, et se sent coincée dans une situation inconfortable.

Les éléments réels surgissent dès le début : le personnage est professeur de philosophie comme l'auteur, âgé de trente-quatre ans et se considérant vieux ; Laon, la ville où Sartre enseigne, devient la ville natale d'Ivich dans le roman ; Ivich incarne Olga Kosakiewicz, tandis que le modèle de Boris est son ancien élève, le petit Bost (de manière surprenante ils deviennent ici frère et sœur ; peut-être Sartre a-t-il voulu effacer sa douleur de les voir amoureux). Une parallèle Ivich-Xavière révèle que derrière les deux il y a la figure d'Olga. Les couples Mathieu–Marcelle (*L'âge de raison*), Pierre–Françoise (*L'Invitée*) sont les personnages doublures de Sartre et de Beauvoir. « Malgré les principes différents qui gouvernent *L'Invitée* et *L'âge de la raison*, Sartre et Beauvoir partagent cette préoccupation liée au jeu de proximité et de distance entre la part vécue et la part romanesque du projet. »<sup>166</sup> La distanciation entre le réel et le fictif est présente donc chez les deux, mais davantage chez Sartre, qui imagine même une grossesse accidentelle de sa partenaire Marcelle, lui qui a horreur des femmes enceintes et des bébés (d'où les avortements souvent subis par ses compagnes dans la vie réelle).

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 122.

La tendance de Beauvoir d'imprégner son œuvre fictionnelle d'éléments personnels se prolonge dans *Les Mandarins*<sup>167</sup>, qui renferme la relation triangulaire avec Nelson Algren, le plus important amour contingent de sa vie (le couple qu'elle forme avec lui est transposé dans la peau des personnages Anne Dubreuilh et Lewis Brogan ; Sartre serait Dubreuilh), mais nous rend également témoins de l'ambiance du milieu intellectuel pendant les années d'après-guerre. En fait, les événements politiques et sociaux qui se déroulent en France et en Europe au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, ainsi que les tensions entre l'URSS et les États-Unis représentent la toile de fond sur laquelle se déroule l'existence du groupe d'intellectuels français que fréquente Beauvoir et dont font partie notamment Albert Camus, Paul Nizan, Raymond Aron. La manière dont leur vie a changé après la guerre, les relations amoureuses, les conflits personnels y sont illustrés de façon voilée. L'auteur se rend compte de la nécessité de se peindre en s'englobant dans le contexte de l'époque, car « [p]our parler de moi, il fallait parler de *nous*, au sens qu'avait eu ce mot en 1944. »<sup>168</sup> La densité des sujets traités et des personnages conçus nous autorise à soutenir, avec Deirdre Bair, qu'« il est difficile de savoir comment situer exactement *Les Mandarins* : autobiographie, histoire politique et sociale, credo littéraire — le roman résiste aux catégories et aux définitions. »<sup>169</sup> Mais si l'on reconnaît parmi les sujets abordés dans le roman quelques-uns extraits de l'entourage de Beauvoir, celle-ci indique dans l'autobiographie qu'il est faux de voir dans les personnages des modèles de la vie réelle :

Car Henri, quoi qu'on en ait dit, n'est pas Camus ; pas du tout. Il est jeune, il est brun, il dirige un journal ; la ressemblance s'arrête là ; sans doute Camus, comme lui, écrivait, aimait se sentir vivre et se préoccupait de politique ; mais ces traits lui étaient communs avec un grand nombre de gens, et avec Sartre, et avec moi. [...]

L'identification de Sartre avec Dubreuilh n'est pas moins aberrante ; leurs seules analogies ce sont la curiosité, l'attention du monde, l'acharnement au travail ; mais Dubreuilh a vingt ans de plus que Sartre, il est marqué par son passé, craintif devant l'avenir, il donne l'avantage à la politique sur la littérature ; autoritaire, tenace, fermé, peu émotif et peu sociable, sombre jusque dans ses gaietés, il diffère radicalement de Sartre<sup>170</sup>.

Pour rendre donc aussi net que possible l'écart entre les personnages qui semblent incarner Camus et Sartre, l'auteur envisage que « [A]u terme du roman, Henri et Dubreuilh reprennent le fil de leur amitié, de leur travail littéraire et politique. »<sup>171</sup> Et Beauvoir continue à démontrer

---

<sup>167</sup> Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, *op. cit.*

<sup>168</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, *op. cit.*, tome I, p. 359. Souligné dans le texte.

<sup>169</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 490.

<sup>170</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, *op. cit.*, tome I, pp. 365-366.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 367.

l'image que les lecteurs puissent se faire de la part de réalité dans ce roman en soulignant encore d'autres différences :

L'intrigue que j'ai forgée s'écarte aussi, délibérément, des faits : d'abord par un décalage des temps ; j'ai transporté en 1945-1947 des événements, des problèmes, des crises qui se situaient plus tard. Le R.D.R. est né à l'époque du neutralisme ; on a parlé des camps russes seulement en 1949, etc. L'intimité qui existe entre Henri et les Dubreuilh ressemble à celle que nous avions avec Bost plutôt qu'à l'amitié distante qui nous liait à Camus ; on a vu en quelles circonstances Camus et Sartre se sont brouillés, mettant un point final à un long désaccord : la rupture entre Henri et Dubreuilh est si étrangère à la leur que j'en avais écrit dès 1950 une première version ; et elle est suivie d'une réconciliation qui n'advint pas entre Sartre et Camus<sup>172</sup>.

Le personnage d'Anne présente des similitudes avec l'auteur, tout en s'écartant d'elle à la fois, parce que « si j'avais chargé Anne de la totalité de mon expérience, mon livre aurait été, contrairement à mon intention, l'étude d'un cas particulier. »<sup>173</sup> En plus, Beauvoir déclare que c'est la partie négative d'elle-même qu'elle a illustrée à travers ce personnage et que celui qui l'incarne mieux est plutôt le personnage d'Henri :

Anne ne serait donc pas moi ? Je l'ai tirée de moi, d'accord, mais [...] j'en ai fait une femme en qui je ne me reconnais pas. Je lui ai prêté des goûts, des sentiments, des réactions, des souvenirs qui étaient miens ; souvent je parle par sa bouche. Cependant elle n'a ni mes appétits, ni mes entêtements, ni surtout l'autonomie que me donne un métier qui me tient à cœur. Ses relations avec un homme de vingt ans plus âgé qu'elle sont presque filiales et, malgré leur entente, la laissent solitaire ; elle n'est que timidement engagée dans sa profession. Faute d'avoir des buts et des projets à soi, elle mène la vie « relative » d'un être « secondaire ». Ce sont surtout les aspects négatifs de mon expérience que j'ai exprimés à travers elle : la peur de mourir et le vertige du néant, la vanité du divertissement terrestre, la honte d'oublier, le scandale de vivre. La joie d'exister, la gaieté d'entreprendre, le plaisir d'écrire, j'en ai doté Henri. Il me ressemble autant qu'Anne au moins, et peut-être davantage<sup>174</sup>.

Par contre, l'écrivain avoue peindre assez fidèlement son amant transatlantique Nelson Algren et l'histoire qu'ils ont vécue ensemble. En fait, *Les Mandarins* est la version romanesque de l'épisode d'amour vécu avec l'amant américain, tout comme l'atteste Beauvoir elle-même : « Je l'ai raconté, pour le plaisir de transposer sur le mode romanesque un événement qui me tenait à cœur. »<sup>175</sup> Pourtant, la romancière soutient que l'évocation de cette histoire d'amour entre Anne, personnage autobiographique, et l'écrivain américain est une version développée par la

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 363.

fiction, donc assez inexacte. Il faut signaler d'ailleurs qu'il s'agit de cette même partie privée qu'elle a évité de raconter dans *L'Amérique au jour le jour* :

De tous mes personnages, Lewis est celui qui se rapproche le plus d'un modèle vivant ; étranger à l'intrigue, il échappait à ses nécessités, j'étais tout à fait libre de le peindre à ma guise ; il se trouvait que — rare conjoncture — Algren était, dans la réalité, très représentatif de ce que je voulais représenter ; mais je ne me suis pas arrêtée à une fidèle anecdotique : j'ai utilisé Algren pour inventer un personnage qui doit exister sans référence au monde des vivants<sup>176</sup>.

Si Sartre ne commente jamais la façon dont il est illustré dans les livres de sa compagne, Nelson Algren est terriblement vexé de l'indiscrétion commise par celle qu'il a tant aimée de raconter au monde entier leurs moments les plus intimes et ne lui pardonne jamais cette trahison.

C'était un homme extrêmement pudique, qui ne comprenait pas que Beauvoir et Sartre puissent vivre en permanence sous le regard du public ni, surtout, donner tant de détails intimes sur eux-mêmes dans ce qu'ils écrivaient. Il demandait sans cesse à Beauvoir de lui certifier qu'elle n'écrirait jamais rien d'autre sur lui<sup>177</sup>.

À la différence de *L'Invitée* et des *Mandarins*, le récit *La femme rompue* s'éloigne de la lignée manifestement autobiographique pratiquée par Beauvoir auparavant, au profit d'un discours où elle ne se veut qu'un témoin impartial. L'écrivain affirme ne pas exposer sa propre histoire cette fois, mais avoue rester ancrée dans la réalité environnante en recourant à celle vécue par ses fidèles admiratrices qui la voient comme partisane de la cause des femmes et lui font des confessions. Parmi ses sources d'inspiration, Beauvoir emprunte des comportements et des paroles à Michelle Vian et à Wanda Kosakiewicz, qui se considèrent trahies et sont offensées de se reconnaître dans certains personnages et situations : « [...] lorsque Beauvoir utilisa certains comportements et façons de s'exprimer des deux femmes dans ses nouvelles de *La femme rompue*, Wanda vit rouge, et Michelle fut blessée par ce qui lui parut une trahison de ses pensées les plus intimes. »<sup>178</sup> Deirdre Bair confirme que l'écrivain a l'habitude de recueillir des confidences féminines, comprenant des histoires de vie, ainsi que des opinions littéraires ; après la parution de ce livre, bon nombre de femmes déclarent s'y retrouver, tout en y voyant un témoignage émouvant du tragique de leur propre vie :

Elle avait toujours suscité les confidences des femmes de son entourage, mais, après la parution des *Belles Images*, ces confidences lui vinrent de femmes qui vidaient leur cœur dans des lettres

---

<sup>176</sup> Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 364.

<sup>177</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 485.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 577.

allant du tragique à l'irrationnel, et qui toutes, affirmant que c'était leur vie qu'elle avait écrite, lui demandaient de continuer dans cette veine<sup>179</sup>.

L'écrivain reconnaît elle-même l'écho immense suscité par ce récit. Consciente que c'est une histoire différente de ce qu'elle a jusque-là publié et que le public auquel elle s'adresse est constitué cette fois en majorité par des femmes, l'écrivain choisit de la faire connaître par l'intermédiaire d'une revue exclusivement féminine, *Elle*, avant la publication en volume. Cela lui attire un public féminin de plus en plus nombreux :

J'ai voulu faire connaître au public l'existence de ce volume [...] et j'ai accepté que mon texte parût en livraison dans *Elle* [...] Aussitôt je fus submergée de lettres émanant de femmes rompues, demi rompues, ou en instance de rupture. S'identifiant à l'héroïne, elles lui attribuaient toutes les vertus et elles s'étonnaient qu'elle restât attachée à un homme indigne ; leur partialité indiquait qu'à l'égard de leur mari, de leur rivale et d'elles-mêmes, elles partageaient l'aveuglement de Monique. Leurs réactions reposaient sur un énorme contresens<sup>180</sup>.

mais suscite en même temps un courant d'opinion négatif, assez virulent, de la part des critiques littéraires notamment :

Beaucoup d'autres lecteurs, donnant de ce récit la même interprétation simpliste, l'ont déclaré insignifiant. La plupart des critiques ont prouvé par leurs comptes rendus qu'ils l'avaient très mal lu. [...] M. Bernard Pivot s'est hâté de déclarer dans *Le Figaro littéraire* que puisque *La Femme rompue* paraissait dans un journal féminin, c'était un roman pour midinettes, un roman à l'eau de rose. L'expression a été reprise dans de nombreux articles<sup>181</sup>.

La décision d'offrir au public une note explicative sur le contenu de ce récit lors de la publication — fait sans précédent — témoigne cependant de la crainte de Beauvoir d'être mal comprise. Mais tout comme le réitère Jean-Luc Moreau, la note ne change aucunement la position du public, ni celle de la critique :

Simone de Beauvoir a pris le soin d'adjoindre à *La Femme rompue* une note explicative, ayant valeur d'introduction autant que de justification. Ecrite à la première personne, et signée, elle ne précède ni ne suit directement l'ensemble des trois textes, à la façon d'une préface ou d'une postface. Mais comme elle est imprimée sur le premier rabat, ces mots sont les premiers à se présenter aux yeux, avant même la page de titre. Dans leur édition originale, aucun des cinq romans antérieurs ne comporte d'indications préalables sur son contenu ou sa signification. Il peut paraître singulier que Simone de Beauvoir se soit résolue à une telle pratique pour l'édition des trois dernières fictions qu'elle ait écrites. Mais le plus étonnant est l'indiscutable inefficacité de son avertissement pour une grande partie des lecteurs de l'époque, sans compter les critiques<sup>182</sup>.

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 611.

<sup>180</sup> Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, *op. cit.*, pp. 177-178.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>182</sup> Jean-Luc Moreau, *Simone de Beauvoir. Le goût d'une vie*, Paris, Écriture, 2008, pp. 196-197.



Décidément l'écho ressenti par cette parution est plutôt négatif. Le ton pessimiste du livre incrimine Beauvoir aux yeux des lecteurs et des critiques, qui y voient la preuve d'une existence malheureuse et désespérée qu'elle n'a jamais osé avouer. La défense qu'elle entreprend n'a aucun effet : elle a beau dire que cette fois la source d'inspiration est constituée par la correspondance qu'elle a reçue de ses lectrices, on ne la croit pas. Certains la suspectent même d'avoir livré une version incomplète de son autobiographie, d'où elle aurait extrait des parties de sa vie :

*La Femme rompue* bien entendu ne pouvait être que moi. « Pour écrire cette histoire, il faut en avoir passé par là. Alors dans ses *Mémoires* elle n'a pas tout raconté », ont dit certains. D'autres ont été plus loin. Une correspondante m'a demandé s'il était vrai que, comme le prétendait la présidente d'un club littéraire, Sartre avait rompu avec moi<sup>183</sup>.

Jean-Raymond Audet fait partie des critiques pour qui le syntagme « mon attention à la vie » (*FR*, 123) mis dans la bouche de Monique représente une autorisation à identifier le personnage à l'auteur lui-même : « Il s'agit encore ici d'une héroïne composite, moitié Simone de Beauvoir et moitié "femme de mauvaise foi" ; dès le début en effet l'auteur ne manque pas de s'identifier dans son protagoniste féminin. »<sup>184</sup> À ses yeux, au fur et à mesure que Beauvoir compose le journal intime de son héroïne elle se trahit elle-même : « Et plus le journal progresse, plus nous reconnaissons Simone de Beauvoir sous les traits de Monique. [...] Lucidité doublée de naïveté, n'est-ce pas l'un des traits de Simone de Beauvoir [...] ? »<sup>185</sup> D'ailleurs l'écrivain est affectée par « la légèreté avec laquelle les critiques estimèrent qu'elle parlait d'elle-même et de ses désillusions personnelles »<sup>186</sup>, par « la façon dont ils démolissaient le livre en y voyant le fait d'une femme vieillissante dont plus personne ne voulait, ni dans la vie ni dans la littérature. »<sup>187</sup> Dans son optique, dont elle fait part à sa biographe, le livre raconte en fait les « inégalités de la vie auxquelles se heurtent beaucoup de femmes, qu'elle décrivait en recourant à des archétypes de fiction. »<sup>188</sup> Bien que déprimante, pour elle c'est la réalité féminine qu'elle observe autour.

Inépuisable autant qu'imprévisible, le réel offre donc à l'écriture romanesque matière à réflexion ; de l'autre côté le roman, champ des expérimentations, possède les moyens non seulement d'assimiler le réel, mais aussi de l'analyser, voire de l'expliquer. Ce processus de

---

<sup>183</sup> Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>184</sup> Jean-Raymond Audet, *op. cit.*, pp. 119-120.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>186</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 613.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 611.

superposer les modèles réels et romanesques atteste chez Simone de Beauvoir que la vie privée est assimilée à la fiction ; d'où le fait que la fiction devient une façon de témoigner du réel. En ce sens, Jean-Raymond Audet va même plus loin, en affirmant que Beauvoir est tributaire d'un même thème et des mêmes typologies de personnages dans l'ensemble de son œuvre, tellement indissociable étant l'empreinte personnelle dans ses écrits : « Simone de Beauvoir écrira toujours le même livre de fiction qui est au fond son premier : *L'Invitée*, repris, recomposé sur différents thèmes et variations... parce qu'elle est incapable de projeter sur le papier d'autres visages que le sien propre ou celui de ses intimes. »<sup>189</sup> La fiction de l'écrivain, abondamment nourrie de sa propre réalité et de celle de son entourage, s'articule autour des motifs du couple et des rapports épineux que celui-ci entretient au plus profond de soi-même, mais aussi avec un tiers, avec la famille et avec la société. Le traitement de la réalité sous forme romanesque montre à quel degré Simone de Beauvoir a été marquée par les événements traversés et le besoin qu'elle a eu de s'en libérer par l'écrit.

### **I.1.2. Henri-Pierre Roché. Le texte littéraire comme dévoilement de soi**

Personnalité complexe et passionnée de la vie, d'une excentricité qui attire la curiosité de ses semblables, fort sympathique et généreux, Henri-Pierre Roché devance son époque et s'impose comme un être libre à goûter et à satisfaire ses désirs sensuels, avec une avidité qui dénote l'intensité de son feu intérieur. Il a tenu, à partir de l'an 1901 jusqu'à quelques jours avant sa mort survenue le 9 avril 1959, un journal intime, où il a enregistré notamment ses aventures amoureuses avec les effusions de passion mais aussi de désenchantement et dont une première partie seulement a été publiée sous le titre *Carnets. Les années Jules et Jim*<sup>190</sup>. Il s'agit d'un texte dont l'originalité principale réside dans une double existence, mise en évidence par Xavier Rockenstrocy :

L'une des premières originalités de ce qu'il est convenu d'appeler le *Journal* réside dans le fait qu'il n'existe pas un journal, mais deux journaux. En effet, la plupart du temps Roché procède en deux temps : sur un agenda, en général de très petit format, il jette quelques notes, des faits ou des noms, en style télégraphique, sans aucune rédaction. Il s'agit de garder des traces de ce qui s'est passé dans la journée. C'est un assemblage de mots sans unité, qui sert de pense-bête. Mais cela ne suffit pas : la journée doit s'écrire, se rédiger. Plus tard, donc, et pas forcément le même jour,

---

<sup>189</sup> Jean-Raymond Audet, *op. cit.*, p. 109.

<sup>190</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim. Première partie 1920-1921*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1990.

Roché reprend, réécrit ces notes, leur donne forme, introduisant connecteurs logiques et temporels, et une syntaxe moins approximative. Le changement est substantiel, et touche la qualité même du texte<sup>191</sup>.

La parution des *Carnets* offre la confirmation que les faits racontés dans son roman *Jules et Jim* ont été vraiment vécus par l'auteur et ce, malgré le fait que le journal ne contient que deux années de la tumultueuse période Jules et Jim, qui commence en 1906 à Paris avec l'arrivée de Franz Hessel et s'achève en 1933 par un scandale monstrueux avec Helen Hessel. L'œuvre de Roché est donc entièrement créée à partir de son journal, alimentée par les histoires notées quotidiennement et y transcrites fidèlement : « il s'agit pour Roché d'utiliser sa propre vie comme objet romanesque. »<sup>192</sup> Plus qu'un miroir voué à clarifier les faits transposés dans la fiction, le journal constitue la matière même de ceux-ci et sert plutôt à les confirmer. Une précision importante est apportée par Rockenstrocy et concerne le caractère personnel de toute écriture de Roché : « Ses écrits sont tous d'inspiration autobiographique (même les articles sur la peinture : il ne parle que des peintres qu'il connaît personnellement). Vie et œuvres sont inextricablement liées. »<sup>193</sup>

Pour Roché, le journal est une pratique de vie à laquelle il se consacre fidèlement, un moyen de communication avec soi-même et un cadre propice pour rassembler les émotions et la violence des sentiments sans les contraintes d'une forme littéraire fixe. La structure du journal, selon la définition de Béatrice Didier, se caractérise par la souplesse et n'impose aucune règle et aucune limite, sauf la discipline de la continuité temporelle et une éventuelle rigueur morale, laissant à l'auteur une liberté totale de s'exprimer.

La liberté, elle serait finalement surtout ressentie par l'auteur : il est libre de tout dire, selon la forme et le rythme qui lui conviennent. Les interdits, les contraintes existent certes, mais plus dans le domaine moral qu'esthétique, et souvent ils ne sont pas clairement perçus par l'écrivain. Aucune règle, aucune limite. Une certaine discipline pourtant : le mot « journal » suppose seulement une pratique au jour le jour — avec, bien entendu, des interruptions, une régularité très variable. La périodicité est pourtant la seule loi ressentie comme telle par l'auteur<sup>194</sup>.

L'écrivain préfère rassembler ses impressions sur soi et sur les autres, ainsi que ses joies et ses craintes sous la forme lapidaire de notes et de réflexions spontanées qui caractérise le journal intime. Le récit rétrospectif caractéristique de l'autobiographie ne suscite pas son intérêt,

---

<sup>191</sup> Xavier Rockenstrocy, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>194</sup> Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1976, p. 8.

car ce qui compte pour lui peut se résumer dans les propos de Françoise Simonet-Tenant, c'est-à-dire « la coïncidence du discours et du vécu, où la vie en quelque sorte s'absorbe dans l'écriture. »<sup>195</sup> À la différence des autobiographes, son but n'est pas de retracer son histoire personnelle afin de l'organiser, de la juger, de la justifier ou de lui conférer un sens non saisi auparavant, sinon de s'analyser au fil des jours et de recenser sur le coup tous les détails qui pourraient y servir. Cette différence entre les deux genres est pertinemment observée par Jacques et Éliane Lecarme :

Un journal constitue un écrit autobiographique marginal. Sa disposition en un volume publiable et lisible autorise une lecture qui n'est pas très différente de celle d'une autobiographie qui porterait sur la même période. Mais pour le scripteur, la règle du jeu est très différente : dans un cas, on construit et on reconstruit le sens d'une vie, sans craindre les risques d'une déformation rétroactive ; dans l'autre, on s'interdit (ou on devrait s'interdire) de modifier à leur date les inscriptions effectuées, car on commet un véritable faux en écriture<sup>196</sup>.

Les distinctions entre ces deux genres sont percevables également au niveau de l'ouverture ou de la fermeture envers un potentiel public, options qui se reflètent dans le changement de ton et de registre de la part de l'auteur. En vertu de cette constatation, le journal intime n'est pas, comme l'autobiographie, destiné *a priori* à la publication, donc à la curiosité d'un public, ce qui confère à l'auteur le cadre le plus propice à la vérité et à la sincérité. L'auteur n'a donc pas de raison de se cacher sous un masque, sous une image qu'il veut diffuser de lui dans le monde, même si une tentation secrète de retenue est éprouvée par tout diariste. À cet effet, Jacques et Éliane Lecarme soulignent la flexibilité du journal dans le sens que toute liberté susceptible d'être prise par le diariste de ne pas consigner les faits quotidiennement n'affecte pas le but et la dynamique du journal, ni la disposition de l'auteur de se soumettre à un examen de conscience :

Les journaux intimes ne sont pas soumis à une stricte périodicité comme le sont les organes de presse, ni à la constance d'un même format ; rien n'empêche le journalier de sauter des mois, des jours et des années, et tout le charme du journal intime est dans la liberté, y compris celle de se soumettre au plus rigoureux examen de conscience, et celle d'abandonner un rite quotidien<sup>197</sup>.

Non publié de son vivant, on peut déduire que le journal de Roché n'était aucunement destiné à la parution. Roché semble illustrer parfaitement les propos de V. Del Litto en ce qu'il confie ses pensées au journal de manière presque chiffrée, avec beaucoup d'abréviations, de surnoms et d'initiales, ainsi que beaucoup de phrases fragmentées, sous une forme donc assez

---

<sup>195</sup> Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Avant-propos de Philippe Lejeune, Paris, Tétraèdre, coll. « L'écriture de la vie », 2004, p. 21.

<sup>196</sup> Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 31.

<sup>197</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

difficilement compréhensible par les autres et surtout sans prétentions littéraires : « L'expression "journal intime" sous-entend une forme d'expression non destinée à la publication, et, par conséquent, non littéraire. »<sup>198</sup> En effet, la forme fragmentaire et télégraphique du journal est portée par Roché sur de nouvelles cimes, car les considérations qu'il y livre sont vraiment lapidaires, rétrécies, voire abrégées au maximum, comme des notes internes vouées à la compréhension de l'auteur seul. Il est à remarquer que celui-ci n'apporte pas de grands changements à son style dans la fiction, de sorte que le style discontinu et elliptique du journal se retrouve dans le roman, qui semble un récit discontinu à son tour, mais dont Roché réussit à garder la cohérence.

La publication ultérieure des romans montre une reprise du journal, un travail sur la matière accumulée, donc un intérêt à déterrer le passé et à le faire connaître, même si partiellement déformé et sous une forme voilée. Le journal remplit donc une fonction de remémoration, de retour sur soi, d'un filtre qui permet le déroulement du passé au ralenti :

Dans le désordre de cette vie, le *Journal* remet de l'ordre par l'acte d'écrire [...] Le fait d'avoir écrit peut trouver un écho bien des années plus tard : le *Journal* joue alors comme un filtre. Il permet la décantation d'une vie trop rapide et trop mal menée et devient le terreau d'une réflexion sur cette vie. Le *Journal*, à vocation évidemment réflexive, est aussi lieu de réflexion. [...] L'écriture est alors le moment de la méditation<sup>199</sup>.

Pour Lejeune et Bogaert, un journal n'est pas seulement l'expression d'un désir d'immortaliser le passé, mais celle d'un appel à l'avenir aussi, car il figure comme une « bouteille à la mer » contenant un message adressé à une postérité indéfinissable et demande des relectures et des impressions dans le temps. C'est de cette manière que se justifie la parution des deux romans de Roché à bien des années de distance du journal.

On tient un journal pour fixer le temps passé, qui s'évanouit derrière nous, mais aussi dans l'appréhension de notre évanouissement futur. Même secret, à moins qu'on ait le courage de le détruire, ou de le faire enterrer avec soi, un journal est appel à une lecture ultérieure : transmission à quelque « alter ego » perdu dans l'avenir, ou modeste contribution à la mémoire collective. Bouteille à la mer<sup>200</sup>.

Lejeune et Bogaert considèrent donc le journal comme un instrument d'écriture tourné vers l'avenir, car le bilan qu'il fait du présent est voué à préparer une réaction future, mais aussi un

---

<sup>198</sup> V. Del Lito, « Débat », in *Le journal intime et ses formes littéraires*, Actes du Colloque de septembre 1975, Genève-Paris, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1978, p. 18.

<sup>199</sup> Xavier Rokenstrocy, *op. cit.*, p. 182.

<sup>200</sup> Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, *op. cit.*, p. 28.

instrument de délibération de l'auteur avec soi-même : « L'examen porte non seulement sur ce qui est, mais sur ce qui va être : le journal est tourné vers l'avenir. Je fais le bilan d'aujourd'hui pour me préparer à agir demain. Il y a en moi débat, et dialogue : je donne la parole aux différentes voix de mon for intérieur. »<sup>201</sup>

Le cas de Roché est en réalité un singulier. Inconnu par le grand public, il ne bénéficie pas de son vivant d'une image que le lecteur se soit déjà faite de lui par le biais d'ouvrages publiés. Le personnage projeté au lecteur par l'œuvre de fiction se crée après sa mort et ce, grâce à la mise sur écran de ses deux romans et non pas grâce à la lecture. Ce personnage existe déjà au moment de la parution (posthume) de ses Carnets et, sauf rares connaisseurs de la vie de Roché pour lesquels il n'y avait pas de doute sur l'identité de son personnage, cela suscite la curiosité du lecteur de chercher parmi les lignes ce caractère intéressant.

Roché, comme tout diariste, est sensible aux moindres événements du quotidien, futiles ou dramatiques, de sa vie privée, mais aussi de celle de son entourage, et se doit de les consigner par écrit, afin de les analyser en ne perdant de vue aucun détail important. Les impressions de l'auteur sont diverses, englobant sentiments, idées littéraires, projets envisagés ou en cours, commentaires sur des voyages, des rencontres quotidiennes, des lectures. Mais le journal est pour lui avant tout l'endroit où se regroupent ses aventures amoureuses, ses emportements et ses crises sentimentales. Il agit comme un témoin fidèle qui inventorie au jour le jour la matière littéraire, avant que l'auteur ne pense à l'exploiter dans une œuvre publique, mais surtout pendant qu'il a déjà ce projet en tête. De ce point de vue, le journal peut être plus fiable que l'autobiographie quant à l'authenticité des faits qu'il rassemble, vu que ceux-ci ne sont plus soumis à l'épreuve du temps et donc à un éventuel oubli ou déformation par la mémoire. Sa vie intense, dont surtout le côté amoureux — « la comptabilité de ses aventures »<sup>202</sup> — Roché la transpose en œuvre littéraire. Au fur et à mesure qu'il écrit le journal, l'idée d'en faire un roman se matérialise. L'amitié et l'amour vécus avec Franz et Helen Hessel y occuperait une place centrale.

Henri-Pierre, le noceur, prend son journal intime et relit les passages qui évoquent les années heureuses avec Helen et surtout l'amitié forte qu'il portait à Franz, son mari. Il relit les carnets et se dit qu'il serait vraiment dommage de ne pas en faire un livre. Il rêve au roman qui est là en germe, une sorte d'*Éducation sentimentale*, seul le dénouement est encore incertain : il y a deux ou trois versions possibles<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>202</sup> François Truffaut, « Avant-propos », in Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, p. XXI.

<sup>203</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 16.

C'est par l'intermédiaire du journal que le lecteur peut apprendre les détails de la vie de l'auteur, de son entourage et de ses projets littéraires. Sa valeur documentaire est indéniable, car il offre non seulement des informations personnelles, mais représente la source de base pour la compréhension de l'œuvre. Tous les volets de la vie de Roché — social, érotique, affectif, littéraire — ponctuent les incidences d'une existence vécue très intensément.

[...] dans les cahiers il n'y avait que très peu de renseignements sur les personnalités que Roché avait fréquentées, mais en revanche sa vie amoureuse était évoquée avec force détails. Dans un jargon qui lui était particulier où se mêlaient des bribes d'anglais, des abréviations et des signes étrangers, ses innombrables aventures et ses pratiques amoureuses étaient minutieusement décrites.

Le journal intime permet de comprendre les différents niveaux de sa vie : la vie sociale du médiateur, la vie sexuelle, la rédaction du journal intime, les romans à venir dans l'espoir desquels il vit<sup>204</sup>.

Outre le journal intime de Roché, Manfred Flügge livre une biographie précieuse sur la vraie histoire de Jules et Jim, fondamentale pour la compréhension du roman. Dans l'activité littéraire de Roché, Manfred Flügge voit *Jules et Jim* comme « le résumé littéraire de sa vie », mais « aussi une œuvre de vieillesse, un travail de mémoire et une quête de soi. »<sup>205</sup>

Dès 1935, Roché rédige une table des matières de ce qui deviendra *Jules et Jim*, qu'il intitule « Le Livre ». Pour Sophie Basch, il a toujours eu l'intention de transposer son journal dans un roman, ce qui est justifié à ses yeux par l'absence de dimension temporelle du journal.

Ce journal a été entièrement construit à l'intention d'un roman et donc conçu comme une banque de données où l'auteur, le moment venu, pourra puiser à loisir. Cette mise en perspective explique que la dimension temporelle soit absente du journal, dans lequel le temps, en réalité le temps du Livre, est mis sur orbite pour une durée indéfinie. Les jours, les mois, les années se succèdent et rien n'évolue vraiment en dehors du tourbillon de la vie mondaine<sup>206</sup>.

À l'encontre de l'opinion de Basch, cet extrait confirme tout à fait autre chose, à savoir que le roman sert d'archive, de capsule chronologique qui fait converger deux temporalités pour arriver à une analyse pointue de la vie : il s'agit du temps réel qui se reflète dans une temporalité romanesque.

Mais le roman proprement dit n'est publié que trente ans plus tard, en 1953, tandis que les aventures des *Carnets* datent de la période 1906-1933 et ce n'est pas un hasard que le premier volume publié est centré sur la période 1920-1921, essentielle dans la vie de Roché en compagnie

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>206</sup> Sophie Basch, *art. cit.*, p. 81.

du couple des Hessel : « Les années 1920-1921-1922 se détachent d'évidence de la masse d'un journal tenu de 1901 (Roché avait 22 ans) à 1959 (année de sa mort) à la fois par leur caractère cohérent et par l'unité du souffle qui a inspiré leur rédaction. »<sup>207</sup> Néanmoins cette distance, les faits se laissent facilement décrypter. Il semble quand même que pour Roché le vécu et l'écrit ne sont pas superposables, étant donné le long intervalle écoulé entre les deux états, qui laisse soupçonner le recul et le détachement dont l'auteur a eu besoin avant de reprendre et de repenser les histoires traversées, surtout celles qui ont mal fini.

Malgré le matériau autobiographique, *Jules et Jim* peut être lu comme une fiction, l'auteur modifiant parfois la chronologie des faits, ainsi que certains détails des événements dont notamment la fin, dans le but de rendre l'histoire unitaire et homogène et surtout d'obéir à une forme littéraire absente dans le journal. Une précision essentielle dans ce sens est apportée par Xavier Rockenstrocy, qui voit dans la modification de la fin et l'exclusion justement de la mort de Franz Hessel qui meurt dans la réalité la preuve indéniable de la fiction :

Nous pouvons répéter que c'est la mort de Hessel qui explique la rédaction d'un récit pourtant prévu de longue date. Et précisément, cette mort n'est pas rapportée ! Sans doute ne s'imposait-elle pas au roman. En tout cas, l'absence de cette mort traduit justement l'écart entre l'autobiographie et le roman. Dans *Jules et Jim*, Roché raconte son histoire, mais en même temps il *fabrique* une histoire et fait donc œuvre de romancier. Il opère des choix, transforme, supprime en fonction d'une esthétique. Il écrit.<sup>208</sup>

Cette technique renvoie clairement à celle adoptée par Simone de Beauvoir et par Franz Hellens. *Jules et Jim* devient donc la mise en fiction d'une histoire réelle, inventoriée chaque jour, vécue par Roché (Jim dans le roman), l'écrivain juif allemand Franz Hessel (qui devient Jules) et Helen Hessel, la femme de Franz (illustrée sous le nom de Kathe).

La rencontre d'Henri-Pierre Roché et de Franz Hessel est essentielle pour leur avenir. L'arrivée de ce dernier à Paris devait être de courte durée, pour fuir l'Allemagne et chercher un nouveau décor et entourage, avant de rentrer à Berlin et à Munich. En revanche, la fascination qu'exerce cette ville sur lui — autant par ses endroits, que par la présence de ce nouvel ami — le convainc de prolonger son séjour. L'amitié naissante se fonde sur l'empathie et sur le partage des cultures opposées. Plusieurs sources révèlent le commencement du rapport qu'entretiennent Roché et Hessel, futurs personnages de *Jules et Jim* :

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>208</sup> Xavier Rockenstrocy, *op. cit.*, p. 204. Souligné dans le texte.



Un jour du printemps 1906, Franz Hessel rencontre au café du Dôme, à Montparnasse, Henri-Pierre Roché, c'est le début d'une grande amitié littéraire, riche de toutes les espérances et toutes les utopies de cette première moitié du siècle et centrée sur un commun désir de réunir et réconcilier les cultures française et allemande<sup>209</sup>.

ou bien

1907 marque le début, à Munich, de l'amitié d'Henri-Pierre Roché pour Franz Hessel, écrivain juif né en 1880 à Stettin (alors en Prusse orientale). En 1913 Hessel épouse Helen Anita Grund, rencontrée au Dôme un an plus tôt. Très vite l'originale singularité de Helen lui attire des hommages variés, dont le moindre n'est pas celui de Rilke<sup>210</sup>.

La fiction impose le changement du nom des personnages dans le roman, mais leur identité est révélée à la parution du journal et d'ailleurs l'auteur ne nie pas les faits et les amours de sa vie. Il est à remarquer qu'il ne choisit pas les noms par hasard et ne s'éloigne pas du nom réel des protagonistes principaux ou des surnoms utilisés entre eux : « Finalement, Helen devient tout de même un personnage du roman ; le prénom qu'il lui donne, Kathe, est une abréviation de son second prénom, Katharina. Jules est le titre d'un de ses récits de jeunesse, c'est un prénom un peu désuet, Jim était le petit nom qu'Helen lui donnait. »<sup>211</sup> On voit dans les *Carnets* aussi la tendance à utiliser d'autres noms, mais cette fois-ci il s'agit d'appellatifs intimes, signe de l'affection : Roché apparaît sous le nom de Pierre ; Helen Hessel acquiert plusieurs noms, tels Luk ou Luki, Helen, Héléne, Hel. ou Hln. ; Johanna Hessel, la sœur de Helen, devient Ulk, Bob., Bobann ou Bobannchen ; Franz Hessel est appelé Glob ; la mère de Roché, Clara, devient Kl. ou Klara ; Germaine est nommée tantôt Vieve dans les premiers carnets, tantôt Mn., Meno, Mèno, Mènocha, tantôt Lilith ; Luise Bücking est Wiesel ; Marie Laurencin est Maho ou Marie ; Franziska comtesse de Reventlow est évoquée sous le nom de Gräfin (qui signifie comtesse en allemand) ou Fabia ; Paul Huldshinsky, un ancien amant de Helen, est appelé Hulle, Hule, Ule, U. Nous n'insistons pas sur les autres, parce qu'ils ne sont pas repris dans le roman.

Selon ce que nous savons grâce à François Truffaut, Roché a consacré toute sa vie aux femmes, pouvant compter ses conquêtes féminines par centaines, ce qui fait Manfred Flügge le nommer « ce don juan aux innombrables liaisons. »<sup>212</sup> Il collectionne les aventures amoureuses comme les tableaux, avec le même intérêt et la même fébrilité. À ce propos, Karin Grund en témoigne aussi : « Collectionneur de conquêtes féminines autant que d'œuvres d'art, Roché avait pour les femmes, comme pour l'art, une compréhension peu commune, un désir insatiable, une

---

<sup>209</sup> Francine Martinoir, *art. cit.*, p. 6.

<sup>210</sup> Sophie Basch, *art. cit.*, p. 77.

<sup>211</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 308.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 14.

curiosité indéfiniment renouvelée. »<sup>213</sup> Son journal traduit son goût de l'infidélité dont il fait une sorte de méthode, d'exercice de vie, mais aussi son aversion pour les règles sociales et morales et surtout sa foi dans l'érotisme comme instrument de connaissance. D'ailleurs le texte *Don Juan et...*<sup>214</sup> atteste justement son intérêt pour la figure du séducteur, tel que l'étaye Catherine du Toit : « Roché se sert de la célèbre figure du séducteur comme incarnation littéraire pour rendre compte de ses recherches sur la sexualité et de l'essor de son érotisme. »<sup>215</sup> Cet ouvrage est à la fois le premier essai autobiographique de Roché et le prétexte d'un regard sur ses quêtes en amour, sur sa propre figure de séducteur :

Publié en 1920, le recueil *Don Juan et...* représente pour Roché la première tentative aboutie de transformer en œuvre littéraire sa vie et ses idées sur l'amour. C'est également la première entrée en scène du personnage du séducteur chez Roché — un séducteur qu'il crée à l'image de sa conception de l'amour, c'est-à-dire un phénomène humain à décortiquer sur tous les plans, que ce soit métaphysique, géopolitique ou médico-scientifique<sup>216</sup>.

Que Roché obéisse à la complexité de la typologie donjuanesque, c'est indéniable. Il ne faut pourtant pas réduire sa façon de vivre à ce modèle qui se crée dans la jouissance seulement, car il obéit également à la typologie casanovesque incarnant le genre de l'aventurier et du séducteur qui intrigue et fascine et dont le but est de thésauriser les conquêtes féminines et notamment les relations sexuelles. La vie que Roché mène nous détermine à affirmer qu'il est en même temps un Don Juan (par la recherche du plaisir) et un Casanova (par la pratique de la séduction). Il est donc à la fois objet et agent de ses entreprises libertines.

Roché ne nie jamais son penchant pour les amours parallèles ; la recherche de la délectation en compagnie de plusieurs femmes semble le satisfaire au plus haut degré. Les expériences triangulaires que lui et Franz Hessel vivent se classent très souvent soit dans l'expérience éphémère, sans impact majeur sur le développement de leur personnalité, ou bien elles deviennent moments marquants définitifs pour leur évolution personnelle. Entre aventures passagères et expériences de vie, le triangle amoureux devient un mode de vie et modalité de connaissance chez Roché. En 1906, ils connaissent la première relation de ce genre, avec le peintre Marie Laurencin. Elle est l'amante de Roché qui la présente à Franz, comme il le fera avec beaucoup de femmes par la suite. Les différences érotiques entre eux sont fort évidentes :

---

<sup>213</sup> Karin Grund, « Pierre, Franz, Helen », in Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., p. XXVII.

<sup>214</sup> Henri-Pierre Roché, *Don Juan et...*, op. cit.

<sup>215</sup> Catherine Kepler du Toit, op. cit., p. 214.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 214.

Roché est l'amant enchanteur, Hessel est l'ami tolérant et compréhensif et aussi l'amoureux platonique : « Couchez-vous avec vos amies allemandes ? demande Marie. Oui et non, répond Franz, plutôt non, et il expose sa théorie de l'amitié amoureuse. »<sup>217</sup> Pour un temps, les deux hommes partagent Marie sans rivalité et forment un beau trio, car chacun remplit son rôle bien défini, sans importuner l'autre.

Entre Hessel et Marie, c'est une lente approche. De temps à autre, Franz est entraîné dans les turbulences amoureuses de Roché, il s'adapte à son désordre amoureux, fait la connaissance de plusieurs anciennes maîtresses de Roché. [...] Les arrangements érotiques entre Pierre et Franz ne semblent pas poser de problème, même si les mêmes femmes leur plaisent, au demeurant de façon fort différente. Nous ne serons jamais des rivaux, pense Roché, qui passe la nuit de la Saint-Sylvestre 1907 avec Marie<sup>218</sup>.

Karin Grund, s'appuyant sur les témoignages de Roché dans ses *Carnets*, fournit une information cruciale sur la permissivité amoureuse des deux amis : nous en apprenons les origines profondes de leur amitié et surtout leur disposition à partager les maîtresses, tout comme leur vision originale de la rivalité en amour. De cette sorte, la présence des deux hommes auprès de la même femme ne les encombre pas, mais contribue à les enrichir. Tandis que Roché est intéressé par des conquêtes, Hessel noue plutôt des relations de confiance et de confiance, tout en regrettant de ne pas posséder le charme de son ami. Ensemble, ils peuvent satisfaire leurs désirs et ceux des femmes qu'ils aiment, puisqu'ils ont des choses différentes à offrir, demandent des choses différentes et se complètent l'un l'autre.

Les tableaux, les livres, leurs écrits et leurs traductions font la nourriture de leur amitié. Mais ils s'ouvrent aussi réciproquement aux secrets de leur vie et, dès le début, ne se considèrent pas, face aux femmes, comme rivaux. À ce propos, Roché note en décembre 1906 : « *Glob et moi, nous goûtons les mêmes femmes, mais nous désirons d'elles des choses différentes et je ne pense point qu'il y ait rivalité entre nous.* »

[...] Pourtant, avec les femmes, tout en désirant d'elles des choses différentes, le but que Roché et Hessel poursuivaient était le même : tous deux tendaient à travers la jouissance — physique ou émotionnelle — à la connaissance suprême.

N'étant pas de même nature, leurs amours ne se contrariaient pas. Au contraire, chacun ressentait la présence de l'autre comme un enrichissement<sup>219</sup>.

Outre l'expérience avec Marie Laurencin, les anciennes amours de Franz Hessel — deux femmes avec lesquelles il avait été lié à Munich avant de connaître Roché : Luise Bücking et Franziska, Comtesse de Reventlow — sont partagées en toute liberté et sans remords. L'histoire d'amour avec Luise se déroule à Munich et à Paris ; elle est satisfaisante surtout pour Roché qui

---

<sup>217</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 60.

<sup>218</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

<sup>219</sup> Karin Grund, *art. cit.*, p. XXVII. Souligné dans le texte.

comprend quel genre d'amour elle exige, à la différence d'Hessel qui se limite à lui faire la cour, sans pourtant lui inspirer de passion.

[...] Franz présente à Roché Luise Bücking, à qui il a lui-même fait la cour sans succès. Son visage est énigmatique comme celui de la Joconde. Elle est belle et mystérieuse. Franz a raconté à Pierre tout ce qu'il sait d'elle. Elle a vingt-cinq ans. Elle a payé sa première et unique expérience amoureuse d'une grossesse et d'une fausse couche. Elle irradie une impression de chasteté, elle pourrait jouer à la madone. Les hommes qui m'excitent ne me comprennent pas, dit-elle, et ceux qui me comprennent ne m'excitent pas. Comme Franz<sup>220</sup>.

Cette expérience incomplète de Franz et de Luise est immortalisée par Roché dans *Jules et Jim*, où Luise est surnommée Lucie et Franziska devient Gertrude. Nous apprenons ainsi toute l'histoire de cet amour satisfait émotionnellement, mais non pas sexuellement, ni légitimement, comme Jules le désire. L'enchaînement entre la motivation de Jules d'épouser Lucie — un amour mêlé plutôt d'affection fraternelle :

— Lucie, j'ai demandé et je demanderai sa main. Gertrude m'a consolé quand Lucie m'a refusé. [...] Elle m'a prêté sa forme, mais pas son amour... Voyez-vous, Jim, quand j'ai rencontré Lucie, j'ai eu peur. Je ne voulais pas me laisser aller à cet amour. Mais elle s'est blessée au pied dans un tour en montagne, et elle m'a permis de soigner ce pied que j'embaillotais et démaillotais. J'aurais voulu qu'il ne guérît jamais. [...]  
— C'est moi qui n'ai pas guéri, poursuit Jules. Quand elle fut remise, j'osai m'offrir à elle comme époux. Elle a dit : *non* — mais si doucement que j'espère encore. (*JJ*, 19)

la justification du refus de Lucie (avoué par elle-même à Jim) :

— [...] Dites-moi votre pensée ?  
— Voilà, dit Jim. Au fond Jules est heureux à sa façon, et il ne demande qu'à prolonger cela. Il vous voit souvent, d'une façon idyllique. Il vit d'espoir.  
— Aimeriez-vous que je l'épouse ?  
— Pour lui, oui. Pour vous, non.  
— Même pas : *pour lui, oui*. Je deviendrais, pour lui, une mauvaise femme. J'admire ses écrits. C'est un homme bon et charmant. Mais je m'indigne malgré moi qu'il s'obstine à vouloir m'épouser. (*JJ*, 28)

et le comportement ultérieur de Jules :

Jules fit sa demande à Lucie, ajoutant que, quelle que fût sa réponse, il resterait toujours à sa merci. Lucie lui dit qu'elle était touchée, qu'elle ne pourrait probablement jamais l'épouser, et qu'elle souhaitait que leur grande amitié n'en souffrît pas. Jules, qui s'y attendait pourtant, devint blanc, lui baisa les mains, et vint trouver Jim.

---

<sup>220</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, pp. 62-63.

— Jim, dit-il, Lucie ne veut pas de moi. J'ai la terreur de la perdre et qu'elle sorte tout à fait de ma vie. Jim, aimez-la, épousez-la et laissez-moi la voir. Je veux dire : si vous l'aimez, cessez de penser que je suis un obstacle. (*JJ*, 30)

sont les étapes qui conduisent à la volonté déclarée de partage. Roché reprend dans le roman sa propre relation avec Lucie aussi ; leur couple se forme logiquement, sans entraves extérieures, avec la permission, voire la bénédiction de Jules. Dans ces conditions, le triangle représente l'accomplissement naturel d'une tendance vers la satisfaction et le contentement des trois copains. Les passages du roman cités ci-dessus soulignent la façon dont les deux amis jugent l'idée du partage amoureux : Franz Hessel veut se marier et expérimenter l'exclusivité d'un amour, tandis qu'Henri-Pierre Roché refuse de se marier pour ne pas fermer la porte aux autres amours qu'il pourrait connaître.

Karin Grund, qui avait connu Helen Hessel, mentionne que ce comportement de Franz-Jules, soit le rôle de confident et de consolateur qu'il adopte avec les femmes, a son origine dans une expérience douloureuse — la mort à un âge très jeune de sa sœur Anna (elle meurt en 1903 en donnant naissance à une fille) : « Du choc qu'il avait subi alors, Franz ne s'était jamais véritablement remis. Sachant, depuis, que la perte d'un être cher est à la hauteur de la passion qu'on lui avait portée, Franz se réfugiait dans une attitude de réserve. »<sup>221</sup> En revanche, Roché et Lucie éprouvent une forte passion l'un pour l'autre et n'hésitent pas à donner cours à leurs sentiments, pendant que Franz se retire gentiment, tout comme Roché le fait à son tour lorsque son ami exige l'exclusivité d'une femme.

Roché et « Wiesel » (Belette), c'est ainsi qu'il appelle Luise, deviennent plus intimes. Sur ces entrefaites, Franz est déjà retourné à Paris, où il commence une liaison avec Marie Laurencin, alors que Roché vit et aime à Munich. Marie écrit à Roché qu'elle est maladivement amoureuse de Franz. Roché considère qu'il ne perd pas au change : Franz lui a bien fait cadeau de deux Munichoises<sup>222</sup>.

Avant de connaître Roché et Helen, Franz Hessel vit déjà à son propre compte une relation à trois, à Munich, toujours avec une femme qu'il n'a pas la chance d'aimer en exclusivité. Franziska zu Reventlow est une femme non-conformiste, révoltée, libre des entraves de son milieu familial qui vit avec le jeune Allemand un amour des plus scandaleux, entre 1903 et 1906 ; ses relations triangulaires entraînent d'ailleurs sa séparation du mari. En 1904, Franz Hessel et le peintre polonais Bogdan von Suchocki déménagent avec elle et son fils et

---

<sup>221</sup> Karin Grund, *art. cit.*, p. XXVII.

<sup>222</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 63.

connaissent ainsi l'expérience d'un trio amoureux qui se déroule en acceptation réciproque et en partage. Comme Flügge l'atteste, cette relation dévoile la vocation d'Hessel d'être ami des femmes plutôt qu'amant : « Franziska appelle Franz Hessel « son élégant dogue de compagnie » ; elle est liée à lui par une forme d'amour qui s'exprime surtout dans la conversation, il l'entretient donc dans tous les sens du terme : par son discours et son aptitude à écouter, mais aussi par l'argent dont il a hérité. »<sup>223</sup> À côté de cette femme, Hessel est ce que Flügge appelle « un souffre-douleur, un bouc émissaire pour son mal-être »<sup>224</sup>. Reventlow est la deuxième femme que Franz Hessel fait connaître à Roché et l'un des pôles de leur nouveau triangle amoureux. L'implication de ce dernier est due à sa curiosité amoureuse et à son sens d'exploration, mais aussi à l'admiration pour les femmes qui manifestent ses mêmes impulsions. Entre Fabia (appellatif de Franziska) et Wiesel (Lucie), Roché n'a pas le sentiment de trahir, vu son aptitude de déceler en chacune des caractéristiques particulières qui ne se superposent.

Il est très curieux. Le premier contact avec une femme éveille en lui le désir de deviner, de savoir, de dominer en comprenant. Fabia le fascine [...] Il la voit comme une déesse grecque, comme Vénus. Comparée à elle, Wiesel est une figure gothique. Lorsque Fabia lui dit qu'elle a eu cinquante amants, il la félicite sincèrement<sup>225</sup>.

La disposition à la triangularité préfigure la relation à trois la plus intense vécue par les deux amis à côté d'Helen Grund ; c'est à la fois le nœud du roman *Jules et Jim*. En 1912, trois amies berlinoises de Franz Hessel — Fanny Remak, Augusta von Zitzewitz et Helen Grund (dans le roman Sarah, Rachel et Kathe) — viennent apprendre la peinture à Paris, dans l'atelier de Maurice Denis. La dernière d'elles captive les deux hommes immédiatement, parce qu'elle ressemble à une statue de Chalcis, en Grèce, qui les avait ravis dans un de leurs voyages. C'est par l'intermédiaire de l'archéologue Herbert Koch, ami munichois de Franz Hessel — qui devient Albert dans le roman de Roché et conserve son rôle de découvreur de la statue, tout en devenant l'amant de Kathe aussi — que la connaissance de la sculpture grecque a lieu. Ce moment déclenche la poursuite du modèle réel de cet objet d'art<sup>226</sup>.

Le journal présente le type de vie mené par les deux hommes et la légèreté avec laquelle ils partagent les femmes, ainsi que la position d'Hessel intolérante avant le mariage et tolérante après la séparation. Mais ce sont justement les ratages amoureux de ce dernier et l'assomption

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>224</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>226</sup> Nous revenons sur la signification de la recherche de la statue grecque entreprise par les personnages de Roché dans le chapitre suivant, où nous étudions les étapes de la rencontre amoureuse.

des limites de ses effusions passionnelles qui génèrent le partage amoureux, déterminant même chez Franz une exacerbation de son amitié envers Pierre :

Dans nos sept ans de vie commune il est arrivé plusieurs fois que Franz, bon ami et bon flirt avec les femmes, mais spécialiste en ce qu'il appelle « amour malheureux », a aimé des femmes qui par la suite, ou en même temps, se sont données à moi (il fait ses livres avec ça) — c'est-à-dire qu'il ne les possède qu'en général. Il le savait, s'intéressait, suivait cet amour, grand ou petit (certains ont duré des années) sans trop de regret, et cela augmentait notre amitié<sup>227</sup>.

Des événements autobiographiques tels l'entrelacement des rencontres amoureuses et amicales, ainsi que le style de vie singulier des protagonistes inventoriés dans le journal fournissent la matière première du roman *Jules et Jim*. La plupart des séquences romanesques sont facilement identifiables dans la réalité : l'arrivée des trois filles de Berlin, la redécouverte du visage et du sourire de la statue chez Helen, le célèbre interdit de Franz, les deux mariages de ce dernier et d'Helen en Allemagne, l'éclatement de la guerre et la distance qu'elle crée entre les amis, les retrouvailles, la naissance des enfants de Franz et d'Helen (deux garçons en réalité, qui deviennent deux filles dans le roman), le commencement et l'évolution de l'amour de Pierre et d'Helen, les séparations et les réconciliations répétées, les adultères, les trahisons. Parmi les actes éliminés du roman, il faut mentionner un épisode cruel aux accents sado-masochistes survenu lors d'un avortement subi par Helen, retenu par le critique Sophie Basch :

Roché souhaite un enfant de Helen, qui divorce avec la bénédiction de Franz, sous la garde de qui elle continue de vivre. L'enfant devient rapidement une arme de chantage pour Helen ; ses rapports avec Roché tournent au sado-masochisme. Survient un épisode totalement expurgé de *Jules et Jim* : sous prétexte d'une réflexion désobligeante de Roché concernant son anatomie, qui porte les stigmates de son premier accouchement, Helen prend l'initiative d'une intervention de chirurgie esthétique et se confie, à Berlin, au bistouri d'une sorte de Docteur Caligari qui, non content de tuer le fœtus qu'elle porte, la rétrécit comme une jeune fille de seize ans<sup>228</sup>.

Bien qu'éliminé dans la fiction, ce fait est relaté dans le journal ; Roché insiste sur le trauma que cette intervention chirurgicale a provoqué à leur relation sexuelle. Pour l'écrivain, la transformation du sexe est pire qu'une transformation du visage.

Bientôt elle me raconte l'événement, devenu certain : le chirurgien au lieu d'une légère opération superficielle, lui a fait une opération profonde qui l'a rendue, a-t-il dit en souriant, « comme une jeune fille de seize ans », c'est-à-dire extrêmement étroite. — Je lui dis : « Le God qui est aveugle

---

<sup>227</sup> Henri-Pierre Roché, « Luk à Paris », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, no. 440, septembre 1989, p. 121. Le texte est écrit en décembre 1920 et relu en mars 1953, quand l'auteur élabore le roman *Jules et Jim*. C'est une première réflexion sur les carnets et sur le roman.

<sup>228</sup> Sophie Basch, *art. cit.*, p. 78.

et qui ne sait que toucher ne te reconnaîtra pas, te fuira. Tu étais à sa mesure. Tu t'es changée. C'est peut-être pire que changer ta figure. [...] » Elle pleure un moment, je la caresse, je nous plains. [...] — Le jeune docteur a dit, comme avec satisfaction, que l'amour serait difficile au début, et un accouchement pas très facile. — Il y a malentendu : on l'a cousue, comme une vieille coquette, qui veut se refaire une fraîcheur. Telle qu'elle était, elle était merveille<sup>229</sup>.

Les heurts des personnalités et des caractères têtus d'Helen Hessel et de Roché mènent à une dégradation progressive de leur histoire, ponctuée de séparations terribles et de réconciliations ferventes. C'est surtout dans les intervalles de rupture entre eux que se fait sentir dans la vie de Roché la présence de Germaine Bonnard (Gilberte dans *Jules et Jim*), la maîtresse la plus constante et la plus fidèle de Roché, le rempart où ce dernier revient toujours de ses aventures. Sophie Basch souligne son statut inférieur à côté de ce dernier :

Roché, à qui il n'en fallait pas tant pour s'autoriser à jouer à l'Enchanteur, surmultiplie les conquêtes et pratique de plus en plus souvent le repos du guerrier chez celle qui est sa maîtresse depuis dix-sept ans, Germaine, appelée tantôt Lilith tantôt Mno tantôt Meno, ce dernier surnom correspondant au statut minoritaire de la malheureuse, dont presque chaque mention est accompagnée du menu qu'elle sert à l'amant prodigue<sup>230</sup>.

Malgré les débris de la vie de Roché auxquels elle a accès, la permanence de Germaine s'explique aussi par sa tolérance et par sa permissivité, par la différence des autres femmes qu'elle incarne et que met en évidence Manfred Flügge :

Mais depuis 1902, il y a une oasis de calme dans sa vie agitée : Germaine Bonnard, qu'il appelle dans son journal Vieve ou Meno. [...] Vieve est son « jardin secret », protégé par de hautes murailles. Elle est son port d'attache d'où il part en bordée. Elle sert de contrepoids à ses aventures, elle est la Vénus française, l'antidote de ses maîtresses étrangères<sup>231</sup>.

et en égale mesure par l'équilibre qu'elle assure et qui ressort de son surnom, tel que le signale Rockenstrocly : « Germaine, c'est la "modération". [...] Modération dans sa vie. »<sup>232</sup> Pourtant, à Beatrice Wood, l'auteur décrit sa maîtresse parisienne comme quelqu'un d'inférieur socialement et surtout sa partenaire dans un amour fraternel :

« Mais avant de continuer, je dois te dire quelque chose. » Il s'arrêta et retira son bras de ma taille. « Il faut que tu saches que depuis vingt ans j'ai une maîtresse à Paris. Que pendant les cinq dernières années nous n'avons pas vécu ensemble; nous sommes comme frère et sœur. Je ne peux pas l'épouser, parce qu'elle provient d'une classe inférieure, mais elle est une bonne femme douce

<sup>229</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., p. 363. N.B. God est le nom donné par Roché à son organe sexuel.

<sup>230</sup> Sophie Basch, *art. cit.*, p. 78.

<sup>231</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 29.

<sup>232</sup> Xavier Rockenstrocly, *op. cit.*, p. 34.



et je l'aime tendrement. Elle comprend que je dois être libre, mais cela la tuerait si j'épousais quelqu'un d'autre<sup>233</sup>.

Le roman présente une pâle figure de Roché en tant qu'explorateur de l'amour. La vie de dandy qu'il mène et décrit dans son journal est très volatile dans la fiction : nous ne sommes pas témoins de sa vie au milieu des artistes et des collectionneurs d'art ; sa riche vie amoureuse est esquissée infiniment plus sommairement qu'elle n'a été en réalité ; de la multitude de maîtresses qu'il fréquente, dans *Jules et Jim* n'apparaissent que Lucie, Gertrude, Odile, Germaine, Kathe. Jacques Berne admire « la manière dont H.P. Roché, à partir des mille et trois péripéties — un peu folles, un peu agaçantes — des amours d'Helen et de Pierre, a su construire une histoire sèche et dépouillée, réduite à l'essentiel si vif et si fort que l'on en oublie ce qui n'est en fait qu'une union polyandre en soi un peu exceptionnelle. »<sup>234</sup> La transposition de la vie en écriture s'opère chez Roché non seulement dans un style simple et concis, mais prend également la forme d'une analyse objective présentant qualités et défauts de l'homme-artiste ; dans ce sens Frédéric Valabregue entreprend une défense de celui-ci contre les commentaires malveillants qui l'accusent d'autosuffisance :

Il n'y a jamais dans ce Journal la moindre auto-punition. On a trop fait de ce genre celui de l'orgueil ou de la flagellation, ce qui revient au même. Roché ne se juge jamais. Ses faiblesses sont présentes dans le mouvement, jamais dans le regret ou la complaisance. Il ne s'arrête pas sur lui. Il a cette faculté de dandy qui consiste à ne pas commenter les choses, mais à les laisser circuler. Ses vanités comme son égoïsme sont clairs. Qu'il finisse par apparaître comme un insecte sous la loupe de l'entomologue Franz Hessel, que Helen soit d'une lucidité et d'un courage plus criants que lui, c'est on ne peut plus clair. Le jeu de la vérité n'est pas sa recherche. Son cœur n'est pas mis à nu. Il se contente de battre seconde après seconde. Toutes les conclusions appartiennent aux lecteurs<sup>235</sup>.

À part les relations triangulaires amoureuses partagées avec Franz Hessel, Roché expérimente souvent d'autres triangles amoureux. Nous désirons nous arrêter notamment sur les particularités de la relation qu'il a eue avec Beatrice Wood et son ami Marcel Duchamp, parce qu'elle a fait l'objet de soupçons selon lesquels ce seraient eux les protagonistes du roman *Jules*

---

<sup>233</sup> Beatrice Wood, *I shock myself. The autobiography of Beatrice Wood* [1985], Edited by Lindsay Smith, San Francisco, Chronicle Books, 2006, p. 19 (n.t.) : "But before we go further, I must tell you something". He paused, and took his arm from around my waist. "You should know that for twenty years I had a mistress in Paris. That last five years we have not lived together; we are like brother and sister. I cannot marry her, because she comes from a lower class, but she is a sweet, good woman and I cherish her. She understands I must be free, but it would kill her if I married someone else.

<sup>234</sup> Jacques Berne, *art. cit.*, p. 864.

<sup>235</sup> Frédéric Valabregue, « Le malentendu et l'oubli (À propos des *Carnets* d'H.-P. Roché) », in *Quai Voltaire*, Paris, no. 1, hiver 1991, p. 31.

et Jim. Malgré les ressemblances, ce n'est pas de cette histoire que l'auteur extrait la sève de son roman. Wood confesse à ce propos :

Vu que l'histoire concerne deux jeunes gens qui sont très amis et une femme qui aime les deux, on s'est demandé en quelle mesure elle était basée sur Roché, Marcel et moi. Je ne peux pas dire quels souvenirs ou épisodes inspirèrent Roché, mais les personnages ressemblent à peine aux nôtres dans la vie réelle !<sup>236</sup>

En réalité, cette histoire a constitué la source d'inspiration pour l'écriture du troisième roman de Roché, resté inachevé et dédié à Marcel Duchamp, *Victor*<sup>237</sup>. Dans ce cas aussi, le parallélisme avec le journal est évident. Les personnages centraux sont Pierre (Roché lui-même, qui garde son prénom), Victor ou Totor (appellatifs qu'il utilise pour Marcel Duchamp) et Patricia (Beatrice Wood). Un témoignage de leur relation triangulaire se retrouve dans l'autobiographie de Beatrice Wood également. Les descriptions que l'auteur fait renvoient au contexte dans lequel il menait sa vie à New York en 1916, date de l'action, ainsi qu'à l'entourage qu'il fréquentait. Les soirées dans la maison d'Alice et de Gontran reflètent fidèlement les soirées passées dans le petit cénacle intellectuel que Louise et Walter Arensberg avaient fait de leur maison. François et Taty sont en réalité Francis Picabia et Gabrielle Buffet-Picabia, tandis qu'Harold incarne le collectionneur d'art John Quinn, très proche ami et collaborateur de Roché. Geneviève, son amante de Paris, n'est autre que l'éternelle Germaine. Ils forment un groupe d'artistes non-conformistes qui ont révolutionné non seulement l'art, mais aussi la morale sexuelle de leur époque, dans un déchaînement de passion, de création artistique et de jazz. Beatrice Wood avoue que l'expérience de Roché en amour, ainsi que sa tendresse et délicatesse ont contribué pleinement à la former pour la future vie sentimentale : « Roché m'avait délivrée des conceptions pudibondes sur le sexe et en fit une expérience tendre et créative. Il m'a inculqué ce jugement: "Il est important pour une femme d'avoir une belle relation avec un homme pour la première fois, parce qu'elle en sera marquée pour toute sa vie." »<sup>238</sup> Francis Naumann atteste dans la préface à l'autobiographie de cette artiste le rôle de Roché et de Marcel Duchamp dans sa vie. Il note que « [e]nsemble, ces deux hommes non seulement partagèrent une relation étroite et

---

<sup>236</sup> Beatrice Wood, *op. cit.*, p. 136 (n.t.) : Because the story concerns two young men who are close friends and a woman who loves them both, people have wondered how much was based on Roché, Marcel and me. I cannot say what memories or episodes inspired Roché, but the characters bare only passing resemblance to those of us in real life!

<sup>237</sup> Henri-Pierre Roché, *Victor (Marcel Duchamp)*, Roman, Texte établi par Danielle Régner-Bohler, Préface et notes par Jean Clair, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977.

<sup>238</sup> Beatrice Wood, *op. cit.*, p. 20 (n.t.) : Roché has released me from prudish views about sex, and made it a loving and creative experience. He impressed upon me: "It is important for a woman to have a fine relationship with a man the first time, for it marks her for the rest of her life".

intime avec Beatrice, mais ils lui offrirent également l'encouragement et les conseils qui furent cruciaux pour son développement comme artiste. »<sup>239</sup> Ce triangle est spectaculaire et se développe en honnêteté : Wood reconnaît être amoureuse de Duchamp pendant qu'elle éprouve de l'affection pour Roché et souligne la compréhension de ce dernier et l'appui qu'il montre en faveur de son ami.

Roché, qui connaissait Marcel depuis des années, trouvait merveilleux que j'avais l'opportunité de travailler avec lui et m'encourageait à aller à son studio le plus souvent possible. Il me taquinait même en disant que j'étais amoureuse de Marcel. Plutôt que d'être jaloux, il fut ravi quand je lui dis que je rêvais de Marcel. Car Roché aimait Marcel aussi, et je crois que tout le monde qui le connaissait l'aimait. Marcel était un être beau, abstrait et malgré tout plein de tendresse<sup>240</sup>.

Cependant Wood souligne le caractère plutôt amical de cette relation à trois qui a été très enrichissante pour elle : « Henri, Marcel et moi dînions souvent ensemble [...] Ils m'aimaient plutôt d'une manière paternelle. [...] Nous trois étions en quelque sorte comme *un amour à trois*; ce fut une divine expérience d'amitié. »<sup>241</sup>

Une relation triangulaire est aussi à la base du deuxième roman de Roché, *Deux Anglaises et le Continent*<sup>242</sup>, mais avec un changement de genre — deux femmes et un homme. Le personnage central dans sa frêle jeunesse, Claude (Roché lui-même) entretient un lien troublant avec deux sœurs anglaises, Margaret Hart (Muriel dans le roman) et Violet Hart (peinte sous la peau d'Anne), à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle.

En 1897, il se rend en Angleterre pour un séjour prolongé. Il loge chez l'habitant et tombe amoureux des deux filles de la maison, Margaret et Violet Hart. Violet, la plus jeune, qu'il appelle Mauve dans son journal, veut devenir artiste peintre. Margaret, Nuk dans son journal, qui a trois ans de plus que Roché, est très pieuse et d'un puritanisme simpliste. Sa rigueur l'attire. Après une longue période d'approche, un échange de lettres, des déceptions, Pierre se fiance, contre la volonté de sa mère, avec Margaret en 1899<sup>243</sup>.

---

<sup>239</sup> Francis Neuman, « Foreword », in Beatrice Wood, *op. cit.*, p. XIV (n.t.) : Together, these two men not only shared a close and intimate relationship with Beatrice, but they also provided the encouragement and guidance that was crucial to her development as an artist.

<sup>240</sup> Beatrice Wood, *op. cit.*, p. 24 (n.t.) : Roché, who had known Marcel for years, thought it wonderful that I had this opportunity to work with him and encouraged me to go to his studio as often as possible. He even teased me about being in love with Marcel. Instead of being jealous, he was delighted when I told him I dreamt of Marcel. For Roché loved Marcel too, as I think everyone who knew him did. Marcel was a beautiful, abstract, yet loving human being.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 24 (n.t.) : Henri, Marcel and I often dined together [...] They loved me in a paternal sort of way. [...] The three of us were something like *un amour à trois*; it was a divine experience in friendship. Souligné dans le texte.

<sup>242</sup> Henri-Pierre Roché, *Deux Anglaises et le Continent*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956.

<sup>243</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 27.

Marqué par le puritanisme et la candeur de Margaret — « Roché [...] la respecte trop, l'idéalise, accepte ses sentiments chastes alors que d'habitude il croit que le manque d'expérience est une tare dont il faut se libérer. »<sup>244</sup> —, l'écrivain se remet difficilement de la séparation causée et alimentée surtout par leurs mères. Malgré la rupture des fiançailles en 1902, une relation sexuelle avec les deux femmes ranime les esprits de ces dernières puisque pour elle c'est une initiation à l'amour physique, mais l'homme est déjà plongé dans ce que Flügge appelle « le quotidien du désordre amoureux »<sup>245</sup>, incompatible avec le mariage. À travers la peinture des deux extrêmes de l'amour — platonique en adolescence, physique à l'âge de la maturité —, Roché fait ressortir le respect de la chasteté, mais aussi le désir sexuel comme condition nécessaire à l'accomplissement d'une relation. L'échange culturel qui dans *Jules et Jim* se fait entre la France et l'Allemagne se déroule ici entre la France et la Grande Bretagne. L'ordre chronologique des événements, ainsi que la diversité des volets amoureux abordés englobant ceux traités dans les volumes précédents *Victor* et *Jules et Jim*, situent ce roman, aux yeux de Catherine du Toit, au cœur de la narration rochéenne :

Essentiellement, *Deux Anglaises et le Continent* fonctionne comme roman initiatique, une éducation sentimentale qui traite de l'éveil à l'amour tout en jetant les bases d'un nouvel ordre amoureux projeté que les deux autres romans développent et approfondissent. C'est un roman qui parle de toutes les amours : le flirt, le sentiment, la passion, la piété filiale, la sensualité, la charité, l'érotisme, le libertinage — autant d'émotions différentes qui portent un même nom innombrable. [...] Roché parvient à capter toute la tension entre le puritanisme et le libertinage qui sous-tend le roman. Le roman devient ainsi un tremplin tendu où se retrouvent l'origine de la conception amoureuse de Roché ainsi que sa finalité. Pour cette raison, *Deux Anglaises et le Continent* peut être considéré comme une œuvre centrale qui unit en elle les thèmes abordés dans les autres romans d'Henri-Pierre Roché<sup>246</sup>.

Tout comme *Jules et Jim*, roman moderne par l'histoire d'amour et le style concentré qui la présente, *Deux Anglaises et le Continent* affirme sa modernité par le contenu, mais surtout par une écriture particulière : il s'agit d'un roman dialogique qui alterne les lettres échangées entre Claude et les deux sœurs avec des fragments de leurs journaux intimes, de sorte que l'auteur offre, par un procédé d'énonciation polyphonique, trois points de vue différents sur la même histoire. Cette forme littéraire qui dépasse la modalité de narration traditionnelle par l'exploitation et l'usage du matériau est appréciée par Rockenstrocy :

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>246</sup> Catherine Kepler du Toit, *op. cit.*, p. 294.

Roché en a fini avec le modèle balzacien de la narration. On voit ici se mettre progressivement en place une stratégie narrative qui fera toute l'originalité du texte. Du « récit synthétique de mémoire », avatar du roman autobiographique, à l'utilisation de matériaux authentiques, en un canevas de journaux et de correspondances croisés, s'opère l'invention de ce que l'on peut bien considérer comme une forme nouvelle<sup>247</sup>.

L'idée d'offrir un point de vue multiple sur la même histoire avait déjà préoccupé Roché dans *Jules et Jim*. Et ici la tendance n'est pas seulement ternaire, mais quaternaire. En effet, la relation triangulaire entre les personnages inclut initialement Johanna (Bobann), la sœur d'Helen. Mariée avec Alfred Hessel, le frère de Franz, elle a des aventures avec le mari de sa sœur tout comme avec Roché. C'est donc un projet d'exposition parallèle du vécu. L'exceptionnalité de leur cas par la transgression des conventions bourgeoises exige une correspondance sur le plan de la transposition artistique : une œuvre à quatre comprenant la publication de quatre journaux intimes simultanément : « Idée d'écrire en roman notre histoire à nous quatre : Hélène, Franz et Bobann et moi en quadruple Tagebuch. »<sup>248</sup> Manfred Flügge consigne leur intention de rédiger un journal et même un roman à plusieurs mains : « À la fin de septembre, ils discutent pour la première fois de leur projet de roman ou de journal sur leur relation à quatre et dont le sujet serait les affinités électives imprévisibles entre Helen, Franz, Pierre et Johanna. »<sup>249</sup> Outre le fait d'en discuter interminablement, ils échangent des pages du journal et comparent leurs points de vue, afin de s'apercevoir dans quelle mesure leur regard sur la même expérience est différent : « Franz lui donne lecture de deux des *Sieben Dialoge (Sept Dialogues)*, entre autres "Pierrot et Don Juan", première esquisse d'une transposition littéraire de l'histoire à trois. »<sup>250</sup> ; « En décembre, Roché reçoit par la poste les premiers feuillets du journal d'Helen qui raconte le début de leur amour dans la vallée d'Isar. [...] L'idée d'écrire un roman sur eux quatre mûrit. Est-ce que le roman n'est qu'un alibi à leur mode de vie ? »<sup>251</sup> Le projet ne connaît pas de suite, parce que les protagonistes se dispersent dans une multiplicité d'activités. Cependant Pierre et Helen mènent à bonne fin le journal et font ainsi une œuvre à deux mains qui raconte leur façon de s'aimer : « [...] leur amour a dès le début son double littéraire, ils le vivent non seulement pour avoir un enfant, mais aussi pour écrire un roman. »<sup>252</sup> Sophie Basch signale à son tour le penchant des trois personnages principaux à raconter leur vie et à comparer constamment leurs points de vue

---

<sup>247</sup> Xavier Rockenstrocy, *op. cit.*, p. 258.

<sup>248</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>249</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 103.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 110.

sur les événements vécus : « [...] l'intrigue relatée dans *Jules et Jim* n'a pas donné lieu à une œuvre, mais à trois, puisque Helen, de son côté, tenait son journal (encore inédit). Écrivant leur histoire à mesure qu'ils la vivaient, les amants échangeaient régulièrement leurs feuillets en cours de rédaction. »<sup>253</sup>

Pour raconter sa version, Franz recourt à une écriture autofictionnelle, une série romanesque formée de : *Le dernier voyage*<sup>254</sup>, *Romance parisienne*<sup>255</sup>, *Le bazar du bonheur*<sup>256</sup>, *Promenades dans Berlin*<sup>257</sup>. L'écriture de Franz Hessel est plus intériorisée et comprend des analyses mentales profondes, reflet de l'influence de Freud sur lui, qu'il connaît personnellement.

Lors de l'éclatement de la première guerre mondiale, Pierre va en Amérique, tandis que Franz, bien qu'exempt, s'offre comme volontaire pour l'armée allemande où, au milieu des massacres, il rêve de Paris, ville aimée se trouvant sous les bombardements. *Romance parisienne* (écrit pendant la guerre et publié en Allemagne en 1920) relate la rencontre de l'auteur avec Helen (nommée Charlotte ou Lotte) et l'histoire triangulaire vécue avec celle-ci et Roché (appelé Claude, nom qu'il porte dans tous les écrits de Franz). Le roman est construit sous la forme de lettres adressées pendant les années de séparation de la guerre par Hessel (sous la personnalité d'un narrateur allemand nommé Arnold Wächter) à son ami Roché ; cette technique littéraire rappelle celle du roman *Deux Anglaises et le Continent*.

En 1914, Wächter est chassé, comme Adam, du paradis terrestre qu'est Paris, mais sans Ève. Dans ce récit, Ève s'appelle Charlotte, elle est une messagère de la patrie de Wächter, mais son pouvoir de séduction est limité. L'épisode parisien se déroule seulement en marge de l'amour, c'est plutôt l'histoire de l'innocence sauvée. Le tragique dans cette histoire, c'est qu'Adam, alias Wächter, est chassé du paradis comme un ennemi étranger, bien qu'il ait conservé son innocence<sup>258</sup>.

L'expulsion de Paris et la participation à la guerre sont des événements vécus par Hessel de manière tragique. Le fait d'être considéré comme ennemi du peuple français et d'être chassé de Paris est d'autant plus traumatisant que c'est la ville à laquelle son caractère s'agence le mieux et où il a connu l'expérience la plus riche et la plus spéciale de sa vie. La guerre le marque

---

<sup>253</sup> Sophie Basch, *art. cit.*, pp. 77-78.

<sup>254</sup> Franz Hessel, *Le dernier voyage* [1987], Traduit de l'allemand par Françoise Borie, Postface de Bernd Witte, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>255</sup> Franz Hessel, *Romance parisienne. Les papiers d'un disparu* [1920], Traduit de l'allemand par Léa Marcou, Paris, Maren Sell, coll. « Petite Bibliothèque européenne du XX<sup>e</sup> siècle », 1990.

<sup>256</sup> Franz Hessel, *Le bazar du bonheur* [1913], Traduction de Léa Marcou, Postface de Bernd Witte, Paris, Maren Sell / Calman-Lévy, coll. « Petite bibliothèque européenne du XX<sup>e</sup> siècle », 1992.

<sup>257</sup> Franz Hessel, *Promenades dans Berlin* [1927], Traduction de Jean-Michel Belœil, Introduction de Jean-Michel Palmier, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.

<sup>258</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 87.

profondément, étant pour lui « un apprentissage de la perte de la volonté »<sup>259</sup>. Sur le front, il apprend la rupture dramatique de sa femme et de son ami et il connaît l'expérience de l'incarcération qui accentue son isolement mental. Comme son ami, Roché est fortement affecté par la guerre. Sans la vivre personnellement car il se réfugie aux États-Unis, il est ébranlé par l'idée d'une bataille entre son pays et celui de son ami, symbole de sa propre séparation de celui-ci : « [...] Roché visite à Verdun les champs de bataille. Cela le conforte dans son projet, il va écrire un livre franco-allemand et faire un enfant qui vivra la réconciliation des deux pays. »<sup>260</sup> Autrefois, il rêve d'écrire « un roman franco-allemand sur Franz et moi, mais stylisé. »<sup>261</sup> Pour les deux, la guerre opposant leurs pays alors qu'ils entretiennent une relation personnelle franco-allemande aussi étroite est absurde.

Tout comme Roché dans *Jules et Jim*, Hessel maintient dans son roman les faits importants vécus : l'identité et la nationalité allemande d'Helen et de lui-même, leur rencontre et leur histoire d'amour à Paris, le déguisement d'Helen en jeune homme, son sourire archaïque qui lui rappelle celui de la statue grecque à Chalcis. Mais chez Hessel, l'échec du mariage et de la passion est masqué sous une aventure amoureuse où les partenaires se limitent à vivre la volupté de la communication et l'amour platonique. Helen (Charlotte) est la femme-enfant qui inspire la passion et la vit seulement au niveau spirituel. Par le changement du tempérament passionnel d'Helen en un caractère enfantin et asexué, Hessel projette sur son passé tourmenté le statut réel de leur relation et accentue l'importance de l'entente mentale et des connivences qui les unissent, mais aussi la frustration liée à la fragilité du rapport sexuel, à la difficulté d'exprimer la passion du corps avec autant de force que celle de l'âme. Le journal de Roché témoigne de son attendrissement à la lecture de *Romance parisienne* et jette un regard nostalgique et affectueux sur l'échec amoureux d'Hessel.

Je reçois et lis d'un trait, lentement, avec grand plaisir la *Pariser Romanze* de Franz, qui m'est dédiée, à moi, Claude — (Claude c'est moi, nom donné par le Chieng) où il parle de toute sa vie, de toute notre vie à Paris — et où il décrit sa rencontre, son amour avec Luk, l'apparition miraculeuse, ses mots décisifs, ses succès à Paris — et où il ne raconte pas leur mariage et sa possession, mais raconte une séparation entre eux, sans donner la suite : leur retrouvaille et mariage — tant il est spécialiste en amour malheureux — on n'a pas idée en le lisant de tous les baisers qu'ils échangèrent dès lors.

Il contemple sans toucher, même quand il touche<sup>262</sup>.

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>262</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., p. 125.

La perspective féminine de cette aventure est comprise dans le journal d'Helen Hessel qui, à la suggestion de Roché, tient un journal dont un fragment a été publié<sup>263</sup>. Le roman *Jules et Jim* anticipe l'apparition de ce journal par cette phrase de clôture qui laisse ouverte la possibilité d'apprendre une deuxième version des mêmes événements : « *Le journal intime de Kathe a été retrouvé et paraîtra peut-être un jour.* » (JJ, 243) Le *Journal d'Helen* est un mélange de dureté et de violence, de passion et de provocation, « la version féminine d'un amour partagé dont nous connaissons déjà la voix masculine. »<sup>264</sup> Si Roché met l'accent, dans le sien, sur les principes de l'amour, Helen y ajoute la chaleur, l'insouciance et l'imprévisibilité. Elle raconte ce qui la trouble : la souffrance que lui causent les trahisons de Pierre mais aussi les périodes heureuses de leur amour, la peine que lui provoque l'adultère de sa sœur et de Franz, son regret pour la faiblesse émotionnelle de ce dernier. Elle n'hésite pas à donner des détails intimes sur l'amour physique, les caresses, les injections contraceptives, les retards de ses règles.

Lire les deux journaux à la fois, c'est une révélation, la possibilité de l'approche bidimensionnelle d'une vie commune. Dans cette pratique, Roché et ses amis Hessel rejoignent la position de Beauvoir et de Sartre qui entrecroisent leur vision de la vie dans des journaux intimes tenus en parallèle et qu'ils se donnent à lire réciproquement. Roché reprend dans *Jules et Jim*, par la bouche de Jules, la suggestion que lui avait faite Franz Hessel de rédiger avec Helen un journal parallèle qui contienne leur histoire et d'en faire la publication simultanée afin de choquer : « Si vous écriviez tous les deux, séparément et à fond, votre histoire, chacun avec son point de vue irréductible, et si vous les publiiez simultanément, cela ferait une œuvre singulière. » (JJ, 131) Un fragment de *Jules et Jim* atteste en effet que Jim et Kathe tiennent chacun un journal intime et que celui de la femme semble très complexe : « Kathe leur lut à haute voix de grandes parties de son journal de l'an passé, depuis l'arrivée de Jim jusqu'à son départ pour Paris. C'était fouillé comme un temple hindou, un labyrinthe où l'on se perdait aisément. Le journal de Jim était une table des matières en comparaison. » (JJ, 131) L'importance documentaire et littéraire de ces journaux écrits parallèlement est signalée par Francine Martinot :

De ce récit d'un « *pur amour à trois* » — *Jules et Jim* — nous connaissons aujourd'hui comme les négatifs, devenus presque plus lumineux que le roman. La lecture de ces pages — les Journaux croisés, parlant l'un et l'autre, de leur relation amoureuse — est un jeu subtil de textes-gigognes, de paroles dispersées et d'échos. Helen tient surtout à ne pas dénaturer la vie par la notion du

---

<sup>263</sup> Helen Hessel, *Journal d'Helen. Lettres à Henri-Pierre Roché. 1920-1921*, Traductions : Antoine Raybaud, Notes : Karin Grund, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1991.

<sup>264</sup> Blandine Masson, Antoine Raybaud, André Dimanche, « Le Journal, les lettres », in Helen Hessel, *op. cit.*, p. XIII.



vécu, à ne pas la figer ; Roché, lui, continue ce qu'il avait commencé bien avant de la rencontrer, et qu'il poursuivra jusqu'à sa mort<sup>265</sup>.

« Textes-gigognes » ou alternance des points de vue, les témoignages d'Henri-Pierre Roché, Franz Hessel et Helen Hessel — que ce soient journaux ou romans — démontrent la richesse et l'intensité d'une vie amoureuse à laquelle les protagonistes se dédient corps et âme. Avec des techniques propres, sous des formes originales, ils remémorent une expérience inoubliable pour eux-mêmes à tel point qu'ils sont disposés à la partager avec le monde entier.

### **I.1.3. Franz Hellens. Les enjeux autobiographiques**

Franz Hellens provient d'une famille flamande de fervents catholiques, ce qui détermine ses parents à l'inscrire pour études au Collège Sainte-Barbe de Gand et au Collège Saint-Joseph de Turnhout, institutions réputées en Flandre pour leur rigidité. Robert Frickx, l'exégète qui a étudié de près la vie d'Hellens, confirme la rigueur du milieu dans lequel s'est formé l'écrivain :

Élevé selon les principes d'une bourgeoisie catholique et conservatrice, Hellens avait vécu une adolescence repliée sur elle-même, hantée par la terreur du péché et de la damnation éternelle. [...] de multiples allusions à son éducation religieuse témoignent néanmoins qu'Hellens subit très fortement l'emprise d'une méthode fondée en grande partie sur la menace du châtement divin<sup>266</sup>.

Le milieu religieux dans lequel il est élevé marque l'auteur jusqu'à la fin de sa jeunesse, lorsqu'il traverse une période de crise et se détache de la croyance qui lui a été insufflée. La déception que provoque chez son père cette transformation génère la rupture de toute relation entre les deux. Le penchant d'Hellens pour l'écriture et non pas pour les études considérées par son père comme sérieuses, l'échec de son premier mariage et le remariage avec une femme divorcée, son séjour prolongé dans le Sud de la France, ainsi que sa vie bohème provoquent un choc dans sa famille bourgeoise traditionaliste, qui récrimine contre l'incongruité flagrante entre sa conduite et son statut. Le passage de l'écrivain du rigorisme imposé en famille et au collège des Jésuites à la liberté d'expression est perçu par ses parents comme une conversion décevante et impardonnable. Pour Hellens, la découverte de la liberté coïncide avec la perte de la foi. Mais une précision importante s'impose, confirmée à maintes reprises par l'auteur lui-même : il perd la

---

<sup>265</sup> Francine Martinoir, « Un héros pathétique », in *La Quinzaine littéraire*, Paris, no. 650, 1<sup>er</sup>-15 juillet, 1994, p. 12. Souligné dans le texte.

<sup>266</sup> Robert Frickx, *Franz Hellens ou le Temps dépassé*, op. cit., p. 30.

foi telle qu'on la lui avait enseignée jusque-là ; en revanche, il garde la croyance en Dieu et la conviction qu'Il règne partout dans le monde. L'écriture d'Hellens reflète pleinement ces transformations subies pendant l'enfance et la jeunesse, ainsi que les événements essentiels de sa maturité. Malgré la rupture du contact avec son père, il ne cesse pas de lui rendre hommage toute sa vie et la mort du vieil homme provoque dans son âme une douleur qui lui fait réévaluer la relation père-fils et les principes d'après lesquels il se laisse guider dans la vie. C'est alors qu'il commence à rédiger *Le journal de Frédéric*<sup>267</sup>, témoin de ses troubles spirituels et éthiques, mais qui englobe graduellement des idées sur ses livres, ses amis, ses amours, sa famille. Même si le *Journal* ne comprend pas beaucoup de détails sur la période où Hellens a écrit *La femme partagée*, il faut avouer sa valeur pour l'étude du restant de l'œuvre d'Hellens. Dans son étude monographique, Frickx insiste d'ailleurs sur l'intérêt culturel, historique et psychologique, mais surtout la sincérité de ces aveux, tout en mettant en évidence l'aspect sincère des interventions extralittéraires d'Hellens.

[...] il présente l'avantage de n'avoir pas été conçu comme une œuvre littéraire et de ne rien nous dissimuler de la personnalité du poète, pas plus ses rancœurs, ses doutes, ses remords ou ses découragements, que ses joies, ses sursauts d'orgueil, ses admirations passionnées, son amour profond de la vie<sup>268</sup>.

À en juger par la quantité des cahiers qui composent le journal, Hellens semble y avoir consacré beaucoup de son temps, répondant au plaisir d'écrire qui caractérise Henri-Pierre Roché aussi et que Lejeune et Bogaert identifient comme un trait essentiel de l'écriture diaristique : « Il est fascinant de se transformer soi-même en mots et en phrases, et d'inverser le rapport qu'on a avec la vie en s'auto-engendrant. »<sup>269</sup>

Outre son journal, Hellens écrit les *Documents secrets*<sup>270</sup>, une sorte d'essai autobiographique ayant comme sujet l'entrelacement de sa vie et de son œuvre, son mûrissement artistique, ses sources d'inspiration — autant personnelles que littéraires —, sa manière d'écrire, ses amis proches. L'auteur y renferme assez peu d'impressions sur sa vie et privilégie les

---

<sup>267</sup> *Le Journal de Frédéric* tenu par Franz Hellens est encore à ce jour inédit. Cependant, nous bénéficions du travail exceptionnel déployé par Robert Frickx et nous nous en servons dans cette recherche. Les références à ce journal renvoient donc à la monographie consacrée à l'auteur par Robert Frickx, *Franz Hellens ou le Temps dépassé*, op. cit., ainsi qu'à un article écrit par le même Robert Frickx : « Une lecture particulière de *La Femme partagée* d'Hellens », in Vic Nachtergaele (dir.), *Franz Hellens entre Mythe et Réalité*, Louvain, Presses Universitaires, coll. « Symbolae » 1990, vol. 4, pp. 55-65.

<sup>268</sup> Robert Frickx, op. cit., p. 252.

<sup>269</sup> Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006, p. 31.

<sup>270</sup> Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1931)*, Bruxelles & Maestricht, A.A.M. Stols Éditeur, 1932 et *Documents secrets, 1905-1956. Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, op. cit.

confessions franches sur la genèse de ses œuvres. Il avoue écrire comme dans un état de transe et se laisser conduire non pas par le fil de sa pensée, mais par le fil de l'inspiration, ce qui rend difficile l'effectuation du parcours d'écriture, qu'il est incapable de maîtriser.

Comment ai-je été amené ou poussé à écrire chacun de mes livres ? Pareille histoire ne peut être réussie, car aucun de mes livres n'a été conçu délibérément ; je ne les ai pas prémédités. De plus, l'auteur n'a pas tenu le journal de bord de leur itinéraire ou de leur aventure. Je ne sais que peu de choses de mes livres. Chacun d'eux est un rêve ; comme les rêves, ils m'échappent. Ils ont beau être là, écrits, imprimés ; si je les relis, je ne les reconnais plus<sup>271</sup>.

Il voit même cette tentation de recomposer le trajet d'écriture de ses livres comme une trahison de soi-même, parce que ce serait un dévoilement du secret étant à la base de son écriture :

Dois-je dire comment j'ai été amené à écrire cette série de livres où j'ai apporté, sinon le meilleur de moi-même, en tout cas les accents les plus sincères, le tremblement le plus vrai, l'émotion la plus crue : *L'enfant sauvage*, *Le Naïf*, *Les filles du désir*, *La femme partagée* ? Pourquoi livrer ce secret, et ne m'en voudrai-je pas de cette sorte de trahison ? Il y a toujours quelque lâcheté à écrire et les ouvrages les plus sincères ne sont pas les plus courageux<sup>272</sup>.

Tout comme Grisay le remarque, les *Documents secrets* sont axés sur l'évolution professionnelle de l'écrivain et non pas sur son évolution personnelle. En fait Hellens ne fait appel à sa vie personnelle que dans la mesure où elle interfère dans l'écriture ou s'avère nécessaire pour justifier le traitement de quelque thème controversé.

L'intérêt principal de *Documents secrets* est en effet de nous montrer l'évolution d'un écrivain, la genèse de ses œuvres, les raisons pour lesquelles elles ont été écrites et le but qu'elles visent. À travers les récits et les explications de l'auteur, on le voit se dessiner par touches successives, on le suit pas à pas dans ses recherches, on sent que, pour lui, écrire est une nécessité et non pas un acte gratuit<sup>273</sup>.

Bien qu'ils n'apparaissent pas de façon explicite dans l'autobiographie, les événements personnels ayant marqué les périodes les plus importantes de sa vie se reflètent dans l'écriture d'Hellens, une écriture intériorisée, dans laquelle il s'adonne à l'analyse de ses états d'âme, de ses crises existentielles, mais aussi des caractères humains en général. Autobiographie donc atypique, car elle ne respecte pas le critère établi par Lejeune exigeant le témoignage des expériences passées et la recherche d'un sens à sa vie, celle d'Hellens n'écrit pas son existence, mais son œuvre, ne se propose pas d'analyser sa vie et le sens de celle-ci, mais de disséquer le

---

<sup>271</sup> Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1931)*, op. cit., p. 30.

<sup>272</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

<sup>273</sup> Auguste Grisay, *L'œuvre de Franz Hellens*, Liège, Éd. de l'Essai, 1962, p. 88.

processus de création artistique. Si pour Philippe Lejeune l'un des critères de l'autobiographie est de « faire revivre le passé : il ne s'agit plus de parler du passé, mais de le recréer »<sup>274</sup>, « en assumant et en remodelant son passé »<sup>275</sup> Hellens ne ressent pas le besoin de se chercher, de se justifier, de reprendre le fil de son trajet personnel, sinon de parcourir uniquement son évolution en tant qu'écrivain. Il n'est donc pas à la recherche de son identité humaine, mais de celle littéraire.

Bien que les œuvres autobiographiques d'Hellens taisent sa vie, les romans la dévoilent avec minutie : les histoires vécues, ainsi que son entourage s'y retrouvent. Les confessions attendues dans l'autobiographie surgissent dans la fiction, où les secrets sont exposés et la vie disséquée. Néanmoins sans se proposer de remémorer le passé, ni de construire une image de soi comme le fait Simone de Beauvoir, Hellens réussit à se décrire au public, avec ses aspirations, ses craintes, ses réalisations. Grisay considère même que ses romans sont des autobiographies voilées où seuls les noms des personnages sont changés.

La plupart des romans de Franz Hellens sont des autobiographies à peine voilées. Les personnages ont existé, il les a côtoyés, il les a connus. Le cadre où ils évoluent, l'écrivain y a vécu. Sous des noms différents, il se décrit lui-même.

Dans ses romans, Hellens se présente tel qu'il s'est découvert dans ses poèmes et dans ses contes. Pour lui, l'œuvre tout entière ne peut être que la traduction de la vie. Il ne peut concevoir ce que certains ont appelé « l'art pour l'art ». Un artiste, un écrivain qui se veut digne doit conserver de profondes racines dans le quotidien.

[...] Par ce contact continu avec le réel, tous les livres de Franz Hellens, et en particulier ses romans, sont profondément humains. Ce qui l'intéresse, c'est l'homme, la vie avec ses mystères, sa grandeur et ses petites choses, l'homme pris dans sa totalité avec ses lumières et ses ombres<sup>276</sup>.

Pourtant, un autre exégète de l'œuvre d'Hellens, Henry Dommartin, observe que malgré l'inspiration que l'écrivain extrait de ses souvenirs personnels, dans son œuvre il modifie considérablement les faits vécus. Il signale le sens dans lequel il faut comprendre la composante autobiographique de l'œuvre d'Hellens. Selon lui, il faut ne pas chercher dans toute ligne écrite le substrat réel, mais essayer de voir combien Hellens en a été affecté, parce que c'est plutôt l'état d'esprit conséquent qu'il a accentué dans son écriture :

[...] il convient d'entendre « autobiographie » dans son sens le plus large. Les faits d'une existence importent peu. C'est leur répercussion sur les individus qui compte ; c'est notre capacité d'absorption et notre interprétation des événements qui révèlent notre valeur. Les faits sont interchangeable, leur résonance en nous-mêmes est constante. Hellens a utilisé ses expériences

---

<sup>274</sup> Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, op. cit., p. 44.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>276</sup> Auguste Grisay, op. cit., p. 49.

— comme le font la plupart des bons romanciers — mais surtout le contenu de celles-ci. Nous n'avons pas à connaître la vie intime des auteurs pour juger de leurs œuvres. Elle peut contribuer à éclairer notre jugement, non à le former. Mais sans connaître l'histoire d'un artiste, nous discernons vite ce qui, dans une œuvre, a été réellement vécu. Chez Hellens les meilleurs personnages qu'il met en scène ont vécu leur vie et cette vie est essentiellement celle de leur créateur. Or ici, Frédéric comme le Naïf, comme le héros de *La Femme partagée*, c'est Hellens lui-même.

Il lui prête visiblement son propre comportement humain, depuis l'âge de sa jeunesse jusqu'à celui de sa maturité. Ce qui le caractérise fondamentalement c'est son excessive émotivité. Il est perméable à toutes les impressions du dehors, son cœur et ses nerfs sont sans défense à la moindre alerte. Pour un hypersensible, les causes de souffrance sont infinies, celles de joie et de bonheur — ressenties avec intensité elles aussi — très rares<sup>277</sup>.

En fin de compte, comme chez tous les écrivains, dans le cas d'Hellens c'est l'ensemble de l'œuvre — « le collationnement des écrits intimes, et particulièrement du *Journal*, avec les œuvres de fiction »<sup>278</sup> — qui doit être considéré pour en avoir une image claire.

Beaucoup de personnages de fiction inclus notamment dans les contes fantastiques ont pour origine des personnes que l'auteur a vraiment rencontrées et qui lui ont servi de modèle. Le poète Paul Méral dont la vie malheureuse détruite par l'alcoolisme, l'errance et la débauche l'impressionne fortement, l'inspire dans *Moreldieu*<sup>279</sup> ; le conte *Un voyant*<sup>280</sup> nous offre ce que Lebois appelle « une plongée dans l'âme tourmentée de Modigliani »<sup>281</sup> dans la période où ce dernier peint le portrait d'Hellens ; les peintres belges De Boever, De Bruycker apparaissent sous les traits de certains personnages des textes *En ville morte. Les scories*<sup>282</sup>, *Au repos de la santé*<sup>283</sup>, *Naître et mourir*<sup>284</sup> ; son fils Alexandre Miloslawski est évoqué dans *La mort est une récompense*<sup>285</sup>, reflet de la douleur subie par l'auteur quand il apprend sa disparition, puis sa mort pendant la Seconde Guerre Mondiale ; il rend hommage à ses parents et à ses grands-parents dans la trilogie de l'enfance formée des tomes *Le Naïf*<sup>286</sup>, *Les filles du désir*<sup>287</sup>, *Frédéric*<sup>288</sup>. Même

---

<sup>277</sup> Henry Dommartin, « Naître et mourir », in Jean Paulhan, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens*, op. cit., pp. 109-110.

<sup>278</sup> Robert Frickx, op. cit., p. 373.

<sup>279</sup> Franz Hellens, *Moreldieu*, Paris, Albin Michel, 1946.

<sup>280</sup> Franz Hellens, *Un voyant*, in *Nouvelles réalités fantastiques*, Bruxelles, Les Écrits, 1941.

<sup>281</sup> André Lebois, « De l'amour chez Franz Hellens », in Jean Paulhan, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens*, op. cit., p. 117.

<sup>282</sup> Franz Hellens, *En ville morte. Les scories*, Bruxelles, Librairie nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest et C<sup>o</sup>, 1906.

<sup>283</sup> Franz Hellens, *Au repos de la santé*, Paris, Commerce d'esprit, 1932.

<sup>284</sup> Franz Hellens, *Naître et mourir*, Paris, Albin Michel, 1948.

<sup>285</sup> Franz Hellens, « La mort est une récompense », in *Nouvelles réalités fantastiques*, op. cit.

<sup>286</sup> Franz Hellens, *Le Naïf*, Paris, Émile-Paul, coll. « Edmond Jaloux », 1926.

<sup>287</sup> Franz Hellens, *Les filles du désir*, Paris, Gallimard, 1930.

<sup>288</sup> Franz Hellens, *Frédéric*, Paris, Gallimard, 1935.

dans *Bas-Bassina-Boulou*<sup>289</sup>, texte entièrement fictionnel, la sculpture du fétiche noir originaire d’Afrique est tout à fait réelle ; elle a été découverte par l’écrivain chez un brocanteur et est devenue l’un de ses plus chers objets, le talisman chargé de vertus magiques gardé toute la vie. Quant au volume *Réalités fantastiques*, Frickx observe que « [c]’est [...] celui de ses livres où il a mis le plus de lui-même ; chacun des récits qui le composent serait la transposition d’un rêve ou d’une aventure réellement vécue. »<sup>290</sup> Alexandre Vialatte souligne le fond réel qui inspire ce bouquin, soit un événement artistique londonien : « Les *Réalités fantastiques* sont nées à Londres, un soir, au music-hall, d’un choc qu’Hellens y éprouva en voyant au-dessous de lui le gouffre de la salle. Il dut se cramponner au dossier de son fauteuil. »<sup>291</sup>

Si l’étude de sa vie d’adulte ne semble pas trop intéresser Hellens, il se préoccupe énormément de l’époque de son enfance car, selon lui, c’est l’âge définitoire dans la vie d’un homme mûr. Il signale lui-même l’importance de la période de l’enfance dans sa vie et l’attachement qu’il porte toujours à l’enfant qui subsiste en lui :

J’éprouve un grand soulagement. Je rentre d’un long voyage, et j’ai acquis une certitude : l’enfance de l’homme pose le problème de sa vie entière, mais il appartient à l’âge mûr d’en trouver la solution. J’ai marché trente ans avec cette énigme, sans lui accorder une pensée et je sais aujourd’hui que tout était déjà dit en commençant. Je n’ai jamais avancé, je n’ai fait que me reconnaître. Je ne me croyais pas si simple, si semblable à moi-même. Les revers, les chagrins, les déceptions, ont passé sur moi sans m’atteindre, en tout cas sans m’amoinrir ni me lasser. Je resterai éternellement l’enfant que je fus<sup>292</sup>.

C’est surtout grâce au recul conféré par la maturité qu’un auteur peut prendre conscience du fait que la distance tend à s’abolir entre lui et son alter ego enfantin, donc entre lui comme narrateur et le personnage qu’il décrit, phénomène dont Philippe Lejeune parle comme d’un « jeu sur la distance (abolie ou mesurée) entre le narrateur et le héros – visible surtout dans le récit d’enfance, où la différence d’âge rend la chose naturelle. »<sup>293</sup> Le portrait de l’enfant et de l’adolescent Frédéric contient les traits de l’homme qu’il deviendra, avec les expériences mémorables, les complexes, les frustrations et les orgueils redoutés et maîtrisés. *Le Journal de Frédéric* et *Documents secrets* portent témoignage des plus intimes pensées, sentiments et actions, tandis que la série autobiographique composée des volumes *Le Naïf*, *Les filles du désir*,

---

<sup>289</sup> Franz Hellens, *Bas-Bassina-Boulou*, Paris, Rieder, 1922.

<sup>290</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 89.

<sup>291</sup> Alexandre Vialatte, « Un grand monsieur », in Jean Paulhan, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>292</sup> Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1931)*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>293</sup> Philippe Lejeune, *L’autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 51.

Frédéric, *Les saisons de Pontoise*<sup>294</sup> part à la quête du paradis perdu et recrée l'univers de l'enfance et de la jeunesse, ainsi que le portrait du petit Frédéric fragile, timide et innocent. On y découvre une illustration des événements décisifs de l'enfance et de l'adolescence de l'auteur, qui ont contribué à sa formation émotionnelle et érotique, mais aussi les relations complexes avec les adultes de sa famille. Il s'analyse afin de voir qui il était et qui il est devenu : « Je me trouvais désormais en face de moi-même avec ce seul intermédiaire : mon enfance. »<sup>295</sup> Cette période se trouve à l'origine de sa douleur, mais aussi de sa délivrance : « Mon drame peut se résumer dans ce seul mot : l'enfant. L'enfant que j'ai été, qui subsiste en moi ; l'enfant qui est le mien, et qui me paralyse, me dépouille, m'empêche de vivre, tout en ne cessant pas de me purifier. »<sup>296</sup> Son évolution est surprise dans tous les détails, agréables ou pénibles, qui l'ont formé affectivement et moralement. L'écriture, pour lui, est en égale mesure une thérapie menée à la fois par l'angoisse et la nostalgie, puisque la redécouverte de son passé est sans doute troublante, mêlée d'enthousiasme et de terreur. Il s'agit donc là d'un moyen de connaissance qui n'est pas toujours facile à accepter.

À vrai dire, la joie de la découverte, lorsque j'aperçus devant moi mon enfance, et que je la reconnus comme si je l'avais quittée la veille, fit bientôt place à une sensation de terreur. En retrouvant l'enfant que j'avais été et qui grandissait encore dans le présent, gambadant ou rêvant comme dans un vieux domaine, je m'apercevais pour la première fois au miroir intérieur. « La découverte de l'enfance, c'est celle de l'homme même, pensais-je. Tous les mensonges de l'existence quotidienne, toutes les faussetés acquises, les illusions de l'âge mûr, tombent devant cette réalité. Tu n'as pas cessé d'être cet enfant qui vient de se réveiller en toi ; la leçon de la vie n'a changé aucun de ses traits ; ton visage s'est durci, comme un masque, mais tu vois au travers. Si tu le nies, c'est que tu as cessé depuis longtemps d'avancer, par conséquent d'exister. Ton enfance, les troubles et les premiers élans de ta jeunesse, ne sont pas seulement un prologue à ta vie actuelle ; depuis ce temps tu n'as fait que te répéter. Car s'il est vrai que la vie de l'homme ressemble aux saisons de la terre, l'enfance à elle seule a son printemps, son été, son automne et son hiver. Tout ce qui vient ensuite n'est que répétition sur un autre plan. »<sup>297</sup>

Ainsi qu'il a été souligné par Grisay, l'importance de l'enfance et de l'adolescence dans la vie d'un homme est capitale, ce sont des périodes qui laissent leur empreinte sur sa vie entière et conditionnent son évolution. Ainsi, l'homme mûr ne peut comprendre et justifier ses actes qu'à la lumière des événements et des sentiments vécus au début de sa vie : « À un tournant de sa vie,

---

<sup>294</sup> Franz Hellens, *Les saisons de Pontoise*, suivi de *Contes de Frédéric*, Paris, Albin Michel, 1956.

<sup>295</sup> Franz Hellens, *Documents secrets, 1905-1956. Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, op. cit., p. 151.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 153.

Hellens a senti le besoin, l'impérieuse nécessité de se replonger dans son passé, d'y rechercher ses racines, son explication même. »<sup>298</sup>

Nous devenons donc témoins du trajet du devenir de la personnalité d'Hellens, qui a besoin de retourner à ses origines pour se connaître, reflétant ainsi les propos de Loïc Marcou : « Cette quête de l'identité prend souvent l'apparence d'une quête des origines. En règle générale, les autobiographes ne cherchent pas à raconter leur vie *in extenso*, mais plutôt à cerner leur existence dans ce qu'elle a de plus profond : sa genèse. »<sup>299</sup>

Les volumes autobiographiques mentionnés refont donc le périple de la vie d'Hellens à partir de l'âge de six ans, en passant par l'adolescence, jusqu'à l'entrée à l'université. Ils se suivent plus ou moins chronologiquement pour offrir un vaste tableau des étapes et événements importants que le jeune, puis l'adolescent Frédéric ont traversés. Les premiers contacts avec la mort (par la mort de son frère et d'un ami) et les répercussions psychiques, l'affection des parents et sa séparation d'eux pour aller à l'internat, la perception de la foi religieuse, les premières inquiétudes du corps et l'éveil de la curiosité sexuelle, les premiers flirts et l'effleurement des sentiments amoureux, les typologies féminines qui l'attirent, l'expérience du collège sont les thèmes principaux de ces livres. Les premiers signes de l'extrême sensibilité qui caractérise l'auteur se font déjà voir à travers les diverses situations où il est mis. Tous ces événements, il les a vécus et en a été fortement marqué, mais ils l'ont aussi aidé à grandir, surtout mentalement. L'imagination contribue parfois à l'évocation poétique de ces périodes-là et pigmente les faits d'émotion et d'une aura de rêve et de féerie.

Bien que le roman *Mélusine ou la robe de saphir*<sup>300</sup> ne relate pas d'épisodes autobiographiques, il a été créé à la suite d'une multitude de rêves, étranges et constants, que l'auteur a eus pendant les années 1917-1918 dans le Sud de la France, à Nice et à Villefranche-sur-mer et qu'il a transcrits constamment. Il avoue s'être senti en permanence comme en état de transe dans cet intervalle et avoir écrit son roman immédiatement après la consommation de cette période chargée de rêves, immergé dans un état privilégié impossible à retrouver ultérieurement. D'ailleurs, le rêve occupe une place privilégiée parmi les sources d'inspiration hellensiennes, notamment dans les contes fantastiques.

*Mélusine* fut écrit sans suite dans une fièvre continue. Je passai pendant toute cette période par des alternatives d'exaltation et d'abattement, dont ma compagne fut le patient et désolé témoin.

---

<sup>298</sup> Auguste Grisay, *op. cit.*, p. 43.

<sup>299</sup> Loïc Marcou (dir.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>300</sup> Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, Paris-Bruxelles, La Voile rouge, Émile-Paul frères, 1920.



Maria Miloslawsky me rappela plus tard que je ne me montrai jamais aussi irritable ; je ne parlais presque pas, je répondais à ses questions comme un somnambule. Elle se désespérait d'être impuissante à me rappeler à la raison<sup>301</sup>.

Alexandre Vialatte voit également ce volume comme le résultat d'une transe qui rappelle l'écriture surréaliste : « *Mélusine* écrite dans une "transe", comme les textes "automatiques", prolongeait sans doute ces travaux, ces songes, ces visions, ces brassages. »<sup>302</sup>

D'autres volumes — *En écoutant le bruit de mes talons*<sup>303</sup>, *La femme partagée*, *Naître et mourir*, *L'homme de soixante ans*<sup>304</sup> — sont aussi des romans aux forts éléments autobiographiques et traduisent, plus ou moins fidèlement, les étapes essentielles des liaisons amoureuses d'Hellens avec les trois femmes qui ont marqué pour toujours sa destinée sentimentale. Le roman devient ainsi le lieu de confession des événements réels, mais à la fois il offre l'occasion d'analyser à froid certaines impulsions intimes. Le voile de la fiction romanesque est la couverture idéale pour les sentiments et les affres personnels. Dans ces quatre romans, malgré la part de reconstruction imaginaire, nous pouvons reconnaître, sous les traits des personnages, l'écrivain, ses épouses et ses amis. Finalement chez Hellens l'entreprise autobiographique se métamorphose en roman psychologique. Cette forme romanesque d'un contenu autobiographique est essentiellement celle de la fiction moderne, où le récit des événements est ponctué par des analyses psychologiques visant à les interpréter. Le texte romanesque devient de la sorte un véritable laboratoire d'analyse psychologique du moi autobiographique, ainsi que de son environnement.

Pendant le premier mariage d'Hellens, Marguerite Nyst a une relation extraconjugale avec un ami à lui, le médecin et écrivain Max Deauville, qu'elle épouse, d'ailleurs, après son divorce d'Hellens. Le roman *En écoutant le bruit de mes talons*, daté de « Nice, Noël 1917 », contient les épisodes les plus importants de cette histoire amoureuse à trois, où l'écrivain est contraint de partager l'affection de sa femme avec un autre homme tout en se montrant très indulgent face à la situation, malgré le vide et le déséquilibre qu'il en ressent. Le personnage d'Anna incarne Marguerite, Maurice Olivint est Hellens lui-même, tandis que Stéphane Fréneau représente Max Deauville. Les trois vivent une aventure ambiguë, dans laquelle la femme aime les deux hommes, sans réussir à choisir. Instable émotionnellement, elle confesse à son mari : « Je ne sais vraiment

---

<sup>301</sup> Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1931)*, op. cit., p. 65.

<sup>302</sup> Alexandre Vialatte, art. cit., p. 96.

<sup>303</sup> Franz Hellens, *En écoutant le bruit de mes talons*, Bruxelles, Éditions de La Renaissance d'Occident, 1920.

<sup>304</sup> Franz Hellens, *L'homme de soixante ans*, Paris, Albin Michel, 1951.

qui de vous deux je perdrais avec le plus de tristesse. »<sup>305</sup> Accablée par la culpabilité, elle lui témoigne aussi que « [s]i tu disparaissais, je te verrais toujours devant moi, comme le remords. »<sup>306</sup> Quant à eux, les hommes se contentent des débris que la femme leur donne, sans avoir le courage d'exiger davantage. À la fois d'une honnêteté et d'une naïveté désarmantes, Anna reconnaît avoir besoin des deux hommes pour être une femme accomplie. En plus, elle essaie de leur insuffler un sentiment de honte à la pensée de la repousser pour sa conduite, voire de les faire se sentir coupables, surtout son mari, pour se délivrer du fardeau de la trahison. De façon mélodramatique, elle plaide pour son droit à la compréhension : « Je veux que tu me comprennes. Je ne suis ni cruelle, ni résignée, mais je ne peux me suffire, et je demande tout ! »<sup>307</sup> Lorsque Maurice, le mari légitime, ose exprimer son point de vue et veut quitter Anna, celle-ci déclare son amour dans une crise de pleurs qui lui amène le pardon.

Elle baissa la tête ; on ne voyait que ses cheveux brûlants répandus. Maurice la sentit grelotter. Ce fut comme un brasier sur de la glace. Il la serra contre lui, comme s'il eût voulu se jeter dans les deux abîmes contradictoires de cette flamme et de cette eau.

— Non ! non ! Anna, ne pleure pas. Je ne peux te voir pleurer ainsi ! Je ne t'accuse pas. Tu n'as rien fait. Tu es innocente. Il n'y a rien de changé, je t'assure... Je t'aime encore plus qu'avant ! Mon ange, mon ange... Vois, je t'appelle ainsi !...

— Toujours, lorsque je t'ai fait mal, tu m'as donné ce nom !<sup>308</sup>

La faiblesse et la passivité des hommes permettent à la femme de faire librement son jeu. Entre déclarations d'amour, abandons et retours, la femme entretient les deux couples. Même la fin du roman est optimiste. Dans le chant d'Anna — réconciliée avec les hommes et libre de continuer sa vie parallèle — l'auteur voit l'espérance : « Cette voix n'était pas dure ; elle ne faisait aucun mal. Elle ouvrait même de claires perspectives. »<sup>309</sup> La sensibilité excessive du narrateur, ainsi que la coquetterie de sa femme transparaissent tout au long du roman. Il ne faut pas nier que le mariage d'Hellens avec Marguerite Nyst a été fondé sur l'amour, même s'il n'a pas duré longtemps, et que l'écrivain a dédié à sa femme le recueil de contes *Les clartés latentes*<sup>310</sup> qu'elle a inspiré par la sensualité, la gaieté et la stabilité affective apportées dans sa vie au début de leur couple.

---

<sup>305</sup> Franz Hellens, *En écoutant le bruit de mes talons*, op. cit., p. 108.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>308</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>310</sup> Franz Hellens, *Les clartés latentes. Vingt contes et paraboles*, Paris, Librairie générale des Sciences, des Arts et des Lettres, 1912.

La suivante relation amoureuse de Franz Hellens lui offre la source d'inspiration pour la trame de *La femme partagée*, une sorte de continuation du roman *En écoutant le bruit de mes talons*, car c'est toujours dans une relation triangulaire que les esprits se dénouent. Encore une fois, Hellens est contraint de partager la femme aimée et non pas avec quiconque, mais avec un cher ami. Les faits réels qui inspirent le sujet de ce roman sont multiples. Après sa séparation de Marguerite Nyst, Hellens passe des séjours très longs dans le Sud de la France, à Nice et à Villefranche-sur-mer, coupés de courtes incursions à Paris. Là-bas il a l'occasion de connaître quelques grands artistes de l'époque, tels Modigliani, Matisse, Maeterlink, Jules Romains, Rogowski, mais aussi celle qui deviendra sa femme, Maria Marcovna Miloslawski (connue aussi sous l'appellatif de Maroussia) avec laquelle il vit une liaison entachée d'ambiguïté et d'instabilité sentimentale. À l'époque où elle connaît Hellens, Maria est encore mariée, bien que séparée. Après son divorce, elle devient la deuxième épouse de l'écrivain belge, à son tour divorcé de Marguerite Nyst. Ils font la connaissance dans la maison d'un sculpteur russe, Alexandre Archipenko, qui loue une chambre à Maria dans son appartement de Nice et propose à l'écrivain de collaborer à la réalisation d'une pièce de théâtre. Mais Hellens et Archipenko finissent par se quereller et rompent tout contact, ce dernier ayant un caractère qu'Hellens n'agrée pas : « C'était un caractère inquiet et ombrageux. Nos relations prirent cependant un certain ton de camaraderie jusqu'au jour où j'aperçus le fond de sa nature soupçonneuse. »<sup>311</sup> En outre, Archipenko est jaloux de la relation d'Hellens avec Maria Marcovna qu'il veut périlcliter par des machinations voilées qu'Hellens décèle. L'épisode qui mène à la rupture de la collaboration avec le sculpteur est relaté dans le roman aussi, où Lucien (le narrateur) rompt avec Sternberg (incarnation d'Archipenko) quand celui-ci essaie de dénigrer Léa.

Ainsi se termine l'histoire d'une collaboration inachevée, la seule de ma vie littéraire. Maria Marcovna me donna plus tard l'explication de la conduite d'Archipenko. Depuis quelque temps, celui-ci voyait d'un mauvais œil les relations de plus en plus intimes qui s'établissaient entre sa locataire et moi. C'est un fait certain : mes visites avaient changé de but. Si elles gardaient toujours pour prétexte une entrevue avec l'artiste au sujet de notre pièce, ma présence en compagnie d'Archipenko se faisait de plus en plus avare, tandis qu'elle se prodiguait auprès de mon amie. Du reste, je commençais à concevoir quelques doutes sur l'efficacité de notre œuvre<sup>312</sup>.

En 1916, Hellens connaît à Villefrance-sur-Mer Ludomir Rogowski, un réputé compositeur polonais, dans la maison d'une amie de Maria Marcovna. Le décor de leur rencontre, une petite villa entourée d'un jardin magique et située sur une colline, se retrouve dans le roman.

---

<sup>311</sup> Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1931)*, op. cit., p. 56.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 60.

L'année précédente, j'avais fait la connaissance d'un compositeur polonais, Rogowski, avec qui je m'étais lié aussitôt d'une solide amitié. Il habitait à Villefranche, chez une amie de Maria Miloslawsky, une petite villa située sur la colline, au milieu d'un jardin magique, à flanc de côteau, d'où l'on apercevait d'un coup d'œil circulaire, à travers le feuillage des oliviers et des caroubiers, la montagne, la plaine et la mer. Nous allions souvent le voir. On passait des journées inoubliables à cueillir des fruits, marcher et faire de la musique. Le soir, nous descendions ensemble la pente du Mont-Boron, par où nous rentrions à Nice<sup>313</sup>.

Un fait surprenant dans la vie du couple est la naissance d'un enfant enregistré sous le nom d'Alexandre Miloslawski (appelé par les familiers Choura), parce que Maria n'était pas encore divorcée à cette date-là et donc Hellens ne pouvait pas reconnaître officiellement l'enfant. De surcroît, dans l'entourage du couple planait le soupçon qu'Alexandre était le fils de Rogowski et non pas d'Hellens. D'ailleurs, ce doute persiste dans la tête d'Hellens également et il n'en apprend jamais la réponse clarifiante. Il le laisse transparaître non seulement dans le dénouement de son roman *La femme partagée*, mais aussi dans le *Journal de Frédéric*, dont nous trouvons quelques indices dans la monographie écrite par Robert Frickx : « Je l'aimais tendrement, malgré la blessure de sa naissance. »<sup>314</sup> Ou encore dans la *Glose sur « La femme partagée »*, où le doute est ouvertement exprimé, pendant la grossesse et après la naissance :

On conçoit que cet événement ne laissa aucun des deux amis indifférent. La question s'était posée dès l'annonce de la grossesse de Léa : Quel était le père de l'enfant ? Il fallut attendre la venue au monde de l'hôte nouveau. Mais ce ne fut pas une solution, les signes de ressemblance avec l'un ou l'autre des deux amis ne se montrant pas affirmatifs.

Dans cette situation, apparut-il aux yeux d'Arnold que la naissance de cet enfant constituait un signe du destin ? Qu'il fallait, par un sentiment de générosité totale, laisser à l'amitié le bénéfice du sort le meilleur ? Ou bien, l'idée peut-elle venir qu'Arnold sûr de son droit à la paternité ne l'était pas de son pouvoir de l'exercer en toute honnêteté, je veux dire en assumant totalement la charge ? Arnold était pauvre, peu doué pour la vie pratique. Question sans solution<sup>315</sup>.

Progressivement, l'atmosphère tranquille dans le foyer conjugal d'Hellens se dégrade, « les mesquineries et les querelles domestiques »<sup>316</sup> dominant les rapports entre les époux. C'est par l'intermédiaire de Robert Frickx que nous apprenons que Maroussia adopte graduellement la conduite de la première femme d'Hellens, Marguerite Nyst, et se lance dans une vie sociale sinon frivole, du moins opposée au silence et au retrait qu'agrée son mari en vue de son travail, ce qui mène à leur éloignement réciproque.

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>314</sup> Franz Hellens, *Journal de Frédéric*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>315</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée »*, Liège, Dynamo, Pierre Aelberts Éditeur, coll. « Brimborions », 1964, p. 10.

<sup>316</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 44.

[...] l'entente avait cessé de régner au foyer d'Hellens. Marie souffre des absences fréquentes de Franz, et, surtout, de son *absence morale*, du peu d'intérêt qu'il manifeste à l'égard des siens. Jolie, avide de plaisirs, de fêtes, de distractions, elle est naturellement coquette et dépensière. Sa volubilité, son entrain contrastent avec la discrétion de son mari. Elle aime à s'entourer d'amis, et notamment de compatriotes, avec lesquels elle évoque volontiers les souvenirs du pays natal<sup>317</sup>.

Beaucoup de détails sur les relations d'Hellens avec Archipenko, Maria et Rogowski et sur les expériences vécues dans la période 1915-1920 à l'occasion de ses multiples séjours sur la Côte d'Azur sont fidèlement illustrés dans le roman *La femme partagée*. La fiction montre Maria Miloslawski sous les traits de Léa Turner, l'auteur devient Lucien, le compositeur Rogowski est représenté sous le nom d'Arnold. Comme dans la vie réelle, au début du roman le personnage de Lucien a l'âge de l'auteur (trente-six ans) et traverse une situation incertaine dans son mariage. Sous les traits de caractère de Lucien (sensibilité excessive, émotivité, pudeur, sensualité, impulsivité) nous reconnaissons ceux d'Hellens même. Lucien vit séparé de sa première femme, mais il n'est pas encore divorcé d'elle. Il rencontre Léa dans la maison de son ami Sternberg (Archipenko) et devient son amant après une longue période de tâtonnements. À Villefranche, Lucien et Léa connaissent le musicien danois Arnold (en réalité le compositeur polonais Rogowski) et se lient d'amitié. Les affinités artistiques, les tempéraments proches et complémentaires, la sensibilité représentent le fondement propice sur lequel se construit une relation compréhensive et généreuse. *La femme partagée* remplit ainsi la condition essentielle de l'autofiction, qui est l'enchevêtrement de la fiction et du réel.

À la suite des controverses que suscite l'apparition de son roman *La femme partagée*, Franz Hellens éprouve le besoin de se justifier en face du public. Il est certain que l'auteur belge s'est montré extrêmement audacieux en proposant un tel sujet. Le développement du roman montre, d'ailleurs, le débat moral qui le hante, les contradictions qui le déchirent avant de prendre une décision, le comportement incertain qu'il peut à peine contrôler et la guerre des sentiments qui se livre dans son âme martyrisée. Accusé d'avoir lésé la morale de la société, Hellens reproche aux critiques d'avoir pris comme étalon dans leurs jugements les dogmes douteux de la religion ou les étalons rigides de la bourgeoisie traditionaliste. Il ne s'attendait pas à un traitement virulent de son œuvre, peut-être parce que, décrivant des événements qu'il a vécus lui-même, il les considère comme faisant partie de la normalité et en parle en toute naïveté.

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 44. Souligné dans le texte.

En 1927, je commençai d'écrire *La femme partagée*, un livre où, à travers la fiction, éclate la réalité la plus crue. Ma réalité ? Pourquoi m'en cacherais-je ? Serait-ce parce que certaine classe de critiques, jugeant d'après un canon de morale bourgeoise, aussi fragile que les dogmes d'une religion quelconque, s'est arrogé le droit de condamner sans appel les actes de mes personnages et particulièrement de celui par la voix de qui l'auteur semble s'exprimer ?<sup>318</sup>

Dans ses propos transparait en quelque sorte l'aveu de la réalité des événements qui y sont dépeints. Si nous disons « en quelque sorte », c'est pour souligner que l'auteur n'a jamais affirmé nettement être lui-même le héros du roman. Le point d'interrogation, les propos ambigus sont caractéristiques de ses diverses déclarations.

Si l'on me demande (cette indiscretion me plaît) : « Vous êtes-vous dépeint sous les traits de Lucien ? » je réponds qu'il est bien possible qu'il en soit ainsi. Le romancier se trahit à chaque ligne. Cette curiosité satisfaite, le lecteur m'accordera que je n'ai pas cherché à atténuer le poids de ma responsabilité. On comprend que je ne chercherai pas davantage à m'absoudre au moment où j'écris ces lignes. Du reste, la question n'est pas là : elle roule sur le terme même dont on qualifie ces sortes de récit où le romancier a cru devoir employer la forme personnelle<sup>319</sup>.

La préoccupation d'Hellens d'expliquer l'écriture de son roman est manifeste après qu'il a été averti par ses proches du caractère douteux de la relation étroite jusqu'à être suspecte entre les deux hommes, ainsi que de l'ostentation du rapport de triangularité. Cela signifie que les commentaires malveillants de ses contemporains l'ont fortement affecté. Cependant, loin d'éclairer ses écrits, il ne fait souvent que les obscurcir. Tout en confirmant recourir à ses propres souvenirs comme matière pour certains de ses écrits dont *La femme partagée*, l'écrivain hésite à les assumer ; il prétend vouloir les placer dans une universalité qui leur enlève le caractère personnel et les généralise.

Qu'est-ce qu'une autobiographie ? Il serait trop simple de répondre : le récit des événements de la vie de l'auteur. [...] Mémoire et histoire sont synonymes. Le souvenir invente, mais ses inventions sont véridiques ; la réalité qu'il crée dépasse le fait ancien et décharné, ou plutôt le reconstitue et le vivifie en l'entourant de l'élément mythique, sans quoi la vie ne posséderait ni force, ni saveur. Le souvenir, c'est cet animal fabuleux, préhistorique, que l'imagination, autant que la science, reconstruit au moyen de la donnée la plus simple : une vertèbre, ou quelque élément plus modeste encore.

C'est de cette façon que j'ai refait mon enfance et cette partie de ma vie plus avancée que l'on trouve dans *La femme partagée* et dans deux récits seulement esquissés : *Le Fauteuil rouge* et *En écoutant le bruit de mes talons*. Je ne sais si tous les événements que je rappelle, si les faits que j'aligne se présentèrent dans cet ordre, sous cet aspect et ces dimensions, mais j'affirme que le corps reconstitué est plausible. Aucun récit de mon enfance ou de ma jeunesse n'a été prémédité. Je me suis raconté en revivant de mémoire, et surtout de sentiment, les épisodes dispersés dans le

---

<sup>318</sup> Franz Hellens, « Au cœur de la tragédie *La femme partagée* », in *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, op. cit., pp. 165-166.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 167.

temps et l'espace. Quand je les eus rassemblés et que j'y eus ajouté, sans le savoir, la chaleur de l'émotion présente, je me suis aperçu que ces souvenirs contenaient bien plus que ma propre existence écoulée. Tout récit vivant doit atteindre à la fable. Il serait injuste et vain de chercher dans le mien le cas unique de l'auteur. Je veux que chacun y reconnaisse cette part de soi-même qu'il n'a peut-être que rêvée... Sinon, je le renie comme faux et apocryphe<sup>320</sup>.

Si dans les *Documents secrets* il se prononce clairement sur la source autobiographique du roman — « L'histoire de ma rencontre avec Maria Miloslawsky, je l'ai contée plus tard, dans la première partie de *La Femme partagée* »<sup>321</sup> — dans la *Glose* il se détache complètement de Lucien, le personnage principal du roman, et nie que lui-même en serait le modèle réel, l'attribuant à un simple copain et camarade d'école.

Vous me demandez, mon bon ami, l'opinion que je me fais de Lucien, à moi qui l'ai connu depuis l'enfance ? Nous prenions nos ébats dans la même campagne, les mêmes jardins. Il venait jouer avec moi dans le jardin de mes parents, j'allais le rejoindre dans le parc de ses ancêtres. Nous avons fréquenté la même école secondaire, plus tard la même université, lui dans une Faculté où il ne se sentit jamais à l'aise, moi dans une autre, celle des sciences et de la médecine, où je fus tout de suite comme chez moi<sup>322</sup>.

Il n'efface pourtant pas la première impression laissée aux lecteurs, renforcée par des détails intimes se référant sans équivoque à sa personne et à ses deux premières femmes :

Après un premier échec, qu'il voulut considérer sous un angle tragique (la trahison de sa première femme), il crut s'être épris et rassemblé dans l'isolement le plus absolu. [...] Lucien triompha sans blessure mortelle de plusieurs accidents d'ordre purement sexuel ou amoureux et finit par se fixer [...] auprès de Léa, une femme jeune, juive divorcée<sup>323</sup>.

Hellens se contredit sur le sort du personnage de Léa aussi. Dans le roman elle meurt à l'accouchement et n'assiste pas à la séparation des deux hommes, survenue par le départ volontaire d'Arnold. Dans la *Glose*, l'auteur la dépeint comme survivante et témoin du conflit muet entre les deux hommes, résolu là aussi par le départ du tiers, et plus encore, l'enfant survit et son arrivée au monde met les deux hommes dans l'embarras.

Arnold se décida donc à prendre la route et laissa à son ami la possession entière du butin. Ce qui s'ensuivit n'est plus du domaine romanesque et dépasse la question que vous m'avez posée. [...] On peut se figurer que Léa oublia Arnold, même si, au bout de quelque temps, elle ne reçut plus de nouvelles de lui. Ni que Lucien ne garda du geste généreux de son ami plus qu'une mémoire<sup>324</sup>.

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.

<sup>321</sup> Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1931)*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>322</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée »*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 10.

Robert Frickx souligne les mérites de *La femme partagée*, qui se reflètent dans l'audace du sujet abordé, l'analyse psychologique pertinente, la beauté des descriptions et surtout les sentiments altruistes des personnages dans le trio. Néanmoins, il en souligne aussi les défaillances — le sentimentalisme exagéré des personnages (et nous ajoutons, surtout des personnages masculins), le style chargé, l'abus de détails inutiles — tout en constatant l'échec de la fin tragique décidée par l'écrivain à son histoire :

[...] *La femme partagée* demeure sans conteste un des livres les plus intéressants d'Hellens. On peut lui reprocher la lenteur du développement, l'abus de détails inutiles, et surtout un sentimentalisme excessif (soupirs, crises de larmes, regards appuyés, frôlements de mains) qui lui confèrent un aspect désuet et en rendent par moment la lecture laborieuse. Mais l'audace du sujet traité, la profondeur de l'analyse psychologique, la beauté des descriptions de nature compensent largement le romantisme suranné du style. Plus que l'amour passion, exclusif et jaloux, c'est l'indulgence et la générosité que le roman exalte ; chacun des personnages, en effet, souhaite sincèrement le bonheur des autres. Mais l'abnégation que cet idéal suppose est-elle à la mesure de l'homme ? Force nous est de constater que l'épilogue tragique donné par Hellens à son œuvre équivalait à un constat d'échec<sup>325</sup>.

Les tumultueux événements vécus sur la Côte d'Azur affectent profondément Ludomir Rogowski aussi et laissent des traces indéniables dans son œuvre artistique. Souffrant autant que le couple Maria-Franz, il choisit de se retirer lorsqu'il constate que dans ce trio il occupe toujours la position perdante et qu'il ne pourrait jamais occuper dans le cœur de Maria la place de Franz, ni garder avec celui-ci une amitié dépourvue de rivalité. Parmi les productions du compositeur polonais il faut mentionner une suite symphonique pour orchestre écrite en 1919 (année comprise dans la période passée sur la Côte d'Azur) intitulée *Villafranca*<sup>326</sup>, inspirée certainement du nom de la localité où il a longtemps vécu avec Maria et Franz. Non seulement le nom, mais la sensibilité et la note dramatique de la symphonie témoignent d'une douleur évidente.

L'œuvre d'inspiration autobiographique d'Hellens ne s'éteint pas avec *La femme partagée*, mais se prolonge dans trois autres romans — *Naître et mourir*, *L'homme de soixante ans*, *Entre toutes les femmes*<sup>327</sup> —, où les événements personnels ne sont plus aussi abondants et aussi cohérents.

*Naître et mourir* reprend la série des souvenirs personnels de l'enfance et de l'adolescence inaugurée dans quelques romans précédents et la complète avec ceux de l'âge adulte, auxquels

---

<sup>325</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 107.

<sup>326</sup> Ce fait est signalé par Robert Frickx, « Une lecture particulière de *La femme partagée* de Franz Hellens », *art. cit.*, p. 56.

<sup>327</sup> Franz Hellens, *Entre toutes les femmes*, Paris, Albin Michel, 1960.



Hellens accorde une importance particulière, puisque c'est son propre âge lorsqu'il écrit ce texte. Il y insère des fragments de journaux intimes de son père et de sa mère, en reconstituant en quelque sorte leur vie de jeunesse. Tout comme dans les textes précédents qui évoquent ses ascendants (parents, grands-parents, consanguins), ceux-ci occupent une place privilégiée dans ce texte aussi. Y sont également décrits les troubles sentimentaux de Frédéric. Le thème de la rupture d'avec le père à cause de la femme que le fils choisit, celui du mariage raté dans lequel l'instabilité et la versatilité de la femme contrastent avec la sensibilité et la tranquillité de l'homme sont imprégnés d'éléments véridiques : l'expérience vécue avec sa première épouse, Marguerite Nyst, s'y retrouve. Robert Frickx voit dans ce roman un développement de l'intrigue des premiers livres d'Hellens, notamment de *En écoutant le bruit de mes talons*. C'est toujours lui qui souligne que « [g]râce à l'utilisation de procédés narratifs variés (lettres, fragments de journaux intimes, confidences, récits intercalaires), l'auteur confère à son œuvre un accent d'authenticité indéniable. »<sup>328</sup>

*L'homme de soixante ans* complète la trilogie puisant dans les relations amoureuses les plus importantes de l'écrivain. Ce volume lui est alors inspiré par sa troisième femme, en qui il trouve finalement son âme sœur, garante de la tranquillité tellement souhaitée et incarnation de toutes les qualités féminines qu'il apprécie. Introverti, maussade et taciturne, Hellens a sa part de responsabilité dans l'échec de ses deux premiers mariages. Il supporte difficilement la mondanité de ses épouses et leur appétence pour les réunions bruyantes, tandis que celles-ci détestent sa froideur et son insociabilité. Robert Frickx présente un portrait réaliste de Franz Hellens, où il met en évidence et la discordance entre l'écrivain et ses deux premières femmes, et son entente avec sa troisième épouse. C'est Hélène Burbulis qui, par son dévouement sans bornes rappelant celui de sa belle-mère, incarne aux yeux d'Hellens l'idéal féminin.

Il ne peut concevoir la femme que sur le modèle de sa mère : soumise, dévouée, discrète. Au demeurant, il a manifesté, à plusieurs reprises, son aversion pour les femmes intellectuelles, qui se montrent, dans la conversation (où lui-même ne brillait guère), égales ou supérieures aux hommes. Hélène laissait parler son père ; pourquoi Marie doit-elle sans cesse focaliser sur elle l'attention ? Sans doute, les témoignages que nous avons pu recueillir la décrivent-ils généralement comme une jeune femme futile, bavarde, soucieuse de plaire et de briller, ce qui devait agacer son « taiseux » de mari ; mais, rivé à l'écritoire, constamment distrait par le travail en cours, peu attentionné, avare de son temps et de sa tendresse, Hellens dut être, pour Marie comme pour Marguerite, un compagnon insupportable. Seule une femme effacée, modeste, dépourvue de culture littéraire, habituée, dès sa jeunesse, à servir les autres, et dévouée jusqu'à

---

<sup>328</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 147.

l'abnégation pouvait lui apporter le bonheur ; ce fut le rôle d'Hélène Burbulis dans le dernier tiers de son existence<sup>329</sup>.

Ce nom, Hélène, représente un possible clin d'œil à un lien à établir entre la mère d'Hellens qui portait ce nom et sa troisième femme, celle qui réussit à accomplir la tâche de la femme serviable, discrète, compréhensive, dévouée corps et âme à son mari. Servante et couturière chez la famille Hellens, Hélène Burbulis commence une relation avec l'écrivain immédiatement après son entrée en service, malgré le fait que ce dernier était marié avec Maria Marcovna. L'instabilité vécue pendant beaucoup d'années auparavant prend graduellement, à côté d'Hélène Burbulis, la forme de la paix souhaitée, mais non pas immédiatement, parce qu'Hellens mène pour longtemps encore une vie familiale double. Il est certain que l'infidélité de son mari affecte fortement Maria Miloslawski, parce qu'elle s'ajoute à l'autre grand chagrin de sa vie, la mort de leur fils, Choura. Relativement à cet aspect, Frickx conclut : « Quels qu'aient été les torts de la petite épouse russe, l'infidélité d'Hellens dut lui causer un grand chagrin ; il lui fallait supporter seule le terrible vide laissé par la mort d'Alexandre ! Sa douleur ne fut sans doute pas sans incidence sur les progrès de la maladie qui commença de la ronger vers cette époque. »<sup>330</sup> Pourtant avant de mourir d'un cancer, Maria donne elle-même sa bénédiction au nouveau couple, qui peut enfin entrer en légitimité après une relation clandestine d'une dizaine d'années.

Des aspects de cette relation amoureuse sont décrits dans *L'homme de soixante ans*. Peu d'éléments autobiographiques y transparaissent, mais l'écrivain est reconnaissable sous les traits de Félicien Meurant, ainsi qu'Hélène Burbulis sous ceux d'Angélique. Le roman reprend le mythe de Faust et le réinterprète d'une manière moderne. Le professeur Meurant est à l'âge de soixante ans et ne se résigne pas à la vieillesse. Sa femme Adrienne est une marque de son passé également, qu'il éloigne pour retrouver sa jeunesse en séduisant la ménagère de la famille. Le diable intervient ici et lui propose son aide qui consiste dans l'éternel pacte, par lequel il lui promet deux années de bonheur avec la femme désirée, au terme desquelles le professeur doit lui céder cette dernière. En vérité, l'abandon de sa femme pour Angélique et le début d'une nouvelle vie confère à Félicien Meurant un désir ardent de vivre. Bien évidemment, il n'accomplit pas la condition du pacte, ce qui pousse le diable à emporter Pierre, le fils du nouveau couple. La fin du roman présente le professeur tranquille, résigné quant à son âge et à la vieillesse, tout comme Hellens le sera lui-même pendant les dernières années de sa vie, satisfait de sa vie auprès de la

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 52.

femme aimée. En quelque sorte, le destin a fait justice et a remis les choses en ordre : « [...] la vie reprenant ses droits, une sorte de sérénité s'installe en lui. »<sup>331</sup> Robert Frickx remarque l'anticonformisme qui se dégage des idées sur le mariage<sup>332</sup> qu'Hellens a mises dans la bouche de son personnage masculin. Il vit avec Hélène une relation de longue durée non officialisée, sans que ce statut marginal conféré à l'époque aux concubins semble le déranger outre mesure, d'où l'assertion dans le roman que l'acte de mariage n'est point nécessaire dans une relation basée sur l'amour.

*Entre toutes les femmes*, un autre roman d'analyse psychologique et d'inspiration biographique, évoque sporadiquement des proches chers à l'auteur et des épisodes marquants de sa vie. Frickx en inventorie plusieurs qui confirment incontestablement le caractère personnel de cet ouvrage :

Hellens semble avoir, selon son habitude, puisé de nombreux détails dans ses souvenirs personnels : Beaugard est Louvain, et les deux familles représentées, les Montagne et les Heurtebise, empruntent beaucoup de traits aux grands-parents maternels et paternels de l'auteur, respectivement négociants en vins et merciers-lingiers. Adrienne semble inspirée par Hélène Burbulis, Philippe ressemble à Paul Méral (on compare notamment sa mort avec celle de Moreldieu), Agnès rappelle Marie Miloslawski, et Dolorès, la fille de Franz et de Marguerite Nyst. Mais ce ne sont là qu'emprunts sporadiques à la réalité, sinon simples coïncidences, et *Entre toutes les femmes* n'est rien moins qu'un roman autobiographique<sup>333</sup>.

Dans beaucoup de créations hellensiennes, il est facile de repérer les lieux qui servent de décor pour les événements racontés, puisque l'auteur donne des précisions topographiques qui ne laissent pas de doute sur la localisation. En parlant du roman *En écoutant le bruit de mes talons*, Robert Frickx souligne que les détails spatiaux renforcent le caractère réaliste de l'œuvre : les paysages traversés fugitivement sont de Bruxelles et les étangs dans lesquels Anna menace de se suicider appartiennent au Rouge-Cloître, à Auderghem<sup>334</sup>. Comme nous l'avons mentionné, les décors de *La femme partagée* renvoient directement à ceux du sud de la France qui ont servi de cadre réel à la relation triangulaire. La ressemblance avec la réalité ne réside alors pas uniquement dans les personnages, mais aussi dans les endroits évoqués, participants à l'histoire narrée.

Le caractère autobiographique des trois premières parties du livre, qui en compte quatre, est encore renforcé par l'évocation détaillée des lieux, la description souvent minutieuse des divers logements occupés par le narrateur et qui tiennent une grande place dans le récit en raison de l'influence que le décor exerce sur le comportement des protagonistes ; ces descriptions sont

---

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>332</sup> Cf. *Ibid.*, p. 148.

<sup>333</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 166.

<sup>334</sup> Cf. *Ibid.*, p. 85.

conformes, sinon aux habitations réelles d'Hellens durant cette période de son existence, du moins aux précisions qu'il nous fournit dans *Documents secrets*<sup>335</sup>.

Hellens rappelle dans son œuvre les lieux chers à son âme où il travaille ou passe les vacances, situés en Belgique, en France, en Italie, en Espagne, etc. Les repères spatiaux sont assez clairs. La distinction entre les paysages brumeux du Nord, en Belgique, et ceux du sud ensoleillé de la France est très nette. Gand le fascine par son atmosphère lourde et obscure, ses aspects tristes et noirs, ses ruelles ténébreuses. Les villes méridionales de la Côte d'Azur, comme Nice, Villefranche-sur-mer, La Celle Saint-Cloud l'attirent par leur sérénité et leur ouverture, de sorte qu'il choisit d'y vivre. Autant le Nord qu'il fuit, que le Sud qu'il embrasse laissent des traces profondes dans la création hellensienne.

Gand, ville de la jeunesse, exige une mention spéciale par la place qu'elle occupe dans des œuvres comme *En ville morte. Les scories* — volume de récits poétiques et d'évocations documentaires —, le conte *Les soirs de Gand* du recueil *Les hors-le-vent*<sup>336</sup>, ainsi que la trilogie de l'enfance. Ces textes occasionnent quelques descriptions attrayantes de la nature, où l'on observe les canaux et les quais, les vieux palais qui se reflètent dans les eaux, les églises, les clochers, les tours — symboles de l'immutabilité, dans le temps, du paysage belge. C'est une ville morte que l'auteur se plaît à évoquer malgré ses ténèbres, tout comme Georges Rodenbach évoque fasciné la ville de Bruges. Le charme des eaux du canal, l'ambiance statique, l'air crépusculaire, la décrépitude, la tranquillité et la mélancolie qu'émanent de cette petite ville de province sont propices à la rêverie et à l'apparition des fantômes. Gand incarne, pour l'écrivain, les propos d'Elena Ricci : « la cité sur l'eau où il a planté son propre décor à la frontière du rêve et de la réalité, entre les brumes du Nord et les clartés latentes. »<sup>337</sup>

Le reflet de la vie dans l'œuvre est incontestable chez Franz Hellens. Il faut, cependant, s'en tenir au journal d'Hellens pour avoir une confirmation définitive du rôle fondamental joué par le réel dans son œuvre. Quoiqu'il se contredise à plusieurs reprises sur l'identité réelle de ses personnages, l'écrivain en laisse un témoignage incontestable dans le *Journal de Frédéric* :

Une grande partie de mon œuvre est autobiographique. Tout est vrai dans *En écoutant le bruit de mes talons*, presque tout dans les récits du *Naïf*, des *Filles du désir* et de *Frédéric. La femme*

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>336</sup> Franz Hellens, *Les hors-le-vent*, Bruxelles, Oscar Lamberty, Paris, Dorbon aîné, 1909.

<sup>337</sup> Elena Ricci, « Gand : Modulation du thème de la ville sur l'eau », in Vic Nachtergaele (dir.), *Franz Hellens entre Mythe et Réalité*, op. cit., p. 131.

*partagée* ne relate que des événements authentiques, à deux choses près : la naissance de l'enfant et la mort de Léa<sup>338</sup>.

Vic Nachtergaele souligne lui aussi qu'en faisant la lecture d'Hellens il faut éviter les coupures inacceptables, car mutilantes entre l'homme et l'auteur, parce que l'œuvre contient des bribes de la vie qui demandent d'être décryptées afin de pouvoir être jugées correctement<sup>339</sup>.

#### **I.1.4. Alberto Moravia. La réalité sociale à l'origine de la fiction**

La jeunesse et la formation littéraire d'Alberto Moravia sont marquées par deux maladies graves qui laissent une forte empreinte sur le déroulement ultérieur de sa vie et implicitement sur son œuvre : l'une, de nature physique, la tuberculose osseuse qui affecte son enfance et son adolescence pendant une douzaine d'années qu'il passe enfermé dans le sanatorium ; l'autre, de nature morale et intellectuelle, le fascisme qui, sans entraver complètement son expression littéraire, conditionne négativement sa carrière, pour aboutir à une hostilité déclarée au moment de la nazification du fascisme, avec des répercussions qui l'affectent pour longtemps.

J'attribue beaucoup d'importance à la maladie et au fascisme, parce qu'à cause de la maladie et du fascisme j'eus à souffrir et je fis des choses qu'autrement je n'aurais jamais subies, ni faites. Ce qui forme notre caractère, ce sont les choses que nous sommes contraints de faire, non pas celles que nous faisons de notre gré<sup>340</sup>.

En étudiant la vie et l'œuvre de Moravia, Renzo Paris conclut que la réalité est une incontestable source d'inspiration pour l'écrivain, qui sait prendre l'essentiel de la vie obscure et l'éclaircir, en le transformant en littérature. Dans sa vision, la biographie réelle est à la base de celle intellectuelle, littéraire.

La vie est d'habitude une mer noire, fluide, bouillante, où il faut puiser pour raconter et à laquelle on revient chaque fois qu'on semble vivre sans aucun sens, sauf à s'apercevoir ensuite que c'est la littérature qui n'a pas de sens. Isoler, agrandir et refléter signifient thématiser. Dans quelle mesure l'élément biographique, ainsi truqué, va construire une autre biographie, celle intellectuelle de l'écrivain. Être à l'affût de la vie est une caractéristique foncière de Moravia, qui ne s'intéresse

---

<sup>338</sup> Franz Hellens, *Journal de Frédéric*, in Robert Frickx, « Une lecture particulière de *La femme partagée* d'Hellens », *art. cit.*, pp. 63-64.

<sup>339</sup> Cf. Vic Nachtergaele, « En guise d'introduction », in *Franz Hellens entre Mythe et Réalité*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>340</sup> Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 10 (n.t.) : Attribuisco molta importanza alla malattia e al fascismo perché a causa della malattia e del fascismo io ebbi a subire e feci cose che altrimenti non avrei mai subito né fatto. Ciò che forma il nostro carattere sono le cose che siamo costretti a fare, non quelle che facciamo di nostra volontà.

pas tant [...] à ses personnages qu'aux épisodes qui l'ont ému en les vivant, jusqu'à ce qu'ils sortent de la contingence et deviennent, pour ainsi dire, en sortant de la chrysalide, des papillons colorés. La mer noire a besoin de temps en temps de lumière. On peut lire l'ensemble de l'œuvre de Moravia comme une monumentale autobiographie du temps perdu. La direction obligatoire en est : de la vie à la littérature<sup>341</sup>.

Moravia reconnaît qu'en général il ne se limite pas à transcrire ce qu'il vit, mais retravaille ses expériences, dont s'inspirent la plupart de ses œuvres. À la différence des trois écrivains précédents, il n'inventorie pas la réalité dans un journal, car il se considère incapable de saisir l'impression momentanée, le fragmentaire et préfère donc reconstruire la réalité en fantasmant, ainsi qu'il le précise à Enzo Siciliano : « Pour écrire un journal, il faut un talent spécial. Je ne l'ai pas. Je ne réussis pas à m'arrêter à l'impression, à la vérité menue, au fragmentaire. »<sup>342</sup> L'écrivain italien n'écrit donc pas une œuvre éminemment autobiographique, mais emprunte des éléments de la vie quotidienne, des émotions et des faits qui l'impressionnent vécus par lui ou par d'autres et les transpose en écriture, en inventant ses histoires autour d'eux : « J'invente, [...], des personnages et des situations, en partant d'une expérience personnelle générale. »<sup>343</sup> Il prend donc sa source d'inspiration dans la réalité environnante et à partir de là il crée librement, au gré de son imagination : « La base d'un roman est toujours autobiographique — ce qui compte, c'est transformer l'autobiographisme en image. »<sup>344</sup> L'autoréférentialité qui convoque des passages de ses romans a le rôle justement d'appuyer les propos de l'auteur :

[...] mes livres sont des rêves, dont je possède toutefois la clé. *Les Indifférents*, par exemple, ne sont pas l'histoire de ma famille, c'est une sorte de rêve dans lequel se reflète l'expérience du caractère insupportable de la vie de famille telle que je l'avais connue. L'expérience de base du romancier est toujours autobiographique ; l'écrivain ne parle pas de ce qu'il ne connaît pas. Par exemple, dans le cas de *La Ciociara*, je parle de la guerre parce que j'ai fait l'expérience de la

---

<sup>341</sup> Renzo Paris, *Moravia, una vita controversa*, Firenze, Giunti, coll. « Mercurio », 1996, p. 73 (n.t.) : La vita al solito è un mare nero, fluido, ribollente, di cui bisogna servirsi per raccontare e al quale si torna ogni volta che ci sembra di vivere senza senso, salvo poi accorgersi che ad essere insensata è la letteratura. Isolare, ingrandire e riflettere significa tematizzare. A quel punto l'elemento biografico, così truccato, va a costruire un'altra biografia, quella intellettuale dello scrittore. Essere a ridosso della vita è una caratteristica di sempre in Moravia, il quale non sta tanto addosso [...] ai suoi personaggi, quanto agli episodi che lo hanno emozionato vivendo, finché non si spurgano della contingenza e non diventano, per così dire, uscendo dal bozzolo, colorate farfalle. Il mare nero di tanto in tanto ha bisogno di luce. Si può leggere tutta l'opera di Moravia come una monumentale autobiografia del tempo perduto. La direzione obbligata è: dalla vita alla letteratura.

<sup>342</sup> Enzo Siciliano, *Alberto Moravia, vita, parole e idee di un romanziere*, op. cit. (n.t.) : Per scrivere un diario è necessario un talento speciale. Io non ce l'ho. Non riesco a fermarmi all'impressione, alla verità minuta, al frammentario.

<sup>343</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, op. cit., p. 104. Dans l'édition originale, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 87 : *Di solito non trascrivi dalla vita vissuta? / No. Invento, come ti ho già detto, personaggi e situazioni partendo da una generica esperienza personale. Souligné dans le texte.*

<sup>344</sup> Enzo Siciliano, op. cit., p. 124 (n.t.) : La base di un romanzo è sempre autobiografica, — quello che conta è trasformare l'autobiografismo in immagine.

guerre. En revanche, le romancier invente les personnages et les situations, à l'exception peut-être de Proust qui, tout en partant d'une base autobiographique, n'invente pas les personnages, mais les transforme de manière radicale en s'identifiant avec eux<sup>345</sup>.

Moravia se définit lui-même comme un écrivain réaliste de type existentiel et la critique le confirme, en le considérant même l'un des premiers écrivains existentialistes. Lui-même, sans en être conscient au début de sa création littéraire, prend pour maître Dostoïevski, le précurseur de ce genre de roman. Il écrit *Les Indifférents*<sup>346</sup> avant *La Nausée* (1938) de Sartre et *L'Étranger* (1942) de Camus, dans le but d'évoquer les déboires de sa vie dans la société de l'époque telle qu'il la voit. Sans avoir aucune idée de ce mouvement, il cherche simplement à décrire le milieu dans lequel il vit, le seul qu'il connaisse.

Quand j'écrivis *Les Indifférents*, je ne savais rien sur l'existentialisme. Les problèmes que mes personnages tentaient de résoudre étaient, en dernière analyse, les problèmes mêmes de ma vie, et le fait qu'ils étaient aussi, à mon insu, les problèmes de l'époque est dû à la faculté que j'avais alors d'établir un rapport avec la réalité<sup>347</sup>.

Les effets nocifs du fascisme se répercutent sur la société qui lui est contemporaine dont les valeurs sont détruites et, bien entendu, sur l'être humain, qui se retrouve plus désorienté et plus seul que jamais. Cette constatation est à l'origine de l'ennui existentiel de l'écrivain, qui le poursuit tout au long de sa vie. C'est cette « société désolante et triste » qui le marque à jamais et dont l'image ne manque pas de se refléter dans son œuvre.

La société dans laquelle évoluait le garçon de *Les Indifférents* était celle italienne juste après l'arrivée au pouvoir du fascisme, société plus désolante et triste que jamais. Lors de la première guerre mondiale est survenue la destruction totale de l'échelle traditionnelle des valeurs, destruction qui avait entraîné la rupture du rapport conventionnel entre l'homme et la réalité : l'homme s'était révélé incapable d'établir une relation quelconque avec son propre monde, la réalité était devenue pour lui obscure, indéchiffrable, voire simplement inexistante<sup>348</sup>.

---

<sup>345</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 128. Dans l'édition originale, p. 107 : [...] i miei libri sono dei sogni, di cui però possiedo la chiave. *Gli Indifferenti*, per esempio, non è la storia della mia famiglia, è una specie di sogno in cui si riflette l'esperienza dell'insopportabilità della vita di famiglia quale l'avevo conosciuta. L'esperienza di base del romanziere è sempre autobiografica, lo scrittore non parla delle cose che non conosce. Per esempio, nel caso della *Ciocciara*, parlo della guerra perché ho fatto l'esperienza della guerra. Invece i personaggi e le situazioni sono inventati con l'eccezione forse di Proust che, pur partendo da una base autobiografica, non inventa i personaggi, ma li trasforma in maniera addirittura radicale identificandosi con loro.

<sup>346</sup> Alberto Moravia, *Les Indifférents*, Traduit de l'italien par Paul-Henri Michel, avec une préface de Benjamin Crémieux, Paris, Rieder, 1931.

<sup>347</sup> Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, pp. 19-20 (n.t.) : Quando scrissi *Gli Indifferenti* non sapevo nulla dell'esistenzialismo. I problemi che i miei personaggi tentavano di risolvere erano, in ultima analisi, i problemi stessi della mia vita e il fatto che fossero anche, a mia insaputa, i problemi dell'epoca si deve alla facoltà che allora avevo di stabilire un rapporto con la realtà.

<sup>348</sup> Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 21 (n.t.) : La società che circondava il ragazzo de *Gli Indifferenti* era quella italiana immediatamente successiva all'avvento al potere del fascismo, società squallida e triste quant'altre mai. Con

Il se fait donc le devoir de comprendre le monde dans lequel il vit et sur lequel il écrit<sup>349</sup>. Le tableau global qu'il dépeint est celui de l'Italie de l'entre-deux-guerres et de la Seconde Guerre Mondiale, tout comme de l'Italie d'après la libération. La carte sociale de l'univers moravien est hétéroclite, tout en mettant en évidence les clivages sociaux spécifiques ; en effet, l'auteur fait une peinture objective des différentes classes sociales de son temps : le peuple (les petites gens des villes et les paysans), les bourgeois, les intellectuels. La lecture de l'œuvre moravienne permet d'en reconstituer la genèse et de déterminer dans quelle mesure la réalité lui sert de source d'inspiration.

L'horreur du fascisme lui attire des persécutions et ce, à double titre : en tant qu'écrivain et en tant qu'intellectuel. Ses livres sont interdits de la vente, puis de la publication, son nom est mis à l'index. Pour Moravia commence alors une période de fugue, de repli pour éviter les autorités. En 1943, ayant appris qu'il est fiché par la police pour antifascisme et subversion, l'écrivain quitte Rome pour se réfugier avec sa femme Elsa Morante en campagne, dans la région de Ciociaria, pendant neuf mois. De cette expérience mémorable dans le voisinage des paysans naît le roman *La Ciociara*<sup>350</sup>. Les événements principaux vécus dans cette période servent de toile de fond au roman : la crise alimentaire survenue à Rome vers la fin de l'an 1943, l'exode, le repliement des populations dans les montagnes, l'occupation allemande, les bombardements, l'attente fébrile des troupes alliées et les combats pour la libération en 1944. C'est une situation à la fois désespérée et optimiste. L'auteur avoue ultérieurement que ses sensations lors de cette époque n'étaient pas sans lui rappeler celles éprouvées pendant sa maladie osseuse ; le lien entre ces deux plaies, une politique, l'autre somatique, se confirme incessamment durant sa vie.

J'ai déjà raconté tout cela dans *La Ciociara*. Mais je voudrais ajouter que cette attente des troupes alliées, cette vie continuellement au grand air, en pleine nature, cette solitude formaient autour de moi une atmosphère à la fois noire et pleine d'espoir que je n'ai plus jamais retrouvée. Ou plutôt si, je l'avais éprouvée dans une autre période extrême de ma vie, pendant les années de sanatorium. Là aussi, j'attendais quelque chose dans des conditions de souffrance. J'attendais au

---

la prima guerra mondiale s'era avuta la distruzione totale della scala tradizionale dei valori, distruzione che aveva comportato l'interruzione del rapporto convenzionale tra l'uomo e la realtà: l'uomo si era scoperto incapace di stabilire un contatto qualsiasi con il proprio mondo, la realtà era diventata per lui oscura, indecifrabile, se non addirittura inesistente.

<sup>349</sup> Cf. Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 20.

<sup>350</sup> Alberto Moravia, *La Ciociara* [1957], Traduit par Claude Poncet, Paris, Flammarion, coll. « La Rose des vents », 1957.



fond la même chose dans les deux cas : la fin d'une condition malsaine et douloureuse, le retour à la normalité<sup>351</sup>.

Ce roman est un véritable réquisitoire contre la guerre, une critique du système favorisant des fléaux exterminateurs et une prise de défense des populations réduites à une vie misérable, ostracisée. Il reflète l'expérience personnelle de Moravia, ses observations sur les gens, les faits historiques et la destinée de son pays, son amour et son appréciation des gens simples, victimes du régime qui les opprime. Dans *La Ciociara*, malgré une déformation manifeste de la réalité, René de Ceccatty reconnaît pourtant des éléments autobiographiques à son avis indéniables : « Mais curieusement, pour ce roman, qui contient probablement le plus de notations autobiographiques, Moravia prend une narratrice, qui n'est pas une intellectuelle, Cesira, et il décrit son couple avec Elsa, en le transformant en couple mère-fille. »<sup>352</sup>

L'essai *La speranza*<sup>353</sup> montre toujours la préoccupation de Moravia pour le salut de l'humanité. La conclusion en est que le christianisme a échoué dans sa tentative de sauvegarder le monde et qu'il doit passer cette tâche difficile au communisme, la dernière espérance contre la décadence.

Mais le christianisme a été un moment de l'histoire humaine, maintenant il n'est plus un espoir, parce qu'en son nom on ne construit plus de cités, on ne fait plus de guerres, on ne peint plus de toiles ou écrit des livres, on n'élabore plus de systèmes de jugement, on ne vit plus. [...] Le communisme, selon Moravia la nouvelle espérance de l'homme moderne, demande la renonciation aux biens de la terre pour préparer à la félicité de la cité terrestre. Les communistes n'obtiendraient pas en fait ce qu'ils obtiennent, s'ils ne faisaient pas resplendir au-delà des temps l'espérance idéale et transcendante de la cité parfaite, dans laquelle l'homme sera libre, dans laquelle, ayant cessé l'oppression d'une classe sur l'autre, l'histoire n'existera plus, une cité en tout similaire à celle céleste, mais portée sur la terre<sup>354</sup>.

---

<sup>351</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 171. Dans l'édition originale, p. 143 : La sola cosa che vorrei esprimere e che non ho detto nella *Ciociara* è che questa attesa delle truppe alleate, questo vivere sempre all'aperto immersi nella natura, questa solitudine formavano intorno a me un'atmosfera insieme disperata e piena di speranza che non ho mai più ritrovato da allora. O meglio sì, l'avevo provata in un altro momento estremo della mia vita, durante gli anni del sanatorio. Anche lì aspettavo qualche cosa in condizioni di sofferenza. E questo qualche cosa che aspettavo era in fondo la stessa cosa, allora come adesso. La fine di una condizione malsana e dolorosa, il ritorno alla normalità.

<sup>352</sup> René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 17.

<sup>353</sup> Alberto Moravia, « La speranza ossia Cristianesimo e Comunismo », in *Impegno contro voglia*, Bompiani, Milano 1980, pp. 11-29. Inédit en français.

<sup>354</sup> Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 96 (n.t.) : Ma il cristianesimo è stato un momento della storia umana, ormai non è più una speranza, perché in suo nome non si costruiscono più città, non si combattono più guerre, non si dipingono quadri o scrivono libri, non si elaborano sistemi di pensiero, non si vive. [...] Il comunismo, secondo Moravia la nuova speranza dell'uomo moderno, chiede la rinuncia ai beni della terra per preparare alla felicità delle città terrena. I comunisti non otterrebbero infatti quello che ottengono, se non facessero risplendere in fondo ai tempi la speranza ideale e trascendente della città perfetta, in cui l'uomo sarà libero, in cui, essendo cessata l'oppressione di una classe sull'altra, la storia non esisterà più, una città in tutto simile a quella celeste ma portata in terra.

On peut remarquer que, dans tous les romans de Moravia, les éléments autobiographiques se complètent d'un regard social critique, ce qui rend inévitable la récupération d'une esthétique réaliste. Si au cœur du débat réaliste se retrouve le paradoxe de la société bourgeoise, Moravia s'érige en peintre social de l'Italie populaire et pauvre. Il décrit, dans *La Ciociara* et *La Belle Romaine*<sup>355</sup>, la vie à la campagne et à Rome, les mœurs, les sentiments et les réactions de ces milieux. Parallèlement, *Nouvelles romaines*<sup>356</sup> propose aussi un regard critique des classes sociales propres à la société romaine. De plus, *La Belle Romaine*, qui décrit le rapport d'une mère et d'une fille du peuple romain, se fonde sur un épisode réel qui n'a duré qu'une petite heure. Cet épisode relate la rencontre de l'auteur et d'une fille avec qui il fait l'amour dans la maison où celle-ci vit avec sa famille et la relation étonnement ouverte qu'elle entretient avec sa mère. Cette scène marque l'auteur justement parce qu'elle est un symbole de la psychologie paysanne et montre qu'un événement infime peut avoir des incidences importantes.

À un moment, comme elle était nue — elle avait un corps splendide — je me souvins d'une étrange nouvelle de Henry James, intitulée « Le dernier des Valères », dans laquelle un homme tombe amoureux d'une statue. Soudain, une vieille entra, portant un broc d'eau chaude et une serviette, et dit avec fierté : « Dis-moi un peu, tu as déjà vu un corps comme ça ?... regarde, tu en a déjà vu ?... » Nous fîmes l'amour de façon simple et saine. À la fin elle me dit : « Celle qui est venue porter la serviette, c'était ma mère. » Voilà l'histoire de ma rencontre avec la femme qui dix ans plus tard devait m'inspirer le personnage de *La Belle Romaine*. J'aimerais à ce propos faire une réflexion sur l'inspiration et sur son pouvoir d'irradiation. Comme je l'ai dit, mon rapport avec cette fille avait duré une heure, mais la phrase « c'était ma mère » n'avait duré que quelques secondes. C'est sans doute une métaphore romantique, mais c'est ainsi : cette phrase eut la durée et l'efficacité d'un éclair pendant un orage : elle me révéla tout un paysage humain, qui demanderait à un sociologue, pour l'expliquer et l'illustrer convenablement, un volume entier d'analyses. Plus simplement, je dirais que la phrase « me frappa », c'est-à-dire me traumatisa. Il a dû se passer en moi ce phénomène psychologique que la psychanalyse nomme refoulement. Le refoulement, donc, dura dix ans, et prit fin le matin du 1<sup>er</sup> novembre 1946. [...] En bref, l'histoire du succès de *La Belle Romaine* est celle d'un événement minuscule, une phrase dite par hasard qui plus tard, suivant un cheminement mystérieux, a des répercussions toujours plus grandes et lointaines, un peu comme une pierre lancée dans l'eau provoque des rides circulaires de plus en plus larges<sup>357</sup>.

<sup>355</sup> Alberto Moravia, *La Belle Romaine* [1947], Traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Flammarion, coll. « La Rose des vents », 1957.

<sup>356</sup> Alberto Moravia, *Nouvelles romaines* [1954], Traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, coll. « La Rose des vents », 1957.

<sup>357</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, pp. 191-192. Dans l'édition originale, pp. 161-162 : Ad un certo momento, lei era nuda, aveva un corpo splendido, mi ricordò una strana novella di Henry James intitolata "L'ultimo dei Valeri", in cui c'è un uomo che si innamora di una statua. Poi improvvisamente entrò una vecchia che portava una brocca d'acqua calda e un asciugamano e disse con fierezza: "Di' un po', ma dove l'hai mai visto un corpo così, guarda, dove l'hai mai visto..." Facemmo l'amore in maniera semplice e sana. Alla fine lei mi disse: "Quella che è venuta a portare l'asciugamano era mia madre." Questa è la storia del mio incontro con la donna che dieci anni dopo doveva ispirarmi il personaggio della romana. A questo punto vorrei fare una riflessione sull'ispirazione e il suo potere d'irradiazione. Come ho detto, il mio rapporto con quella ragazza era durato un'ora, ma la frase "quella era mia madre" non era durata più di qualche secondo. Sarà un paragone romantico, ma tant'è: quella frase ebbe la

Ceccatty précise également que *La Belle Romaine* contient des dialogues réels entretenus par le couple Moravia-Morante, ce qui y ajoute une touche d'authenticité : « En insérant dans les dialogues de Giacomo et d'Adriana des bribes de conversations qu'il avait avec Elsa, Moravia situe sa fiction dans un contexte très autobiographique. »<sup>358</sup>

Le conte *L'amante infelice*<sup>359</sup> est l'unique texte moravien qui raconte un fait entièrement vrai, c'est-à-dire l'histoire d'amour et de jalousie vécue à Capri avec une dame anglaise : « Le récit se trouvait déjà tout fait dans la réalité vécue. Il suffisait de le transcrire. »<sup>360</sup> L'écriture engage Moravia corps et âme, tout comme il l'étaye en décrivant son recueil de récits *L'Imbroglione*<sup>361</sup> ; en effet, l'écrivain y souligne son implication à la fois physique et émotionnelle : « Leur écriture est d'une certaine façon la transposition sur le papier de ma personne. Je veux dire qu'on n'y trouve pas seulement ma voix, mais aussi ma personne physique. »<sup>362</sup>

Le thème de la guerre offre un nouveau prétexte pour une caricature du fascisme et de la dictature totalitaire dans *Le quadrille des masques*<sup>363</sup>. Ce roman est une allusion directe à la mascarade de la dictature de Mussolini et propose une réflexion plus large sur les régimes totalitaires et leurs idéologies qui a valu à l'auteur la censure, voire l'interdiction de publier, même sous pseudonyme ou en tant que collaborateur anonyme. En feignant de faire référence à un dictateur de l'un des pays d'Amérique du Sud, Moravia démasque Mussolini et le fascisme italien. Ce n'est pas par hasard que l'auteur choisit comme toile de fond de son roman une atmosphère de carnaval vénitien du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec des paillasses sinistres qui ont droit de vie et de mort sur les gens, où les intrigues amoureuses se mêlent aux complots politiques avec cynisme et cruauté. Sous les masques se cachent des personnages politiques grotesques qui

---

durata e anche l'efficacia di un lampeggiamento durante un temporale: mi rivelò tutto un paesaggio diciamo pure umano, che ad un sociologo, per spiegarlo e illustrarlo adeguatamente, richiederebbe un libro di riflessioni. Più semplicemente direi che la frase "mi colpì", cioè mi traumatizzò. Poi deve essere avvenuto in me quel fenomeno psicologico che in psicoanalisi si chiama rimozione. La rimozione, come ho già detto, durò dieci anni e crollò il mattino del 1° novembre '46. [...] In breve, la storia del successo della *Romana* è la storia di un minimo evento, cioè di una frase detta per caso che poi, per vie misteriose, provoca effetti sempre più grandi e lontani, un po' come una pietra lanciata nell'acqua che provoca increspamenti sempre più larghi.

<sup>358</sup> René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 255.

<sup>359</sup> Alberto Moravia, *L'amante infelice*, Novelle, Milano Bompiani 1943. Inédit en français.

<sup>360</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 104. Dans l'édition originale, p. 87 : Un racconto che, per così dire, si trovava già bell'e fatto nella vita vissuta. Bastava trascriverlo.

<sup>361</sup> Alberto Moravia, *L'imbroglio*, Milano, Bompiani, 1937. Inédit en français.

<sup>362</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 122. Dans l'édition originale, p. 102 : Sono racconti la cui scrittura è in qualche modo la trasposizione della mia persona sulla carta. Voglio dire racconti nei quali, oltre alla mia voce, c'è anche la mia persona fisica.

<sup>363</sup> Alberto Moravia, *Le quadrille des masques* [1941], Traduit par Armand Pierhal et Viviana Pâques, Paris, Gallimard, 2005.

personnifient une entière galerie de démagogues vénaux de la suite du dictateur. Mais dans cette sarabande carnavalesque, les masques sont loin de cacher leurs possesseurs, au contraire ils en révèlent l'identité et en soulignent les traits. Le livre aborde le thème de la monstruosité morale et de la pourriture de l'ensemble du système fasciste, la déshumanisation des hommes sous ce régime.

*Le Conformisme*<sup>364</sup> et *1934*<sup>365</sup> traitent le thème de l'absurdité et de l'horreur du fascisme et proposent de répondre à la question : comment peut-on devenir fasciste ? Dans *1934*, Moravia débat aussi le thème du suicide qui l'a obsédé pendant cette période-là, après sa séparation de Dacia Maraini. En comparant ces deux romans, Moravia y retrouve plusieurs variations d'un même thème obsédant, celui de l'anéantissement des valeurs et de la perversion des jugements sous le joug du fascisme. La réalité dans ses aspects cruels se trouve de nouveau à l'origine de son œuvre ; les régimes totalitaires représentent une hantise éternelle et une source constante de craintes.

Dans *Le Conformiste*, ce thème était considéré comme le problème intime, insoluble d'un fasciste ; dans *1934*, c'était au contraire le problème de nations entières gouvernées par des régimes totalitaires : l'Italie, l'Allemagne et l'Union Soviétique. Dans ce cas, le thème pourrait être défini comme celui de la schizophrénie et de la dissociation inévitable dans les régimes totalitaires, divisés entre les valeurs du sens commun et l'usage que ces régimes en font. Hitler, Mussolini, Staline se référaient à des valeurs indiscutables comme la patrie ou l'avenir de l'humanité, mais ensuite venait le moment où le fasciste, le nazi, le communiste découvraient qu'au nom de ces valeurs on commettait des délits horribles. D'où la dissociation, la schizophrénie symbolisée dans *1934*, par l'existence de deux jumelles, l'une nazie, l'autre antinazie, qui dans la réalité ne sont qu'une seule personne<sup>366</sup>.

Toujours préoccupé par ce sujet, Moravia publie aussi des reportages, dont *Un mois en U.R.S.S.*<sup>367</sup>, qui rassemble ses impressions du voyage entrepris en Russie immédiatement après la chute du règne de Staline, où il fait des investigations sur la façon dont les gens perçoivent la

---

<sup>364</sup> Alberto Moravia, *Le conformiste* [1951], Traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, J'ai lu, 1969.

<sup>365</sup> Alberto Moravia, *1934* [1982], traduit de l'italien par Simone de Vergennes, Paris, J'ai lu, coll. « Le livre de poche », 1984.

<sup>366</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 321. Dans l'édition originale, p. 271 : Nel *Conformista* il tema era visto come problema interiore e indissolubile di un fascista, in *1934* era invece il problema di intere nazioni governate dai totalitarismi: l'Italia, la Germania e l'Unione Sovietica. In questo caso il tema si potrebbe definire come quello della schizofrenia e dissociazione inevitabile nei regimi totalitari divisi tra i valori del senso comune e l'uso che ne fanno appunto i totalitarismi. Hitler, Mussolini, Stalin si appellavano a valori indiscutibili come la patria o l'avvenire dell'umanità, ma poi veniva il momento in cui il fascista, o il nazista, o il comunista scopriva che in nome di questi valori venivano commessi dei delitti orrendi. Di qui la dissociazione, la schizofrenia simboleggiata in *1934* dall'esistenza di due gemelle l'una nazista e l'altra antinazista che nella realtà sono una sola persona.

<sup>367</sup> Alberto Moravia, *Un mois en U.R.S.S.* [1958], Traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, 1958.

stalinisation et la déstalinisation, mais il évoque aussi ses souvenirs liés à la visite de la maison de Dostoïevski à Leningrad, en quête des traces du grand écrivain admiré.

Après la publication, en 1959, des *Nouveaux contes romains*<sup>368</sup> et, en 1960, du roman *L'Ennui*, la carrière littéraire de Moravia connaît un succès similaire à celui remporté avec *Les Indifférents* et *La Belle Romaine*. Sa renommée de subtil investigateur de la vie sexuelle, d'intellectuel de gauche, de leader du monde littéraire italien augmente. L'auteur partage la doctrine freudienne selon laquelle les expériences vécues pendant l'enfance sont définitives pour l'évolution ultérieure de tout être humain. En définitive, tous les événements importants de son enfance ont laissé leur trace sur son caractère et se trouvent à la base de son œuvre : « Mon enfance est la matière première de mon travail. »<sup>369</sup> Moravia avoue aussi avoir fréquenté des maisons de tolérance et avoir même commencé sa vie sexuelle dans un tel endroit. Sa vie amoureuse, pigmentée occasionnellement d'aventures extraconjugales, représente une importante source d'inspiration. La conscientisation des pulsions sexuelles est transposée, selon son propre aveu, dans *Agostino*<sup>370</sup> ; ainsi qu'il a été souligné plus haut, Moravia insiste sur le fait qu'il reprend dans sa fiction une histoire réelle dont il transforme les détails et les protagonistes : « [...] partis en vacances à Viareggio. J'avais neuf ans. À Viareggio, je fis la découverte du sexe et de la notion de classe sociale. En somme, plus ou moins l'expérience que j'ai racontée dans *Agostino*, bien que les situations et les personnages soient fictifs. »<sup>371</sup>

Cette technique est poussée plus loin dans *L'Ennui*, où Moravia transpose non pas un fait réel particulier, mais toute une atmosphère : celle qu'il constate déjà très tôt dans sa vie, c'est-à-dire le dégoût ressenti face au manque de perspectives du monde contemporain, la déception pour la rigide vie bourgeoise des rangs de laquelle il provient, tout comme la révolte étouffée et en fin de compte inutile. Ce roman se distingue des autres traitant du même thème par la façon dont la relation d'amour est affectée par le danger de l'ennui. Tout comme il a été mentionné dans l'introduction, c'est la tournure que connaît l'amour dans ce contexte mental et social que nous voulons souligner, aspect sur lequel l'auteur insiste lui-même à plusieurs reprises : « pour moi

---

<sup>368</sup> Alberto Moravia, *Autres nouvelles romaines* [1959], traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, coll. « La Rose des vents », 1960.

<sup>369</sup> Jean Dufloy, *op. cit.*, p. 7.

<sup>370</sup> Alberto Moravia, *Agostino* [1945], Traduit de l'italien par Marie Canavaglia, Paris, Flammarion, 1962.

<sup>371</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 15. Dans l'édition originale, p. 12 : [...] andai a Viareggio in vacanza. Avevo nove anni. A Viareggio succedettero molte cose: venni a sapere che cos'era il sesso e anche che cos'era la classe. Insomma più o meno l'esperienza di fondo che ho raccontato in *Agostino*, anche se le situazioni e i personaggi sono frutto di invenzione.

*L'Ennui* est un roman d'amour. [...] C'est une victoire de l'amour. »<sup>372</sup> ; « Mais *L'Ennui* est un roman d'amour, voire peut-être le seul roman où j'aie cherché à analyser un rapport d'amour : c'est pourquoi, à la fin, le problème de la communication est celui du rapport amoureux, que j'essaie de définir de manière claire. »<sup>373</sup> D'ailleurs, l'un des plus acerbes critiques de l'écrivain, sa femme Elsa Morante, est frappée justement par ce volet : « [...] le premier manuscrit que je fis lire à Elsa, bien des années après, c'était celui de *L'Ennui*. Sa réaction fut à la fois de surprise et d'inquiétude : "Mais c'est un roman d'amour !" »<sup>374</sup> Par contre Pier Paolo Pasolini, l'un des plus proches amis du narrateur, se montre réservé à la publication de *L'Ennui*, précisément parce qu'il y détecte la présence trop évidente de l'auteur : « À l'occasion de l'apparition de *L'Ennui*, Pasolini signa un compte-rendu problématique et en un certain sens négatif. Pasolini soutint que le moi utilisé par Moravia pour ce roman-là n'était pas suffisamment distant du moi de l'auteur. »<sup>375</sup>

Moravia se voit lui-même en homme d'une sensibilité anormale, comme tous les artistes intéressés avant tout par les rapports humains, dont notamment l'amour : « [...] en général, mes années sont marquées par la présence d'une femme. Les années de la guerre et de l'immédiat après-guerre sont caractérisées par la présence d'Elsa Morante. Lorsqu'Elsa Morante disparaît, Dacia Maraini arrive. Quand Dacia Maraini s'en va, arrive Carmen Llera. »<sup>376</sup>

Elsa Morante est sa première femme, dont il déclare n'avoir jamais été amoureux, tout en l'aimant, puisqu'il est en fait fasciné par quelque chose d'extrême, de déchirant et de passionnel qui émane du caractère et de la personnalité de cette femme. Pourtant, la frustration que la connaissance de cette réalité provoque chez Morante, jointe à son caractère passionnel mais difficile, se trouve à l'origine des rapports matrimoniaux tendus. En effet, la liaison de Morante avec Moravia est orageuse, parsemée de querelles qui mènent à de nombreuses séparations et

<sup>372</sup> Alberto Moravia, *Brève autobiographie littéraire et autres nouvelles* [1986], Traduit de l'italien par Martine Segonds Bauer, Paris, Salvy, 1989, p. 28.

<sup>373</sup> Walter Mauro, « A colloquio con Alberto Moravia », in Fulvio Longobardi, Walter Mauro, Giorgio Pullini, Mario Ricciardi, *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, p. 58 (n.t.) : Però *La noia* è un romanzo d'amore, anzi è forse il solo romanzo in cui ho cercato di analizzare un rapporto d'amore: perciò, alla fine, il problema della comunicazione è quello del rapporto amoroso, che io cerco di definire in maniera chiara.

<sup>374</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 160. Dans l'édition originale, p. 134 : [...] ricordo che per la prima volta ho fatto leggere ad Elsa un manoscritto, era quello della *Noia*. Lei disse come tra sorpresa e allarmata: "Ma questo è un romanzo d'amore."

<sup>375</sup> Renzo Paris, *op. cit.*, p. 274 (n.t.) : In occasione dell'uscita della *Noia*, Pasolini firmò una recensione problematica e per certi versi negativa. Pasolini sostenne che l'io usato da Moravia per quel romanzo non era sufficientemente distante dall'io dell'autore.

<sup>376</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 202. Dans l'édition originale, p. 169 : [...] in generale i miei anni sono contrassegnati dalla presenza di una donna. Gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra sono caratterizzati dalla presenza di Elsa Morante. Quando scompare Elsa Morante, arriva Dacia Maraini. Quando Dacia Maraini va via, arriva Carmen Llera.

réconciliations. Ce tumulte passionnel, qui finit par provoquer une détérioration durable de leurs rapports amoureux, la source du roman *Le mépris*<sup>377</sup>. D'après Ceccatty, le lecteur peut y voir l'expression de la rupture, du moins affective, du mariage de l'écrivain : « Sans doute, Moravia a-t-il écrit son roman comme une parabole de sa relation détruite avec Elsa. »<sup>378</sup> En effet, la femme commence à mépriser un mari trop passif et trop commode selon elle, puisqu'il accepte sans s'y opposer les situations ridicules dans lesquelles elle le met : « [...] Elsa commença à mépriser Alberto quand elle imagina qu'il fût un homme vil, intéressé et disposé à subir les aventures de sa femme quitte à les romancer. »<sup>379</sup> La réponse de l'écrivain est de décanter ces faits qu'il trouve injustes pour lui dans un écrit libérateur : « Aux yeux d'Elsa donc Alberto était un être ignoble. *Le mépris* fut intégralement écrit pour se défendre d'une telle accusation : "Je ne te le pardonnerai jamais, jamais je ne te pardonnerai d'avoir ruiné notre amour". »<sup>380</sup> Le roman apparaît alors comme une défense personnelle de Moravia, bien que sa femme refuse de se reconnaître parmi les caractères décrits. En analysant parallèlement Morante et Moravia sous les traits des personnages Emilia et Riccardo, Renzo Paris reconstitue la genèse du livre, en y voyant plus de réalité que l'auteur lui-même ne l'admet. Le critique identifie non seulement la motivation de l'écriture du roman dans la décision de l'auteur de peindre un fait triste de son existence, mais aussi la délivrance de cet épisode par le meurtre fictionnel de la femme qui le trahit.

Dans *Le Mépris* (1954) est racontée, quasi point par point, la rupture définitive d'Alberto Moravia avec Elsa Morante. Alberto, alias le scénariste Riccardo Molteni, dans l'immédiat après-guerre apprend d'Elsa, alias Emilia, sa femme, qu'elle ne l'aime plus et que, tout au contraire, elle le méprise. À force d'analyser les motivations de ce mépris, Alberto-Riccardo apprend que sa femme ne le considère plus comme un « homme » et que le mépris est dû à une « vilénie » à soi. La vilénie naissait de l'impression qu'Alberto-Riccardo s'eût servi d'Elsa-Emilia pour faire carrière dans le monde du cinéma ; pour cela il avait fermé les yeux quand le producteur l'avait embrassée<sup>381</sup>.

<sup>377</sup> Alberto Moravia, *Le mépris* [1954], Traduit de l'italien par Claude Poncet, Lausanne, Guilde du Livre, 1974.

<sup>378</sup> René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 293.

<sup>379</sup> Renzo Paris, *op. cit.*, p. 235 (n.t.) : Elsa cominciò a disprezzare Alberto quando immaginò che fosse un uomo vile, interessato e disposto a subire le avventure della moglie pur di romanzarle.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 235 (n.t.) : Agli occhi di Elsa dunque Alberto era un essere abietto. *Il disprezzo* fu scritto interamente per difendersi da una simile accusa: « Non te lo perdonerò mai, mai ti perdonerò di aver rovinato il nostro amore. »

<sup>381</sup> *Ibid.*, pp. 234-235 (n.t.) : Nel *Disprezzo* (1954) è raccontata, quasi per filo e per segno, la rottura definitiva di Alberto Moravia con Elsa Morante. Alberto, alias lo sceneggiatore Riccardo Molteni, nel primissimo dopoguerra apprende da Elsa, alias Emilia, sua moglie, che non lo ama più e che, anzi, lo disprezza. A forza di analizzare le motivazioni di questo disprezzo, Alberto-Riccardo appura che sua moglie non lo ritiene un « uomo » e che il disprezzo è dovuto a una sua « viltà ». La vigliaccheria nasceva dall'impressione che Alberto-Riccardo si servisse di Elsa-Emilia per far carriera nel mondo del cinema; per questo aveva chiuso un occhio quando il produttore l'aveva baciata.

Incapable de blesser Elsa de quelque manière que ce soit dans leur vie réelle, Moravia punit l'adultère qu'elle commet par la mort qu'il lui réserve à la fin du roman : « Emilia mourra dans un accident de la route en compagnie du producteur, comme si le narrateur aurait voulu se venger de son adultère. »<sup>382</sup> Dans le premier projet du roman, il imagine que le mari tue sa femme, par réaction au comportement injuste de celle-ci envers lui, mais ensuite il change d'idée et met la responsabilité de sa mort sur le compte d'un accident routier. *Le Mépris* est donc écrit dans un moment où le ressentiment envers Elsa prime sur l'affection<sup>383</sup>. Pendant cette période, Moravia avoue avoir connu des jours où il aurait voulu la tuer, parce qu'elle était cruelle, voire sadique ; non pas se séparer d'elle, ce qui serait la solution la plus raisonnable, mais la tuer, tellement les rapports sont parfois tendus entre eux, de sorte que le meurtre lui semble plus facile que la séparation : « De toute façon, le désir de la tuer se transforma presque aussitôt en un roman, *Le mépris*. »<sup>384</sup> Fait très important, l'écrivain lui-même déclare que, outre l'idée de l'uxoricide, le contenu du roman est carrément fictif<sup>385</sup> ; cet événement notable lui offre le prétexte littéraire, le grain de vérité nécessaire à la fantaisie. Dans ce roman, comme en général chez Moravia, l'invention prédomine sur la vérité.

Il est possible que, sur fond de conflits de ménage, dans la vie de Moravia avec Elsa Morante interviennent des épisodes de triangularité, notamment dans les années 1950, soit quelque temps avant la publication de *L'Ennui*. On peut donc considérer que Moravia a trouvé dans ces épisodes une source d'inspiration pour son roman, étant donné la proximité entre l'époque des événements et la date de la parution du livre, ainsi que la similitude des faits vécus par les protagonistes réels et par les personnages. En partant de cette prémisse, nous entendons mettre en parallèle la relation triangulaire vécue par l'auteur dans la vie réelle (pendant la période où sa femme Elsa Morante a eu une relation adultérine avec le metteur en scène Luchino Visconti) et celle transposée dans *L'Ennui*, afin d'en déceler des traces ayant marqué l'auteur au point de les transposer dans le roman. Parmi ceux qui s'intéressent au triangle Moravia-Morante-Visconti, Alain Elkann et Renzo Paris y consacrent des pages importantes. Elsa Morante a manifestement le goût des rapports à trois : dans sa jeunesse, elle se déclare déjà très contente d'avoir un amant homosexuel qui, à son tour, a un amant. Après la guerre, quand les rapports du

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 235 (n.t.) : Emilia morirà in un incidente d'auto in compagnia del produttore, quasi che il narratore si volesse vendicare del suo adulterio.

<sup>383</sup> Cf. Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 212. Dans l'édition originale: p. 178.

<sup>384</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 212. Dans l'édition originale, p. 178 : Ad ogni modo, l'idea di ucciderla si trasformò quasi subito in un romanzo, *Il disprezzo*.

<sup>385</sup> Cf. *Ibid.*, p. 212. Dans l'édition originale, p. 178.



couple Moravia-Morante se refroidissent, cette dernière commet l'adultère avec Luchino Visconti et puis avec le peintre américain Bill Morrow. Dans ces contextes, Moravia est mis forcément en posture de tiers involontaire. Il avoue posséder une incroyable capacité de résister à la souffrance, qu'elle soit physique ou morale ; il semble que la douleur physique due à la maladie le prépare à supporter la douleur psychique due aux troubles amoureux : « Je souffrais, sans doute, mais je m'en suis rendu compte après. [...] Peut-être faut-il dire à ce sujet que j'ai une grande endurance à la douleur, quelle qu'elle soit, physique ou morale, justement parce qu'enfant j'ai dû supporter les douleurs de la maladie et de la solitude. »<sup>386</sup> Cette capacité de résistance se complète d'une habileté à tolérer et à pardonner les offenses que Moravia est amené à subir, ce qui lui donne la force de rester avec sa femme après l'adultère de celle-ci avec Visconti notamment, voire de lui montrer affection et compréhension :

J'ai une faculté presque pathologique de ne pas me vexer, soit par identification avec la personne qui m'offense et presque en lui donnant raison, soit en oubliant complètement les offenses. Dans le cas d'Elsa, bien sûr, je n'arrivais pas à lui donner raison, mais je sortais, j'allais me promener et, quand je revenais, j'avais déjà oublié, ou du moins, comme on dit, j'avais déjà avalé la couleuvre. Je ne me souviens pas, et ne veux pas me souvenir, de ce qu'elle disait<sup>387</sup>.

Le rapport d'Elsa Morante avec Luchino Visconti est intense et atteint son acmé entre les années 1950 et 1952. Tandis que Morante manifeste une vraie obsession pour le metteur en scène, les sentiments de ce dernier sont beaucoup plus modérés et contrôlés, tout comme l'atteste Renzo Paris : « Visconti aimait la voir, lui parler, mais pas toujours, et ainsi inventait-il diverses excuses pour l'éviter. Il s'irritait au point de la gifler comme il arriva, au moins dans un des épisodes finaux de leur rapport, qu'on pourrait intituler "La gifle de Venise". »<sup>388</sup> Morante tombe amoureuse de lui, puisqu'il répond à son goût de jeunesse : il est homosexuel avec des périodes d'hétérosexualité. Il faut préciser que pendant les deux ans que dure leur relation, malgré leurs fréquentations quotidiennes les amants ne vivent pas ensemble, qui plus est Morante continue non seulement à habiter avec son mari, mais lui raconte son expérience amoureuse. À la

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 220. Dans l'édition originale, p. 184 : Probabilmente soffrivo, ma me ne sono reso conto dopo. [...] Forse bisogna dire a questo punto che ho una grande capacità di sopportazione di qualsiasi sofferenza fisica e morale appunto perché da bambino ho dovuto sopportare per forza le sofferenze della malattia e della solitudine.

<sup>387</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, pp. 210-211. Dans l'édition originale, p. 177 : Io ho una capacità quasi patologica di non offendermi, sia identificandomi con l'offensore e quasi dandogli ragione, sia dimenticando completamente le offese. Nel caso di Elsa certamente non riuscivo a darle ragione, ma uscivo, facevo una passeggiata e quando ero tornato avevo già dimenticato o per lo meno, come si dice, avevo già digerito il rospo. Non ricordo né voglio ricordare quello che diceva.

<sup>388</sup> Renzo Paris, *op. cit.*, p. 247 (n.t.) : Visconti amava vederla, parlarle, ma non proprio sempre, e così escogitava diverse scuse per evitarla. Fino a irritarsi al punto da schiaffeggiarla come capitò, almeno in uno degli episodi finali del loro rapporto, che potremmo intitolare "Lo schiaffo di Venezia".

différence de Beauvoir qui raconte à Sartre ses aventures dans un esprit de totale confiance et réciprocité, Morante le fait avec le détachement, la froideur et la méchanceté d'une femme qui n'aime plus son mari. Leur relation amoureuse se détériore tellement que ce qui unit les époux, ce n'est plus le rapport d'amour, mais celui de cohabitation et, au moins de la part de Moravia, d'amitié ; c'est ainsi que s'explique sa disponibilité à écouter les effusions de sa femme avec un autre homme et il le fait « avec l'objectivité d'un ami affectueux »<sup>389</sup>. À Alain Elkann qui lui demande comment il réagissait aux confessions intimes de sa femme sur ses escapades extraconjugales, Moravia répond directement :

Je ne réagissais pas. Il est vrai que je me sentais un peu embarrassé, mais il faut également dire que nous n'avions plus de rapports physiques depuis quelques années. Les confidences d'Elsa, si d'un côté elles me firent comprendre que tout entre elle et moi était réellement terminé, par ailleurs ne modifièrent pas le sentiment qui nous unissait toujours et qu'on ne pouvait qualifier réellement de simple amitié. Un sentiment singulier, de symbiose existentielle, dans le fond. Et c'est en se fondant sur ce sentiment qu'Elsa me racontait ses rapports avec Visconti et que je l'écoutais<sup>390</sup>.

Ce rapport triangulaire, auquel il participe malgré lui et qu'il tolère, affecte pourtant l'écrivain. Bien que les rapports physiques entre sa femme et lui n'existent plus pendant cette période, leur vie affective continue de subsister. Les confidences de Morante lui font comprendre que tout entre eux est terminé sur le plan amoureux, mais non pas sur celui de l'amitié ; une symbiose sentimentale — « une sorte de cohabitation amicale »<sup>391</sup> comme l'appelle Moravia — continue de les unir. Ce qui rend plus facile l'acceptation de ce dernier, c'est le fait qu'il ne souffre pas de jalousie ; ainsi reste-t-il impassible aux tentatives de sa femme de l'agacer par des confessions intimes.

Pendant deux ans au moins, Elsa avait transféré son obsession d'Alberto Moravia à Luchino Visconti. Ou mieux elle l'avait transféré, selon le mari, au moins partiellement. Alberto n'aimait pas la voir souffrir. Tandis qu'elle aurait voulu le rendre jaloux en lui racontant ses journées avec Visconti : Alberto s'émut et courut faire une figure non pas brillante avec un homme qui l'estimait longtemps avant qu'il ne commençât à l'estimer lui-même<sup>392</sup>.

---

<sup>389</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 218. Dans l'édition originale, p. 183 : con l'obiettività di un amico affezionato.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 219. Dans l'édition originale, pp. 183-184 : Non reagivo. È vero che mi sentivo un po' imbarazzato, ma era anche vero che non avevamo più rapporti fisici da qualche anno. Le confidenze di Elsa, mentre da una parte mi fecero capire che tutto tra me e lei era finito veramente, dall'altra non modificarono il sentimento che ancora ci univa e che non si poteva davvero chiamare di semplice amicizia. Un sentimento singolare, in fondo di simbiosi esistenziale. È fondandosi su questo sentimento che Elsa mi raccontava il suo rapporto con Visconti e io l'ascoltavo.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 218. Dans l'édition originale, p. 183 : una specie di convivenza amichevole.

<sup>392</sup> Renzo Paris, *op. cit.*, pp. 248-249 (n.t.) : Per due anni almeno, Elsa aveva trasferito l'ossessione da Alberto Moravia a Luchino Visconti. Oppure l'aveva trasferita, a sentire il marito, almeno in parte. Alberto non amava vederla soffrire. Mentre lei avrebbe voluto ingelosirlo raccontandogli le giornate con Visconti: Alberto si commosse

Cet épisode auquel Renzo Paris fait allusion et que Moravia lui-même raconte amusé est, en fait, à la fois embarrassant et comique : il s'agit d'une entrevue organisée par Elsa Morante entre les deux hommes, dans le but de convaincre le metteur en scène qu'elle est une femme libre à mener sa vie comme elle l'entend et qu'il peut donc la posséder de plein droit sans que son mari ait un mot à dire là-dessus. Avec sa tolérance infinie, Moravia plaide la cause de sa femme, comme s'il était quelqu'un d'extérieur à l'histoire : « Il était d'une part dans le rôle du mari blessé, mais aussi de celui qui n'avait plus aucun rapport avec sa femme, de celui qui voulait en fait préciser clairement leur liberté réciproque. »<sup>393</sup> Renzo Paris reprend l'épisode en ces termes : « Peu content d'entendre dire par Elsa qu'Alberto était indifférent à leur histoire, Visconti voulut que ce soit le mari lui-même à le lui dire, lequel ne se le refusa pas. Il a dû être un peu cocasse la scène des deux hommes qui essayaient de se débarrasser d'une femme encombrante, le mari niant son rôle officiel et l'amant niant d'en être un. »<sup>394</sup> Si Alberto Moravia raconte dans ses dialogues avec Elkann que le rapport de Morante avec Visconti se déroule entre 1955 et 1957, il le fait parce que, selon Renzo Paris, sa femme continue de lui mentir même après la fin de cette relation, afin de le rendre jaloux : « Étant donné la manie d'Elsa d'affabuler des vérités et des mensonges avec Alberto, quoique seulement pour le rendre jaloux et le tenir en garde, il est probable qu'elle lui eût raconté cette passion inventée jusqu'en 1957. »<sup>395</sup> Lorsque Morante est abandonnée par Visconti — « Les amours homosexuelles de Visconti furent peut-être dérangées par l'indiscrétion d'Elsa, suggérait d'habitude Alberto »<sup>396</sup> — elle rentre vivre avec son mari, mais se transforme en une personne impossible qui verse son venin, son aversion et sa frustration sur ce dernier. Chez elle, les sentiments passent très facilement de l'attraction à la rancœur. Moravia évoque ses propres sentiments contradictoires face, d'une part, à la possibilité de la séparation d'avec sa femme, et de l'autre, à la certitude de son retour immédiat, parce que rejetée par Visconti :

---

e corse a fare una figura non proprio brillante con un uomo che lo stimava da molto prima di quando aveva cominciato a stimarlo lui.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 248 (n.t.) : Era da una parte nel ruolo del marito ferito, ma anche di chi non aveva più alcun rapporto con la moglie, di chi insomma voleva mettere in chiaro la loro reciproca libertà.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 248 (n.t.) : Non contento di sentirselo dire da Elsa, che Alberto era indifferente alla loro storia, Visconti pretese che glielo dicesse il marito in persona, il quale non si sottrasse. Deve essere stata un po' comica la scena dei due che cercavano di sbarazzarsi di una donna ingombrante, il marito negando il suo ruolo ufficiale e l'amante negando di esserlo.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 252 (n.t.) : Data la mania di Elsa di affabulare verità e menzogne con Alberto, non foss'altro che per ingelosirlo e tenerlo all'erta, è probabile che fino al '57 gli raccontasse di questa sua passione inventata.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 253 (n.t.) : Gli amori omosessuali di Visconti forse furono disturbati dalla indiscrezione di Elsa, solleva suggerire Alberto.

L'idée de son départ me fit très mal, plus que je ne l'aurais cru, mais je ne pus me réjouir qu'elle reste, car la déception l'aigrit au point de la rendre presque insupportable. [...] Elsa, [...] suivant sa tendance coutumière à extérioriser et à dramatiser ses sentiments, ne cachait pas, et même affichait sa douleur, y ajoutant une sorte d'aversion pour moi. Ce fut une période très cruelle<sup>397</sup>.

L'histoire se répète quelques années plus tard, lorsque Morante se lie avec le peintre américain Bill Morrow pendant qu'elle est toujours mariée et habite avec Moravia. Cependant à ce moment entre les époux il n'y a plus qu'une cohabitation amicale dans laquelle chacun fait sa vie, tout en partageant le logement et en se faisant des confessions réciproques. Comme dans le cas précédent, Morante n'a cure des sentiments de son mari et ne vit plus que pour son amant dont le suicide lui provoque une dépression terrible. Quant à lui, Moravia ne se libère d'elle que lors d'un nouvel amour.

Ces deux épisodes qui révèlent l'histoire d'un couple apparemment proche et en réalité très distant, ainsi que la passivité de Moravia en tant que mari et donc partenaire à plein titre, témoin malgré lui des relations extraconjugales de sa compagne, nous renvoient automatiquement aux personnages, ainsi qu'au contexte que l'auteur tisse dans son roman *L'Ennui*. Comme d'habitude, la source d'inspiration réelle est chez Moravia une ambiance plutôt qu'un événement, un sentiment plutôt qu'un fait concret. L'écrivain emprunte à la réalité l'étrangeté de la situation d'un homme qui devient consciemment témoin de l'amour extraconjugal de sa femme. Les deux personnages, Dino et Cecilia, forment un couple blasé dont la passion apparemment ardente est paradoxalement stérile, parce qu'elle ne contribue nullement à les unir. Comme les héros réels, les protagonistes du roman ne s'aiment pas, alors le sentiment de l'humiliation est presque annihilé et remplacé par l'inertie des affects. Le rapport de cohabitation amiable de Moravia et de Morante, basé sur la communion spirituelle et intellectuelle, est remplacé dans le roman par un rapport sans cohabitation fondé sur la communion sexuelle. Pourtant l'ambiance qui prédomine dans les deux couples est presque la même et se définit par : embarras, froideur, impuissance, éprouvés notamment par les hommes, dont la posture est tout à fait déplaisante. À part cette similitude constatée, il faut mentionner la confession que l'auteur lui-même a faite à Enzo Siciliano, à savoir que le personnage de Cecilia s'inspire en réalité d'une femme qui avait été amoureuse de lui : « De toute façon il y a un épisode qui est à l'origine du roman [...] dans les

---

<sup>397</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 219. Dans l'édition originale, p. 184 : L'idea che se ne andasse mi addolorò molto, più di quanto avrei creduto, ma non mi fu possibile rallegrarmi del fatto che fosse rimasta, perché la delusione la inasprì ad un punto da renderla insopportabile. [...] Elsa, [...] secondo la sua solita tendenza a esteriorizzare e drammatizzare i propri sentimenti, non nascondeva, anzi ostentava il suo dolore, aggiungendovi una specie di avversione verso di me. Fu un periodo molto crudele.

années 1950 à Capri rôdait sans cesse autour de moi une femme, une perche blonde même pas belle. »<sup>398</sup> Étant donné que l'impression générale de la critique est que Moravia se soit peint lui-même sous les traits de Dino, l'auteur essaie de clarifier les choses en précisant qu'« en réalité, en créant Dino j'ai surtout réfléchi sur les expériences de ma vie qui sont celles d'un homme normal. »<sup>399</sup> En fait, il se délimite assez nettement de son personnage, bien qu'il y ait des ressemblances entre eux.

C'est difficile à dire. [...] Vous voulez savoir si je situe Dino à mon niveau? Pas tout à fait. C'est certainement un intellectuel, mais il ne possède pas tous les moyens d'investigation dont je dispose. [...] ce n'est qu'un homme qui se cherche sans le savoir, il mène en somme une enquête judiciaire avec interrogatoires et contre-interrogatoires. Sous d'autres aspects, en revanche, il est bien distinct de moi. Son obsession de l'argent, par exemple, qui est à la fois répulsion et attirance, m'est totalement étrangère. En outre, son jugement est toujours légèrement sarcastique et un peu froid : je ne suis absolument pas sarcastique, absolument pas froid. Je suis on ne peut plus animé par mes passions<sup>400</sup>.

Il faut également préciser que la narration à la première personne pratiquée par Moravia dans ce roman ne trahit pas une source autobiographique, mais s'agissant d'un récit introspectif ce style permet une scrutation directe du psychique du personnage : « Dans *L'Ennui* le protagoniste dit je [...], renonçant à l'objectivation narrative [...]. Il ne s'agit pourtant pas d'un parcours vers le récit-vérité, de la présence donc du je pour témoigner avec plus de crédibilité de la signification du récit même ou d'une fonction déclarativement autobiographique. »<sup>401</sup>

En 1983, le recueil de contes *La chose*<sup>402</sup> relie chez Moravia la nouvelle réalité amoureuse de sa vie (son mariage avec la journaliste espagnole Carmen Llera) et un nouvel univers fictionnel. L'auteur reconnaît qu'après avoir connu sa femme il a eu une saison très créative et qu'il aurait pu lui dédier tous ses livres ultérieurs. Il est de nouveau surprenant qu'un élément de la réalité apparemment mineur fournisse non tant la matière que l'état d'esprit nécessaire à l'écriture de tout un volume.

---

<sup>398</sup> Renzo Paris, *op. cit.*, p. 275 (n.t.) : Comunque c'è un episodio che sta alla radice del romanzo... intorno agli anni '50 a Capri mi girava intorno continuamente una donna, una spilungona bionda neanche bella.

<sup>399</sup> Marialivia Serini, « Interview », in Jean Dufлот, *op. cit.*, p. 167.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>401</sup> Mario Ricciardi, « Lo stile di Moravia », in Fulvio Longobardi, Walter Mauro, Giorgio Pullini, Mario Ricciardi, Alberto Moravia. *Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, p. 48 (n.t.) : Nella *Noia* il protagonista dice io [...], rinunciando alla oggettivazione narrativa [...]. Non si tratta però di un percorso verso il racconto-verità, della presenza cioè dell'io per testimoniare con maggiore credibilità il significato del racconto stesso o una funzione dichiaratamente autobiografica.

<sup>402</sup> Alberto Moravia, *La Chose* [1983], Nouvelles, Traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Flammarion, 1985.

Les nouvelles de ce recueil sont liées à un événement de ma vie quotidienne. Un matin, je suis parti de chez moi avec le projet d'aller à Sabaudia, au bord de la mer. Je conduisais ma voiture et j'avais un chien avec moi, le griffon qui s'appelait Arancio et qui n'était encore qu'un chiot. Sur le pont le plus proche de mon domicile, je tournai pour prendre la direction de la piazza Ungheria, où habitait alors Carmen Llera, qui devait venir avec moi à la mer. À la sortie du pont, je fus percuté avec une extrême violence (j'étais presque immobile, puisque je commençais à tourner) par une voiture qui venait en sens inverse. Le choc fut terrible ; toutefois je n'ai pas l'idée de sa violence, car j'ai perdu la mémoire de ces instants. Je ne garde que le souvenir de mon départ de chez moi, puis de mon réveil, assis au volant, regardant avec stupéfaction le capot complètement défoncé de ma voiture<sup>403</sup>.

L'arrivée de Carmen Llera dans la vie de Moravia autorise René de Ceccatty à identifier chez l'écrivain la manifestation d'un processus d'écriture particulier, qui ne part plus de la réalité vers la fiction, mais bien inversement, c'est-à-dire de la fiction vers la réalité. Llera serait alors « cette femme fuyante que Moravia a décrite dans *Les Deux Amis*, dans *Le Mépris*, dans *L'Ennui*, dans *L'Attention*. »<sup>404</sup> Il ne s'agit donc pas de muse, mais bien de personnage : « il a rencontré, en Carmen, non pas une source nouvelle d'inspiration, mais son propre personnage. »<sup>405</sup> Dans l'optique de Ceccatty, chez Moravia ne se retrouve pas tant ce qu'il a vécu, mais une anticipation de ce qu'il vivra.

En épousant Carmen Llera, à la fin de sa vie, Moravia qui souffrit d'une terrible jalousie, comme en témoignent les lettres qu'elle publia dix ans après sa mort (*Finalmente ti scrivo*) se mariait avec un de ses personnages (de *L'Ennui* ou de *L'Attention*). En rencontrant Carmen, il reconnaissait un type humain qui le passionnait et qu'il avait longuement, souvent, répétitivement décrit dans ses fictions. Il vérifiait dans sa vie d'homme, jusqu'à la souffrance, ce qu'il avait toujours su dans sa vie d'écrivain. Il passait du papier à la chair. Un livre ne s'achève pas à la dernière page, pour la vie d'un écrivain : il reste à l'homme à vivre ce qu'il a pressenti<sup>406</sup>.

Nous remarquons dans les textes de Moravia un vrai kaléidoscope des aspects de la vie, l'amour pour les gens simples qui savent garder leur sens moral, l'importance accordée aux événements qui affectent l'humanité et la révolte intérieure à défaut d'autre moyen de combat plus efficace. Malgré le noyau de vérité que contient presque chaque texte moravien, l'invention

---

<sup>403</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 323. Dans l'édition originale, p. 273 : I racconti della *Cosa* sono legati ad un evento della mia vita quotidiana. Una mattina sono partito da casa con il programma di andare al mare a Sabaudia. Guidavo la macchina e avevo con me un cane, lo spinone di nome Arancio che allora era un cucciolo. Sul ponte più vicino a casa mia svoltai per dirigermi verso piazza Ungheria dove allora abitava Carmen Llera, che doveva venire con me al mare. Allo sbocco del ponte fui investito con estrema violenza (io ero quasi fermo perché stavo svoltando) da una macchina che veniva in senso opposto. L'urto fu tremendo, ma di questa violenza non mi sono reso conto perché appunto a causa della violenza si produsse in me il fenomeno della memoria retrodatata. Mi è rimasto il ricordo di quando ero partito da casa e poi di quando mi sono per così dire svegliato, seduto al volante in atto di guardare stupefatto il cofano completamente distrutto della mia macchina.

<sup>404</sup> René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 566.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 580.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 12.

y prédomine. L'écrivain préfère envelopper la réalité de fiction ou la cacher derrière des satires violentes ou amusantes ou tout simplement s'en inspirer pour créer un univers purement imaginaire.

## I.2. Les archives littéraires

Outre l'inspiration que les auteurs du corpus extraient de leurs propres expériences, ils sont marqués et influencés dans leur activité créatrice par des modèles littéraires qu'ils cultivent précieusement. Les archives littéraires, au sens où nous les entendons dans ce chapitre, représentent les sources, les fonds emmagasinés au fil du temps par les écrivains dans leur activité de recherche et d'accumulation culturelle et artistique. L'ensemble des textes lus qui ont contribué à leur formation constituent un bagage à la fois émotionnel et technique dont ils se servent dans leur création et qu'ils adaptent tant à leurs nécessités qu'aux nouvelles conditions historiques. Les modèles littéraires suivis transparaissent ultérieurement dans la création personnelle, dans des proportions variables. Les sujets traités par les auteurs fétiches, les modalités d'approche, mais aussi les techniques d'écriture dépassent le stade du matériel brut pour s'incarner dans de nouvelles œuvres qui, bien que tout à fait nouvelles, conservent les traces des grands maîtres. Pourtant le critique Gérard Prévot soutient que se comparer aux grands noms de la culture est signe de faiblesse et de défiance envers soi-même : « Tolstoï, Beethoven, Shakespeare... Combien imparfaits sommes-nous qui cherchons nos grands exemples dans les brumes allumées de la mémoire et avons besoin de nos héritages pour étayer nos jugements ! »<sup>407</sup> Mais c'est toujours lui qui reconnaît que le critère de la comparaison à d'autres, bien que parfois nuisible, aide tout individu, surtout s'il est écrivain ou artiste, à devenir meilleur, à dépasser ce qui a déjà été créé pour évoluer vers des cimes plus hautes, vu que toute culture se crée sur celle déjà existante.

[...] nul ne s'approche de son état de perfection sans aider du même coup, autour de lui, tous les autres à devenir meilleurs. Sans doute ne vivrons-nous pas toujours, encore que le silence appartienne à notre nature et soit déjà le signe certain de la vie. Mais tant qu'un homme vivra, la poursuite de la perfection sera notre mot d'ordre. Shakespeare, Beethoven, Tolstoï, Hellens, parmi

---

<sup>407</sup> Gérard Prévot, « L'écrivain et l'état de perfection », in Jean Paulhan, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens*, op. cit., p. 226.

combien d'autres, sont les porteurs du feu d'un monde qu'aucune frontière ne menace autant que celle des grands froids intérieurs<sup>408</sup>.

Les traces de quelques-uns des grands écrivains du monde restent donc archivées non seulement dans leur propre œuvre, mais aussi dans celle d'autres confrères qu'ils ont influencés. Chercher à déceler les influences littéraires n'est pas facile, parce que les auteurs ne laissent pas toujours un aveu personnel sur les lectures qui les ont marqués et sur les éléments qu'ils en ont empruntés ; il reste alors à la critique la tâche de trouver les voies d'investigation qui permettent la découverte de ces indices, parfois cachés de façon ingénieuse, dissimulés et masqués sous une codification du langage. Cependant il ne s'agit pas nécessairement d'imitation d'une certaine méthode d'écriture, encore moins de plagiat, mais seulement de preuves d'admiration qui contribuent à la création de textes originaux et quelquefois même de ressemblances involontaires qu'il faut savoir éviter de prendre pour des copies ou des reproductions. La recherche des influences littéraires engendre alors une redéfinition de la notion d'originalité, entendue par Philippe Van Tieghem non pas comme innovation radicale, mais comme dialogue intime des textes que pratique toute instance créatrice et comme polyphonie de toute écriture<sup>409</sup>. Cette théorie nous autorise à investiguer les archives littéraires appréciées et utilisées par les auteurs du corpus dans leur processus créatif.

Afin de comprendre le choix des archives livresques par les romanciers analysés, il faut souligner qu'elles réfèrent à des écrivains se caractérisant par le refus de se conformer aux normes de leur société, c'est-à-dire par la marginalité. Ce concept définit également la société et la littérature du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il apparaît alors logique de constater l'existence d'affinités entre des écrivains ayant subi la même pression sociale et surtout ayant manifesté le même esprit de révolte. En effet, Beauvoir, Roché, Hellens et Moravia donnent parfois tacitement mais bien souvent explicitement à leurs textes romanesques la mission de manifester visiblement un lien étroit avec la société qu'ils reflètent. Ce regard qui récupère le rôle du roman comme miroir de son environnement place les quatre romanciers dans une tradition qui a ses origines dans la galerie incontournable des auteurs romantiques, réalistes et modernes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : il faut mentionner ici principalement les noms de Goethe, Dostoïevski, Tolstoï, Stendhal.

C'est notamment Dostoïevski qui incarne ce modèle représentatif pour toute une pléiade de gens de lettres européens, à cause de son esprit troublé par la constatation du déclin de la

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>409</sup> Sur ce sujet nous avons consulté Philippe Van Tieghem, *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Saint-Sulpice », 1961.



religion en concordance avec la maladie psycho-sociale qui s'empare de l'Europe à une époque marquée par des bouleversements révolutionnaires et idéologiques, d'où le chambardement qu'il suscite. Les écrivains russes, notamment Dostoïevski et Tolstoï, représentent de riches sources d'inspiration pour Alberto Moravia, Henri-Pierre Roché et Franz Hellens. La lutte vaine de leurs personnages pour dépasser une condition ingrate et les troubles adjacents touchent les auteurs du corpus par le fatalisme qui les accable, mais notamment par la technique d'écriture : le sens aigu d'observation de la nature humaine, le souci du détail, l'acuité des descriptions, la pénétration des analyses psychologiques.

Au nom de l'esprit d'émulation qu'il a su provoquer chez ses successeurs, Stendhal est une figure de proue dans l'histoire du roman moderne, ses écrits reflétant sa passion pour la psychologie amoureuse, pour l'errance et le libéralisme, mais qui dégagent un fort esprit de fronde. Il crée des personnages imprégnés de l'esprit romantique de gloire, de passion, de contestation et de liberté, des êtres incompris engagés dans une lutte acharnée contre une société médiocre victime de ses propres préjugés. Stendhal inspire surtout Simone de Beauvoir, qui aime la façon dont son illustre prédécesseur exprime sa révolte contre le milieu bourgeois et l'imité dans ses premières tentatives littéraires. Ses idées progressistes contre l'asservissement de la femme et pour l'émancipation de celle-ci sont certainement saisies par Beauvoir.

Amoureux constant et réputé libertin tout comme Roché, Stendhal marque ce dernier par cette autre facette de sa personnalité, c'est-à-dire par son investissement dans la quête amoureuse malgré les obstacles de toute nature. Roché apprécie au plus haut degré les réflexions stendhaliennes dans *De l'amour*<sup>410</sup>, vu que ce sentiment représente l'essence de sa propre vie et œuvre. L'anatomie du sentiment amoureux conçue par Stendhal montre une progression des étapes à parcourir : l'admiration, le désir, la première cristallisation (à savoir la projection imaginaire de l'amant qui transfigure l'objet de l'amour), le doute, la deuxième cristallisation ou, en absence de la cristallisation graduelle, le coup de foudre. Quatre types d'amour sont identifiés par lui : l'amour-passion, l'amour-vanité, l'amour physique, l'amour-goût, qu'il observe dans la société de son époque et dont Roché trouve des traces dans la France de ses jours. Plus précisément, Roché est tributaire de l'absorbement de son prédécesseur dans la poursuite passionnée et à la fois lucide des ambitions et du bonheur qu'il insuffle à ses personnages. Il emprunte également les idées stendhaliennes sur la croissance de soi et le devoir de l'homme d'être son unique maître.

---

<sup>410</sup> Stendhal, *De l'amour* [1822], Chronologie et préface par Michel Crouzet, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

Goethe est un autre marginal dont l'esprit pénètre les époques. Parmi les écrivains du corpus, il laisse une forte empreinte notamment sur Roché avec ses ouvrages *Les Souffrances du jeune Werther*<sup>411</sup> et *Les Affinités électives*, qui vont à l'encontre des mœurs bourgeoises par leur thématique audacieuse (suicide et adultère étaient à cette époque des sujets tabous et blâmés). La versatilité sentimentale de l'écrivain allemand, sa riche vie amoureuse et ses théories sur les rapports humains d'attraction et de répulsion représentent sans doute un point d'intérêt essentiel pour Roché.

Outre l'inspiration due à Stendhal et à la philosophie de Husserl, Simone de Beauvoir choisit principalement de suivre une autre voie de dissidence, celle ouverte par les écrivains de la nouvelle vague américaine, des rebelles qui l'attirent par leur non-conformisme, mais aussi par les techniques littéraires innovatrices qu'ils créent. Ainsi, Hemingway, Faulkner, Dos Passos la fascinent par le souffle original qu'ils apportent, inconnu en Europe et contrastant fortement avec le courant qui y domine.

Les peintres européens du début du XX<sup>e</sup> siècle, les représentants du genre fantastique tels notamment Edgar Allan Poe, les écrivains russes dont surtout Dostoïevski, les créateurs belges parmi lesquels George Eekhoud, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren et particulièrement Maurice Maeterlinck, ensuite Stendhal constituent les diverses facettes d'une large palette que Franz Hellens aime fréquenter par des lectures et des méditations assidues. Auteur d'une œuvre hétérogène dans sa thématique, Hellens puise logiquement dans plusieurs sources d'inspiration livresques.

Tel est le contexte dans lequel nous nous proposons de chercher à retracer les pistes littéraires que suivent les auteurs du corpus dans leur processus de formation et de création artistiques.

### **I.2.1. Simone de Beauvoir. L'inspiration nord-américaine**

Simone de Beauvoir confesse, dans *La force de l'âge*, avoir subi, lors de ses débuts littéraires, l'influence de Stendhal, car celui-ci a su exprimer sa haine de la bourgeoisie d'une manière qu'elle trouva similaire à la sienne. Une histoire qu'elle invente avec des personnages inspirés en grande partie du monde stendhalien se veut un vrai manifeste qui exprime sa révolte

---

<sup>411</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* [1774], Traduction de l'allemand par Bernard Groethuysen, Préface et notes de Pierre Bertaux, Paris, Gallimard, 1990.

individuelle contre la société corrompue de l'après-guerre et prêche sa propre morale à elle. En même temps, Beauvoir se montre déjà préoccupée par l'aspect de la différence des sexes, en accordant la parole à un couple dont les partenaires offrent chacun une vision personnelle de leurs expériences communes :

Cependant, ma haine de l'ordre bourgeois était sincère. Ce fut elle qui me détourna du merveilleux. Je pris pour modèle Stendhal que l'année passée j'avais beaucoup pratiqué. Je me proposai d'imiter ses audaces romanesques pour raconter l'aventure qui dans ses grandes lignes était la mienne : une révolte individualiste contre cette société croupie. Je tracerais un tableau de l'après-guerre, je dénoncerais les méfaits des bien-pensants, je leur opposerais des héros en qui j'incarnerais ma morale : un frère et une sœur, unis par une étroite complicité. Ce couple ne correspondait chez moi à aucune expérience ni à aucun fantasme ; j'en usai afin de raconter des années d'apprentissage d'un double point de vue : masculin et féminin<sup>412</sup>.

L'admiration et l'intérêt pour Stendhal se poursuivent chez Beauvoir, car l'inégalité des sexes en faveur des hommes, sujet âprement combattu par Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*<sup>413</sup> et *La Chartreuse de Parme*<sup>414</sup>, fait l'objet du combat qu'elle mène elle-même notamment dans *Le Deuxième Sexe*. Tout en étant conscient que les femmes sont cantonnées socialement à cause des mœurs de son époque, Stendhal reconnaît leurs ambitions et leur force de s'émanciper malgré une condition sociale inférieure. À l'instar de son prédécesseur, Beauvoir constate un siècle plus tard que la condition féminine du XIX<sup>e</sup> siècle perdure encore, par une idéologie de la famille, de la société, de la religion visant à inférioriser la femme. Elle apprécie particulièrement chez Stendhal la création de femmes libres et authentiques, en qui il projette l'image de la féminité comme partie de l'humanité au même titre que la masculinité.

Pour écrire le recueil de nouvelles intitulé *Quand prime le spirituel*<sup>415</sup>, Beauvoir, encore à ses débuts, confesse à Deirdre Bair avoir été influencée par les écrits de Jules Renard (notamment *Poils de Carotte*, la *Correspondance inédite, 1880-1910* et le *Journal inédit, 1887-1910*) et par le roman *Voyage au bout de la nuit* de Céline, dans lesquels elle trouve des similitudes avec sa propre vie, tout comme le courage de s'exprimer par l'écriture<sup>416</sup>.

---

<sup>412</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., pp. 173-174.

<sup>413</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], Lecture accompagnée par Anne Lamalle, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>414</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], Édition présentée, établie et annotée par Mariella Di Maio, Paris, Gallimard, 2003.

<sup>415</sup> Simone de Beauvoir, *Quand prime le spirituel*, Paris, Gallimard, 1979.

<sup>416</sup> Cf. Deirdre Bair, op. cit., p. 236.

Écrivain existentialiste et activiste à la fois, Beauvoir trouve la source la plus importante de son inspiration dans la pensée existentialiste, notamment dans les écrits de Hegel<sup>417</sup>, de Husserl<sup>418</sup>, de Heidegger<sup>419</sup> et de Sartre<sup>420</sup>. Plus précisément, la vision beauvoirienne du monde, vision existentialiste sans aucun doute, définit l'univers de ses œuvres en fonction d'un système clarifié par les notions suivantes : liberté, responsabilité et altérité. Le concept de liberté comme fondement de l'être humain tel qu'élaboré par Heidegger est adopté par Beauvoir dans sa vision philosophique. Il s'agit de la liberté de choix que l'être peut et doit exercer sur son destin terrestre, ainsi que de l'assomption de la responsabilité pour tout choix, en tant que voie unique d'accès à la vérité de l'être. Un autre concept fondamental pour l'œuvre beauvoirienne est emprunté à Husserl et se définit comme « intentionnalité »<sup>421</sup> de la conscience, c'est-à-dire comme prise de conscience du rôle d'Autrui. Husserl soutient que toute conscience est la conscience de quelque chose d'autre, autrement dit qu'elle n'est qu'un réceptacle, une projection de l'intention sur un objet visé, et que c'est cette projection qui confère une signification audit objet. Il n'y a pas de conscience toute seule, comme il n'y a pas d'objet tout seul, chacun étant tributaire de l'autre. La conscience du sujet se dirige vers ledit objet qui devient intentionnellement appréhendé par celle-ci et acquiert donc une signification, en fait une conscientisation de l'autre conscience. En fait, tout comme il l'explique à Beauvoir — « Sartre [...] m'exposa dans ses grandes lignes le système d'Husserl et l'idée d'« intentionnalité » ; cette notion lui apportait exactement ce qu'il en avait espéré »<sup>422</sup> — c'est sur ce principe que Sartre fonde sa phénoménologie. Une vision tripartite définit ce qu'il appelle le « *phénomène d'être* »<sup>423</sup> : l'être « en-soi »<sup>424</sup> (les choses réduites à leur essence, à leur « en-soi », au non-sens, au néant et qui ne manifestent pas de conscience de soi), l'être « pour-soi »<sup>425</sup> (l'homme qui possède une volonté de s'affirmer et une conscience de sa présence au monde et de sa liberté) et

<sup>417</sup> Notamment Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* [1807], Traduction et avant-propos de Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », Paris, 1991.

<sup>418</sup> Notamment Edmund Husserl, *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons* [1907], Traduit de l'allemand par Alexandre Lowitt, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Tel », 1983 et *La crise des sciences et la phénoménologie transcendantale* [1936], Traduction de l'allemand et préface par Gérard Granel, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Tel », 1976.

<sup>419</sup> Notamment Martin Heidegger, *Être et Temps* [1927], Traduit de l'allemand par François Vezin, Texte établi d'après les travaux de Rudolf Boehm, Alphonse de Waelhens, Jean Lauxerois et Claude Roëls, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », série « Œuvres de Martin Heidegger », 1986.

<sup>420</sup> Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943.

<sup>421</sup> Edmund Husserl, *La crise des sciences et la phénoménologie transcendantale*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>422</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>423</sup> Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, *op. cit.*, p. 14. Souligné dans le texte.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 109.

l'être « pour-autrui »<sup>426</sup> (l'homme conscient dans son rapport à autrui). Cette dernière dimension est déterminante dans l'ontologie sartrienne parce que l'homme se définit essentiellement par rapport à l'extérieur (« *je me vois parce qu'on me voit* »<sup>427</sup>), mais à la fois problématique parce que le soi en tant qu'entité libre se heurte à autrui qui est également une entité libre et inversement. Le heurt ne peut être que violent, chacun essayant de réduire l'adversaire à l'état d'en-soi, d'essence, de néant : « Pendant que je tente de me libérer de l'emprise d'autrui, autrui tente de se libérer de la mienne ; pendant que je cherche à asservir autrui, autrui cherche à m'asservir. Il ne s'agit nullement ici de relations unilatérales avec un objet-en-soi, mais de rapports réciproques et mouvants. »<sup>428</sup> Présence indispensable, autrui sert de baromètre pour la perception de soi : « j'ai besoin d'autrui pour saisir à plein toutes les structures de mon être, le Pour-soi renvoie au Pour-autrui »<sup>429</sup> Deux attitudes sont envisageables dans ce rapport conflictuel : l'amour et la reconnaissance réciproque de la liberté individuelle ou, en cas d'échec de la précédente, l'indifférence, la haine et la tentation de s'affronter réciproquement la liberté. Le rapport à l'autre détient donc un rôle fondamental dans le système philosophique de Sartre, parce que ce qu'il définit comme « le regard d'autrui — qui est regard-regardant et non regard-regardé »<sup>430</sup> situe le sujet dans l'espace, tout en l'obligeant à se laisser regarder pour prendre conscience de soi-même et de son intentionnalité. Le problème, c'est que le regard de l'autre transforme le sujet en objet et génère donc une lutte des consciences, la même que révèle Hegel, consistant en une tentative de négation, d'annihilation réciproque vouée à récupérer sa conscience. C'est cette acception du terme de conscience que retient Beauvoir de Sartre et notamment de Hegel : la conscience de soi existe uniquement en relation à une autre conscience de soi qui, en la reconnaissant à travers un processus nullement pacifique, lui confère de la substance et atteste sa présence dans le monde. La théorie élaborée par le philosophe allemand éveille l'admiration indéniable de Beauvoir, témoignée dans les mémoires : « Je continuai à lire Hegel que je commençais à mieux comprendre ; dans le détail, sa richesse m'éblouissait ; l'ensemble du système me donnait le vertige. »<sup>431</sup> La trame du roman *L'Invitée* se construit précisément sur le rapport hégélien conscience de soi - conscience d'autrui, un rapport conflictuel

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 306. Souligné dans le texte.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>431</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 537.

que Beauvoir appelle « la lutte à mort de deux consciences »<sup>432</sup>. Françoise y appréhende Xavière en tant que conscience étrangère qui lui conditionne l'existence. L'*alter ego* de l'écrivain éprouve le besoin qu'autrui incarné par son invitée, malgré la menace qu'il représente dans sa vie et dont elle doit se protéger, la perçoive comme une entité autonome voire supérieure, ce qui lui assurerait la réconnaissance qu'elle convoite.

La relation que le sujet négocie avec le monde ne réussit pas nécessairement à se coaguler en une signification cohérente, ce qui explique la présence du kafkaïen chez Beauvoir ; ceci ne surprend pas, l'auteur pragois ayant imprégné son œuvre des traits de l'existentialisme avant la lettre : l'absurdité de la vie, la recherche d'un sens de l'existence, le manque d'espoir et la responsabilité de l'individu. Doublement marginal — par sa condition juive et par son inadaptation sociale — Kafka aborde magistralement les thèmes de l'aliénation et de la solitude humaines, tant sur le plan social que sur le plan affectif, aspects qui préoccupent également l'écrivain français. Conformément à son témoignage, le kafkaïen — compris dans sa dimension de monde en tant que vaste labyrinthe où l'individu devient fantôme de sa propre identité — trouve une correspondance exacte dans sa propre vision et dans celle de Sartre implicitement.

[...] il exprimait une vision totalitaire du monde ; pervertissant les relations entre les moyens et les fins, Kafka contestait non seulement le sens des ustensiles, des fonctions, des rôles, des conduites humaines, mais le rapport global de l'homme au monde ; il en proposait une image fantastique et insupportable, simplement en nous le montrant *à l'envers*. [...] Notre admiration pour Kafka fut tout de suite radicale ; sans savoir au juste pourquoi nous avons senti que son œuvre nous concernait personnellement. Faulkner, tous les autres nous racontaient de lointaines histoires ; Kafka nous parlait de nous ; il nous découvrait nos problèmes, en face d'un monde sans Dieu et où pourtant notre salut se jouait<sup>433</sup>.

Beauvoir affirme ici le rôle de Kafka en tant que précurseur de l'existentialisme sartrien même auquel elle adhère aussi. En d'autres mots, Beauvoir croit que l'absurde kafkaïen est la source même de l'athéisme existentialiste.

Mais l'influence prédominante aux débuts littéraires de Beauvoir reste celle de la littérature américaine. Et Beauvoir, et Sartre (il faut parler des deux à la fois, vu que leur vie littéraire est tout à fait commune et, d'ailleurs, dans ses mémoires Beauvoir emploie toujours le pluriel en décrivant leurs projets et techniques littéraires) écrivent leurs premières œuvres romanesques à un moment où le renouvellement des techniques vient de l'étranger et notamment de l'Amérique. Ils y sont sensibles et les appliquent dans leur propre écriture, en commentant

---

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 638.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 214. Souligné dans le texte.

ensemble le résultat. Les nouvelles techniques américaines captent l'attention de l'Occident littéraire et notamment celle des écrivains français : Albert Camus adopte le style d'Hemingway dans *L'Étranger* ; André Malraux emprunte d'Hemingway l'art de se jeter au milieu des événements, la force de relater les horreurs et l'absurdité de la guerre, la cruauté humaine. Il faut dire que tout ce qui constitue l'Amérique éblouit Beauvoir et Sartre. Ils sont frappés par la vie de ce pays et rêvent d'y aller, en écoutent la musique et lisent tous les auteurs traduits en français, regardent des films américains, ce qui fait dire à Beauvoir que « par eux l'Amérique existait au-dedans de nous. »<sup>434</sup> En effet, un témoignage de l'écrivain montre à quel point l'Amérique est présente dans leur vie :

Les romans américains, tous, avaient encore un autre mérite ; ils nous montraient l'Amérique. Ce pays, nous ne le voyions guère qu'à travers des prismes déformants, nous n'en comprenions rien ; mais avec le jazz et les films d'Hollywood, il était entré dans nos vies. Comme la plupart des jeunes gens de notre temps, nous étions passionnément émus par les « negro spirituals », par les « chants de travail », par les « blues »<sup>435</sup>.

Le contexte historique est d'ailleurs favorable à l'interpénétration de ces deux pays, car la période de l'entre-deux-guerres provoque un exode des écrivains américains qui cherchent refuge à Paris. La capitale de la France devient ainsi le centre de la littérature américaine en plus de la littérature française. Hemingway déménage même à Paris pour quelque temps. D'autres écrivains, tels Dos Passos, Sinclair Lewis font la navette entre Paris et les États-Unis, fuyant une Amérique où la liberté d'expression est entravée.

C'est Hemingway qui laisse l'empreinte la plus marquante sur Simone de Beauvoir. Cette influence se place surtout au niveau du réalisme du langage qui devient marque définitoire chez un personnage. En effet, elle emprunte à l'écrivain américain la familiarité langagière qui laisse transparaître la vie quotidienne des héros, sans fioritures et artifices prétentieux, sans conversations savantes. Sa préoccupation est de rendre fidèlement la vie quotidienne, les discussions libres de tous les jours, la familiarité du langage parlé. C'est pourquoi Hemingway, grand voyageur et amoureux de la vie, la captive. D'autre part, Beauvoir trouve chez lui une similitude avec sa propre condition de rescapée d'un milieu étouffant, très bourgeois et très pieux et, en comparant leurs situations, elle suit de près la manière dont Hemingway s'en est sorti. L'ouverture, le non-conformisme et l'amour de la liberté que

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 160.

manifeste l'écrivain américain ne pouvaient qu'impressionner un jeune écrivain en quête de sa voie.

Des influences que j'ai subies, la plus manifeste est celle d'Hemingway que plusieurs critiques ont signalée. Un des traits que j'appréciais dans ses récits, c'est son refus des descriptions prétendues objectives : paysages, décors, objets sont toujours présentés selon la vision du héros, dans la perspective de l'action. J'essayai de faire la même chose. J'ai aussi cherché à imiter (Je dis imiter et non copier car il n'est pas question de reproduire dans un roman ce balbutiement qu'est une vraie conversation), comme lui, le ton, le rythme du langage parlé sans craindre les redites et les futilités.

Pour le reste j'ai accepté — à l'instar des Américains — un certain nombre de conventions traditionnelles<sup>436</sup>.

Beauvoir admire particulièrement chez Hemingway le nouveau réalisme qu'il crée, proche de sa conception à elle de la place et du rôle de l'individu dans la société de son temps : « *50 000 Dollars et Le Soleil se lève aussi* nous firent connaître Hemingway ; [...] Il était très proche de nous par son individualisme et par sa conception de l'homme : pas de distance chez ses héros entre la tête, le cœur, le corps. »<sup>437</sup> Elle apprécie également la technique de l'écrivain américain de laisser parler les personnages et de leur accorder le droit de regarder le monde par leurs propres yeux sans intervention de sa part, créant ainsi une cohérence de l'histoire et une proximité avec le lecteur.

La technique d'Hemingway, dans son apparente et adroite simplicité, se pliait à nos exigences philosophiques. Le vieux réalisme, qui décrit les objets en soi, reposait sur des postulats erronés. Proust, Joyce optaient, chacun à sa manière, pour un subjectivisme que nous ne jugions pas mieux fondé. Chez Hemingway, le monde existait dans son opaque extériorité, mais toujours à travers la perspective d'un sujet singulier ; l'auteur ne nous livrait que ce qu'en pouvait saisir la conscience avec laquelle il coïncidait ; il réussissait à donner aux objets une énorme présence, précisément parce qu'il ne les séparait pas de l'action où ses héros étaient engagés ; en particulier, c'est en utilisant les résistances des choses qu'il parvenait à faire sentir l'écoulement du temps. Un grand nombre des règles que nous nous imposâmes dans nos romans nous furent inspirées par Hemingway<sup>438</sup>.

Dans le climat intellectuel instable de l'entre-deux-guerres, Sartre et Beauvoir considèrent que la technique littéraire des écrivains français est rudimentaire, insuffisante pour adapter la réalité à l'esthétique. Ils se tournent vers les Américains avec un intérêt tout particulier pour les romans de John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, Steinbeck, Caldwell. L'influence américaine se voit autant dans le style que dans le traitement du sujet : « [...] je la

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 393-394.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 160.



décrivis à distance dans un style imité encore une fois de celui de John Dos Passos. »<sup>439</sup> ; « J'admira la manière dont Faulkner, dans *Lumière d'août*, dérange le temps. »<sup>440</sup> Faulkner crée une forte impression par l'utilisation d'une technique littéraire ayant renouvelé le roman du XX<sup>e</sup> siècle : le monologue intérieur. Dos Passos remporte un grand succès dans le milieu littéraire français par sa technique : d'une part il illustre simultanément les vies humaines, ce qui permet de montrer l'entrecroisement des destinées ; d'autre part il applique sur le roman les procédés cinématographiques. De surcroît, il propose la même conception nouvelle de l'homme qu'Hemingway, en le présentant directement aux lecteurs à travers son comportement, sans intervenir par des commentaires, sans opérer de médiation entre personnage et lecteur. Ce style par lequel la présence du romancier omniscient est chassée du roman enchante Beauvoir et Sartre ; d'où l'importance qu'ils attachent aux techniques esthétiques d'outre-Atlantique. Selon eux, la fiction d'un narrateur omniscient empiète sur la liberté des personnages, car ceux-ci semblent alors dépendre d'une puissance extérieure à eux-mêmes.

Dans l'ensemble, nous trouvons que la technique des romanciers français était bien rudimentaire, comparée à celle des grands Américains. *42<sup>e</sup> Parallèle* de John dos Passos venait de paraître en français ; il nous apporta beaucoup. Chacun est conditionné par sa classe, personne n'est entièrement déterminé par elle ; nous oscillions entre ces deux vérités ; dos Passos nous en offrait sur le plan esthétique une conciliation que nous trouvâmes admirable. Il avait inventé à l'égard de ses héros une distance qui lui permettait de les présenter à la fois dans leur minutieuse individualité, et comme un pur produit social ; il ne leur dispensait pas à tous la même dose de liberté<sup>441</sup>.

Ils aiment donc chez Dos Passos et Hemingway la distanciation qu'ils réussissent à prendre vis-à-vis de leurs personnages ; ils essaient d'appliquer cette technique non seulement dans leurs romans, mais aussi dans les situations quotidiennes : « Nous nous appliquâmes souvent, Sartre et moi, à prendre ce double point de vue sur autrui et surtout sur nous-mêmes. »<sup>442</sup> Les deux écrivains américains refusent l'analyse psychologique et l'introspection et se définissent comme les romanciers du comportement dans la société, donnant un sens aux gestes et aux réactions par la complexité des angles de vision. Alors ils se limitent à décrire les comportements humains sans faire d'introspection. Adeptes du behaviorisme, ils étudient l'homme en action, en interaction avec le milieu et rendent une image non pas de ses sentiments, mais de ses conduites. En suivant leur exemple, Beauvoir et Sartre sont réticents face à la tendance pour chercher à investiguer les

---

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 158.

ressorts intimes des gestes et actions de leurs personnages. Le développement de la psychanalyse, en vogue dans les années 1920-1930 dans le monde littéraire, les irrite plutôt qu'il ne les préoccupe, à cause de l'écho suscité dans tous les cercles artistiques : « Nous reprochions aux psychanalystes de décomposer l'homme plutôt que de le comprendre. »<sup>443</sup> Par manque de connaissances solides dans le domaine que Beauvoir avoue d'ailleurs, elle refuse l'analyse de soi et se focalise sur le vécu : « nous ne désirions pas nous regarder, de loin, avec des yeux étrangers. Il nous importait d'abord de coïncider avec nous-mêmes. »<sup>444</sup> Sans nier le volet de la psychanalyse qui a le mérite d'avoir identifié l'origine des psychoses dans l'enfance, Beauvoir rejette cette science, car elle porte atteinte à la liberté humaine :

Nous accueillions avec faveur l'idée que les psychoses, les névroses et leurs symptômes ont une signification et que celle-ci renvoie à l'enfance du sujet. Mais nous nous arrêtons là ; en tant que méthode d'exploration de l'homme normal, nous récusons la psychanalyse. [...] Le pansexualisme de Freud nous semblait tenir du délire, il heurtait notre puritanisme. Surtout, par le rôle qu'il accordait à l'inconscient, par la rigidité de ses explications mécanistes, le freudisme, tel que nous le concevions, écrasait la liberté humaine : personne ne nous indiquait de possibles conciliations et nous n'étions pas capables d'en découvrir. Nous restâmes figés dans notre attitude rationaliste et volontariste ; chez un individu lucide, pensions-nous, la liberté triomphe des traumatismes, des complexes, des souvenirs, des influences<sup>445</sup>.

Yasue Ikazaki remarque la présence des traces de l'Amérique chez Beauvoir notamment à la suite de ses séjours là-bas, tout en soulignant ironiquement l'affection de l'écrivain pour ce pays malgré le fait qu'elle en blâme le régime capitaliste : « Après ses cinq séjours en Amérique, la plupart de ses œuvres : reportage, essai, roman et autobiographie subissent l'influence des images qui émanent de ce pays. [...] Vu la présence abondante de l'inspiration américaine dans ses œuvres, l'ironie veut que notre auteur soit une américanophile malgré sa condamnation du régime capitaliste américain. »<sup>446</sup>

Mais après avoir trouvé leur propre voie, ni Sartre, ni Beauvoir ne sentent plus l'engouement initial pour les techniques d'écriture américaines. Leur enthousiasme de jeunes écrivains s'atténue, puisque la nouveauté se fane. Ils déclarent même que ces auteurs sont dépassés et qu'on leur a accordé une attention beaucoup plus grande qu'ils ne méritaient. Interrogée plus tard sur sa manière d'écrire, sur son style, Beauvoir affirme l'hétérogénéité de ses

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>446</sup> Yasue Ikazaki, « Les procédés narratifs dans les œuvres de Simone de Beauvoir », Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement à l'Université Charles de Gaulle Lille 3, 2003, p. 98 [En ligne] URL : <http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/ikazaki-yasue/html/these.html> (Consulté le 17 juin 2006).

sources d'inspiration : « J'ai écrit avec le langage de tout le monde et selon les techniques éprouvées par tout le monde, aussi bien par des hommes que par des femmes. J'ai été influencée par Hemingway autant que par Colette, par exemple. »<sup>447</sup>

Néanmoins, pendant longtemps la littérature américaine a constitué pour Simone de Beauvoir une importante source d'inspiration par ses nouveautés esthétiques qui permettent la pluralité des points de vue, la manière ouverte de se poser les problèmes existentiels et la propagation d'un esprit libre à s'exprimer sur tout ce qui l'opresse.

### **I.2.2. Henri-Pierre Roché. La filiation de la morale amoureuse**

Dans sa façon de percevoir la réalité amoureuse et implicitement dans son écriture, Henri-Pierre Roché a subi quelque peu l'influence de plusieurs écrivains, aussi bien contemporains que prédécesseurs. Il a écrit peu, mais son journal nous révèle toutes ses amitiés, toutes ses lectures et appréciations là-dessus, une palette extrêmement hétérogène qui atteste l'ampleur de ses intérêts. Il faut remarquer que les intérêts de Roché portent en général sur des ouvrages à thématique amoureuse et notamment sur ceux offrant une vision tout à fait particulière des relations amoureuses sous leurs facettes tant affective que sexuelle. Dans son journal, Roché fait des références constantes à Stendhal (*De l'amour* notamment) qu'il aime particulièrement, tout en aspirant à la réécriture d'un ouvrage du même calibre : « Je lis dans *De l'Amour* de Stendhal — je m'aperçois que je dois le relire — et que Franz a raison de dire qu'il faudrait réécrire un nouveau *De l'Amour*. »<sup>448</sup> C'est une idée qu'Helen Hessel essaie même de mettre en œuvre : « Hln. fait un plan d'un *De l'Amour* qu'elle commence à écrire aussitôt. »<sup>449</sup> Roché admire chez Stendhal la constance dans la manifestation de l'amour et de la passion, ses idées novatrices sur les rapports entre les sexes, son courage de franchir les interdits et les barrières imposées par la morale et la religion de son temps. Il n'hésite pas à déclarer ouvertement qu'il aspire, avec la hardiesse de Stendhal, à une époque où règne la liberté des gens de parler de ce qu'ils sentent et entreprennent sur le plan érotique :

J'écris comme Stendhal pour l'avenir, pour quand on montrera les choses sexuelles à la lumière et quand on parlera d'un sexe sur un sexe comme d'une joue sur une joue, avec toutes les nuances

---

<sup>447</sup> Josée Dayan et Malka Ribowska, *op. cit.*, p. 79.

<sup>448</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 226.

que ces choses comportent, chaque situation étant toujours unique, sentimentalement et sexuellement<sup>450</sup>.

Roché considère très inspirante la thèse avancée par Remy de Gourmont dans *La Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*<sup>451</sup>, essai qu'il cite dans ses carnets : « je relis non sans intérêt, parfois non sans critique, la *Physique de l'amour* de R. de Gourmont. »<sup>452</sup> C'est d'un regard à la fois avisé et critique que Roché examine cette étude de science naturelle qui se présente comme un ouvrage sur la sexualité des bêtes. Gourmont y analyse les mœurs animales, le comportement et les réactions de divers animaux, dans le but de montrer que la débauche est un fait naturel dépourvu d'immoralité et que toute luxure est un phénomène normal dans la nature. Cette étude fantaisiste fait en réalité référence aux mœurs humaines et entend offrir une justification de l'amour physique et une libération des préjugés. Roché admire certainement le courage avec lequel Gourmont renverse les valeurs de son temps — en particulier celle de la supériorité des hommes sur les femmes —, et prêche la liberté des mœurs qui représente son crédo également. L'érotisme animal dépourvu de barrières et construit uniquement sur les instincts est capable d'offrir une leçon aux humains pudibonds. Ainsi, l'auteur exhorte ces derniers à adopter le comportement des animaux, car la nature offre le même cadre à tous, peu importe leur espèce, suggérant donc que tous les comportements amoureux ont leur équivalent dans la nature. *La Physique de l'amour* somme les humains limités dans leur jugement à ne plus s'offusquer des pratiques sexuelles de leurs contemporains, retrouvables chez tout être animé sur la terre et à se débarrasser de l'hypocrisie, car tous les vices sont identifiables dans la nature. Gourmont remet en question la conception humaine de la sexualité en statuant une idée chère à Roché, à savoir qu'il ne faut pas avoir honte d'éprouver du plaisir. Tout comme les bêtes ne se posent pas de questions morales vouées à les détourner de leur plaisir, les hommes ne devraient pas non plus s'en poser. Ce sont donc les leçons de vie de Gourmont qui plaisent à Roché : le goût de la liberté en amour, la pratique sans honte de l'amour charnel, l'éloge du sexe, le mépris du monde et la chasse aux clichés.

*Les affinités électives* de Goethe représente l'un des livres de chevet de Roché parce qu'il traite justement du thème de la relation d'amour triangulaire. Ce qu'il admire chez l'écrivain allemand, c'est la théorie que celui-ci y développe car cela justifie, à ses yeux, l'attraction

---

<sup>450</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. 1922*, cité par Francine Martinoir, « De grandes et peu banales amours », in *La Quinzaine littéraire*, Paris, no. 592, 1<sup>er</sup> – 15 janvier, 1992, p. 6. Fragment de journal inédit.

<sup>451</sup> Remy de Gourmont, *La Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel* [1903], Préface de Jean-François Josselin, Paris, Éditions, 1989.

<sup>452</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim, op. cit.*, p. 157.

chimique qu'éprouvent incontestablement trois êtres au caractère et à la culture différents. Tout comme le titre l'indique, Goethe recourt à la doctrine chimique des rapports entre différents corps créée par Étienne-François Geoffroy en 1718, qui soutient qu'entre les substances chimiques s'exerce une force attractive élective et non hasardeuse. Passionné et connaisseur de la tradition chimique et alchimique, Goethe emprunte cette théorie pour illustrer que les opérations chimiques ayant lieu entre des substances chimiques sont transférables chez les humains et gouvernent les attirances amoureuses qui font et défont les couples. En somme les affinités électives, en tant que loi de la nature, se trouvent en même temps à la base des rapports entre les produits chimiques et entre les êtres humains. Dans le roman *Jules et Jim*, les protagonistes font de ce roman l'une de leurs lectures préférées : « Kathé lisait tout haut à Jules et à Jim un passage des "Affinités électives", la mort de l'enfant noyé dans le lac. » (*JJ*, 134)

Paul Claudel se fait apprécier par Roché notamment en tant qu'auteur d'une pièce de théâtre sur le thème de l'amour multiple, *Partage de midi*<sup>453</sup>, une pièce autobiographique qu'il écrit dans une période où il éprouve les troubles d'un amour inaccompli. Claudel entretient une relation d'amitié avec Roché, qui est enchanté de cet ouvrage au point d'en désirer l'étude dans toutes les écoles, malgré la fin sans explosion qu'il déplore vu l'intense déroulement du drame. Claudel y trace le périple aventureux de quatre personnages pris dans le piège de désirs contradictoires, entre passion amoureuse et charnelle d'une part et quête spirituelle d'autre part. Une femme et trois hommes que celle-ci aime et abandonne à tour de rôle cultivent des relations complexes entre eux-mêmes et avec la divinité, se débattant violemment sans arriver à concilier leurs penchants.

[...] à la maison le soir, j'achève de lire le *Partage de midi* — On devrait le lire dans toutes les écoles, filles et garçons. La fin pourtant faiblit beaucoup. Il aurait fallu l'explosion plus tôt. Claudel m'a dit qu'il ne voulait pas que l'on réimprime ce livre en France, parce qu'il contenait des souvenirs personnels. — Style plein, grandiose, si différent du style de Claudel vieilli<sup>454</sup>.

Comme Roché, Helen Hessel reconnaît la génialité de la pièce claudélienne et se voit elle-même, à côté de Jules, Jim et l'un de ses amants, comme héroïne du fameux drame : « Elle a relu le *Partage de midi* de Claudel — le trouve immense, moi aussi, je le relis, en allemand. Elle dit : "Amalric c'est toi. Mesa : Koch, de Ciz : Franz, Ysé : moi". »<sup>455</sup>

---

<sup>453</sup> Paul Claudel, *Partage de midi*. Théâtre [1906], édition présentée, établie et annotée par Gérard Antoine, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>454</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., pp. 355-356.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 354.

Tout comme Roché en témoigne, une place importante dans ses lectures est occupée par l'ouvrage portant sur les relations sexuelles *Sexe et caractère*<sup>456</sup> d'Otto Weininger, au point de devancer parfois Stendhal lui-même dans ses préférences.

Dans le train je lis deux *Esprit Nouveau* — puis je relis Weininger en anglais, que j'apporte à Luk — il a des choses qui font penser, géniales — d'autres de parti pris — hystériques de négation — livre qui fut important dans ma vie — plus encore que *De l'Amour* de Stendhal, ce livre peut provoquer une réponse<sup>457</sup>.

Très étudiée car très controversée au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Weininger (inspirée des thématiques abordées par des philosophes comme Platon, Schopenhauer, Nietzsche, Kant) traite des aspects psychologiques, philosophiques, sociologiques et moraux de la société de son époque et choque parce qu'elle instaure une métaphysique des sexes insolite et provocatrice. L'auteur y lance et essaie d'expliquer scientifiquement la thèse originale de la bisexualité des êtres humains : tout individu possède une composante masculine (active, productive, logique, morale, spirituelle) et une composante féminine (passive, improductive, alogique, amorale, areligieuse). Pour lui, la dualité masculin/féminin décelable dans chaque individu est une version de la dualité métaphysique traditionnelle spirituel/charnel. Ce qui justifie les accusations d'antiféminisme formulées contre l'auteur, ce sont ses affirmations d'après lesquelles chacun doit dépasser sa composante féminine ou charnelle au profit de celle masculine ou spirituelle, donc dépasser la sexualité au profit de la divinité. Or les êtres humains ont une structure psychologique différente : l'homme seul est par sa nature capable de faire abstraction de son désir physique et de garder sa moralité, tandis que la femme est soumise à la sexualité, à la jouissance, bref à l'immoralité. Son antiféminisme résulte de ses vitupérations contre l'émancipation féminine, car ce phénomène est synonyme, à ses yeux, de la tentative de la femme d'éliminer de sa structure foncière la composante masculine, ce qui entraînerait l'effondrement de l'humanité. C'est précisément la conception de Weininger de l'inégalité des sexes en faveur de l'homme et de la stigmatisation de la femme au profit du génie par définition masculin qui attire et intrigue l'élite intellectuelle de l'époque. Tout comme il l'affirme lui-même, Roché s'y rallie avec la conviction qu'un livre d'une telle ouverture et courage pourrait finalement susciter une réponse aux multiples questions sur la sexualité trop longtemps redoutées.

---

<sup>456</sup> Otto Weininger, *Sexe et caractère* [1903], Lausanne, L'Âge d'homme, 1975.

<sup>457</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., p. 311.

D'autres influences subies par Roché sont identifiées par l'exégète Sophie Basch, qui remarque chez lui des traces de la littérature allemande, explicables par le cosmopolitisme de Roché et notamment par son amitié avec les Hessel et d'autres artistes et le partage culturel qu'ils entretiennent, ainsi que par les nombreuses visites là-bas :

*Jules et Jim* dans son principe est évidemment influencé par le traitement expressionniste de la psychologie, qu'on retrouve dans une certaine littérature allemande. De même, un parallèle Musil/Roché — concernant non le style, mais l'approche — révélerait çà et là une indéniable parenté<sup>458</sup>.

Le journal témoigne de l'admiration et de l'affection que Roché éprouve pour la culture et le peuple allemands et de ce qu'il y apprécie par rapport à la France, son pays d'origine : « Projet de faire un livre ensemble, Einstein et moi, sur la Révolution allemande — lui, fournissant la matière — moi la rendant assimilable pour l'Amérique, la France, l'Angleterre. »<sup>459</sup> Il aime la littérature allemande et lit passionnément Goethe, Nietzsche, Rilke, Hölderlin, Jean-Paul, ainsi que tout ce qui est écrit sur Don Juan, étant très préoccupé de ce personnage en vue de son propre roman auquel il travaille assidûment. Il lit par exemple le *Don Juan* de Rostand<sup>460</sup> et écoute la symphonie homonyme de Mozart. À part la culture de ce pays et ses intérêts matérialisés dans des articles qu'il publie sur l'Allemagne, Roché admire le caractère des femmes allemandes, plus ouvertes face à l'amour et plus passionnées que celles de Paris : « Cet amour prussien est gracieux et fort : on ignore cela à Paris. Cette race a de belles femmes, ardentes, généreuses dans la vie. Elles me plaisent. »<sup>461</sup>

Généralement les lectures que les trois amis pratiquent, en réalité et dans le roman, sont expressément choisies pour illustrer les bonheurs qu'ils éprouvent ou les problèmes qui les préoccupent. Indispensables dans leur vie, les livres les charment et les soulagent à la fois. Un passage du journal montre Roché et Helen Hessel se plaisant à improviser autour de la pièce *Penthesilea* de Heinrich von Kleist, l'une des lectures favorites et émouvantes : « L'après-midi elle me et nous lit superbement *Penthesilea* de Kleist, comme si elle était Penthesilea (elle l'est) et moi Achille (je voudrais l'être). »<sup>462</sup> ; « [...] fini de lire avec elle *Penthesilea*, avec des larmes dans nos yeux. »<sup>463</sup>

---

<sup>458</sup> Sophie Basch, *art. cit.*, p. 80.

<sup>459</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, p. 387.

<sup>460</sup> Cf. *Ibid.*, p. 181.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 64.

Parmi les œuvres préférées de Roché s'inscrit aussi *Le Cocu magnifique*<sup>464</sup> (1921) de Fernand Crommelynck. Il rappelle dans son journal une scène dans laquelle la sœur d'Helen Hessel, fabricante de poupées, en fait une de ses plus jolies, le sein nu, illustrant une scène de cette pièce<sup>465</sup>. D'ailleurs, Roché devient également l'agent littéraire<sup>466</sup> du dramaturge belge.

Le glissement entre les langues étrangères est habituel dans le journal de Roché et dans sa correspondance. Avec ses amis Franz et Helen Hessel, il passe continuellement d'une langue à l'autre : français-anglais-allemand. Cette virtuosité langagière est vouée à mettre le juste mot à sa place, donc si un mot d'une autre langue que le français s'adapte mieux à une certaine idée ou à un certain discours il l'introduit sans hésiter.

Outre le sujet incitant, le roman impressionne par sa structure narrative particulière : épuré de tout ornement et de toute précision superflue, son style est aussi simpliste que possible, sans être facile à imiter. Dans son écriture, Roché adopte la forme courte, directe, minimale, qu'il considère meilleure pour s'approcher du public. Il corrige ses manuscrits et les élague à l'extrême, jusqu'à la litote, en quête de la manière la plus raccourcie d'exprimer ses riches idées. Sec, dépourvu d'ornements, voire indéchiffrable parfois à cause des séquences fragmentées, des abréviations et des coupures brusques des phrases par des mots dans d'autres langues, le style abordé par Roché dans le journal est repris assez fidèlement dans le roman, ayant comme résultat la création d'une œuvre tout à fait originale.

Les modèles stylistiques que l'auteur cite dans son journal sont : *Des souris et des hommes*<sup>467</sup> de Steinbeck, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *L'Éducation sentimentale*<sup>468</sup> de Flaubert. Le dernier de ces romans est beaucoup apprécié par Roché et, dans la composition et le choix des noms de ses protagonistes, il essaie même de suggérer une parenté avec celui-ci, tout comme le consigne Manfred Flügge :

Dans *L'Éducation sentimentale*, le premier roman de Gustave Flaubert, qui fut écrit en 1845 mais publié seulement en 1910, les deux protagonistes masculins s'appellent Jules et Henri. (En allemand, le livre parut pour la première fois en 1921 sous le titre *Jules et Henry*). Tous deux rêvent d'une forme d'existence idéale, d'une vie d'artiste, d'une vie passionnée, dans laquelle

---

<sup>464</sup> Fernand Crommelynck, *Le Cocu magnifique* [1921], in *Théâtre*, Tome 1 (*Le Cocu magnifique, Les amants puérils, Le sculpteur de masques*), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2001.

<sup>465</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, p. 461.

<sup>466</sup> Cf. Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 106.

<sup>467</sup> Steinbeck, *Des souris et des hommes* [1921], Dossier réalisé par Magali Wiéner, Lecture d'image par Olivier Tomasini, Paris, Gallimard, 2010.

<sup>468</sup> Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], Chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, 2001.



l'amour et la poésie se mêleraient, s'enflammeraient l'un à l'autre, s'intensifieraient. Les protagonistes du roman de Roché sont en ce sens des personnages de Flaubert<sup>469</sup>.

Truffaut définit *Jules et Jim* comme « un roman d'amour en style télégraphique, écrit par un poète qui s'efforce de faire oublier sa culture et qui aligne les mots et les pensées comme le ferait un paysan laconique et concret. »<sup>470</sup> En effet, Roché propose une remise en question de la forme romanesque, marquée par un style épuré de détails inutiles. Le texte est caractérisé par l'abondance des dialogues et l'élimination de toute description qui pourrait alourdir le discours. Les phrases courtes et simples offrent l'information strictement nécessaire, sans qu'il y ait besoin de précisions supplémentaires pour la compréhension. On a l'impression de suivre un dialogue tout à fait réel, non élaboré par la plume de l'artiste. La prose de Roché est l'aspect qui charme en premier lieu Truffaut et le détermine à faire connaître au public la grandeur de l'écrivain, à travers le tournage du film. Truffaut est admirateur de la narration minimaliste, qui se refuse aux descriptions de longue haleine et qui visent la captation de l'essentiel. Il appelle ce style une prose « de l'ellipse ». Nous pouvons aussi ajouter que c'est une prose de l'essentiel.

Dès les premières lignes, j'eus le coup de foudre pour la prose d'Henri-Pierre Roché. À cette époque, mon écrivain favori était Jean Cocteau pour la rapidité de ses phrases, leur sécheresse apparente et la précision de ses images. Je découvrais, avec Henri-Pierre Roché, un écrivain qui me semblait plus fort que Cocteau car il obtenait le même genre de prose poétique en utilisant un vocabulaire moins étendu, en formant des phrases ultra-courtes faites de mots de tous les jours. À travers le style de Roché l'émotion naît du trou, du vide, de tous les mots refusés, elle naît de l'ellipse même<sup>471</sup>.

Truffaut trouve également l'explication de ce style elliptique : il dérive de l'art qu'a Roché de trier radicalement le langage utilisé et de raturer les phrases au maximum :

Plus tard, examinant des pages manuscrites de Henri-Pierre Roché je vis que son style, faussement naïf, émergeait de l'énorme pourcentage de mots et de phrases raturés ; d'une page entière, recouverte de sa ronde écriture d'écolier, il ne laissait finalement subsister que sept ou huit phrases, elles-mêmes rayées aux deux tiers<sup>472</sup>.

Le travail acharné de Truffaut de rendre à Roché une place bien méritée vise également à souligner une tache d'ombre de la critique qui, à l'époque de la parution du roman, n'a pas été à même d'identifier la qualité de l'écriture de celui-ci.

---

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>470</sup> François Truffaut, *art. cit.*, p. X.

<sup>471</sup> *Ibid.*, pp. IX-X.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. X.

Personnalité multiple, Henri-Pierre Roché se démarque par son cosmopolitisme, par la finesse des analyses psychologiques et par la singularité du style. Chez cet écrivain, il est pratiquement impossible de déceler des influences concrètes de ses maîtres artistiques. Dans son cas, il s'agit plutôt d'une admiration pas du tout voilée car confessée dans le journal et d'une curiosité insatiable pour les écritures ayant comme sujet l'amour. La thématique étant universelle, Roché n'est que l'un de ses nombreux interprètes.

### **I.2.3. Franz Hellens. L'œuvre sous le signe de l'hétérogénéité**

Franz Hellens a, comme tout écrivain, ses maîtres, qui englobent dans son cas des artistes de domaines variés : écrivains, peintres et musiciens contribuent à l'achèvement de sa formation artistique. Tout ce qui appartient au champ de l'art met une forte empreinte sur lui. Beaucoup de ses contes sont le reflet des tableaux réalisés par les grands artistes de la peinture belge et européenne en général : Pieter Brueghel, Jérôme Bosch, De Boever, De Bruycker, Archipenko, Modigliani, Matisse. Les sons de la musique contribuent eux aussi à la création d'une œuvre chargée de sensibilité, par les compositions de Wagner (qu'il déteste plus tard) et de Strawinsky (chez qui il apprécie la musique lyrique, poétique). Le cinéma, par le grand Charlie Chaplin, parfait la palette des sources artistiques contiguës à la littérature. Mais principalement Hellens doit son inspiration à la fois comme romancier et comme intellectuel à un trio qui a marqué l'histoire de la littérature moderne : Poe, Stendhal, Dostoïevski. En effet, ces trois écrivains ont marqué internationalement la modernité au XIX<sup>e</sup> siècle.

Edgar Allan Poe est à la fois l'une des figures de proue du romantisme universel et un précurseur du genre fantastique ; son influence multiple s'étend du domaine de la littérature à ceux du cinéma, de la musique et de la science-fiction. La décadence et le primitivisme romantique de Poe ont un puissant écho en France (sur Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry) et il est possible que ce soit toujours en France qu'Hellens l'ait découvert. L'écrivain belge apprécie dans sa prose courte la concision du style à même de rendre l'émotivité et la subtilité qui imprègnent les relations humaines et, surtout, amoureuses. Les typologies de Poe — personnages sociaux, anxieux, aliénés et isolés — obéissent à la caractériologie romantique, mais il faut y déceler une particularité du romantisme américain par rapport à celui européen : il est né dans un contexte historique et social instable, mouvementé par des révolutions et dans une société en

cours de formation, sans classes et sans traditions bien définies, donc la véhémence de Poe contre un système dangereux en cours d'édification est plus brutale, plus sauvage.

Ce sont notamment les contes fantastiques<sup>473</sup> de l'auteur américain qui représentent pour Hellens un précieux modèle, d'où il part afin d'imprimer à ses écrits sa propre vision. Il faut retracer le parcours du fantastique tel que conçu par l'écrivain américain, pour voir ce qui le caractérise et ce en quoi Hellens s'en détache. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, deux conditions essentielles favorisent l'émergence du fantastique : la précarité de la religion (ce qui permet l'apparition des créatures de l'Enfer, des fantômes, des spectres et même du diable) et la désuétude des traditions (ce qui détermine le manque de considération pour les fêtes et les coutumes et donc des peines symboliques pour les hérétiques, comme la métamorphose en créatures sauvages). La littérature fantastique rejoint conceptuellement l'idée de l'acceptation de la marginalité humaine, c'est-à-dire qu'elle offre abri à tous les exclus de la société (fous, malades, proscrits, monstres, vampires) et montre que la marginalité est une autre figure de soi-même. Par conséquent, le thème du dédoublement est récurrent chez Poe et ensuite chez tous les adeptes de ce courant. Également, les histoires de ce genre permettent la confrontation de l'homme avec ses craintes de l'inconnu, ses doutes, ses angoisses et la possibilité de sa mort, tout en offrant l'occasion rêvée de transgresser les lois de la raison et de déborder sur le terrain du mystérieux. L'irrationnel envahit la réalité et chamboule tout équilibre, tout ordre, toute conception jusque-là explicable. Poe joue avec le psychique humain et établit un pont entre la santé et la maladie mentales. Sensible à l'apparition de la psychiatrie et de la psychanalyse au XIX<sup>e</sup> siècle, il exploite l'étrangeté des mécanismes psychiques, dont notamment l'aliénation et la dualité humaine, la scission de la personnalité entre le côté serein, visible et celui caché, habité par des forces obscures, en mettant en doute le concept même de normalité. L'univers crépusculaire servant de décor à la fois à la vie et à la mort imaginé par l'écrivain américain est un reflet des âmes troublées de ses personnages excessivement introvertis, inadaptés et se comportant comme des morts vivants.

Dans *Documents secrets* Hellens définit les traits de son fantastique par rapport à celui de Poe. Lui-même, il met en œuvre un fantastique intérieur, fondé sur des états intimes comme l'effroi, la surprise, l'inquiétude, un fantastique de nature psychologique qui ne dépasse pas les

---

<sup>473</sup> Nous en mentionnons Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires* [1856], Préface et traduction de l'anglais (États-Unis) par Charles Baudelaire, Postface de Pierre Brévignon, Montréal, Caractère, 2011 ; *Les aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* [1858], Traduction de Charles Baudelaire, Édition de Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de poche, 2007.

possibilités de l'homme et crée des monstres nés du subconscient et de l'ambiguïté de l'âme. Parmi les écrivains qui adoptent le même style du fantastique réel il place Emerson, Hölderlin, Jean-Paul. Quant à Edgar Poe, il crée un fantastique extérieur, fondé sur les sorcières, les fantômes, les vampires (comme il le fait lui-même jusqu'au volume *Les Clartés latentes*) et emploie la réalité en tant que source des phénomènes étranges.

Hellens emprunte chez Poe des aspects stylistiques également. Dans des volumes comme *Nocturnal*<sup>474</sup>, *Réalités fantastiques*<sup>475</sup> il utilise le procédé du récit enchâssé (mettant en scène deux narrateurs, un extradiégétique et un intradiégétique) déjà utilisé par Poe qui avait découvert que ce type de récit était adéquat pour la littérature fantastique. Ce procédé est appliqué par Hellens non seulement dans ses contes fantastiques, mais aussi dans ses romans, puisqu'il s'aperçoit que les épisodes intercalaires, l'alternance de temps verbaux et de personnes, la permutation du point de vue offrent plus de suspense et de dynamisme à l'action.

La société comme facteur déterminant des relations interhumaines, ainsi que la décortication de la psychologie des personnages sont les éléments stendhaliens qu'Hellens retient dans l'achèvement de son processus de formation littéraire. Stendhal continue la voie de l'engagement social ouverte par Jean-Jacques Rousseau. Ses traits romantiques visant à explorer l'âme humaine se complètent de traits réalistes le poussant à observer les mœurs de son époque et les discriminations sociales auxquelles la société soumet les gens, ce qui mène à des actes réprobateurs que ceux-ci arrivent à commettre afin de s'y intégrer. Partagé entre le romantisme et le réalisme, Stendhal se préoccupe de la psychologie des héros, tout en dénonçant crûment les vices de la société bourgeoise et le tragique de l'existence. Charles Conrady remarque la densité psychologique du drame que vivent les personnages du roman *La femme partagée* d'Hellens et la façon proche de Stendhal dont l'écrivain belge exploite les émotions et les tourments infinis du cœur humain, pouvant même inspirer une étude de la pathologie amoureuse : « Ce livre ne passera pas inaperçu. Les stendhaliens et les autres y trouveront l'aliment de leurs recherches et outre les notations subtiles de réflexes les cliniciens y chercheront une pathologie amoureuse des plus palpitantes. »<sup>476</sup> L'admiration pour la thématique traitée par Stendhal se prolonge chez Hellens dans l'engouement pour son écriture nette et précise. Le volume *Mémoires d'un*

---

<sup>474</sup> Franz Hellens, *Nocturnal, précédé de quinze histoires*, Bruxelles, Les Cahiers indépendants, série I, no. 2, 1<sup>er</sup> mai 1919.

<sup>475</sup> Franz Hellens, *Réalités fantastiques*, Paris-Bruxelles, Disque vert, 1923.

<sup>476</sup> Charles Conrady, « Franz Hellens (À propos de son dernier roman) », in *Le Thyrsé*, XXVI, 31<sup>e</sup> ann., 4, 1<sup>er</sup> avril 1929, p. 89.

*touriste*<sup>477</sup> constitue un modèle pour ses évocations de villes ou de paysages, tandis que la lecture des écrits autobiographiques de Stendhal l'encourage à rédiger les *Documents secrets* et la trilogie du *Naïf*.

C'est finalement chez Dostoïevski que Franz Hellens trouve l'expression la plus accomplie du paradigme des âmes troubles et scindés dans une dualité déchirante. Les personnages tourmentés, marginaux par leur condition sociale et par leurs propres actes, avec des difficultés à s'intégrer socialement, ainsi que la prédilection pour les névrosés et les psychopathes forment chez l'écrivain russe un univers qui impressionne Hellens, comme d'ailleurs la majorité des représentants de la littérature occidentale. La duplicité des personnages dostoïevskiens — autant intérieure (les personnages révélant plusieurs facettes d'une même personnalité) qu'extérieure (les personnages se rapportant toujours aux autres, soit par imitation, soit par opposition) — revient chez l'écrivain belge, qui propose cette même double transposition du thème : le dédoublement de l'être humain lui permet d'être à la fois lui-même et un autre, tout comme il peut physiquement se faire compléter par un ami ou un amoureux. André, le personnage du roman *Le Magasin aux poudres*<sup>478</sup>, a un comportement schizoïdique, irrationnel qui rappelle les héros de Dostoïevski, tels Raskolnikov de *Crime et châtiment*<sup>479</sup> ou l'homme du souterrain. Outre la thématique, Hellens emprunte des particularités stylistiques également ; ainsi le monologue intérieur est-il dans toute son œuvre et notamment dans *La femme partagée* le principal procédé stylistique. Ce texte du corpus est vu par Georges Thyalet comme le roman de langue française le plus rapproché de l'esprit du roman russe tel que rendu notamment par Dostoïevski — et ce, grâce à l'intensité avec laquelle les personnages vivent leur drame —, mais à la fois comme un continuateur de la tradition du roman français d'analyse psychologique :

Jamais un roman de langue française n'a approché de si près l'esprit du roman russe, celui des *Possédés* et de *L'Eternel Mari*. Et cependant, chose étrange, c'est sans effort que ce récit se place dans la lignée du roman français. C'est qu'à la différence de Dostoïevski, il se contente d'appeler un très petit nombre de personnages, et concentre sur eux toute son activité ; il réduit à un strict minimum le nombre des grandes scènes, et les relie, à la manière classique, par tout un flot d'analyses<sup>480</sup>.

---

<sup>477</sup> Stendhal, *Mémoires d'un touriste* [1838], Texte établi et annoté avec un avant-propos par Louis Royer, Préface de Jean-Louis Vaudoyer, Paris, Champion, 1932.

<sup>478</sup> Franz Hellens, *Le Magasin aux poudres*, Paris, Gallimard, 1936.

<sup>479</sup> Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Crime et châtiment* [1866], Édition préfacée, annotée et commentée par Jean-Louis Backès, Traduction d'Élisabeth Guertik, Paris, Le Livre de poche, 2008.

<sup>480</sup> Georges Thyalet, « La Femme partagée », in *Nord*, 1<sup>er</sup> cahier, avril 1929, p. 114.

L'exacerbation du vécu jusqu'à l'outrance qui est caractéristique des grandes œuvres russes définit les typologies hellensiennes de *La femme partagée* aussi, dans l'optique de Robert Poulet. Les troubles et les affres de l'amour représentent ici des contraintes plus fortes que celles imposées par la société, ce qui génère des conflits intérieurs s'inscrivant dans la même lignée que ceux imaginés par les Russes.

Ni les réprobations sociales, ni les contraintes de la religion ou des lois ne viennent serrer les nœuds que ferment déjà si étroitement la souffrance, la faiblesse, le désir, les nécessités. Par là, ce livre si réel prend quelque chose d'abstrait, qui lui nuit. Par là aussi, les personnages de M. Hellens s'apparentent à ceux des grands Russes, qui s'évadent, à mon gré trop précipitamment, des cadres où ils s'étaient formés, pour courir douloureusement la grande aventure d'un individualisme plein d'infirmité<sup>481</sup>.

Georges Thyalet repère également dans *La femme partagée* des points communs avec le roman *Manon Lescaut*<sup>482</sup> de l'Abbé Prévost surtout dans la thématique abordée qui est celle de la triangularité amoureuse et dans la capacité des personnages de se tourmenter et de se poser des problèmes moraux irréductibles :

Il est bizarre de rapprocher une telle œuvre de *Manon Lescaut*, mais peut-être le petit roman de l'Abbé Prévost (qui est aussi l'histoire d'un ménage à trois) est-il le roman qui représente le plus exactement, à la façon du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce mélange de réalisme moral et de spiritualité qu'est, sous forme de confession, l'histoire de Manon et l'histoire de Léa, ou même encore l'histoire des amants de Venise<sup>483</sup>.

Ce qui ressort d'une telle comparaison c'est que, tout comme l'exégète le précise, les héros d'Hellens semblent avoir perdu la joie de vivre et la poursuite du plaisir en faveur d'une vie plate qui n'a plus d'autre finalité que la complaisance dans le malheur et la recherche d'un moyen d'acceptation de la souffrance comme sort implacable. Mais Thyalet constate à la fois qu'un type différent de morale régit les deux œuvres. Sans indiquer lesdites différences, il se limite à signaler que la moralité des héros hellensiens ferait rougir Prévost :

Mais le réalisme moral de *La Femme partagée* n'a rien de commun avec celui de *Manon Lescaut*. L'abbé Prévost aurait été terrifié par la moralité des personnages de M. Hellens, et plus encore, par l'aspect qu'elle prend dans le livre, aspect démoniaque mais d'un démon triste, sans espoir et sans connaissance de la joie<sup>484</sup>.

---

<sup>481</sup> Robert Poulet, « La Femme partagée, par Franz Hellens », in *La Revue Européenne*, 5, 1<sup>er</sup> mai 1929, p. 1848.

<sup>482</sup> L'Abbé Prévost, *Manon Lescaut*. Roman [1753], Texte conforme à l'édition de 1753, Édition présentée, annotée et commentée par Sophie Le Ménahèze-Lefay, Paris, Larousse, 2008.

<sup>483</sup> Georges Thyalet, *art. cit.*, p. 114.

<sup>484</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

Il convient ici de rappeler que la moralité chez l'abbé Prévost est vue sous forme de leçon que les personnages reçoivent pour mener une vie indigne et sous forme d'appel à une vie familiale digne, même si les personnages ne le suivent pas. Plus qu'un roman de mœurs, *Manon Lescaut* est une tragédie héroïque dans laquelle la passion amoureuse, en dépit d'être un sentiment noble, tente parfois de s'accomplir en prenant les voies du mal, du péché, quitte à s'attirer des sanctions ecclésiastiques et la répression sociale. Si alors la moralité des personnages d'Hellens scandalisait l'abbé Prévost, ce serait sans doute à cause du naturel avec lequel ils s'adonnent à une vie blâmable sans même éprouver le sentiment de culpabilité. Mais d'une manière ou d'une autre, les deux écrivains mettent en scène une morale de la transgression dans leur tentative de briser les codes moraux de leur époque, ce qui explique le scandale suscité.

Dans la vision de Gérard Prévot qu'il reconnaît lui-même contraire à la tendance générale de la critique, Hellens se rapproche toujours de la littérature russe, mais plutôt de Tolstoï que de Dostoïevski, ses personnages étant soumis à un lent processus de maturité intérieure qui s'acquiert à travers des confrontations violentes aux événements de la vie. Cependant, il se garde d'avancer dans la comparaison, afin de ne pas faire injustice aux deux écrivains.

On a souvent comparé Hellens à Dostoïevski. S'il fallait absolument comparer, c'est plutôt le nom de Tolstoï que j'avancerais. Comme lui, Hellens a su marquer ses différents âges d'une lente conquête intérieure, sans cesser d'offrir l'homme aux coups des événements. [...] Mais je n'irai pas plus loin dans cette voie ; d'abord, parce qu'un parallèle tracé entre deux écrivains est toujours, de quelque manière, une injure faite à l'un ou à l'autre, quand ce n'est pas aux deux<sup>485</sup>.

Ces tendances dans la création de Franz Hellens nous permettent d'affirmer que l'écrivain s'inscrit dans une filiation universelle du genre romanesque. Tant Edgar Allan Poe, que Stendhal et Dostoïevski lui offrent une réflexion du genre qui met en évidence l'évolution du roman de la subjectivité romantique à l'omniscience analytique réaliste.

L'inspiration de l'écrivain belge puise également dans d'autres sources qui attestent la polyvalence de ses intérêts. Ainsi, *Le magasin aux poudres* rappelle le roman de mœurs du XIX<sup>e</sup> siècle, à la manière de Zola et surtout de Balzac, par sa description minutieuse des lieux et des personnages, la progression logique de l'intrigue, la lucidité dans la représentation de la société, la peinture d'un monde qui se veut l'exacte métaphore de la réalité sociale et historique. Encore dans ce cas, les références russes ne manquent pas : Frickx<sup>486</sup> observe que si le héros de ce

---

<sup>485</sup> Gérard Prévot, « L'écrivain et l'état de perfection », in Jean Paulhan, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens, op. cit.*, p. 224.

<sup>486</sup> Cf. Robert Frickx, *op. cit.*, p. 118.

volume est dostoïevskien, le schéma narratif est inspiré de celui de *La nouvelle Carthage*<sup>487</sup> de Georges Eekhoud.

Le penchant autobiographique de Franz Hellens suggère à Frickx un rapprochement d'André Gide, justifié par l'écriture de l'autobiographie et du journal intime en parallèle. À part ce détail qui caractérise certainement d'autres écrivains aussi, Hellens s'intéresse particulièrement à Gide parce qu'il l'intrigue, ce qui crée chez lui un fort esprit d'émulation.

[...] on admettra que le projet des *Documents secrets* n'est pas fort éloigné du dessein poursuivi par Gide dans *Si le grain ne meurt* (1922) ou dans le *Journal des Faux-monnayeurs* (1926). Les deux hommes n'avaient-ils pas en commun le goût de la confession, le besoin de se raconter (de se justifier ?) qui les fit tenir simultanément un monumental journal intime ? De tous les écrivains dont Hellens fit la connaissance, à l'époque du *Disque vert*, Gide est certainement celui qui l'intrigua le plus ; son succès, sa réputation de maître à penser l'irritaient sourdement ; mais, s'il désapprouvait le moraliste, il admirait l'écrivain. Gide possédait ce qui précisément lui manquait le plus : l'intelligence brillante, l'élégance du style, le sens de l'ironie<sup>488</sup>.

Dans le roman *Moreldieu*<sup>489</sup>, Gide lui-même est présent sous le nom de Parménide. Il y noue un rapport étroit avec un personnage incarnant Paul Méral, un obsédé sexuel, voyeur et dépravé, aux traits efféminés. Hellens fait certainement référence aux pulsions homosexuelles de l'illustre écrivain et à la vie privée compliquée que celui-ci mène.

La mythologie représente pour Hellens une autre riche source d'inspiration. Sa réappropriation est l'expression d'une vision personnelle se revendiquant en même temps du mythe et de la modernité. En effet, il transpose dans ses fictions plusieurs figures mythiques : Prométhée est évoqué dans *Moreldieu*, Faust dans *L'homme de soixante ans*, Mélusine dans *Mélusine ou la robe de saphir*. Dans la poétique d'Hellens, le mythe remplit la fonction d'une quête initiatique du héros qui, à travers la poursuite d'un rêve, se découvre soi-même. Mais ce qui est particulier dans cette vision, c'est le traitement du mythe en association avec le réel, car l'auteur ne conçoit ces concepts qu'ensemble, sous la forme de « fantastique réel » ou de « réalisme fantastique ».

Parmi les écrivains belges, Hellens aime les naturalistes (Camille Lemonnier, George Eekhoud) et les symbolistes (Georges Rodenbach, Émile Verhaeren) dont il subit quelque peu l'influence dans ses œuvres de jeunesse, mais éprouve une admiration plus forte et plus durable pour Ghelderode et Maeterlinck.

---

<sup>487</sup> Georges Eekhoud, *La nouvelle Carthage*, Paris, Mercure de France, 1914.

<sup>488</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, pp. 383-384.

<sup>489</sup> Franz Hellens, *Moreldieu*, *op. cit.*



Avec Michel de Ghelderode, Hellens se lie d'amitié dans les années 1930 pour interrompre cette relation en 1950, à cause des controverses liées à leur renommée littéraire. Mais dans cette période, ils se visitent souvent, s'envoient mutuellement leurs livres, voire s'influencent réciproquement. L'univers morbide et fantaisiste imaginé par Ghelderode fascine Hellens autant que celui créé par Maeterlinck. Les personnages de *L'enfant entre deux murs* (du volume *Fraîcheur de la mer*<sup>490</sup>) se rapprochent de la galerie de monstres inventés par Ghelderode.

Par contre Maurice Maeterlinck laisse des traces plus consistantes dans les textes de son disciple, notamment dans *En ville morte*. Par ailleurs le volume *Nocturnal* lui est dédié, par reconnaissance. L'approche du genre dramatique par Hellens est due également à l'émulation que Maeterlinck stimule chez lui et qui se manifeste par l'emprunt de l'atmosphère onirique, hallucinante et des thèmes morbides et effrayants. Sa première pièce, *Massacrons les innocents*<sup>491</sup>, un court drame impressionniste, rappelle l'atmosphère, la thématique, les dialogues des premières pièces de l'auteur gantois. Les passages philosophiques qu'il insère dans ses pièces reprennent les conceptions de son illustre aîné sur le rôle du destin dans l'existence humaine, la naissance, la religion, le temps, la mort et l'au-delà. Mélusine du roman homonyme d'Hellens se rapproche de Mélisande, le personnage créé par Maeterlinck dans *Pelléas et Mélisande*<sup>492</sup>. Raphaël, le héros d'*Entre toutes les femmes*, évoque lui aussi, par son don de prescience, l'aïeul aveugle de *L'intruse*<sup>493</sup>. L'influence de Maeterlinck, subie par Franz Hellens dès l'adolescence, marque son œuvre d'une empreinte profonde. Évidente au début dans la forme, elle se manifeste ensuite, et plus durablement, sur le plan des idées. Mais à part la fraternité littéraire, beaucoup d'autres affinités unissent les deux écrivains dans leur parcours personnel, tout comme l'observe Robert Frickx :

Beaucoup de choses, d'ailleurs, rapprochaient les deux hommes : leur origine bourgeoise, le décor de leur enfance, leur passage à Sainte-Barbe, leurs études de droit à l'Université de Gand, leur renoncement au barreau, leur amour du Midi. Victimes l'un et l'autre d'une éducation qu'ils jugèrent sévèrement dans la suite, ils perdirent la foi sans perdre le sens du sacré ; à la certitude religieuse se substitua chez eux le doute philosophique, générateur d'angoisse mais source d'une réflexion continue sur la destinée, sur la survie de l'âme et sur l'attitude de l'homme face à l'inconnaissable. À ces questions, tous deux apportèrent des réponses incomplètes, fondées toutefois sur la même sagesse et la même acceptation sereine de la mort<sup>494</sup>.

<sup>490</sup> Franz Hellens, *Fraîcheur de la mer*, Paris, Gallimard, 1933.

<sup>491</sup> Franz Hellens, *Massacrons les innocents*, Pièce en un acte, Bruxelles, Éd. du Masque, Henri Lamertin, 1911.

<sup>492</sup> Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Théâtre [1892], Préface de Henri Ronse, Lecture de Christian Lutaud, Bruxelles, Labor, 1992.

<sup>493</sup> Maurice Maeterlinck, *L'intruse* [1890], in *L'intruse, Les aveugles, Les sept princesses*, Théâtre, Édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, L. Pire, 2009.

<sup>494</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 379.

Dans la dernière partie de sa vie, Hellens s'oriente vers les textes des philosophes et des moralistes : Kant, Hegel, Schopenhauer, mais surtout Nietzsche. De ce dernier, il aime *Par-delà le bien et le mal*<sup>495</sup> et surtout *Le gai savoir*<sup>496</sup>. Ainsi, *Mémoires d'Elseneur* semble un roman nietzschéen traitant de la question du bien et du mal. Hellens et Nietzsche partagent des affinités d'idées : les deux aiment Stendhal et détestent Wagner, ils manifestent une haine commune de la démocratie, sont misogynes et considèrent que la femme est un être inférieur à l'homme, prennent une position véhémement contre le christianisme et la croyance en Dieu, cherchent l'isolement. Pourtant, l'étude de Frickx révèle que des différences irréconciliables dans la transposition de leur idéologie les séparent également : « En dépit de leurs affinités sur le plan idéologique, les deux Frédéric présentent des idiosyncrasies totalement différentes ; s'ils avaient été contemporains, il est peu probable qu'ils eussent entretenu des relations amicales. »<sup>497</sup>

La chaleur et l'émotion qui émanent des écrits hellensiens amènent Gérard Prévot à signaler un rapprochement de l'écrivain belge des grands compositeurs du monde, tels Beethoven et Mozart :

Il semble, à lire les longues méditations de Franz Hellens, qu'on se retrouve tout soudain fort près de soi, dans l'expression de cela même qui jusqu'alors était resté inexprimable. Ainsi un quatuor de Beethoven ou de Mozart, qui nous rend d'un coup à nous-mêmes et, dans les meilleurs moments, nous met au cœur cette rose de la durée qui, si légère à d'autres heures, nous est alors plus forte que toutes les morts. Peu d'hommes, peu d'œuvres ont ce pouvoir d'allumer ainsi en nous ce dieu, cette présence qui, pour n'avoir ni nom ni visage, fut finalement appelée perfection<sup>498</sup>.

Pour conclure, nous réitérons qu'Hellens doit peu aux modèles littéraires<sup>499</sup> ; sauf Maeterlinck qui l'a marqué profondément et durablement, il n'a pas eu de véritable maître et, malgré les influences subies, il a su rester original.

---

<sup>495</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal : prélude d'une philosophie de l'avenir* [1886], Traduit par André Meyer et René Guast, Préface de Daniel Halévy, Édition annotée par André Meyer et George Liébert, Paris, Hachette, 1948.

<sup>496</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Le gai savoir* [1882], Présentation, traduction inédite, notes, bibliographie et chronologie par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 1997.

<sup>497</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 383.

<sup>498</sup> Gérard Prévot, « L'écrivain et l'état de perfection », in Jean Paulhan, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens*, *op. cit.*, p. 225.

<sup>499</sup> Cf. Robert Frickx, *op. cit.*, p. 384.

#### I.2.4. Alberto Moravia. Le penchant pour le tragique humain

Le penchant pour le tragique humain d'Alberto Moravia a des racines profondes qui remontent à l'enfance de l'écrivain marquée par la tuberculose osseuse. Cette maladie le tient pour des années dans un état d'isolement qui aura deux conséquences inéluctables : d'une part l'acquisition de l'habitude et du plaisir de lire et l'obligation de se former de façon autonome, d'autre part la perte des habiletés à communiquer avec les autres et la difficulté — jamais résolue, d'ailleurs — de se réadapter à la vie sociale.

Les nombreuses lectures de l'auteur pendant cette période de réclusion comprennent notamment les grands classiques de la littérature universelle, tels Dostoïevski, Shakespeare, Molière, Joyce, Manzoni, Goldoni, Boccace, Mallarmé, Rimbaud ou Leopardi. Ces lectures en général psychologiques le décident à écrire des poèmes et à étudier le français, l'anglais et l'allemand, mais servent surtout de palliatifs de la maladie : « La lecture me permettait d'endormir la douleur, d'exorciser le mal. À cette époque, à cause de ma sensibilité extravagante, mes parents m'interdisaient les livres d'aventures. Je me suis donc rabattu sur les romans psychologiques et le théâtre. »<sup>500</sup> Dans ce contexte, le conte *Hiver de malade*<sup>501</sup> a non seulement une origine autobiographique par l'illustration de l'expérience d'internement dans un sanatorium, mais aussi une origine livresque par son rapprochement de *La montagne magique*<sup>502</sup>. Le roman de Thomas Mann a également été conçu dans un sanatorium dans les Alpes et a fort probablement influencé l'écrivain italien dans la rédaction de son conte.

Moravia confesse d'une façon touchante les conséquences handicapantes de cette crise mentale traversée à un âge aussi tendre. Ce qui est plus étonnant, c'est la conviction éprouvée que sa crise existentielle perpétuelle serait antérieure à la maladie, voire à l'origine de celle-ci, processus perçu en général dans l'ordre inverse :

Sans aller jusqu'à supprimer les causes purement biologiques de la maladie, je pense en effet que la détermination capitale, dans le déclenchement du processus morbide, est d'ordre psychique. Pour ma part, tout m'incite à croire que la tuberculose des os que j'ai contractée a eu une origine psychosomatique. Cela a commencé par une très violente crise morale, à l'âge de neuf ou dix ans. J'ai traversé alors une véritable crise existentielle provoquée par un grand dégoût de vivre. Je suis tombé malade, parce que je n'avais plus envie de vivre. Cette maladie s'est prolongée jusqu'à l'âge de vingt ans environ. Cinq ans d'immobilité totale au lit, dont deux ans de sanatorium [...] Cela n'a fait que renforcer la solitude excessive dont je souffrais. Solitude, maladie, absence de

<sup>500</sup> Jean Dufлот, *op. cit.*, p. 12.

<sup>501</sup> Alberto Moravia, *Hiver de malade*, in *Nouvelles (1927-1951)* [1952], Traduit de l'italien par Simone De Vergennes, Paris, Flammarion, 2000.

<sup>502</sup> Thomas Mann, *La montagne magique* [1924], Traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard, 2008.

scolarité, tout a contribué à faire de moi un enfant timide, maladivement timide. Je vivais dans le rêve, je « fantastiquais » à longueur de la journée ; à force d'irréalité, je devins complètement incapable de rapports avec les autres<sup>503</sup>.

La rupture intérieure et ensuite sociale prend même des allures pathologiques dans l'esprit jeune de l'auteur : « La maladie et l'isolement, je m'en souviens très bien, avaient produit dans mon esprit une sorte de "scission", de cassure irréductible, j'étais au bord de la schizophrénie, en tout cas j'étais profondément divisé. »<sup>504</sup> La rupture sociale est le reflet de cet état de déchirure intérieure, de désagrégation mentale que Moravia constate ultérieurement comme marque de toute la société contemporaine. Ainsi l'ensemble de son œuvre se caractérise-t-il par le désespoir de l'homme moderne dans une société dysfonctionnelle car tributaire du vieux et réfractaire au nouveau, sentiment qu'il transpose sous de multiples noms : indifférence, apathie, inattention, inauthenticité, lassitude, dégoût, ennui. Ces considérations nous autorisent à insister, avec Gilles De Van, sur la double origine de l'ennui chez Moravia : « [L]e thème de l'ennui est dès lors fondamental, car il se rattache d'une part à des motifs strictement autobiographiques (l'insatisfaction personnelle de l'écrivain) et d'autre part il coïncide avec ce que ce dernier interprète comme une crise générale de la société occidentale. »<sup>505</sup>

L'ennui est, en réalité, plus qu'un simple thème chez Moravia, puisqu'il devient le titre d'un roman qui le thématise en même temps qu'il l'explique. L'ennui moravien dépend de ses racines sociales. Néanmoins, la source s'en avère beaucoup plus complexe qu'une simple cause contextuelle : l'ennui est à la fois causé par la crise sociétale et la crise psychologique, plus profonde, du romancier. Qui dit ennui, dit mal de vivre. Cet adage ne se veut point réducteur : il fait partie de l'histoire même des idées du monde occidental. Madeleine Bouchez<sup>506</sup> en identifie plusieurs raisons, telles que : un milieu médiocre et déprimant, l'absence de motivations et d'intérêts sur le plan politique et social, un vide fondamental dans l'âme des êtres et une prédisposition innée à un lourd fardeau de malheur. Tout en étant d'accord avec cette classification, nous considérons important de délimiter les causes de l'ennui en fonction des époques littéraires et historiques, étant donné que l'ennui, chez Moravia, a des conséquences déterminées par les conditionnements de son temps et qui sont autres que celles des époques antérieures.

---

<sup>503</sup> Jean Dufлот, *op. cit.*, p. 9.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>505</sup> Gilles De Van, « Préface », in Alberto Moravia, *L'Ennui*, Traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1986, p. 8.

<sup>506</sup> Madeleine Bouchez, *op. cit.*, pp. 17-23.

Remontant à l'Antiquité avec Sénèque (*Epistulae morales ad Lucilium*<sup>507</sup>, *De tranquillitate animi*<sup>508</sup>), le thème de l'ennui apparaît comme un sentiment de « *fastidium* », de vide, de tristesse démesurée, de paralysie de l'esprit et de dégoût de soi dans un monde aliénant aux allures de prison étouffante. Il est généralement perçu comme une maladie fatale de l'âme, étant plutôt associé au caractère d'êtres exagérément sensibles et inadaptés. L'ennui continue d'être associé à un mal de l'âme, à un vide interne chez Pascal (*Pensées*<sup>509</sup>) et Montaigne (*Essais*<sup>510</sup>), mais chez eux il est déterminé par une cause précise, telle un malheur personnel. Cependant, c'est l'époque romantique qui se caractérise foncièrement par l'ennui, défini grâce à René Chateaubriand (*René ou les Effets des passions*<sup>511</sup>) comme mal du siècle, incurable mélancolie, isolement personnel au milieu des foules, pessimisme irrémédiable : « Les successeurs de Chateaubriand ont sans doute raison de voir dans l'auteur de *René* l'initiateur de l'ennui moderne. »<sup>512</sup> La désillusion romantique est étroitement ancrée dans le contexte de la Révolution de 1789 suite à laquelle le vide laissé par l'Ancien Régime se voit difficilement remplacé par de nouveaux ordres et classes socio-politiques. La source de cette désillusion qui se généralise, d'où son appellation de « mal du siècle », est alors le rapport difficile entre l'intellectuel et la société. Dans l'optique de Chateaubriand, l'âme moderne se trouve dorénavant pourrie par la « vague des passions » qui n'est que le reflet fidèle du climat social, culturel et politique régnant dans cette période. L'échec de la mise en œuvre des idées prometteuses de progrès formulées pendant le siècle des Lumières transforme l'enthousiasme et l'espoir en déception et en manque de confiance dans l'avenir, suivis immédiatement d'une réaction de vive hostilité. L'ennui romantique est donc engagé, il a une justification sociale et se veut un moyen de révolte et de révolution.

Le mal de vivre romantique acquiert, avec le début de la modernité de 1850, un autre nom : l'ennui. Ce sont Baudelaire et Flaubert qui en 1857, par *Les fleurs du mal*<sup>513</sup> et *Madame*

<sup>507</sup> Sénèque, *Lettres à Lucilius* [63 et 64], Traduction de Henri Noblot, Traduction revue par Paul Veyne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

<sup>508</sup> Sénèque, *De la tranquillité de l'âme* [53 ou 54], Traduction du latin par Joseph Baillard, Révision de la traduction, notes et postface par Cyril Morana, Paris, Mille et une nuits, 2003.

<sup>509</sup> Blaise Pascal, *Pensées* [1669], Édition présentée, établie et annotée par Philippe Sellier, Paris, Pocket, 2003.

<sup>510</sup> Michel de Montaigne, *Essais* [1580], Choix, préface, notes, dossier historique et littéraire par Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Pocket, 2009.

<sup>511</sup> François-René de Chateaubriand, *René ou les Effets des passions* [1802], Eaux-fortes originales de Paulette Humbert, Paris, Éd. de la Cité, 1945.

<sup>512</sup> Madeleine Bouchez, *op. cit.*, p. 60.

<sup>513</sup> Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* [1857], Édition établie et mise à jour par Jacques Dupont, Paris, Flammarion, 2006.

*Bovary*<sup>514</sup>, lui confèrent une dimension existentielle, ouvrant la voie à la façon pessimiste, voire nihiliste dont il sera perçu par les écrivains et philosophes du XX<sup>e</sup> siècle. Le concept connaît une ramification du sens avec le symbolisme et le réalisme. Le mouvement de 1885 le détache de son contenu social et politique. Avec les symbolistes, l'ennui ou le spleen n'a plus de cause apparente, il se généralise et touche l'être dans son existence, tandis que les romanciers réalistes cherchent encore à travers leurs personnages un sens social de l'ennui. À cette époque l'ennui acquiert une valeur révolutionnaire plus concrète, se dessinant comme mouvement d'insoumission, de sabotage des règles et se manifestant alors comme réaction hostile contre l'essor de la bourgeoisie, classe sociale qui possède un système de valeurs imprégnées de clichés et de préjugés et impose une culture marquée par la médiocrité, tout en étant réfractaire aux idées novatrices. Dans le contexte d'une nouvelle société mal remise des transformations apportées par la Révolution française, où ils n'arrivent plus à se retrouver, les écrivains se doivent d'adopter une forme de subversion. Bien que provenant des rangs de la même bourgeoisie, tant les écrivains réalistes que les symbolistes refusent de suivre les principes de leur classe en contestant particulièrement son culte de l'argent, ainsi que l'attachement à des valeurs conservatrices. Ils présentent un monde qui tient les personnages prisonniers dans une existence piégée par une série de déterminismes, c'est-à-dire par leur famille, leur classe sociale, leur entourage, leur hérédité, leur condition. Les réalistes choisissent comme moyen de révolte la dénonciation, l'attaque, la lutte contre des défauts et des mensonges pour eux inacceptables et surtout contre la platitude des gens incapables de se détacher du passé. Les symbolistes (qui prolongent la révolution romantique) préfèrent fuir cette société, en se réfugiant dans un monde de rêve et de fantaisie sans tabous et interdits, paravent sous la protection duquel ils dénoncent à leur tour le conformisme, l'uniformisation, le matérialisme. S'ils sont rejetés par la société, ils la rejettent à leur tour, la réprobation devenant pour eux un signe d'élection. État d'âme bouleversant dont les causes ne sont plus aussi précises qu'auparavant et surtout dépouillé d'encrage politique, l'ennui est une source d'aliénation plus grave que la désillusion romantique et cherche un contrepoids dans l'art en tant que terrain d'incarnation de tout ce qui est idéalisé. Sur un fond général de déchéance et d'échec, le « spleen » de Baudelaire, ainsi que celui de Verlaine (inspirés du Romantisme anglais et allemand) sont le résultat d'une vie étouffante et insupportable, l'expression d'une mélancolie irréversible sans cause définie, de l'angoisse d'exister dans le monde moderne, du mal qui devient un trait essentiel de la condition humaine.

---

<sup>514</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*

N'ayant plus de cause palpable, l'ennui se transforme en dégoût de vivre, celui même ressenti au XX<sup>e</sup> siècle par Moravia, Sartre et Heidegger et reflété dans la philosophie existentialiste. L'ennui est alors marqué par un individualisme exacerbé. Dans la sphère européenne, ce dernier type d'ennui est préfiguré en grande mesure par ce que Madeleine Bouchez appelle « l'ennui slave »<sup>515</sup> tel que manifesté dans la Russie du XIX<sup>e</sup> siècle et dont les représentants marquants sont Pouchkine, Lermontov, Tchekhov et Dostoïevski. L'ennui qui se dégage de leur œuvre se définit comme lassitude, apathie, sourd malaise, impuissance à trouver un sens à la vie. Après la proclamation de la mort de Dieu par Nietzsche et par Bakounine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'être humain se trouve confiné à sa propre condition, sans foi et sans repères moraux, en d'autres termes responsable de son propre sort. Devenu maître de sa propre destinée, l'homme est incapable d'assumer ce rôle.

Ce périple historique qui récupère l'évolution du concept de l'ennui nous conduit au seuil de l'événement qui a bouleversé tout le XX<sup>e</sup> siècle : la mondialisation de la guerre. Les séquelles suivant les deux guerres mondiales et le climat anxieux dominant affectent durement l'orientation de l'intellectualité. Ce sont notamment les effets de la guerre 1939-1945 qui déterminent le contexte dans lequel prend naissance l'existentialisme, mouvement qui confère à l'ennui une dimension métaphysique. Ce sont donc autant l'héritage littéraire du passé que le dégoût de vivre dans une société fasciste le chassant constamment qui confèrent substance à l'œuvre d'Alberto Moravia. Walter Mauro identifie l'art moravien de l'ennui comme « le triple passage, dans le temps historique de la narrative moravienne, de l'indifférence à l'ennui, de l'ennui au sexe »<sup>516</sup>, commencé dans *Les Indifférents* et continué dans *L'Ennui* et *L'homme comme fin*<sup>517</sup>. En effet, les métamorphoses de l'ennui s'effectuent chez l'écrivain italien comme un passage nécessaire par les étapes essentielles de la culture du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui fait de lui « l'un des plus convaincants témoins de la crise dure et impitoyable qui a caractérisé le transit de l'homme romantique à l'homme décadent. »<sup>518</sup> Ces thématiques préoccupent non seulement Moravia, mais une pléiade d'écrivains venant d'autres horizons littéraires aussi, qui constatent à l'unisson le danger de l'anéantissement des êtres, suite à la vie dans une société sans repères qui les projette dans un

---

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>516</sup> Walter Mauro, « Alberto Moravia: i temi », in Enzo Lauletta (dir.), *Narratori italiani del Novecento. Ginsburg, Moravia, Bassani, Pratolini, Saviane, Soldati, Tobino: Premi Pirandello dal 1985 al 1991*, Palermo, Palumb & C Editore, 1996, p. 67 (n.t.) : il triplice passaggio, nel tempo storico della narrativa moraviana, dall'indifferenza alla noia, dalla noia al sesso.

<sup>517</sup> Alberto Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1965. Inédit en français.

<sup>518</sup> Walter Mauro, « Alberto Moravia: i temi », *art. cit.*, p. 67 (n.t.) : uno dei più convincenti testimoni della crisi dura e impietosa che ha caratterizzato il transito dall'uomo romantico all'uomo decadente.

vide existentiel et écrase impitoyablement leurs élans. Dans ce contexte universel, Moravia s'intéresse à ce vide intervenant dans l'existence humaine après la fin d'une transcendance qui aurait pu catalyser toute responsabilité de la destinée de l'humanité, mais à défaut de laquelle l'homme se trouve en plein désert, abandonné à lui-même. Dans ces circonstances a lieu la chute des systèmes traditionnels que l'homme ne peut plus accepter comme entités coordinatrices et donc limitatrices de sa vie. La confrontation à la réalité devient dès lors cruciale, car c'est à l'homme seul que revient maintenant la tâche de gérer un rapport dont il prend pleinement connaissance d'un coup.

[...] l'homme décadent de la fin du siècle, tout comme du début du XX<sup>e</sup> siècle, s'est vu contraint, ou condamné, si vous voulez, à accepter le *dévoilement* sartrien comme anxieuse découverte de la propre impossibilité de confier à l'hypothèse transcendante son douloureux trajet terrestre. [...] De là l'acquisition de la propre incapacité de vivre et d'agir chez des personnages comme Ulrich de Robert Musil, Josef K. de Franz Kafka, Meursault d'Albert Camus, pour ne pas parler de Zeno Cosini d'Italo Svevo ou de Mattia Pascal de Luigi Pirandello: le dévoilement dont on parlait assume en soi de décisives responsabilités dans le contexte de la chute des valeurs traditionnelles, mais surtout dans l'acceptation d'une passivité de la vie quotidienne qui est synonyme d'un refus total d'organiser rationnellement sa propre vie. [...] En un tel désert, qui est aussi celui des figures/fantasme de Svevo, de Pirandello, de Musil, tout comme des « sonnambules » de Broch, vainement secoués par le « hurlement » de Munch, dans un contexte, c'est-à-dire, dominé par les « hommes vides » auxquels fait allusion Eliot, [...], l'individualisation de la zone « basse » de l'existence, totalement concentrée sur le rapport/confrontation de l'homme avec la réalité, assume un rôle et une fonction fondamentaux dans toute l'œuvre moravienne, dans ses divers passages tant stylistiques que thématiques<sup>519</sup>.

Dans le voisinage des œuvres de Nietzsche, de Kafka ou de Svevo, Moravia apprend qu'un intellectuel possède tous les moyens non seulement de survivre à la faillite personnelle à laquelle il semble condamné dans le milieu étouffant qui l'entoure, mais surtout de se démontrer supérieur à la masse. Dans une société qui favorise l'échec individuel, l'intellectuel réussit à utiliser en son avantage les armes tournées contre lui et à transformer sa faillite en victoire, en marque de la supériorité et de la différence :

---

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 68 (n.t.) : [...] l'uomo decadente di fine secolo, come degli albori del Novecento, si è visto costretto, o dannato se si vuole, ad accettare il sartriano *disvelamento* come angosciosa scoperta della propria impossibilità di affidare all'ipotesi trascendente il suo doloroso tracciato terreno. [...] Di qui l'acquisizione della propria inettitudine a vivere e a operare da parte di personaggi come l'Ulrich di Robert Musil, il Josef K. di Franz Kafka, il Meursault di Albert Camus, per non parlare dello Zeno Cosini di Italo Svevo o del Mattia Pascal di Luigi Pirandello: il disvelamento di cui si diceva assume in sé decisive responsabilità nel riquadro della caduta di valori tradizionali, ma soprattutto nell'accettazione di una passività del vivere quotidiano che vuol dire rifiuto totale di organizzare razionalmente la propria vita. [...] In un simile deserto, che è poi quello delle figure/fantasma di Svevo, di Pirandello, di Musil, come dei « sonnambuli » di Broch, vanamente scossi dall'« urlo » di Munch, in un contesto, vale a dire, dominato dagli « uomini vuoti » cui fa cenno Eliot, [...], l'individuazione della zona « bassa » dell'esistenza, totalmente concentrata sul rapporto/confronto dell'uomo con la realtà, assume ruolo e funzione fondamentali nell'intera opera moraviana, nei suoi vari passaggi sia stilistici che tematici. Souligné dans le texte.



La leçon subtile provenant de la philosophie de Nietzsche, mais aussi de figures comme Zeno de Svevo ou Josef K. de Kafka, montre dans quelle mesure [...] d'une condition existentielle apparemment concentrée sur la défaite, sur la faillite individuelle, puisse naître au contraire un sens de supériorité intellectuelle qui conduise directement à l'isolement, à la solitude, bref à la diversité vécue comme emblème et étendard de sa propre prévarication<sup>520</sup>.

Avant Moravia, l'ennui hante déjà l'imaginaire des écrivains italiens. Italo Svevo l'incarne grâce à son personnage Zeno qui, dans le roman *La Conscience de Zeno*<sup>521</sup>, représente l'intellectuel enfermé dans la prison sans issue de la quête de soi-même. Mais ce thème est annoncé notamment par Leopardi (*Petites œuvres morales*<sup>522</sup>) qui le définit comme « infelicità » [malheur], source d'un pessimisme radical. Sollicité à définir son propre ennui en le situant dans le contexte littéraire et philosophique universel, Moravia se place à côté de Schopenhauer qui a vécu un ennui similaire au sien : « [...] mon ennui est un ennui original, pour la définition duquel je te renvoie à l'introduction de mon roman *L'Ennui*. Un philosophe me semble avoir parlé d'un ennui comparable au mien : Arthur Schopenhauer. Par ailleurs, *Lebenschmerz* et *Weltschmerz* ont d'après moi un caractère sentimental que l'ennui dont je souffre n'a jamais présenté. »<sup>523</sup> Tel ennui, inauguré dans *Les Indifférents* et continué notamment dans *Les ambitions déçues*<sup>524</sup> et *L'Ennui*, est vu par l'auteur lui-même comme une angoisse innée à travers laquelle sont filtrées toutes ses expériences dès qu'il en prend conscience. Et cette angoisse constitutive de sa personnalité est en fait le revers de son ultra-sensibilité.

C'est une forme d'angoisse congénitale, que j'ai tour à tour appelée, dans mes livres, ennui, désespoir, manque de rapport avec le réel, incapacité d'action, etc. Je dis congénitale, parce que je me souviens d'avoir souffert de cette angoisse dès l'enfance, quand je n'avais littéralement

---

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 72 (n.t.) : La sottile lezione proveniente dalla filosofia di Nietzsche, ma anche da figure come Zeno di Svevo o Josef K. di Kafka, è lì ad insegnare in quale misura [...] da una condizione esistenziale apparentemente concentrata sulla sconfitta, sul fallimento individuale, possa derivare al contrario un senso di superiorità intellettuale che conduca direttamente all'isolamento, all solitudine, insomma alla diversità vissuta come emblema e vessillo della propria prevaricazione.

<sup>521</sup> Italo Svevo, *La Conscience de Zeno* [1923], Traduit de l'italien par Paul-Henri Michel, Nouvelle édition revue par Mario Fusco, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954, et 1986 pour la traduction française.

<sup>522</sup> Giacomo Leopardi, *Petites œuvres morales* [1827], Traduit de l'italien par Joël Gayraud, Introduction de Giorgio Colli, Paris, Allia, 1992.

<sup>523</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 334. Dans l'édition originale, p. 282 : [...] la mia noia è una noia originale per la cui definizione ti rimando alla parte introduttiva del romanzo *La noia*. Il filosofo che secondo me ha parlato di una noia simile alla mia è Arthur Schopenhauer. Ora *Lebenschmerz* e *Weltschmerz* hanno secondo me un carattere sentimentale che la noia di cui soffro non ha mai avuto.

<sup>524</sup> Alberto Moravia, *Les ambitions déçues* [1935], Traduit de l'italien par Paul-Henri Michel, Paris, Plon, coll. « Feux Croisés », 1962.

aucune expérience de la vie. Ce que j'appelle ennui est sans doute l'autre face d'une sensibilité excessive<sup>525</sup>.

Pour Michel David, cependant, l'ennui intervient dans la vie de l'auteur comme conséquence douloureuse inévitable de l'évolution de la technologie, source d'aliénation d'autant plus grave qu'elle est incurable avec les moyens existants : « *L'ennui* implique une analyse inconsolable des dommages causés à l'homme par la technologie et, semble-t-il, inguérissables politiquement ou cliniquement avec les moyens proposés par les idéologies ou par les théories psychiatriques. »<sup>526</sup> Le critique souligne dans *L'Ennui* non seulement les traces des œuvres de Freud et de Marx, dont Moravia admire et emprunte depuis longtemps les théories, mais aussi l'influence de la philosophie de Wittgenstein et de György Lukács, tout en décelant chez l'écrivain des traits caractéristiques du Nouveau Roman :

Non plus donc foi ingénue dans les leçons approximatives de Marx ou de Freud, mais hésitation imprécise entre de nouvelles lectures que la critique a subitement indiquées: Wittgenstein (Cecilia parle comme voudraient les nominalistes analystes du langage), Lukács par l'insistance sur l'abstractisme (du peintre, du monde intime de Cecilia, de la société) provenu de la décadence de la société bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle, l'anthropologie culturelle et la psychologie des masses, le *nouveau roman* par certains détails techniques (aplatissement du personnage, obstinée descriptivité des objets), etc.<sup>527</sup>

Une confession de l'auteur lui-même dévoile le substrat métaphysique qu'il confère à Cecilia après avoir pris contact avec l'œuvre de Wittgenstein : « J'ai lu Wittgenstein et beaucoup de choses sont devenues plus claires pour moi... Cela m'a fait comprendre la valeur de la tautologie: combien la tautologie peut être inquiétante d'un point de vue logique. C'est ainsi qu'a

---

<sup>525</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 334. Dans l'édition originale, p. 282 : È una forma di angoscia che mi è congenita e che via via nei miei libri ho chiamato noia, disperazione, mancanza di rapporto con la realtà, incapacità di azione ecc. dico congenita perché ricordo di avere sofferto di questa angoscia anche da bambino quando letteralmente, come ho detto, non avevo alcuna esperienza della vita. Probabilmente questa cosiddetta noia è l'altra faccia di una sensibilità eccessiva.

<sup>526</sup> Michel David, « Introduzione », in Alberto Moravia, *La noia*, Bibliografia di Tonino Tornitore, Cronologia di Eileen Romano, Milano, Bompiani, coll. « I Grandi Tascabili. Romanzi & Racconti », 1997, p. V (n.t.) : *La noia* implica un'analisi sconsolata dei danni causati all'uomo dalla tecnologia e, sembra, insanabili politicamente o clinicamente con i mezzi proposti dalle ideologie o dalle teorie psichiatriche. Souligné dans le texte.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. V (n.t.) : Non più dunque fede ingenua nelle lezioni approssimative di Marx o di Freud, ma esitazione vacillante tra nuove letture che la critica ha subito indicato: Wittgenstein (Cecilia parla come vorrebbero i nominalisti analisti del linguaggio), Lukács per l'insistenza sull'abstractismo (del pittore, del mondo intimo di Cecilia, della società) derivato dalla decadenza della società borghese ottocentesca, l'antropologia culturale e la psicologia delle masse, il *nouveau roman* per certi particolari tecnici (appiattimento del personaggio, testarda descriptività degli oggetti), ecc.

pris naissance le personnage de Cecilia.»<sup>528</sup> La confrontation des personnages féminin et masculin est, dans ce roman, équivalente à la confrontation d'un médiocre et d'un intellectuel d'où l'intellectuel sort toujours non seulement vaincu, mais humilié.

Pour Dino, tout comme l'auteur l'explique au début du roman, l'ennui a une double origine : d'une part il est déterminé par une impression de l'absurdité et de l'impalpabilité de la réalité — « La sensation de l'ennui naît en moi [...] de l'impression d'absurdité d'une réalité insuffisante, c'est-à-dire incapable de me persuader de sa propre existence effective »<sup>529</sup> (*ENN*, 8) —, d'autre part il est causé par l'incommunicabilité, par l'incapacité de sortir de soi-même et s'intégrer dans le monde — « alors de cette absurdité jaillira l'ennui, lequel en fin de compte [...] est le fait de l'incommunicabilité et de l'incapacité d'en sortir. »<sup>530</sup> (*ENN*, 8) C'est donc l'impossibilité de s'adapter à une réalité qui n'est pas faite à sa mesure qui déconcerte Dino et suscite en lui un sentiment de marginalité :

Pour employer une métaphore, la réalité quand je m'ennuie m'a toujours produit l'effet déconcertant que donne au dormeur une couverture trop courte, une nuit d'hiver : s'il la tire sur ses pieds, il a froid à la poitrine, s'il la remonte sur sa poitrine, il a froid aux pieds ; aussi ne parvient-il jamais à s'endormir pour de bon<sup>531</sup>. (*ENN*, 7)

Dans ce roman, l'ennui de Moravia acquiert en outre une nuance particulière et différente de la perception d'autres écrivains : il devient pour le personnage masculin un moyen de divertissement dans le sens que, paradoxalement, il réussit à le distraire de la réalité fade et à lui atténuer la sensation d'inadaptation par la transformation de la réalité elle-même en un élément informe et abstrait :

Pour bien des gens, l'ennui est le contraire de l'amusement et l'amusement est distraction, oubli. Mais pour moi, l'ennui n'est pas le contraire du divertissement ; je pourrais même dire que sous certains aspects il ressemble au divertissement en ce qu'il provoque justement distraction et oubli, d'un genre évidemment très particulier. L'ennui pour moi est véritablement une sorte d'insuffisance, de disproportion ou d'absence de la réalité<sup>532</sup>. (*ENN*, 7)

---

<sup>528</sup> Renzo Paris, *op. cit.*, p. 275 (n.t.) : Lessi Wittgenstein e molte cose mi si chiarono... Mi fece capire il valore della tautologia : quanto la tautologia possa essere inquietante da un punto di vista logico. Nacque così il personaggio di Cecilia.

<sup>529</sup> Dans l'édition originale, pp. 7-8 : Il sentimento della noia nasce in me da quello dell'assurdità di una realtà [...] insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza.

<sup>530</sup> Dans l'édition originale, p. 8 : [...] allora da questa assurdità scaturirà la noia la quale, in fin dei conti, [...], non è che incomunicabilità e incapacità di uscirne.

<sup>531</sup> Dans l'édition originale, p. 7 : Per adoperare una metafora, la realtà, quando mi annoio, mi ha sempre fatto l'effetto sconcertante che fa una coperta troppo corta, ad un dormiente, in una notte d'inverno: la tira sui piedi e ha freddo al petto, la tira sul petto e ha freddo ai piedi; e così non riesce mai a prender sonno veramente.

<sup>532</sup> Dans l'édition originale, p. 7 : Per molti la noia è il contrario del divertimento ; e divertimento è distrazione, dimenticanza. Per me, invece, la noia non è il contrario del divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi

Référence universelle surtout dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Dostoïevski ne pouvait manquer d'influencer Moravia aussi, notamment sur le terrain de l'ennui et de l'incompréhension qu'ont à subir ses personnages inadaptés dans une société hostile. L'influence de Dostoïevski sur Moravia se produit non seulement sur le plan littéraire, ce dernier voulant écrire à la manière de l'écrivain russe qu'il admire fortement, mais aussi sur le plan humain, tellement l'Italien est fasciné par les personnages du Russe, par leur caractère et leur mode de vie. Moravia identifie donc chez lui-même les deux compartiments dans lesquels l'influence de Dostoïevski est palpable : sa vie et son œuvre. D'une part il se sent véritablement comme un personnage typiquement dostoïevskien, révolté et auto-isolé, d'autre part il emprunte à celui-ci la technique d'écrire et la modalité de peindre les caractères, soit la densité extraordinaire de l'analyse psychologique. Il se voit comme un personnage dostoïevskien lorsqu'il écrit *Les Indifférents*, c'est-à-dire dans la période de sa grave maladie de jeunesse :

[...] il faut dire que d'une certaine façon, pendant toute la période durant laquelle j'ai écrit *Les Indifférents*, me considérant comme un personnage de Dostoïevski, j'agissais selon les idées de Dostoïevski. [...] Pendant toute la période où j'ai écrit *Les Indifférents*, j'écrivais un roman qui n'était pas dostoïevskien, voilà le plus curieux. Je me considérais en revanche comme un personnage de Dostoïevski dans la vie, dans l'action<sup>533</sup>.

En revanche, le roman suivant, *Les ambitions déçues*, où il essaie expressément d'appliquer la technique et les idées dostoïevskiennes, est un échec, selon son propre avis ; mais cette expérience s'avère quand même utile en ce qu'elle lui permet de se libérer à la fois de l'identification avec son prédécesseur et du succès remporté par son premier roman qui lui impose le devoir de se maintenir du moins au même niveau littéraire. Alors que *Les Indifférents* est un roman expressionniste, *Les ambitions déçues* reflète d'une part l'influence de Dostoïevski (dans le contenu), d'autre part celle de l'écrivain italien Manzoni (dans le style).

Le désir de faire de la littérature à la manière de Dostoïevski prend chez Moravia la forme du découragement, voire du désespoir, l'écrivain italien retrouvant chez son prédécesseur tout ce qu'il aurait voulu exprimer lui-même : « Dire que j'aimai cet écrivain ce serait peu dire : je

---

aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere particolare. La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà.

<sup>533</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 42. Dans l'édition originale, p. 35 : [...] bisogna dire che, per tutto il periodo in cui ho scritto *Gli Indifferenti* e mi consideravo un personaggio di Dostoevskij, agivo secondo le idee di Dostoevskij. [...] Per tutto il periodo che ho scritto *Gli Indifferenti* io scrivevo un romanzo che non era dostoievskiano, questa è la cosa piuttosto curiosa. Mi consideravo invece un personaggio di Dostoevskij nella vita, nell'azione.

m'identifiai à Dostoïevski de manière à en tirer un découragement épouvantable. Il avait exprimé tout ce que je voulais exprimer moi-même, il m'enlevait la volonté d'écrire. J'étais désespéré. »<sup>534</sup> Qui plus est, Moravia attribue à Dostoïevski ses propres schémas littéraires, tout comme son orientation existentialiste elle-même : « Dostoïevski a été pour moi plus qu'un modèle. J'en ai fait une maladie. Encore aujourd'hui je ne réussis pas à sortir de ses schémas. S'il est vrai que j'ai été, chronologiquement parlant, le premier existentialiste d'Europe, je le dois à lui, que je considère comme le fondateur de l'existentialisme. »<sup>535</sup> L'auteur admet ouvertement son attraction pour la thématique dostoïevskienne, à savoir pour la marginalité, la criminalité, l'originalité et l'invention des héros :

J'étais attiré par la marginalité, par l'irrégularité, et même par la criminalité. Mais il s'agissait toujours d'imagination, de littérature. [...]

[...] je dostoïevskisais la vie. Mon idéal était de ivre comme les personnages de Dostoïevski, parmi lesquels on trouve beaucoup de marginaux, mais aussi beaucoup de duchesses et beaucoup de mondains. Dostoïevski avait une telle influence sur moi, que non seulement je l'admirais, mais de surcroît je me croyais incapable d'écrire quoi que ce soit d'original. Il avait déjà écrit tout ce que j'aurais pu écrire, moi.

*Tu voulais être Raskolnikov?*

Oui, quelque chose comme ça, Raskolnikov, ou encore l'Adolescent. Ces personnages me fascinaient, j'aurais voulu vivre comme eux. Je me sentais marginal et Dostoïevski a été justement un romancier des marginaux<sup>536</sup>.

C'est surtout au monde des marginaux et des rebelles dostoïevskiens que Moravia s'identifie ; il voit dans l'écrivain russe un visionnaire et un forger de destins, celui qui le fait se rendre compte qui il est et quelle est sa voie : « je voudrais préciser ici que l'attrance pour le monde des marginaux, des rebelles, pour la transgression, n'était pas seulement un engouement littéraire.

---

<sup>534</sup> Nello Ajello (dir.), *op. cit.*, p. 100 (n.t.) : Dire che amai questo scrittore sarebbe dire poco: mi identificai con Dostojevskij in maniera tale da ricavarne uno scoraggiamento spaventoso. Aveva espresso tutto ciò che volevo esprimere io, mi toglieva la voglia di scrivere. Ero disperato.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 100 (n.t.) : Dostojevskij è stato per me più che un modello. Ne ho fatto una malattia. Ancora oggi non riesco ad uscire dai suoi schemi. Se è vero che io sono stato, cronologicamente parlando, il primo esistenzialista d'Europa, lo devo a lui, che considero il fondatore dell'esistenzialismo.

<sup>536</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 41. Dans l'édition originale, p. 34 : Ero attirato dall'emarginazione, dall'irregolarità, magari dalla criminalità. Ma si trattava pur sempre di fantasie, di letteratura. [...] dostojevskizzavo la vita. Io avevo come ideale di vita i personaggi di Dostoevskij, tra i quali ci sono molti emarginati, ma anche molte duchesse e molti salotti. Dostoevskij aveva una tale influenza su di me che non soltanto lo ammiravo, ma pensavo che non potevo scrivere nulla di originale. Lui aveva già scritto tutto quello che avrei potuto scrivere io. / *Tu volevi essere Raskolnikov?* / Sì, una cosa di questo genere, Rakolnikov, o magari l'Adolescente. Mi affascinavano i suoi personaggi, avrei voluto vivere come loro. Io mi sentivo un emarginato e Dostoevskij è stato appunto il romanziere degli emarginati.

Dostoïevski m'a ouvert les yeux, littérairement parlant, sur ce que j'étais. Ou mieux, sur ce que j'étais devenu à force de maladie et de solitude. »<sup>537</sup>

Moravia explique son émulation pour Dostoïevski en soulignant la place majeure occupée par celui-ci dans la culture européenne du début du XX<sup>e</sup> siècle, période où il se lance comme écrivain. L'auteur italien présente le contexte de l'époque où il naît et écrit, ainsi que la façon dont l'auteur russe était perçu par les hommes de lettres, qui ont presque tous subi son influence. Ainsi l'existentialisme apparaît-il comme la transposition annoncée par Dostoïevski de l'âme humaine en détresse et plus spécifiquement de la lutte que l'auteur préfigure et qui se livre dorénavant non plus entre l'homme et la société, mais surtout entre l'homme et ses propres angoisses existentielles. Né dans ce contexte, Moravia avoue peindre logiquement ces métamorphoses auxquelles il assiste personnellement.

Si tu penses qu'un grand bourgeois comme Gide a écrit *Les faux monnayeurs* uniquement parce qu'il avait découvert Dostoïevski, alors tu comprendras que ma passion pour l'auteur de *Crime et Châtiment* trouvait les racines dans la culture européenne du moment. C'était en somme l'équivalent de ce que fut la mode de l'existentialisme dans la Deuxième Guerre mondiale, mais cette mode était le symptôme d'un profond désarroi, que Dostoïevski a décrit mieux que n'importe quel autre romancier. Du reste, Dostoïevski fut, en un certain sens, le créateur de l'existentialisme: au rapport entre individu et société, comme chez Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoï, il a substitué le rapport de l'individu avec lui-même. *Crime et Châtiment* ne raconte pas l'échec d'une ambition, comme dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, mais l'histoire d'un homme qui a tué et qui en éprouve du remords ; or le remords est un rapport tout intérieur de l'homme avec soi-même. Je suis né à la littérature justement dans ce moment historique là<sup>538</sup>.

Dominique Fernandez met l'accent sur le rôle joué par Dostoïevski dans la littérature en tant que révélateur du nouveau rapport entre les êtres, ainsi que des raisons qui y conduisent. D'après lui, la façon moravienne de traiter les relations humaines (dont notamment les relations amoureuses) se réclame de la manière dostoïevskienne de les envisager, c'est-à-dire en les enveloppant d'une aura de trouble et de désordre qui transgresse l'ordre naturel des choses et

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 42. Dans l'édition originale, p. 35 : Ma vorrei specificare a questo punto che l'attrazione per il mondo emarginato, trasgressivo, ribelle non era soltanto un'infatuazione letteraria. Dostoevskij mi ha aperto gli occhi, sia pure in senso letterario, su quello che ero. O meglio su quello che ero diventato a forza di malattia e di solitudine.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 43. Dans l'édition originale, p. 36 : Se tu pensi che un grande borghese come Gide ha scritto un romanzo che si chiama *Les faux monnayeurs* unicamente perché aveva scoperto Dostoevskij, allora capisci che la mia infatuazione per l'autore di *Delitto e castigo* aveva la radice nella cultura europea del momento. Era insomma l'equivalente di ciò che è stata la moda dell'esistenzialismo nel secondo dopoguerra, ma una moda che era l'indizio di un profondo smarrimento, che Dostoevskij ha descritto meglio di qualsiasi altro romanziere. Del resto Dostoevskij è stato in un certo modo il creatore dell'esistenzialismo: al rapporto tra individuo e società, come in Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoj ecc. ha sostituito il rapporto dell'individuo con se stesso. *Delitto e castigo* non è la storia di un ambizioso che fallisce, come in *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, ma quella di un uomo che ha ucciso e ne prova rimorso e il rimorso è un rapporto tutto interiore dell'uomo con se stesso. Io sono nato alle lettere in quel momento storico lì.

dégénère dans des rapports frisant la maladie mentale. Les sentiments sont vagues et ambigus et, comme étranglés, ne se manifestent pas naturellement, parce que les personnages agissent à leur détriment et au lieu de se faire aimer ou du moins de se faire comprendre ils s'attirent désapprobation et répulsion.

Les attitudes d'agression et d'humiliation, le sadisme et le masochisme, forment une catégorie particulière de rapports entre les êtres, qu'on pourrait appeler rapports dostoïevskiens, non point que Dostoïevsky les ait découverts, mais parce qu'il a révélé leur importance qui n'était pas soupçonnée jusqu'à lui. Par quoi se caractérise un rapport dostoïevskien ? Au lieu que les deux partenaires soient liés, comme dans un rapport classique, par un sentiment — de haine ou d'amour — dont les manifestations correspondent à la nature de ce sentiment (par exemple : l'amour s'exprime par le désir de faire du bien à la personne aimée), les rapports dostoïevskiens offrent une apparence de désordre et de folie : l'amour (pour prendre le même exemple) consiste à se faire haïr de la personne aimée, et se manifeste lui-même par de la haine<sup>539</sup>.

D'autres écrivains russes laissent leur empreinte sur Moravia notamment en ce qui concerne les descriptions caractérielles et spatiales. Quelque parenté avec Léon Tolstoï et Maxime Gorki peut s'identifier dans la peinture des cadres romantiques, pittoresques et savoureux de la région romaine et dans son amour pour la nature. Moravia est attiré d'un côté par le conflit qui déchire les Russes du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle entre la fascination de l'Occident et l'amour-haine de leur pays natal et d'autre côté par les descriptions des rapports étroits qui se créent entre les gens et la nature, dont il fait personnellement l'expérience pendant ses voyages. Ces thématiques apparaissent dans *La Belle Romaine*, *La Provinciale*, *Nouvelles Romaines*. Dans *La Belle Romaine*, Oreste del Buono a voulu voir aussi « une tentative de reconstitution et d'actualisation, courageusement proclamée, de la célèbre *Moll Flanders* de De Foe. »<sup>540</sup>

Moravia avoue de diverses sources d'inspiration européennes qui contribuent à l'achèvement de son orientation littéraire soit thématiquement, soit stylistiquement. Parmi celles-ci, Stendhal et Flaubert laissent une forte empreinte. Stendhal représente une influence profonde comme d'ailleurs il l'est sur une partie importante de la littérature occidentale, de sorte que Moravia avoue avoir souvent imité sa technique d'intervenir de l'extérieur dans l'action de ses personnages : « Souvent, ce qui m'amuse, c'était de doubler un écrivain, de le refaire à ma manière. [...] Par exemple, *Le Quadrille des masques* contient des mouvements décidément stendhaliens : récit d'action, alterné d'interventions de l'auteur. Stendhal est justement action

---

<sup>539</sup> Dominique Fernandez, *op. cit.*, pp. 102-103.

<sup>540</sup> Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 50 (n.t.) : un tentativo di rifacimento e d'aggiornamento, spavalamente proclamato, della celebre *Moll Flanders* di De Foe.

pure, commentée, hors-champ, par l'écrivain.»<sup>541</sup> Par contre, Flaubert lui offre un modèle à éviter par son attachement exagéré à la bourgeoisie que Moravia refuse d'emprunter : « Stendhal m'a enseigné énormément. Flaubert assez peu. Ou plutôt il m'a indiqué les vices dont je devais me garder. C'est un écrivain tellement bourgeois... »<sup>542</sup> Pourtant, la différence fondamentale qu'il voit entre ces deux auteurs réside dans leur façon de traiter la bourgeoisie : si Stendhal décrit cette classe sociale dans sa phase révolutionnaire, Flaubert en présente l'étape de décadence, doublée en outre d'une rigueur stylistique qui annule le plaisir de la narration.

Flaubert n'est pas moins romantique que Stendhal. Mais ici il faut faire un peu de sociologie : tandis que Stendhal incarne la bourgeoisie française dans son expansion révolutionnaire, Flaubert s'exprime au moment où celle-ci est repliée sur elle-même. Le sien est un romantisme déjà pourri, la banalité de son imagination romantique s'accompagne de l'obsession pour une rigueur stylistique absolue ; mais les deux choses ne se confondent pas ou se confondent mal. Il est trop écrivain et peu narrateur. Ce sont deux choses différentes<sup>543</sup>.

Deux autres influences de marque observées par la critique viennent de Marcel Proust (*Du côté de chez Swann*<sup>544</sup>) et de James Joyce (*Ulysse*<sup>545</sup>). Moravia emprunte chez Proust, notamment dans le roman *L'Ennui*, le schéma narratif se constituant de : la crise que traverse le personnage masculin avec des améliorations et des altérations brutales, l'effort que Dino fait pour la dépasser et les obstacles émotionnels qui s'interposent dans son chemin, ainsi que la résolution, satisfaisante ou non, qui marque l'issue de la crise ; il emprunte également le thème de la jalousie comme mode de vie. Quant à lui, Joyce lui apprend à concentrer et à présenter avec luxe de détails des moments temporels réduits de la vie d'une famille, les associations d'idées et les appels de mémoire, tout comme la juxtaposition du passé et du présent. La description odysseenne que fait Joyce de la vie de Leopold Bloom, le 16 juin 1904, précisément le jour où il connaît sa femme Nora, a influencé d'ailleurs bon nombre d'écrivains modernes.

---

<sup>541</sup> Enzo Siciliano, *op. cit.*, p. 69, (n.t.) : Spesso, quel che mi divertiva, era doppiare uno scrittore, rifarlo a modo mio. [...] Ad esempio, *La mascherata* ha dei movimenti decisamente stendhaliani: racconto di azione, alternato a interventi dell'autore. Stendhal è appunto azione pura, commentata con molta grazia, fuori campo, dallo scrittore.

<sup>542</sup> Nello Ajello (dir.), *op. cit.*, p. 101 (n.t.) : Stendhal mi ha insegnato moltissimo. Flaubert assai meno. Anzi, mi ha indicato i vizi dai quali dovevo guardarmi. È uno scrittore talmente borghese...

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 102 (n.t.) : Flaubert non è meno romantico di Stendhal. Ma qui si deve fare un po' di sociologia: mentre Stendhal incarna la borghesia francese nella sua espansione rivoluzionaria, Flaubert si esprime nel momento in cui essa è ripiegata su se stessa. Il suo è un romanticismo già marcito, la banalità della sua immaginazione romantica si affianca all'ossessione di un rigore stilistico assoluto; ma le due cose non si fondono, o si fondono male. Egli è troppo scrittore e poco narratore. Le due cose sono diverse.

<sup>544</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], Préface de Michel Parfenov, Paris, L'Aventurine, 2000.

<sup>545</sup> James Joyce, *Ulysse* [1922], Nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.



Issu du sanatorium avec un bagage de lectures de classiques et surtout d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, Alberto Pincherle fit connaissance avec deux œuvres capitales, *Du côté de chez Swann*, le fondamental début du chef-d'œuvre de Proust, et l'autre fondamental chef-d'œuvre de Joyce, *Ulysses*, textes avec lesquels le lieu commun considère close l'aventure glorieuse du roman traditionnel et initiée celle périlleuse du roman nouveau. Le texte de Proust était destiné à exercer une influence longue et tenace sur le travail de Moravia, tant et si bien que même son dernier roman *L'Ennui* exploite un schéma proustien ; et pourtant c'est justement le texte de Joyce qui a influencé *Les Indifférents*. Comme *Ulysses* narrait la journée de Leopold Bloom et accessoirement de Stephen Dedalus et Molly Bloom, bourgeois de Dublin, *Les Indifférents* narrent, pour ainsi dire minute par minute, deux jours de vie de la famille Ardengo, avec attention particulière au jeune Michele, bourgeois de Rome<sup>546</sup>.

Ou bien

Tout comme *Les Indifférents* se revendiquaient du schéma joycien de l'identification spirituelle, — le romancier l'avait déjà admis sans hésitation dans une de nos discussions — *L'Ennui* se revendique du schéma proustien, justement, de la jalousie comme vie ; Dino se comporte à l'égard de Cecilia comme Charles à l'égard d'Odette ou Marcel à l'égard d'Albertine ou Charlus à l'égard de Morel<sup>547</sup>.

Dans certains de ses ouvrages, Alberto Moravia rejoint conceptuellement les écrivains surréalistes qui, usant de leur haine de la guerre et des conditions sociales abominables, réussissent à révolutionner la vie culturelle et artistique de l'Europe : « J'ai été beaucoup plus influencé par les surréalistes : Apollinaire, Tristan Tzara, Breton, Cocteau même. Et puis les surréalistes peintres, à commencer par Max Ernst : beaucoup de mes récits s'inspirent de *Une semaine de bonté*. J'aimais l'avant-garde. »<sup>548</sup> Malgré l'engagement politique de gauche ouvertement affiché des artistes et poètes surréalistes, l'art surréaliste se veut tributaire d'un geste qui le sépare de son engagement. En réalité, les tribulations entre acceptation ou refus de la mouvance communiste, André Breton rattache un but clair à l'art : être subversif sans être engagé. Les nuances politiques des objets surréalistes sont voilées et subtiles tout en restant subversives. Cette modalité de désengager un art des artistes engagés de gauche inspire Moravia

---

<sup>546</sup> Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 24 (n.t.) : Uscito dal sanatorio con un bagaglio di letture di classici e soprattutto di autori dell'ottocento, Alberto Pincherle fece conoscenza con due opere capitali, *Du côté de chez Swann*, il fondamentale inizio del capolavoro di Proust, e l'altrettanto fondamentale capolavoro di Joyce, *Ulysses*, testi con cui il luogo comune considera chiusa l'avventura gloriosa del romanzo tradizionale e iniziata quella perigliosa del romanzo nuovo. Il testo di Proust era destinato a esercitare una lunga, tenace influenza sul lavoro di Moravia, tanto che anche l'ultimo suo romanzo *La noia* sfrutta uno schema proustiano, eppure fu proprio il testo di Joyce a influenzare *Gli Indifferenti*. Come *Ulysses* narrava la giornata di Leopold Bloom e accessoriamente di Stephen Dedalus e Molly Bloom, borghesi di Dublino, *Gli Indifferenti* narrarono, per così dire minuto per minuto, due giorni di vita della famiglia Ardengo, con particolare attenzione al giovane Michele, borghesi di Roma.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 30 (n.t.) : Come *Gli Indifferenti* si rifacevano allo schema joyciano dell'agnizione spirituale, altrettanto sicuramente — il romanziere lo ha ammesso senza esitazioni in uno dei nostri colloqui — *La noia* si rifà allo schema proustiano, appunto, della gelosia come vita; Dino si comporta nei riguardi di Cecilia come Charles nei riguardi di Odette o Marcel nei riguardi di Albertine o Charlus nei riguardi di Morel.

<sup>548</sup> Nello Ajello (dir.), *op. cit.*, p. 107 (n.t.) : Mi hanno influenzato assai di più i surrealisti: Apollinaire, Tristan Tzara, Breton, Cocteau perfino. E poi i surrealisti pittori, a cominciare da Max Ernst: molti miei racconti traggono ispirazione da *Une semaine de bonté*. Mi piaceva l'avanguardia.

qui, dans *Le Quadrille des masques*, s'en sert pour transposer de façon voilée le fascisme italien. L'allégorie *I sogni del pigro*<sup>549</sup> est également composée comme un recueil de contes satyriques et surréalistes, dans la période où les abus fascistes sont tellement exagérés que l'auteur recourt à des évocations de personnages historiques ou légendaires pour réaliser le documentaire d'une époque déchirée par les conflits. Dans le volume *L'epidemia*<sup>550</sup> sont réunis des contes surréalistes à un fort caractère moralisateur et ridiculisant, traitant du thème de la maladie sous ses formes les plus bizarres qui stigmatise et marginalise les gens, jusqu'à ce qu'ils arrivent à s'y habituer, voire à la considérer comme une condition normale. Parmi les thèmes empruntés chez les surréalistes, on remarque chez Moravia celui de l'amour fou aussi, c'est-à-dire de l'amour démesuré, irrationnel, injustifiable. La démesure en amour, sujet profondément subversif, est vouée encore une fois à remettre en question le conformisme et l'ordre bourgeois. Tout comme les surréalistes, Moravia confère à l'amour une dimension charnelle, érotique qui est en réalité une dimension révolutionnaire, démolisseuse de préjugés et de tabous, tendant vers l'aplanissement des différences sexuelles. L'écrivain se déclare également sensible à la part d'inspiration dépassant la réalité et pouvant provenir des tréfonds de l'esprit humain, mais aussi à la part d'ambiguïté relevant d'une double source : réaliste et symbolique.

En dehors de Dostoïevski, je fus très influencé par les surréalistes. J'étais très sensible aux découvertes des surréalistes sur le rêve et l'inconscient, comme sources d'inspiration. En réalité, mon avant-garde fut le surréalisme. Et cela explique par ailleurs que mes romans, jusqu'à aujourd'hui, participent d'une ambiguïté qui les différencie : ils sont réalistes, mais en même temps symboliques. Un peu comme l'étaient les surréalistes<sup>551</sup>.

Moravia confesse que, même s'il a lu, connu et aimé les écrivains américains (Hemingway, Dos Passos, Fitzgerald, Faulkner, Steinbeck, Saroyan, Truman Capote, Henry Miller), il n'aime pas les traces trop visibles qu'ils ont laissées sur les écrivains italiens contemporains : il déteste les anglicismes de Beppe Fenoglio, le langage affecté à la manière américaine de Pavese et de Vittorini, le maniérisme de Calvino. La littérature américaine est vue par Moravia comme une influence majeure sur le néo-réalisme italien, un contexte dont il se tient expressément à part, à la différence de certains de ses contemporains. Mais ce qui le dérange,

---

<sup>549</sup> Alberto Moravia, *I sogni del pigro*, Milano, Bompiani, 1940. Inédit en français.

<sup>550</sup> Alberto Moravia, *L'epidemia*, Roma, Documento, 1944. Inédit en français.

<sup>551</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 43. Dans l'édition originale, p. 36 : Oltre a Dostoevskij, fui molto influenzato dai surrealisti. Ero molto sensibile alle scoperte dei surrealisti sul sogno e l'inconscio, come fonti di ispirazione. In realtà la mia avanguardia è stata il surrealismo. E questo spiega anche una cosa, che i miei romanzi, a tutt'oggi, partecipano di un'ambiguità che li distingue, cioè sono realistici, ma al tempo stesso simbolici. Un po' com'erano i surrealisti.

c'est que les écrivains italiens ont perverti les traits empruntés aux Américains en faveur du traditionnel désuet et du maniérisme. Questionné par Elkann sur l'influence de la littérature américaine en Italie pendant et après la deuxième guerre mondiale, Moravia mentionne que ce sont surtout les défauts qui y ont pénétré :

Très forte. Cela avait commencé avant la guerre. Avec la fameuse anthologie de Vittorini, *Americana*, à laquelle je collaborai. Je traduisis une nouvelle, mais continuai d'être un existentialiste, et ne devins pas un néo-réaliste comme Pavese ou Vittorini. Je le suis encore. Les écrivains néo-réalistes italiens empruntèrent leurs pires défauts aux Américains : tandis qu'Hemingway reste dans les limites du langage parlé direct, ils créent une nouvelle rhétorique dans la lignée traditionnelle, ancestrale de la littérature italienne de tous les temps. Calvino commença comme cela, lui aussi. Si tu relis aujourd'hui le livre de Calvino, *Le Sentier des nuits d'araignée*, il te tombe des mains à cause du maniérisme qui alors paraissait presque naturel et qui est devenu désuet<sup>552</sup>.

L'écrivain déplore le fait que l'Italie, un pays très pauvre après la Deuxième Guerre Mondiale, n'ait pas été capable de propager son propre style et ses propres convictions. Par conséquent, à ce moment-là il n'y a que deux points de repère importants : « [L]a bourgeoisie s'appuyait sur l'Amérique et sur le Vatican. »<sup>553</sup> Au contraire de ses confrères, Moravia se laisse influencer surtout par les écrivains russes et français, ayant été élevé dans l'esprit de ces deux écoles. Il se garde d'adhérer à la tendance américaine en vogue, puisqu'il trouve cette littérature artificieuse et ignorante du culte européen de l'écrivain et du sublime que celui-ci incarne :

Il y a dans la littérature américaine le goût de la sophistication psychologique et de la stylisation qui est propre à tous ceux qui ont reçu en héritage une culture dont ils ne se soucient pas de connaître les origines. En ce sens, la littérature américaine semble peu favorable au culte du « grand écrivain », si fréquent en échange dans la littérature française, russe, anglaise, etc.<sup>554</sup>

La forte influence de la psychanalyse au début du siècle touche Moravia aussi. D'après Michel David, « quand en Italie on veut parler de littérature psychanalytique, le premier nom

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, pp. 200-201. Dans l'édition originale, pp. 162-163 : Grandissima. Era cominciata prima della guerra. Con la famosa antologia di Vittorini, *Americana*, a cui ho collaborato anch'io. Tradussi una novella, ma io continuai ad essere un esistenzialista, non diventai un neorealista come Pavese e Vittorini. Lo sono ancora. Gli scrittori neorealisti italiani presero dagli americani i peggiori difetti: mentre Hemingway si contiene entro i limiti della parlata diretta, loro creano una nuova retorica secondo la tradizione atavica della letteratura italiana di tutti i tempi. Così cominciò anche Calvino. Se tu rileggi oggi il libro di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, non puoi andare avanti a causa del manierismo che allora pareva quasi naturale e oggi invece è desueto.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 194. Dans l'édition originale, p. 163 : [L]a borghesia si appoggiava all'America e al Vaticano.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 314. Dans l'édition originale, p. 265 : C'è nella letteratura americana il gusto della sofisticazione psicologica e della stilizzazione che è propria di tutti coloro che hanno avuto in eredità una cultura di cui non si curano di conoscere le origini. In questo senso, la letteratura americana sembra poco favorevole all'istituzione del cosiddetto "grande scrittore", così frequente invece nella letteratura francese, russa, inglese ecc.

qu'on cite est celui de Moravia. »<sup>555</sup> Il considère que c'est par la psychanalyse que Moravia réussit à dépasser le cadre de certaines limitations théoriques persistantes dans la littérature italienne.

La psychanalyse a aidé Moravia à sortir de certaines limitations théoriques dues au crocéanisme esthétique, même si c'est justement dans les œuvres postérieures à la "crise" freudienne qu'on peut voir le changement technique qui en est né (l'usage découvert de paroles scientifiques, l'invasion des moments essayistiques, l'usage d'un style moins surveillé par adhérence à l'expression psychologique névrotique). Il y avait, en plus, une certaine timidité chez Moravia en tant qu'écrivain psychanalytique, un respect visible de la résistance du milieu culturel, même si aujourd'hui Moravia semble s'enorgueillir beaucoup d'avoir été un novateur audacieux. Il est certain que de la psychanalyse Moravia a reçu, non très différemment de ce qu'ont fait de manière négative les adversaires italiens de Freud, plutôt la part abstraite, théorique, morale, que celle concrète et appliquée<sup>556</sup>.

Selon Dominique Fernandez, la psychanalyse et plus précisément le freudisme aurait offert à Moravia une nouvelle perspective sur le monde, sur l'amour, sur l'argent, ainsi que la mise en évidence de nouveaux rapports possibles entre individus, sans pourtant que l'écrivain italien attribue exclusivement à l'instinct sexuel les causes des affections et réactions humaines. Dans son optique, tout en n'adoptant ni la thématique, ni la technique de Freud, Moravia réussit à créer un univers similaire : « Parler de l'influence de la psychanalyse sur Moravia, ce n'est pas dire que Moravia prend ses idées et ses thèmes dans Freud, c'est dire que Moravia, par ses voies propres qui sont celles de l'artiste, et Freud, par ses voies propres qui sont celles du philosophe et du savant, ont des buts identiques et aboutissent à des découvertes semblables. »<sup>557</sup> C'est toujours lui qui souligne que la problématique sexuelle, d'origine psychanalytique, est en effet très présente chez Moravia, mais s'y complète d'une large palette de comportements à même de rendre la complexité d'un caractère humain. D'après lui, c'est cet aspect subtil qui définit Moravia comme écrivain essentiellement réaliste et non pas naturaliste.

L'influence de la psychanalyse sur Moravia ne se limite donc pas à l'importance particulière que Moravia donne aux questions sexuelles ; elle s'étend encore à la découverte d'une nouvelle problématique qui englobe les divers aspects du comportement humain. Aucune de nos attitudes

---

<sup>555</sup> Michel David, *art. cit.*, p. XVIII (n.t.) : quando in Italia si vuol parlare di letteratura psicanalitica il primo nome che si fa è sempre quello di Moravia.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. XIV (n.t.) : La psicoanalisi ha aiutato Moravia a uscire da certe limitazioni teoriche dovute al crocianesimo estetico, anche se è proprio nelle opere posteriori alla "crisi" freudiana che si può vedere il cambiamento tecnico che ne è derivato (l'uso scoperto di parole scientifiche, l'invasione dei momenti saggistici, l'uso di uno stile meno sorvegliato per aderenza all'espressione psicologica nevrotica). Vi era del resto una certa timidezza nel Moravia psicoanalitico, un rispetto visibile della resistenza dell'ambiente culturale, anche se oggi Moravia sembra inorgogliarsi molto di essere stato un novatore audace. È certo che della psicoanalisi Moravia ha accolto, non molto diversamente da quanto facessero in modo negativo gli avversari italiani di Freud, piuttosto la parte astratta, teorica, morale, che non quella concreta e applicata.

<sup>557</sup> Dominique Fernandez, *op. cit.*, pp. 81-82.

n'est simple, directe, innocente ; chacune d'elles suppose une complexité affective qui les explique toutes et qui forme la nature humaine. L'élément sexuel domine dans cette nature, mais le rapport sexuel lui-même d'homme à femme n'est pas un rapport simple ni innocent ; lui-même est problématique, lui-même est en relation avec les autres attitudes de l'homme, lui-même est soumis aux variations du rapport de l'homme avec le monde. La psychanalyse a sauvé Moravia du naturalisme : Moravia est un écrivain réaliste, oui, mais intégralement réaliste ; et la réalité qui surgit au bout d'une enquête freudienne est la négation de la réalité plate et simple des naturalistes<sup>558</sup>.

Alberto Moravia place lui-même son enfance à l'origine de son inspiration romanesque : « Il est peut-être banal de placer son enfance à la genèse d'une œuvre — mais comment en serait-il autrement ? — Mon enfance est la matière première de mon travail. »<sup>559</sup> D'après lui, les événements qui se sont déroulés pendant l'enfance représentent la clef des comportements humains à la maturité et l'investigation psychanalytique aide à comprendre et à justifier les expériences personnelles. Moravia ne révèle pas au début la cause occulte de tels comportements et incite le lecteur à pénétrer dans les tréfonds de l'histoire avant d'indiquer vers la fin, à l'aide des interprétations psychanalytiques, la raison du comportement absurde et fou de ses personnages. Selon lui, « le fondement du romancier, c'est la schizophrénie. C'est-à-dire le fait de se mettre à la place de l'autre, de s'annuler soi-même. »<sup>560</sup> *Le voyage à Rome*<sup>561</sup> est un roman freudien, même sans intention initiale. Le protagoniste, à la quête de son père, finit par se psychanalyser et par se guérir soi-même de l'obsession œdipienne. Il développe l'idée que tout homme doit chercher les racines de sa psyché dans l'enfance. Cependant, l'auteur fait aussi une critique virulente de la psychanalyse dans *Le Mépris*, où deux époux se cherchent continuellement et ne se trouvent pas, malgré les analyses qu'ils se font d'eux-mêmes et qui restent stériles. La thématique sexuelle, omniprésente dans l'œuvre moravienne, a son origine dans la période de crise traversée par la société occidentale au début du XX<sup>e</sup> siècle, où l'écroulement des valeurs traditionnelles a été remplacé par la seule valeur humaine qui ait pu résister à ce bouleversement, c'est-à-dire le sexe. L'auteur comprend immédiatement ce phénomène révolutionnaire exploité par Freud, car sa formation littéraire s'accomplit à la même époque. C'est ce qui explique son intérêt constant pour la psychanalyse et donc pour cette problématique plus que jamais réelle ; ainsi le sexe devient-il un moyen d'expression qui

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, pp. 119-120.

<sup>559</sup> Jean Duflot, *op. cit.*, p. 7.

<sup>560</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 92. Dans l'édition originale, p. 77 : il fondamento del romanziere è la schizofrenia. Cioè il fatto di mettersi al posto dell'altro e annullare se stesso.

<sup>561</sup> Alberto Moravia, *Le voyage à Rome* [1988], Traduit de l'italien par René de Ceccaty, Paris, Flammarion, 1989.

remplace le langage parlé et demeure parfois le seul mode de communication possible, en l'absence de sentiments.

Les soi-disant « valeurs du XIX<sup>e</sup> siècle » s'écroulèrent pendant la première guerre mondiale. Et ce n'est certainement pas un hasard que la fortune de Freud a plus ou moins chronologiquement coïncidé avec cette crise-là. La vision idéaliste de la société que la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle avait conçue et répandue était en train de se dissiper ; toutes les monnaies spirituelles que celle-ci avait mises en circulation perdaient leur cotation. La seule à pouvoir, dans une certaine mesure, continuer à avoir cours était la carte-monnaie du sexe : on pouvait aller à la banque et en retirer la contre-valeur en réalité. De tout ça, Freud a été à la fois effet et cause : il a conçu une vision du monde au moment précis où celle-ci coïncidait avec un mouvement réel de la psychologie collective. Je me suis formé dans cette atmosphère-là. Ainsi s'explique mon penchant, en tant qu'artiste, pour les problèmes du sexe<sup>562</sup>.

Pour Moravia, l'écriture doit être ancrée dans les courants de l'époque, être intégrée dans la culture moderne, dont les représentants de base sont Freud et Marx, initiateurs des sciences humaines qui prêchent les rapports réciproques des hommes et ceux des hommes avec le milieu environnant. Sa fiction s'avère en effet ancrée dans la réalité et dans la culture de son époque. En parlant de son *Agostino* (qui porte ce nom parce qu'il a été écrit pendant un mois d'août, « agosto » en italien), il souligne son adhésion à ces doctrines :

Agostino [...] découvre deux moteurs essentiels de la vie, en tout cas de la vie contemporaine : le sexe et la différence de classe. [...] C'est l'histoire de vacances enfantines, mais également celle de la rencontre d'Agostino avec la culture moderne, fondée sur l'œuvre de deux grands arracheurs de masques, Marx et Freud. Il est clair que mon but était avant tout de raconter une fable, mais il faut aussi comprendre que toute fable, poussée à l'extrême, révèle obligatoirement un rapport secret avec la culture de l'époque<sup>563</sup>.

---

<sup>562</sup> Nello Ajello (dir.), *op. cit.*, pp. 181-182 (n.t.) : Quelli che si chiamano “i valori dell'Ottocento” crollarono durante la prima guerra mondiale. E non è certo un caso che la fortuna di Freud abbia più o meno cronologicamente coinciso con quella crisi. Svaniva la visione idealistica della società che la borghesia del secolo XIX aveva concepito e divulgato; perdevano quotazione tutte le monete spirituali che essa aveva messo in circolazione. L'unica a conservare una certa validità era la carta-moneta del sesso: si poteva andare alla banca e ritirarne il valsente in realtà. Di questo Freud è stato insieme un effetto e una causa: ha concepito una visione del mondo nel preciso momento in cui essa confluiva con un moto reale della psicologia collettiva. Io mi sono formato in quell'atmosfera lì. Si spiega così la mia inclinazione, in quanto artista, ai problemi del sesso.

<sup>563</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, pp. 161-162. Dans l'édition originale, p. 135 : Agostino [...] scopre due cose fondamentali, almeno oggi, nella vita: il sesso e la differenza di classe. [...] È la storia di una vacanza infantile, ma è anche la storia dell'incontro di Agostino con la cultura moderna, che presuppone l'opera di due grandi smascheratori, Marx e Freud. Si intende che io avevo voluto solo raccontare una favola, ma si deve anche intendere che ogni favola, spinta fino all'ultima conseguenza, non può non rivelare un proprio segreto rapporto con la cultura dell'epoca.

La sensibilité du *Premier amour*<sup>564</sup> d'Ivan Tourgueniev est inévitablement évoquée à la lecture d'*Agostino*. Le premier amour de l'écrivain russe (inspiré entièrement de la biographie de l'auteur) entraîne lui aussi, comme l'histoire de Moravia, une tragédie intime. Un adolescent et un enfant vivent la première déception en amour, la première trahison qu'ils n'arrivent pas à comprendre et dont l'absence de justification, à leurs yeux, les blesse profondément.

Marx et Freud continuent d'intéresser Moravia encore longtemps, tout comme l'atteste la thématique du roman *Desideria* que, selon lui, le public n'a pas compris, parce qu'il y a vu seulement l'idée du terrorisme, sans percevoir celle de la justification morale identifiable dans l'arrière-plan. Il explique sa démarche narrative qui reflète toujours son intérêt pour les doctrines des deux grands penseurs de l'humanité, soit le communisme et l'inconscient :

Il s'agissait d'une tentative, selon moi réussie, de réunir Marx et Freud, le communisme et l'inconscient. Mais en Italie, d'une part Marx est enfermé dans une formule publique, de l'autre part Freud semble confiné dans une sphère exclusivement privée, alors qu'il faudrait au contraire d'une part privatiser Marx et de l'autre montrer à quel point les théories de Freud influent sur la vie sociale<sup>565</sup>.

D. I. Suchianu remarque que Moravia se rapproche d'un autre artiste qu'il admire, Michelangelo Antonioni, avec qui il a beaucoup d'affinités, notamment l'intérêt pour la description de la vie de la grande bourgeoisie, des snobs blasés et riches, qui n'ont rien à faire et s'occupent d'activités dérisoires pour tuer l'ennui qui les ronge<sup>566</sup>. Réfractaires à ce type d'existence, ils décrivent les deux ces gens blasés et enfermés dans leur ennui perpétuel qui représente la normalité de leur vie. Tout ce paysage humain reflète la mort lente d'une classe sociale jadis puissante, les mœurs d'une bourgeoisie pourrie, décadente et immorale qui prône toutefois la moralité. Les deux artistes impressionnent par la force de la protestation et la contestation de la dégradation qui peut atteindre les êtres humains, leur conscience et leur dignité. Moravia se rapproche d'Antonioni non seulement par la thématique traitée, mais aussi par son implication active et directe dans la vie cinématographique contemporaine à travers les

---

<sup>564</sup> Ivan Tourgueniev, *Premier amour* [1860], Traduction de Michel Rostislav Hofmann, revue et corrigée, Présentation, notes et dossier par Odile Ardin et Matthieu Ardin, Paris, Flammarion, 1996.

<sup>565</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 316. Dans l'édition originale, p. 267 : Si trattava di un tentativo, secondo me riuscito [...] di combinare Marx con Freud, cioè il comunismo con l'inconscio. Ma in Italia da una parte Marx è chiuso in una formula pubblica e dall'altra Freud pare confinato in una sfera esclusivamente privata. Mentre bisognerebbe invece da una parte privatizzare Marx e dall'altra mostrare quanto le teorie di Freud influiscano sul vivere sociale.

<sup>566</sup> D.I. Suchianu, « Prefață » [Préface], in *Automatul* [L'Automate], București, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 6.

chroniques littéraires qu'il écrit constamment et sa participation à la mise à l'écran de beaucoup de ses romans.

Les diverses personnalités et orientations littéraires côtoyées par Alberto Moravia représentent donc pour lui autant de modèles qu'il fréquente assidûment et inlassablement. On peut conclure ce périple à travers les noms chers à l'auteur italien en signalant un petit tableau élaboré par Walter Mauro, qui trace un sommaire des écrivains auxquels Moravia doit en partie la richesse de sa pensée :

Les références qui le plus fréquemment reviennent dans la géographie des rappels et des modèles répondent aux noms et aux thématiques de Musil et de Kafka, de Dostoïevski et de Eliot, avec les précautions dues, de Sartre et de Camus, et dans le contexte de notre littérature du XX<sup>e</sup> siècle, de Svevo et de Pirandello<sup>567</sup>.

En fin de compte, les œuvres du corpus récupèrent les sources d'inspiration auxquelles les écrivains recourent et qui renferment leur expérience personnelle, certaines expériences dont ils obtiennent le témoignage et aussi leurs lectures de chevet. Quelle que soit la forme dans laquelle se réalise la transposition littéraire, ces auteurs envisagent d'instituer un moyen personnel de communication avec les lecteurs et de donner un caractère universel à leur propre apprentissage. Ce postulat est admirablement résumé dans les propos de Simone de Beauvoir, qui estime que l'écrivain se doit d'imprimer son empreinte personnelle à ses écrits :

Qu'il s'agisse d'un roman, d'une autobiographie, d'un essai, d'un ouvrage d'histoire, n'importe quoi, l'écrivain cherche à établir une communication avec autrui à partir de la singularité de son expérience vécue ; son œuvre doit manifester son existence et porter sa marque : et c'est par son style, son ton, le rythme de son récit qu'il la lui imprime. Aucun genre n'est *a priori* privilégié, aucun condamné. L'œuvre — si elle est réussie — se définit en tout cas comme un universel singulier existant sur le mode de l'imaginaire<sup>568</sup>.

## Retour sur les concepts

Ainsi, il ressort de ce premier chapitre que les écrivains du corpus englobent tous dans leurs œuvres, dans une mesure plus ou moins grande, des aspects de leur vie personnelle qu'ils cherchent à exorciser par l'écriture. Notre démarche a été d'inventorier les archives personnelles

---

<sup>567</sup> Walter Mauro, *art. cit.*, pp. 67-68 (n.t.) : I referenti che più frequentemente ricorrono nella geografia dei richiami e dei modelli rispondono ai nomi e alle tematiche di Musil e di Kafka, di Dostoevskij e di Eliot, con le debite cautele, di Sartre e di Camus, e nel contesto della nostra letteratura novecentesca, di Svevo e di Pirandello.

<sup>568</sup> Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, *op. cit.*, p. 163.



et livresques qui leur ont servi de source d'inspiration. C'est-à-dire que les sources des auteurs sont doublement conditionnées : par le contexte littéraire spécifique à chaque auteur et par le contexte de la vie personnelle. Les œuvres reflètent d'un côté le bagage intellectuel des auteurs, leur esprit d'émulation alimenté par les lectures personnelles, mais surtout le vécu personnel ou témoigné.

Le vécu inséré dans les narrations répond au besoin de peindre un certain événement, mais aussi au désir des auteurs d'analyser leurs propres réactions. L'œuvre est issue de la vie, c'est le résultat d'un long et fatigant travail d'observation de soi et du milieu. La vérifiabilité des faits rapportés peut se faire à l'aide des mémoires, des journaux intimes, des souvenirs des auteurs ou tout simplement des chroniques de l'époque.

Nous constatons chez les quatre romanciers que l'archéologie de soi est poussée jusqu'aux couches les plus profondes au moyen de l'épreuve du récit. Dans le processus de se peindre soi-même, il s'avère que le degré de dévoilement diffère : le désir de transparence est limité chez Moravia, modéré chez Hellens et inextinguible chez Beauvoir et Roché. L'écrivain italien peint en général la réalité sociale et partage peu de moments intimes avec ses lecteurs. En revanche, les trois autres auteurs se démasquent sans retenue. Somme toute, il est indéniable que la réalité sociale et la réalité personnelle sont au cœur de l'écriture qui devient un moyen servant à la réussite de la tentation de les comprendre. Cependant, chez tous ces auteurs et particulièrement chez Beauvoir, Roché et Hellens, le moi réel et le moi imaginaire se confondent, de sorte que très souvent la frontière entre les deux postures est imperceptible.

En partant de cinq textes (*L'Invitée*, *La femme rompue*, *La femme partagée*, *Jules et Jim*, *L'ennui*), nous avons parcouru un trajet complexe allant de l'interprétation du vécu à l'interprétation de l'œuvre. D'une part, nous avons observé l'œuvre comme réécriture et réinterprétation du vécu, comme retour en arrière couronné de l'ouverture d'une perspective nouvelle sur les faits et donc d'une réévaluation avec les moyens artistiques. D'autre part, nous avons remarqué l'utilisation du réel comme source d'inspiration pour l'invention d'un autre réel alternatif ou possible, comme point de départ pour l'évasion et pour l'introspection. Outre la réalité environnante, tous les écrivains du corpus ont leurs sources intellectuelles et artistiques de prédilection, qu'ils suivent passionnément. Leur inspiration se nourrit également de l'œuvre et des idées des artistes admirés, notamment russes, français et américains, tout en gardant une originalité incontestable.

## Chapitre II

### La formation et les contraintes du couple

#### Problématique

L'histoire de la littérature nous introduit, depuis ses origines mythologiques, à la dynamique du couple qui naît beaucoup plus aisément qu'il ne se consolide en une histoire de la vie commune. Ce qui nous intéresse dans le présent chapitre, c'est d'observer la genèse du couple, ce qui le nourrit et le rend possible, l'approche et la passion, ainsi que les difficultés liées à l'hostilité et aux préjugés que les amoureux surmontent. Les relations ici traitées sortent du cadre commun et parfois choquent, soit à cause des conduites désinhibées des personnages, soit à cause des associations interhumaines contradictoires.

Dans une première partie nous analysons le cortège des sentiments que les personnages éprouvent dès qu'ils se connaissent, les situations propices ou contraires à leur rapprochement et à leur passion, les décisions qu'ils doivent prendre pour défendre leur couple naissant. Nous observons les facteurs qui déterminent leur rapprochement et suivons les étapes à travers lesquelles se coagule une relation amoureuse.

Nous nous penchons aussi, dans un deuxième temps, sur les lieux qui marquent le parcours du couple. En effet, l'espace où il mène son existence — urbain, rural, restreint, élargi ou encore régulier et temporaire — semble avoir une grande influence sur l'humeur des personnages et donc sur leurs sentiments, notamment lorsque le couple est en train de se constituer, mais aussi pendant son évolution. Par conséquent, il peut être favorable ou défavorable à la dynamique du processus amoureux.

Dans la troisième partie, le couple est vu dans sa quotidienneté et dans son intimité. Nous suivons sa conduite en tant qu'entité formée de deux êtres en quête d'un dénominateur commun, c'est-à-dire son organisation interne et les principes selon lesquels il se guide pour défendre son autonomie. En même temps, il faut rappeler que le couple ne vit pas seul, mais qu'il est entouré par la famille élargie, qui englobe parents, frères et sœurs. Dans ce sens, nous étudions l'existence du couple par rapport à la famille, le degré d'intromission ou d'évitement dans les

relations familiales et la façon dont les personnages luttent pour préserver leur intimité et rester ensemble en dépit de la présence parfois hostile des membres de leur famille.

Un quatrième point de repère dans l'analyse des commencements d'un couple est représenté par la dimension sociale. La construction du couple se fait également par rapport à la société, en conflit ou en harmonie avec elle. Cette dimension sociale est d'ailleurs multiple : elle implique des normes, des règles, des valeurs, une temporalité, déterminées par les divers milieux sociaux et culturels qui représentent la toile de fond des œuvres retenues. Nous étudions d'une part l'interaction sociale entre les personnages et leur façon de s'intégrer dans la société ou de s'en isoler, d'autre part la réaction de ceux-ci par rapport aux mœurs bourgeoises dans l'esprit desquelles ils ont été élevés et leur combat contre les compromis et les tabous auxquels ils se heurtent incessamment dans leur parcours existentiel.

## II.1. Les étapes de la rencontre

La pensée occidentale de la recherche amoureuse projette l'image du couple fusionnel, image qui s'explique par l'aspiration mythique d'être l'unique pour l'autre, de retrouver sa moitié, de refaire l'unité originariaire de l'androgyné détruit tel qu'il est conçu par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon<sup>569</sup>. Suite à la vengeance de Zeus sur la perfection humaine, l'amour devient l'expression d'une quête inassouvie, voire d'une lutte acharnée, puisqu'il se fonde dorénavant sur la division et donc sur une donnée qui ne garantit nullement la réussite de l'union perdue. Sans plus jamais pouvoir atteindre la perfection, les humains imparfaits cherchent à s'en approcher. Suzanne Lilar rejoint cette conception en soulignant que la quête éternelle de deux amoureux qui veulent s'identifier comme âmes sœurs est synonyme de leur aspiration de retrouver l'unité et implicitement le bonheur de jadis : « Le mythe de l'Androgyné est aussi celui du Paradis perdu. L'amour est reconquête d'"un bonheur d'autrefois". Tel est le sens qu'il faut donner à la prédestination amoureuse. »<sup>570</sup> Malgré la campagne de dénigrement de l'amour livrée dans la société moderne, Lilar croit toujours en la valeur civilisatrice et sotériologique de l'amour, en l'existence des couples qui fondent leur union sur l'éros et qui, à cet effet, défient obstacles et interdits. Toutes les formes de relations humaines (conjugalité ou union libre) ayant un but

---

<sup>569</sup> Platon, *Le Banquet ou de l'amour* [vers 380 av. J.-C.], Traduction intégrale et nouvelle suivie des commentaires de Plotin sur l'amour par Mario Meunier, Paris, Payot, 1923.

<sup>570</sup> Suzanne Lilar, *Le couple*, op. cit., p. 184.

unificateur sont expérimentées. L'exégète constate que le mariage rationnel cède la place au mariage passionné : « l'amour déraisonnable », fou et passionnel, s'impose de plus en plus au détriment de « l'amour raisonnable »<sup>571</sup>, froid et calculé. Les concepts de Suzanne Lilar sont ceux-là mêmes pour lesquels les auteurs du corpus plaident dans leurs textes. Les personnages qu'ils créent sont véritablement sauvés par l'Autre d'une vie menée dans la détresse, dans la banalité ou dans le désordre. L'Autre n'est pas n'importe qui, mais justement l'être qui se veut prédestiné, celui qui efface toute signification de la raison au profit de la déraison, de la folie libératrice. Comme le psychiatre et thérapeute familial Serge Hefez le résume dans son livre *La danse du couple*<sup>572</sup>, la vie à deux est une chorégraphie dont on ignore qui impose le rythme et le tempo. Dans un jeu perpétuellement ouvert, chacun attend l'opportunité de prendre le dessus, de dominer. La dynamique d'une relation est très diverse selon les caractéristiques des partenaires et des liens qui les attachent, ainsi que selon l'espace au milieu duquel ils évoluent.

De par cette même dynamique fondatrice, le couple implique une aporie fondamentale. Il vise la fusion en vue d'atteindre l'unicité, mais pour atteindre cette unicité, passe par la pluralité nécessaire. Le couple ne fait qu'afficher l'effort du deux de devenir un ; il est en réalité le symbole du dualisme sur lequel s'appuie la structure de tout être et de toute chose, un symbole des divisions et des ambivalences (créateur-créature, masculin-féminin, esprit-matière, vie-mort, bien-mal, jour-nuit). Il est donc formé de deux polarités opposées et, par sa nature, est synonyme d'un antagonisme, d'une rivalité, d'une opposition qui peut être soit contraire et incompatible, soit complémentaire et enrichissante, tout comme en témoignent Chevalier et Gheerbrant :

Symbole d'opposition, de conflit, de réflexion, ce nombre indique l'équilibre réalisé ou des menaces latentes. Il est le chiffre de toutes les ambivalences et des dédoublements. Il est la première et la plus radicale des divisions (le créateur et la créature, le blanc et le noir, le masculin et le féminin, la matière et l'esprit, etc.), celle dont découlent toutes les autres. [...] Et parmi ses redoutables ambivalences, il peut être le germe d'une évolution créatrice aussi bien que d'une involution désastreuse. [...]

Le deux exprime donc un antagonisme, qui de latent devient manifeste ; une rivalité, une réciprocité, qui peut être de haine autant que d'amour ; une opposition qui peut être contraire et incompatible, aussi bien que complémentaire et féconde<sup>573</sup>.

Cette dualité est affirmée par Miguel Menning en termes d'union positive ou négative, bénéfique ou maléfique au couple : « cette division première de l'unité est lourde de

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>572</sup> Cf. Serge Hefez, Danièle Laufer, *La danse du couple*, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 2005.

<sup>573</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Édition revue et augmentée, Paris, Robert Lafont/Jupiter, 2002, pp. 350-351.

conséquences positives ou négatives. Car le couple formé par cette division peut être source d'harmonie et équilibre ou d'antagonisme et conflit. »<sup>574</sup> L'ambivalence du chiffre deux et, par association, du couple est également soulignée par Corinne Morel, qui y voit le terrain où se déroule une union pouvant être à la fois harmonieuse et haineuse : « Le deux repose aussi sur le principe du dualisme. Celui-ci revêt un caractère positif s'il s'exprime dans la recherche de l'union, dans l'harmonie des contraires, ou négatif s'il induit des oppositions, des divergences non conciliées. Opposition ou union, haine ou amour, divergence ou convergence, le deux apparaît dans toute son ambivalence. »<sup>575</sup> En même temps, Morel définit la dyade comme étant le résultat de la quête platonicienne de l'unité primordiale : « La dyade s'illustre comme la division inaugurale. Symbolisant le principe séparateur, elle induit, paradoxalement, l'union dans une volonté de retour à l'unité, dans la recherche active de conciliation des contraires. »<sup>576</sup> Cette quête d'union corporelle du couple est en même temps l'expression de l'aspiration à la fusion spirituelle : « En numérologie, le deux, outre la passivité, incarne le couple, le besoin de s'unir, la recherche d'association. Il régit l'esprit plus que le corps, et favorise les activités intellectuelles plus que les réalisations pratiques. »<sup>577</sup>

L'union du couple, heureuse ou malheureuse, est conditionnée par la phase de la rencontre amoureuse. En regardant de près les contextes situationnels mis en scène dans les romans du corpus, nous tentons de recomposer le trajet qui conduit à la formation du couple. Nous cherchons les paramètres communs, les constantes de la vie relationnelle des partenaires, mais aussi les différences et particularités qui en scellent la singularité.

Les couples analysés se forment selon le schéma tripartite classique : attraction, communication, consolidation. La rencontre amoureuse peut être le résultat d'un coup de foudre, d'un élément déclencheur de l'attraction tel un geste, un regard, une façon d'être, ou d'un jeu de séduction couronné de succès. Ce moment détermine les partenaires à vouloir se découvrir réciproquement, à apprendre leurs dénominateurs communs et leurs différences et à s'engager, en dernier lieu, dans la vie ensemble. Ils cherchent l'un dans l'autre un complément de soi, autant sexuellement, que socialement, tout comme l'atteste le sociologue Jean-Claude Kaufmann : « Hommes et femmes recherchent non la similitude, mais une complémentarité sexuelle,

---

<sup>574</sup> Miguel Mennig, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions d'Organisation, coll. « Eyrolles Pratique », 2005, p. 77.

<sup>575</sup> Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Archipoche, 2009, p. 322.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 323.

socialement codée avec une certaine précision. »<sup>578</sup> C'est en fait à travers les concepts de complémentarité et de code social que les personnages définissent leur quête d'union ; ils se rattachent ainsi à ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « le chronotope de la rencontre »<sup>579</sup>, c'est-à-dire l'intrication spatio-temporelle de tous les éléments qui constituent le point de départ pour lier des connaissances. Dans son étude, le théoricien accorde une place importante à cette thématique, considérée par lui comme essentielle dans le rapprochement humain. D'après lui, c'est un moment crucial dans l'économie de toute œuvre, un moment qui favorise le déclenchement de l'intrigue ou même la résolution de celle-ci. Au-delà des apparences, le thème de la rencontre renferme toute une palette de nuances subtiles qui servent à favoriser la connaissance amoureuse. Dans le discours de Bakhtine, qui peut s'appliquer aux cultures de tous les temps — « Ce thème est l'un des plus universels, non seulement en littérature (où il est difficile de découvrir une œuvre dont il soit totalement absent), mais dans d'autres domaines de la culture, comme dans diverses sphères de la vie et des mœurs de la société »<sup>580</sup> —, on retrouve les mêmes étapes que traversent les personnages des romans du corpus et l'on s'aperçoit une fois de plus de l'universalité de cette étape.

Dans les diverses œuvres, ce thème reçoit différentes nuances concrètes, selon leur valeur et leur caractère émotionnel : la rencontre peut être désirée ou indésirable, joyeuse ou triste, voire terrifiante. Elle peut aussi être ambivalente. De toute évidence, ce thème peut s'exprimer diversement, selon le contexte. Il peut assumer un sens mi-métaphorique ou totalement métaphorique, enfin, avoir la valeur d'un symbole, parfois très profond. Très souvent, en littérature, le chronotope de la rencontre remplit des fonctions compositionnelles : il sert de nœud à l'intrigue, parfois de point culminant ou de dénouement (de finale) à l'histoire. La rencontre est un des plus anciens événements inspirateurs des sujets de l'épopée (et particulièrement du roman). Il faut prêter attention à ses liens étroits avec les thèmes de *la séparation, la fuite, les retrouvailles, la perte, le mariage*, etc... qui, par l'unité de leurs définitions spatio-temporelles, sont analogues au thème de la rencontre<sup>581</sup>.

Charme, beauté physique, affinités personnelles ou professionnelles, ce sont les formes sous lesquelles se manifeste l'attraction, comme un premier contact entre deux individus qui, s'ils ne sympathisent pas tout de suite, du moins s'examinent avec curiosité. Inexplicable ou prévisible, ce magnétisme réciproque dénoue les esprits et transpose les personnages dans cet état d'excitation mentale propre aux amoureux. Le degré de similarité et de complémentarité qu'ils se découvrent justifie ensuite la conception d'un projet de vie à deux.

---

<sup>578</sup> Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, op. cit., p. 11.

<sup>579</sup> Mikhaïl Bakhtine, op. cit., p. 249.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 249. Souligné dans le texte.

Beaucoup de facteurs et de circonstances favorisent les rencontres et rendent possibles les stratégies et les décisions qui permettent aux acteurs d'instaurer un lien : la similitude des préoccupations professionnelles, des appartenances culturelles, des origines sociales et des valeurs, la proximité géographique accidentelle ou recherchée, la ressemblance des situations vécues. Ces critères sont déterminants dans l'établissement des styles de vie, des carrières, des projets, des logements. Mais les recherches de Kaufmann montrent également que la similitude demande à être complétée par la différence pour que se crée une union solide :

Dans le domaine des positions culturelles, des goûts et des manières, dans les détails les plus fins de la vie quotidienne, les futurs partenaires découvrent la possibilité de s'unir parce qu'ils ont un langage commun. Mais en même temps, la recherche est aussi celle de complémentarités, donc de différences, de natures très diverses. Attente de proximité et de contraste sont souvent étroitement mêlées, point par point : l'autre doit être aussi proche que possible, tout en apportant une richesse particulière, faite de ce dont l'on est le moins doté<sup>582</sup>.

Ce « langage commun » dont parle le sociologue représente donc le fond intime sur lequel se construit la relation des partenaires ; il prime sur les aspects extérieurs, sur les apparences parfois contradictoires. Un nom s'impose aux sentiments : trouble, enivrement, fascination, attirance sexuelle. Si la timidité est un facteur prohibitif, l'attrait de la nouveauté est un facteur permissif qui contrebalance. En effet, la communion des partenaires se manifeste sous plusieurs formes : elle est d'ordre intellectuel dans *L'Invitée*, de nature artistique dans *La femme partagée*, dictée par la passion comme le montre *Jules et Jim*, purement sexuelle dans *L'Ennui* ou bien routinière dans *La femme rompue*.

Dans sa première étape, le couple se préoccupe de l'urgence qu'il a de donner un sens plausible au mot « ensemble ». L'émotion de la première rencontre, la flamme qui déclenche la passion, les petits troubles représentent les composantes du sentiment d'amour dans sa phase initiale. Commence alors une difficile recherche et tentative de conquête de l'être choisi, par le truchement de stratagèmes d'approche où la part du non-dit est aussi importante que celle de la verbalisation.

Dans le roman d'Henri-Pierre Roché comme dans la vie réelle de l'auteur, deux couples se forment à tour de rôle en beauté et innocence, autour d'une même femme. Si les deux amis poursuivent en la personne de Kathe le même idéal féminin, celle-ci poursuit à son tour l'idéal masculin en la personne des deux hommes, dont chacun possède des traits essentiels. Tout comme Kathe leur donne la raison de vivre, les hommes deviennent les pôles qui soutiennent une

---

<sup>582</sup> Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, op. cit., p. 12.

femme controversée et indécise, à la recherche continuelle de son propre équilibre. Les histoires d'amour se succèdent logiquement ici, avec le concours de tous, de sorte que lorsqu'une histoire finit, une autre commence. Mais les préliminaires en demandent une attention particulière. En regardant la collection de croquis et de photos d'Albert, un ami de Jules passionné de culture grecque, Jules et Jim sont fascinés par une sculpture représentant une déesse d'une extrême beauté et expressivité enlevée par un satyre. Le charme et la force d'attraction du sourire archaïque de la déesse subjugué sur le coup les deux hommes qui décident sur place d'aller la trouver dans l'île où elle avait été récemment exhumée. L'original de la statue dépasse même leur imagination et leur espérance : « Son sourire planait là, puissant, juvénile, assoiffé de baisers, et de sang peut-être. » (*JJ*, 76) C'est ainsi que commence leur rêve de chercher ce sourire et de lui dédier leur vie entière : « Ils n'en reparlèrent que le lendemain. Avaient-ils jamais rencontré ce sourire ? — Jamais. — Que feraient-ils s'ils le rencontraient un jour ? — Ils le suivraient. » (*JJ*, 76) La recherche de la statue grecque est transposée par Roché dans son roman comme poursuite de la forme parfaite telle que consacrée dans l'art depuis la période archaïque et mise en évidence particulièrement par les Parnassiens, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour ces derniers et en général pour les contemporains, la sculpture hellénique se démarque comme l'idéal du beau et de la perfection physique et ce n'est pas un hasard que les formes représentées sont des divinités. Cet idéal devient atteignable dans *Jules et Jim* en la personne de Kathe, une jeune berlinoise venue étudier la peinture à Paris, chez qui les deux amis retrouvent émerveillés le sourire de la statue de l'île. Cette découverte les choque une troisième fois, parce qu'ils trouvent que la beauté de la femme dépasse celle de la sculpture elle-même, tout comme la sculpture dépasse le dessin : « Le sourire archaïque, innocent et cruel, revenait de lui-même se poser sur la bouche de Kathe dès que sa face se détendait : il lui était naturel, il l'exprimait toute. » (*JJ*, 83)

Cependant, le contact direct avec l'idéal féminin génère une première discordance entre les deux amis, équivalente à un refus du partage amoureux. Jules, le premier à avoir approché Kathe, l'accapare et la garde loin de Jim, s'opposant à ce que ce dernier la voie, malgré la promesse initiale de poursuite commune de ce modèle parfait. Non seulement Jules ne consent plus au partage, mais interdit à Jim tout geste pouvant le suggérer. Conscient des capacités de séducteur de Jim et de sa nette supériorité en matière de conquêtes féminines, Jules fait appel au bon sens de son ami, afin de s'assurer la possession de Kathe : « [...] ... *pas celle-là ?*... n'est-ce pas, Jim ? / — *Pas celle-là*, Jules, répondit Jim. » (*JJ*, 82) Le premier signe de l'amour suprême, chez Jules, c'est donc l'exclusivité qu'il prétend avoir sur une femme. Le roman reprend



fidèlement de la réalité la fierté de Jules d'avoir séduit pour son propre compte une femme aussi spéciale : « Franz a découvert Helen tout seul, jusque-là c'est Pierre qui lui avait fourni ses maîtresses parisiennes. »<sup>583</sup> Le même épisode, tel qu'il s'est déroulé en réalité, est raconté par Manfred Flügge dans les termes suivants : « Franz est en train de changer, il est visiblement amoureux, il est souvent seul avec Helen, lui, le spécialiste des amours malheureuses. Un soir, il dit à Roché avec le plus grand sérieux : "Pierre, pas Helen, je vous prie, pas celle-là." Roché : "Bien sûr que non, Franz, pas celle-là." Celle-là, elle est seulement pour Franz. »<sup>584</sup> Il continue cette même idée plus loin, en insistant sur le fait que Roché se conforme à la demande d'Hessel et transforme Helen en un tabou, tout en soulignant la nouveauté de la situation qui le place, pour la première fois, en dehors d'une conquête commune. L'évolution des événements, marquée notamment par la guerre qui sépare les protagonistes pendant sept ans, mène aux retrouvailles tardives et aux questions angoissantes sur ce qui aurait pu se passer à défaut du pacte d'interdiction :

Je me rappelle : il m'a dit un soir, avec toute sa bonne gravité et en tenant son index rond près de son nez, comme Sancho : « Pierre, pas Helen, je vous prie, pas celle-là. » — Et moi, content qu'il fût amoureux et parfois heureux, je lui ai dit simplement : « Bien sûr que non, Franz, pas celle-là. » Et de plus, je ne me sentais aucune espèce de chance avec elle.

Cette phrase mit un voile entre moi et Luk. Je la regardai comme la seule femme au monde réservée à Franz.

C'était là une chose nouvelle et importante entre nous. La maîtresse qu'il avait eue avant, pendant un an, et qui l'aimait, et qu'il aimait, m'avait gardé une nuit chez elle — (bien qu'elle ne m'aimât point et que je ne l'aimasse point), sans que Franz protestât : voulait simplement le punir ce jour-là. Cela n'eut pas de suite, et je continuai à les voir ensemble, comme si rien n'était arrivé.

Ce sont des choses du même ordre que celle-là qui motivèrent le : « Pierre, pas celle-là ! » — Et le rideau tomba entre Helen et moi épaissi — par les circonstances : mariage de Franz et de Helen, leur départ, et la guerre : sept années. Et, quand je fus sur le point de les revoir, après la guerre, le rideau était toujours là.

Sans lui j'aurais peut-être pu devenir tout de suite, en 1913, amoureux de Helen. [...] — Mais quand le rideau se leva, sept ans plus tard, ce n'était pas fort différent<sup>585</sup>.

Quant à elle, Kathe est subjuguée par la force intellectuelle de Jules, par son penchant pour les conversations, par sa capacité de comprendre l'âme féminine et par son indulgence native. Le journal indique les raisons qui justifient l'attraction d'Helen pour Franz :

La douceur d'Hessel fascine Helen. Il lui lit des romances mélancoliques, il ne semble rien attendre d'elle. C'est si simple de lui plaire, elle n'a pas besoin de faire d'efforts, il la laisse être comme elle est : elle le lui reprochera plus tard. Avec lui et près de lui, elle se sent plus riche, plus libre, plus vivante. Vis-à-vis de ses amies, elle s'exprime encore avec une certaine ironie : oui,

---

<sup>583</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 79.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>585</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, pp. 121-122.

elle connaît bien ce genre de juifs, très intellectuels, très bons, et qui aiment surtout les blondes. Mais Franz rayonne de charme. Il la traite comme si elle était vierge ; elle a l'impression de le redevenir<sup>586</sup>.

Dans le roman, Kathe confirme à son tour le coup de foudre pour Jules, mais très tard, quand elle connaît déjà les ténèbres de son mari et peut regarder avec détachement ses sentiments :

Oui, c'était la générosité, l'innocence, la non-défense de Jules qui l'avaient éblouie et conquise : un tel contraste avec les autres hommes ! Elle pensait le guérir, par la joie, des crises où il perdait pied, mais elles se révélèrent une partie de lui-même. Le bonheur (car ils furent heureux) ne les emporta pas. Et ils se retrouvèrent, face à face, non mêlés. (*JJ*, 96)

La réaction de Jim face au couple de ses amis n'est pas de jalousie ; tout au contraire, il est « fier pour Jules » (*JJ*, 82), il estime leur amitié plus que toute aventure amoureuse et peut se réprimer même la poursuite de l'idéal amoureux maintenant si proche de lui. Cependant, il prévoit l'échec du couple Jules-Kathe. Il observe que le caractère solitaire et taciturne de son ami ne s'agence nullement avec l'exubérance de cette femme, mais n'ose pas s'opposer à l'amour dans lequel les deux se lancent un peu inconsciemment, sans se connaître à fond : « Jules dit à Jim qu'il voulait épouser Kathe et, un beau jour, qu'elle avait presque dit oui. Jim fut effrayé pour les deux. Il eut envie de dire : "Arrêtez ! Attendez un peu" ! » (*JJ*, 83) Ainsi, lorsque Kathe ne se présente pas au rendez-vous qu'ils s'étaient fixé avant qu'elle n'épouse Jules, Jim a l'intuition que « s'[ils] s'étaient rencontrés au café, cela eût pu changer bien des choses. » (*JJ*, 84) Cette pensée annonce l'attraction qu'il éprouve déjà pour elle et le regret d'y renoncer :

Il s'assit, attendit un quart d'heure et pensa : « Une fille comme elle peut parfaitement être venue... et repartie à sept heures et une minute, ne me trouvant pas. » Ce doute le travailla. Il prit machinalement un journal et le regarda. Il le reposa en pensant : « Une femme comme elle peut avoir traversé rapidement cette salle, sans m'apercevoir derrière mon journal, et avoir filé illico. » Il se répéta : « Une femme comme elle... mais comment est-elle donc ? » Et il se mit à penser directement à Kathe, pour la première fois. (*JJ*, 84)

En effet, la faillite du couple Kathe-Jules marque la formation du couple Kathe-Jim. Ce dernier est capable de réprimer sa passion pour la femme jusqu'au moment où Jules se déclare vaincu. Initialement, tous ses gestes d'amour pour Kathe sont faits plutôt par amour pour Jules et par désir de lui épargner la perte définitive de la femme aimée. À son tour, Kathe se trouve dès le début mise dans une situation particulière, parce qu'elle se laisse conquérir par Jules sans connaître le pacte fait par les deux hommes à son égard. L'intensité de leur passion et l'émotion

---

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 79.

de leur rencontre peuvent se traduire par les termes de Susan Baur : « Reconnaître sa propre passion chez quelqu'un d'autre est merveilleux. C'est comme errer à travers le Sahara et tomber tout à coup sur une personne de la même ville que soi. Deux esprits se rencontrent. »<sup>587</sup>

Le couple Helen-Pierre (Kathe-Jim) se forme avec le support de Franz (Jules) lequel — après l'échec de son propre couple — préfère savoir la femme qu'il adore à côté de son meilleur ami plutôt qu'à côté de n'importe qui d'autre. Eux, qui avaient toujours partagé les filles, le font une fois de plus lorsque Franz finit par accepter sa défaite, malgré son interdit initial. Comme dans le cas de Lucie, celui-ci encourage Pierre à aimer Helen et à former couple avec elle, mais uniquement lorsqu'il est sûr de l'avoir perdue. *Les Carnets* nous offrent la version originale du début de cette relation nouée entre Henri-Pierre Roché et Helen Hessel, un début qui annonce du bonheur et des tourments, mais pas encore la mauvaise tournure, l'ivresse et la folie qui suivront :

Enfin je parle nous. « Je suis pour vous la femme de Fr. et non pas moi » dit-elle. — A grand'peine, je lui prouve qu'elle est elle pour moi. — Crescendo. — « Je chercherai matière à vous détester » dit-elle. — « Tant mieux » dis-je. — « Il y a quelque chose en vous qui exige quelque chose que je ne comprends pas » dit-elle. « Je sens la même chose » dis-je. — Elle dit : « Si j'étais homme, je voudrais avoir à peu près votre visage, bien que vous ne soyez ni joli, ni beau. » — Elle aime beaucoup mon *Don Juan* — « qui m'est supérieur ». — J'en suis touché. Je la tutoie sans le savoir. Je tiens parfois sa main. Je dis : « Je veux te connaître. Je veux des nuits entières à causer ensemble et à ne rien faire de plus. — Soyons lents ! » — Soyons lents » répète-t-elle. [...]

Nous n'avons pas été si lents. — Dans la journée j'ai été assis à côté d'elle dans son pyjama vieux rouge, sous le soleil. Son autorité me fascine. Elle est naturellement le chef et distribue la joie et l'ordre autour d'elle<sup>588</sup>.

Syntaxiquement « Enfin je parle nous » dévoile la complexité du sentiment d'appartenance ressenti par l'auteur. On comprend de son journal que la notion de couple prend corps difficilement. L'adverbe placé au début de la phrase, « enfin », comporte un double sens : un épuisement (l'arrivée de la pensée du couple se fait difficilement, après un long laps de temps) et un soulagement. D'autre part, « je parle nous » apporte subtilement en lumière la conception, la vision du couple aux yeux de l'auteur : « nous », complément d'objet direct du verbe « parler », s'impose comme une nouvelle « langue ». Le « nous » devient langage. On assiste dans cette phrase à la révélation de l'idée que le couple est un autre langage qui se fonde sur l'appartenance. Le nous implique les deux amants en partage, c'est-à-dire qu'ils partagent un même langage, qui se décline historiquement par elle et par lui comme composantes du dialogue, donc du partage.

---

<sup>587</sup> Susan Baur, *Aimer. Coup de foudre, passion et grand amour*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Benjamin Guérif, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2006, p. 38.

<sup>588</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim, op. cit.*, p. 34.

Ces composantes dans l'ordre du discours deviennent « je » et « vous ». Pourtant ce langage est de l'ordre de l'indécision : « quelque chose » ne nomme pas nécessairement les significations du couple. L'extrait cité ne fait que mettre en évidence les étapes de la formation de cette entité : l'hésitation, l'attente et l'anticipation du couple qui sera. Kathe ne se voit pas, en première phase, comme personne libre, sinon comme la femme de Jules dont elle n'est pas encore divorcée ; son désir de se laisser aller lentement dans le nouveau couple montre qu'elle n'est pas encore prête à s'investir totalement.

Ce qui déçoit Helen chez son mari, c'est sa passivité. Mais Roché apprend que le mal de celui-ci est même plus profond, c'est-à-dire qu'il a renoncé complètement à lutter pour sa femme : « Je ne pourrais pas vivre sans Helen, dit Roché. Moi, si, répond Franz, ce qui déclenche un accès de colère d'Helen. J'ai renoncé à l'amour, dit Franz. »<sup>589</sup> C'est donc un chapitre clos de sa vie, il sait qu'il a raté sa chance, mais également qu'il n'aurait su faire autrement. Dans son âme alternent les sentiments de résignation, voire de contentement du fait que son meilleur ami forme couple avec sa femme, et ceux de déception et de jalousie, parce qu'il anticipe l'intensité de la passion que ceux-ci vivront et qu'il n'a jamais connue, mais aussi parce que leur bonheur lui rappelle constamment son propre échec.

Néanmoins, tout comme Jim doutait de la solidité de la relation Jules-Kathe parce qu'il voyait ses amis situés à deux pôles diamétralement opposés du point de vue émotionnel, Jules craint l'avenir de la relation Jim-Kathe pour la raison contraire, à savoir le comble affectif qu'ils sont capables d'atteindre et dont le trop-plein pourrait les blesser : « Il fut effrayé de les voir démarrer à une telle allure. Il dit à Jim : /— Attention Jim ! À elle et à vous ! / « Bien sûr, pensa Jim, attention ! Mais à quoi ? » (*JJ*, 107-108) Manfred Flügge nous fait part de la réaction de Franz en apprenant la formation du nouveau couple qui témoigne de sa peur que l'intensité de leur passion finira par les affecter douloureusement et que l'éventuelle venue d'un enfant héritera de leurs esprits enflammés : « La première explication avec Franz a lieu. Il leur dit simplement : “Ne faites pas d'enfant”. »<sup>590</sup>

L'un des sentiments initiaux de Jim pour Kathe est l'admiration. À l'occasion du premier saut de la femme dans la Seine, il tombe en extase devant sa façon différente d'être. Ses pensées transmettent alors une vraie adoration qu'il ressent devant l'unicité de la femme et que l'auteur transpose dans un langage amoureux fortement érotisé : l'envoi d'un baiser invisible, le jaillissement d'un éclair d'admiration, la fixation dans la mémoire des mouvements de la femme :

---

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>590</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 101.

« Oh my prophetic soul ! » cria en Jim une voix, tandis qu'il envoyait en pensée un baiser invisible à Kathe. Ce saut se grava dans ses yeux au point qu'il en fit le lendemain un dessin, lui qui ne dessinait pas. Un éclair d'admiration jaillit en lui. Celle-là, au moins, ne craignait pas de *faire autre* ! (JJ, 86)

En la revoyant cinq ans plus tard, Jim a devant ses yeux le spectacle de la beauté féminine dans toute sa splendeur et se sent comme un amoureux qui attend, ému, sa fiancée. Le vocabulaire continue d'évoquer la singularité de Kathe. Ce personnage s'impose d'abord à la vue et se compose d'un champ lexical de la beauté corporelle : la splendeur physique, le sourire archaïque impérissable, le regard provocateur, le buste attirant constituent un ensemble voué à stimuler la fantaisie de Jim.

Jim l'aperçut et eut un choc. Kathe était devenue une femme splendide. Son sourire archaïque vibrat, plus net encore, et décochait ses flèches. Son regard chantait de fantaisie et d'audace contenues. Son buste était comme une carène sur l'eau. [...] Il sembla à Jim qu'elle arrivait au rendez-vous du café, avec un gros retard, et qu'elle s'était vêtue pour lui. (JJ, 90)

La splendeur de la statue grecque se complète chez Kathe d'un caractère fascinant, d'un esprit fort, d'une capacité étonnante de déceler immédiatement la part de sentiment dans tout propos et d'une dose de folie explicable aux yeux de Jim. Somme toute, elle incarne la femme apte à porter un homme sur les cimes les plus hautes de l'amour, la femme pour laquelle il se doit d'exacerber ses qualités et ses désirs. Cette vision est le mieux illustrée dans le *Journal* :

Qu'est-ce donc que j'aime tant en Hln. indépendamment de son corps ? C'est la rigueur de son esprit, sa force de conclusion jusqu'au bout, soit pour elle, soit contre elle — sa mémoire qui n'oublie pas ce qui importe — son sens de peser à l'instant ce qui est contenu de sentiment dans ce qui est dit — parfois ses déviations, et ses mentres, poussés jusqu'à la folie, mais avec des causes vraies et sexuelles justes, que l'on retrouve plus tard si l'on transpose. — Avec elle, cela porte, cela vaut la peine d'être son plus grand soi<sup>591</sup>.

Kathe et Jim jouissent au plus haut degré d'une passion longtemps réprimée à cause de l'interdit de Jules. Leur passion trahit l'avidité de récupérer les années perdues dans des vies séparées.

Elle était vêtue d'un pyjama blanc et avait poudré sa figure lisse. Il l'avait espérée toute la journée.

Elle fut dans ses bras, sur ses genoux, avec une voix profonde. Ce fut leur premier baiser, qui dura le reste de la nuit. Ils ne parlaient pas, ils s'approchaient. Elle se révélait à lui dans toute sa splendeur. Vers l'aurore ils s'atteignirent. Elle avait une expression de jubilation et de curiosité incroyables. Ce contact parfait, le sourire archaïque accru, tout enracinait Jim. Il se releva enchaîné. Les autres femmes n'existaient pas pour lui. (JJ, 107)

---

<sup>591</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., p. 384.

Cet épisode a une valeur cinématographique, la description empruntant les qualités focalisatrices de la caméra : le premier plan d'ensemble précise l'endroit qui isole les deux amoureux (la maison qui dort donne le signal de la solitude des deux), ensuite la caméra s'approche et nous offre un véritable plan américain où Kathe est présentée dans une proximité intime (le pyjama) pour arriver finalement, au fur et à mesure que l'étreinte a lieu, à un gros plan sur le personnage féminin (la figure poudrée, l'étreinte et le baiser). À ce point nous sommes dans l'intimité et dans la certitude du nouveau couple. La narration dans ce paragraphe définit le contexte de la rencontre amoureuse : le chronotope est, par sa narrativité, très spécifique malgré le minimalisme des éléments employés : « Un soir, tard ».

La formation du couple Jim-Kathe suscite la joie de toute la famille, signe que son avènement était attendu : « Leur joie pénétra dans la maison. Mathilde, confidente, qui craignait toujours Albert, dit : “Enfin !” » (*JJ*, 108) Le contentement de la nourrice est renforcé par celui qui compte effectivement, venant de Jules lui-même : « Jules ne rappela pas à Jim son : “Pas celle-là, Jim !” Il leur donnait implicitement sa bénédiction. » (*JJ*, 107) Anticipée par des gestes et des paroles, l'expression physique de l'amour dans le nouveau couple manquait. L'euphorie de pouvoir manifester ouvertement un sentiment étouffé, ainsi que le bonheur de partager une affection jusque-là interdite enveloppent la famille de Kathe, à partir de la domestique jusqu'aux filles et à Jules lui-même, qui finit par reconnaître que sa femme partage l'enthousiasme pour la vie de son ami. La violence d'une passion élevée au même degré et le sentiment de l'urgence de récupérer le temps écoulé marquent le début de cette relation amoureuse qui a lieu dans un ménage incluant Jules, le mari consentant, et ses enfants. Qui plus est, Manfred Flügge nous apprend la manière réelle dont se réalise le passage entre la rupture de l'ancien couple et la formation du nouveau : « Ils font alors des plans, parlent de son divorce, évoquent la nationalité française qu'elle pourrait éventuellement acquérir. Lorsque la demande de divorce est enregistrée, Helen passe la nuit avec Franz pour fêter l'événement. »<sup>592</sup> Le passage dans un nouveau couple ne peut se faire que par une dernière approche du couple précédent ; les adieux ne sont point douloureux, mais joyeux, et demandent d'être fêtés.

Si la passion amoureuse est déclenchée dans le roman de Roché par la présence de la statue grecque qui joue un rôle de guide dans les recherches amoureuses masculines, chez le couple de Franz Hellens la passion est provoquée par un heureux hasard et unit deux personnes

---

<sup>592</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 108.

déboussolées et déçues en amour. L'allitération qui relie les noms des personnages (Lucien-Léa) dénote l'harmonie, la ressemblance entre deux êtres ayant toujours eu du mal à trouver leur correspondant auparavant. La sonorité des consonnes « l » suivies dans les deux cas d'une voyelle produit un effet de douceur, de sensualité. Le nom préfigure ainsi la relation amoureuse qui s'annonce entre ces deux personnages. D'une part on trouve Lucien, séparé de sa femme depuis quatre ans et décidé à divorcer après une longue période d'indécision due à sa timidité et à son incapacité d'apprécier le plaisir au passage : soit il s'aperçoit trop tard des occasions pour en profiter, soit il est affecté par le fantôme du passé qui l'empêche de courtiser une autre femme, soit sa timidité devant une présence féminine se transforme en panique et le paralyse. Son attachement au passé est chronique et ce n'est que très lentement que le personnage acquiert « un cœur neuf et un cerveau dépouillé de souvenirs. » (*FP*, 12) D'autre part Léa, protagoniste d'un mariage malheureux et de quelques relations temporaires et sans consistance, a peur d'aimer et, comme Lucien, est hantée par les ruines du passé. Engagée dans une relation avec un homme marié au moment de leur rencontre, elle n'ose pas donner libre cours à ses sentiments contrebalancés par de forts principes, avant de faire le deuil de sa dernière union. Elle est présentée par Hellens dans sa marginalité : sa jeunesse qui semble un trait neutre se complexifie par le syntagme « juive divorcée » ; elle appartient à une communauté par sa religion, mais par son état civil elle est une marginale.

Après un premier échec, qu'il voulut considérer sous un angle tragique (la trahison de sa première femme), il crut s'être repris et rassemblé dans l'isolement le plus absolu. Mais la solitude lui pesait. Caractère impulsif et d'un physique exigeant, Lucien triompha sans blessure mortelle de plusieurs accidents d'ordre purement sexuel ou amoureux et finit par se fixer (encore un mot bien approximatif malgré son air) auprès de Léa, une femme jeune, juive divorcée, plus passionnée de tête peut-être que de nature<sup>593</sup>.

Outre le besoin des personnages de rompre avec le passé et de définir leurs sentiments amoureux, la relation passionnelle passe chez Hellens par la réflexion, par le discours moral : « D'amour direct, nécessaire, il n'y eut j'imagine, ni d'un côté, ni de l'autre. Le débat moral fut long, bien que la solution physique ne se fit pas attendre. »<sup>594</sup>

Le couple de ce roman se forme par une attraction inexplicable. Quelque chose fascine Lucien chez cette femme qu'au début il remarque à peine, dans la maison d'un ami à qui il rend visite. Ce n'est pas sa beauté, car il ne la trouve pas belle, mais une certaine curiosité

---

<sup>593</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée », op. cit.*, p. 6.

<sup>594</sup> *Ibid.*, pp. 6-7.

indéfinissable qui l'attire. Quelques rencontres fugitives, quelques paroles échangées plutôt par courtoisie suffisent pour laisser une forte impression sur l'homme.

En quittant la maison de Sternberg, j'emportais le souvenir d'une étrange excitation dont il me semblait conserver encore la rougeur quelque part sur ma peau ; je regardai le dos de mes mains et mes poignets, comme si j'allais y retrouver ces longues marques que j'aimais d'y faire avec mes ongles lorsque j'étais enfant. Léa, car ce petit nom était venu s'accrocher comme de lui-même sur son front au moment où elle m'ouvrait de nouveau la porte, n'avait presque rien dit, mais je ne pouvais oublier l'emportement de ses paroles. Je pensais à l'animation de ses joues lorsqu'elle m'avait dit adieu, tandis que ses yeux brillaient et s'obscurcissaient tour à tour. Tout le reste, je l'oubliai vite, ou peut-être n'en avais-je rien vu ; je veux dire que pour moi Léa n'avait pas encore pris forme réelle ; on ne pouvait compter pour telle la simple tache ronde qu'elle laissait dans ma mémoire.

Un fait certain, c'est que j'entendis longtemps encore le son de sa voix. (*FP*, 10-11)

L'attraction physique provoquée par Léa est due à son corps, aspect renforcé par un champ lexical qui dénote l'impact de la rencontre : c'est une rencontre physique, passionnelle. Cet impact s'avère être tellement profond pour Lucien, qu'il a l'impression que le souvenir même de cette femme est tactile, lui laissant une tache de rougeur sur la peau. Qui plus est, c'est un impact fatal, vu que le souvenir de la femme persiste. Le souvenir de l'excitation est étrange, car l'homme n'ose pas se le définir, donc inexplicable pour le moment. La confirmation que la rencontre est plus que physique est apportée par la dernière phrase du paragraphe : la voix de Léa subsiste longtemps dans la tête de Lucien.

Léa représente le type de femme totalement opposé au genre préféré par Lucien. Brune, au visage rouge, suggérant la santé et la force d'une femme de campagne, elle incarne le contraire de son idéal à lui — une femme blonde, séraphique, fragile, vulnérable : « J'aimais la pâleur comme la nuit, et les joues de Léa étaient rouges ; rien ne me semblait plus touchant que les cendres d'une chevelure blonde et Léa était brune. » (*FP*, 18) Ayant une physionomie incohérente avec les attentes esthétiques de Lucien, Léa attire parce qu'elle surprend, fascine parce qu'elle est différente. La réalité surclasse l'idéal, en le contredisant d'une manière flagrante. Le champ lexical du corps relève donc chez Léa d'une anatomie de la santé et non de la beauté : les joues rouges, les cheveux bruns, la voix forte, les mouvements alertes, la grande bouche, les narines élargies et les joues fraîches convergent vers une esthétique de la bonne humeur et de la santé. Les critères qui définissent la beauté chez Franz Hellens sont, à la différence de ceux d'Henri-Pierre Roché, la dissymétrie, la robustesse. Associée elle aussi à des constructions primitives, Léa se ressemble à celles solides et taillées grossièrement. L'idéal de la



statue grecque, de la symétrie éblouissante, de la perfection et de la fragilité est ici oublié en faveur d'une figure et d'un corps taillés dans la pure réalité, symboles de la solidité physique.

Oui, le visage de Léa, comme le son de sa voix et le mouvement de ses mains, était bonne humeur et santé, et par là, semblait-il, d'une voie facile à suivre. On ne devait avoir nulle peine avec elle ; le terrain était sûr. Cette figure, encore une fois, n'était pas belle, et comme dans certaines constructions primitives, souvent les plus solides, sa symétrie semblait ça et là compromise, de sorte que l'ensemble avait l'air d'osciller. La bouche, assez petite au repos, devenait grande en agissant et les narines s'élargissaient du même coup. Je remarquai l'écart des sourcils ; les yeux étaient légèrement relevés vers les tempes. « Oui, me dis-je tout en parlant, ce visage tout rond et ces joues fraîches, voilà ce qui me plaît à regarder ». (*FP*, 13-14)

Le corps de Léa, qui viole les canons esthétiques du goût de Lucien, est en quelque sorte éclipsé par sa forte personnalité. En d'autres mots, la santé physique de Léa se complète de la santé d'esprit. Cette femme conquiert Lucien en lui offrant justement ce qui lui manque : la force intérieure, la vibration et une certaine folie bénéfique, la dose d'élan nécessaire à l'esprit. Son caractère fort contrebalance la sensibilité et la faiblesse d'esprit de Lucien.

Ce que j'aimais surtout, c'était cette gaieté que Léa m'avait fait partager, qui me rendait à moi-même ou, pour mieux dire, me jetait assez brusquement hors de ma mélancolie habituelle. Je savais gré aussi, pour la première fois, à une femme de m'avoir rendu facile une approche que je n'avais pas désirée, sans doute, mais qui maintenant était loin de me déplaire. [...] Elle était petite, d'une jolie forme pleine, sans grosseur exagérée, possédait des pieds courts et des mains fines qui contrastaient, du reste, avec la santé un peu forte de son visage. (*FP*, 14-15)

L'attraction physique inexplicable initialement exercée par Léa sur Lucien commence à s'expliquer au moment où celui-ci comprend d'une part que c'est l'allure énigmatique de cette femme qui le fascine et d'autre part qu'il doit accepter son mystère apparemment indéchiffrable : « Je baisai sa main et rentrai chez moi, où je demeurai sans mouvement, perdu, jusque tard dans la nuit, dans une sorte de confusion liquide et sans tristesse. Aucune pensée, mais le sentiment d'un mystère, tout en bas, comme au fond d'un étang. » (*FP*, 44) La figure de Léa, outre la sensualité qu'elle inspire, cache sous la bouche sombre et les yeux d'un vert surnaturel des secrets impénétrables qui intriguent et provoquent : « Que d'énigmes dans ce portrait, dans cette bouche sombre, dans ces yeux bien verts, mais d'un vert qui n'appartient pas à la nature ! Que me caches-tu ? Tu ne le sais pas encore toi-même. Du feu, de la passion, de la cruauté peut-être, une sensualité sûre. Je lis très clairement, mais quel sens derrière tout cela ? » (*FP*, 56)

Chez Hellens, la rencontre amoureuse est doublement déclinée : d'une part sous forme d'attraction physique qui se traduit dans le choc, la surprise et la différence qui attire et d'autre

part sous forme d'amitié qui évolue vers l'amour. Le couple Lucien-Léa se cristallise graduellement, presque sans que ceux-ci s'en rendent compte. Le long tâtonnement réciproque avant le déclenchement de l'amour a le rôle de leur accorder le temps de se connaître et de se plaire. L'intimité amoureuse, la conscientisation de la passion et la découverte des goûts communs sont les étapes principales du processus de révélation de soi, qui s'accomplit lentement. Aucun des deux ne perd de vue le fait qu'ils ont chacun un passé à oublier ou à s'en détacher — des amours éteintes, fades, qui leur ont rendu l'âme amère et craintive. Ils n'éprouvent pas de coup de foudre, mais traversent plusieurs étapes de la connaissance : ce qui commence comme un rapport de courtoisie se transforme en amitié, puis en amour. C'est la phase de la relation la plus pleine de tendresse, de déclarations et d'effusions passionnelles. Sous le prétexte des leçons d'anglais que Léa commence à lui enseigner, Lucien multiplie ses visites et éprouve le frisson de l'amour sans pourtant oser se l'avouer. La période de formation est ponctuée de temps de présence et de temps d'absence, ce qui permet aux héros d'éprouver le manque de l'autre, le goût de se retrouver, de partager loisirs et goûts. Les symptômes de l'amour remplissent le champ classique : inquiétude, étude des menus gestes, peur de décevoir et de souffrir, tremblement d'émoi, impatience, béatitude. L'amour se traduit pour Léa et Lucien dans la découverte chez l'autre d'un complément, voire d'un reflet de soi-même : « Le visage de Léa m'avait paru une glace sans mercure ; en y allant au fond, je lui avais donné un tain et je pouvais maintenant m'y regarder. C'était cela l'amour. » (*FP*, 31-32)

La pratique d'un loisir (l'étude de l'anglais), un contexte de fête (les Réveillons), un déménagement, un voyage, prétextes qui bouleversent la routine, donnent à l'homme et à la femme l'occasion de s'approcher. À minuit de la nuit du réveillon, Léa fait le premier pas concret dans la formation du couple, en réalité le pas que Lucien n'ose pas faire — elle lui dit explicitement avoir compris son amour pour elle : « je sais que vous m'aimez... » (*FP*, 27) Non seulement elle comprend l'amour de Lucien pour elle avant que celui-ci ne le lui déclare, mais surtout avant qu'il en prenne conscience ; l'effort de l'aveu lui est ainsi épargné : « Un bonheur agité me remplissait et je savais gré à Léa de m'avoir deviné ou plutôt d'avoir fixé en moi une chose que j'ignorais sans doute quelques moments avant. "J'aime ! Je vous aime !" criai-je intérieurement. » (*FP*, 27) Léa compense la timidité extrême de Lucien par son intuition, sa perspicacité et son courage. La maladresse et l'insécurité de celui-ci sont pour la femme des indices qui trahissent l'amour naissant : « Ne t'excuse pas. Je reconnais que tu m'aimes à des

signes que d'autres femmes prendraient pour de la froideur, certains moments, lorsque tu ne fais rien... » (FP, 41)

À partir du moment où Lucien choisit une autre habitation pour lui et Léa sans qu'elle le sache d'avance, le lien se serre entre eux, la femme lui montre enfin son affection et sa reconnaissance. Pourtant, Léa n'est pas le genre de femme sereine ; chez elle la tranquillité est annonciatrice de turbulences. Si la première impression de Lucien à son égard dénote de la certitude et de l'assurance — « On ne devait avoir nulle peine avec elle ; le terrain était sûr » (FP, 45) —, le passage du temps lui montre une femme à l'esprit tortueux, énigmatique, imprévisible. Hellens conçoit dans ce roman le couple comme labyrinthe, qui entraîne la perte de soi de celui des personnages qui en est captif. Pris tôt dans le « dédale de Léa », sans être encore sûr de ses sentiments et sans même arriver à se les préciser, Lucien ne peut plus se sauver. Sa seule certitude est qu'il doit continuer à essayer de déchiffrer ce labyrinthe qu'incarne Léa, tout en étant conscient qu'il ne pourra pas se dérober aux nombreuses surprises. La relation amoureuse est marquée à la fois par la jouissance et l'ombre, deux termes antithétiques utilisés par l'auteur pour exprimer la grandeur et l'inassouvissement qui s'annoncent dans la vie de ce couple.

Une période de tranquillité commença. De tranquillité ? Je le comprenais bien, ce n'était pas le calme que l'amour m'apportait, ni même la possibilité d'un triomphe agité. Ces derniers jours m'avaient conduit trop loin dans le dédale de Léa pour que je n'en eusse pas pressenti les infinis détours. Il me fallait désormais avancer et rien ne me délivrerait de la surprise. [...] Jamais je ne goûtai une jouissance sans mélange, un plaisir qui n'eût montré dès l'abord son noyau d'ombre. (FP, 75)

À la différence de Roché et d'Hellens, chez Simone de Beauvoir les couples apparaissent déjà formés. L'écrivain accorde très peu d'importance à l'étape de la rencontre amoureuse ; en revanche, l'évolution dans le temps acquiert un poids énorme. En reconstituant le parcours amoureux des personnages, on découvre un couple traditionnel dans *La femme rompue* et un autre non-conformiste dans *L'Invitée*.

*La femme rompue* présente une relation qui subsiste depuis vingt ans. De la période du début, on apprend seulement que la rencontre est advenue à un très jeune âge et la formation du couple a donc été déterminée par l'exubérance et l'inconscience de la jeunesse. Monique aime chez Maurice son dévouement aux patients qu'il soigne en tant que médecin, ce qui lui suggère qu'il serait un bon mari et père ; Maurice aime chez sa femme la profondeur de ses sentiments et son attention aux choses menues de la vie. L'effusion initiale est remplacée par la tranquillité. La rencontre des personnages est marquée ici par un isolement conscient et volontaire, qui devient le

cadre parfait de leur bonheur, illustrant les propos du sociologue Jean-Claude Kaufmann : « La faiblesse des cadres de socialisation exclusivement liés au jeune couple [...], la place centrale prise par le relationnel et l'angoisse liée aux formulations identitaires expliquent que ce premier temps du cycle soit immanquablement celui des émotions et du sentiment. »<sup>595</sup> Cependant, malgré la métamorphose des sentiments que les partenaires connaissent au cours des années et malgré la routine des activités quotidiennes, la recette de leur stabilité est l'amour : « C'est vrai que les premières années, entre son cabinet chez Simca et le petit appartement où braillaient les enfants, sa vie aurait été austère si nous ne nous étions pas tant aimés. [...] Notre mariage l'a rendu aussi heureux que moi. » (*FR*, 159) Ce couple est également consolidé par les enfants, qui l'aident à franchir certains moments de saturation. Pour Monique et Maurice, les enfants représentent pour longtemps une priorité et suppriment certains problèmes que le tête-à-tête aurait pu générer.

Dans *L'Invitée*, c'est l'affinité intellectuelle et professionnelle qui constitue la base sur laquelle se sédimente la relation amoureuse. La passion commune pour le théâtre et l'écriture (Pierre Labrousse est un grand acteur et metteur en scène, Françoise Miquel est écrivain et traductrice, mais surtout assistante de Pierre) est le liant qui attache les personnages. Le roman s'ouvre sur l'événement d'une rentrée des classes en automne 1938, où le couple travaille à une adaptation théâtrale. La femme reconnaît que « c'est par son charme intellectuel que Pierre s'était fait aimer d'elle jadis. » (*INV*, 242) L'homme a la conviction de rejoindre en sa compagne quelqu'un qui corresponde à sa personnalité ; cet aspect est aussi éblouissant pour lui, qu'il est décliné en termes de perfection : « Je me réfugie dans cette idée que je suis l'homme qui accomplit une certaine œuvre, l'homme qui a réussi avec toi un amour si parfait. » (*INV*, 247) Ces personnages conçoivent l'amour tout d'abord comme une relation d'amitié, où les ingrédients désir et plaisir qu'ils y ajoutent sont toujours subordonnés aux exigences de la raison et de l'esprit. Ils sont subjugués réciproquement par les qualités dont ils rêvent chez un partenaire : l'intelligence, la culture, l'indépendance, la volonté de tout partager. Le côté affectif s'alimente donc du côté intellectuel, sans lequel il n'est pas imaginable. Outre les confidences amoureuses réciproques et sans le moindre secret, les connivences entre les deux se manifestent surtout au niveau intellectuel : « Ils s'échangent leurs carnets, leurs journaux, lisent et analysent leurs romans en préparation, corrigent leurs articles... À tel point que les échanges intellectuels

---

<sup>595</sup> Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, op. cit., p. 65.

semblent le nerf de leur relation amoureuse ! »<sup>596</sup> Leur collaboration intellectuelle prime sur l'acte sexuel lui-même : « leur fatigue commune, leur effort les unissait plus sûrement qu'une étreinte ; il n'était pas un instant de ces répétitions harassantes qui ne fût un acte d'amour. » (*INV*, 52) C'est seulement par la compréhension de cette condition que peut se comprendre leur manière de se guider dans la vie et, par extension, dans l'œuvre. Bair observe la représentation de ce même principe dans *L'Invitée*, un livre qui « devait s'articuler sur l'analyse de leur union non conventionnelle, sur l'exaltation de cette forme d'entente et de son adaptation au monde moderne. »<sup>597</sup>

Dans ce couple, l'amour apparaît comme « cette espèce de consentement qu'il faut pour que toutes ces expériences, ça fasse un sentiment stable. » (*INV*, 140) Mais la tranquillité heureuse qui y règne semble parfois trop statique, voire parfaite, de sorte que Françoise se demande si ce n'est pas la saturation, l'étouffement. Même le bonheur arrive au comble, car trop plat, et réclame la provocation, le risque, la surprise. D'une part la femme se considère piégée — « [E]nfermée dans le bonheur » (*INV*, 34) —, d'autre part elle est incapable de concevoir l'idée de s'en détacher, car sa propre vie est réduite à la vie de Pierre — « [...] tout ce qu'elle pensait, c'était avec lui et pour lui. » (*INV*, 137) Beauvoir projette une vision contradictoire du bonheur : le couple heureux est un piège, car le bonheur lui limite l'existence. L'oxymoron « bonheur aride » traduit l'existence du bonheur seulement en apparence et la réalité cruelle d'une farce. C'est paradoxalement la certitude des sentiments des protagonistes qui fait obstacle à leur félicité ; en réalité leur amour dépourvu de passion n'est qu'une autre forme d'ennui.

Et Françoise seule ne trouvait rien en elle qui s'accordât avec la voix émouvante du saxophone. Elle chercha un désir, un regret ; mais derrière elle, devant elle s'étendait un bonheur aride et clair. Pierre, jamais ce nom ne pourrait éveiller une souffrance. [...] Elle ne connaissait plus de risque, ni d'espoir, ni de crainte ; seulement ce bonheur sur lequel elle n'avait même pas de prise ; aucun malentendu n'était possible avec Pierre, aucun acte ne serait jamais irréparable. Si elle essayait un jour de se faire souffrir, il saurait si bien la comprendre que le bonheur se renfermerait encore sur elle. [...] Non, elle ne trouvait rien d'autre que ce regret abstrait de n'avoir rien à regretter. (*INV*, 34)

Les ruines d'un couple à peine rompu constituent la base sur laquelle se construit le couple central du roman de Moravia, *L'Ennui*. Contrairement aux couples précédents unis essentiellement par des affinités intellectuelles, chez Moravia c'est la composante sexuelle qui

---

<sup>596</sup> Chantal Théry, « Simone de Beauvoir. *Journal de guerre et Lettres à Sartre* », in *Recherches féministes*, vol. 4, n° 1, 1991, p. 173, [En ligne] URL : <http://www.erudit.org/revue/rf/1991/v4/n1/057640ar.pdf>. (Consulté le 5 octobre 2008).

<sup>597</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 237.

cimente le couple. Cette forme d'attraction concourt, étrangement et par des voies plus sinueuses, au même but que les autres, soit à l'amour. Entre Dino, un artiste âgé de trente-cinq ans, et Cecilia, une jeune fille de dix-sept ans, se noue une relation initialement charnelle. Tout commence comme un jeu de séduction de la part de la fille et un jeu de contrôle de la part de l'homme, dont ils ne conçoivent d'autre solution que la victoire personnelle. Cette relation devient progressivement un combat dans lequel chacun essaie, en usant de moyens fallacieux, de se convaincre soi-même de son amour avant d'en convaincre l'autre.

Moravia imagine en général deux mobiles fondamentaux et opposés à la base de la formation du couple : le coup de foudre et l'amour. Pour lui, le coup de foudre a un impact existentiel plus profond et plus déconcertant, tandis que l'amour est un sentiment paisible, solide et, partant, plus durable.

Tomber amoureux est une catastrophe existentielle qui nous bouleverse de façon à la fois radicale et totalement obscure. Je veux dire, par obscur, que dans ces circonstances se produisent des changements dont nous ne sommes pas conscients : changements de tous genres, par exemple, chez un artiste, changements mystérieux de l'inspiration. L'amour est, en revanche, un sentiment conscient, il peut être solide et profond, il n'est pas catastrophique<sup>598</sup>.

Cecilia et Dino ne connaissent pas le coup de foudre, ni l'amour profond, mais une attraction qui contrarie plutôt les partenaires et aboutit à une forme malade d'amour. Ce couple de Moravia n'est uni par aucune affinité : Dino, intellectuel, apprécie le dialogue, le tête-à-tête dans une relation, tandis que Cecilia, inculte et sans aucun intérêt pour l'étude ou pour une carrière, ne sait, ni désire autre chose que faire l'amour.

La première étape de la formation de ce couple est représentée par la contemplation tacite, les regards furtifs et les sourires de loin. Dino regarde par la fenêtre l'activité amoureuse frénétique de l'atelier du vieux peintre Balestrieri, ayant comme protagonistes celui-ci et Cecilia. Derrière le chevalet placé à côté de la fenêtre, il regarde notamment la fille, modèle et maîtresse du peintre. À son tour, Cecilia le guette aussi et lui lance des regards langoureux quand elle traverse la cour de l'immeuble. Malgré les regards constants réciproques de ces deux personnages, il y a une grande différence dans la façon de le faire. Dino regarde la fille par curiosité, intrigué par la relation qui a pu s'entamer entre elle, aussi jeune, et son voisin, un

---

<sup>598</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, pp. 215-216. Dans l'édition originale, p. 173 : L'innamoramento è una catastrofe esistenziale che ci coinvolge in maniera radicale anche se del tutto oscura. Dicendo che è oscura, voglio dire che durante l'innamoramento si producono dei cambiamenti di cui non siamo consapevoli: cambiamenti di tutti i generi, per esempio in un artista cambiamenti misteriosi dell'ispirazione. L'amore è invece un sentimento consapevole, per nulla catastrofico, anche se talvolta solido e profondo.

sexagénaire. Quant à elle, Cecilia adresse à Dino un sourire que celui-ci interprète comme une « muette invitation »<sup>599</sup> (*ENN*, 75) qui le dégoûte, d'autant plus qu'il ne sent aucune attraction pour elle, car le genre qu'il préfère, c'est celui d'une femme mûre : « [...] la fille ne me plaisait pas ; je n'ai jamais aimé que les femmes faites et celle-ci qui ne devait pas avoir plus de dix-sept ans en montrait moins de quinze à cause de son corps gracile et de son visage enfantin. »<sup>600</sup> (*ENN*, 76)

Tout comme Lucien, le personnage de *La femme partagée*, Dino n'identifie pas de beauté chez Cecilia ; mais au contraire du roman d'Hellens c'est la discordance entre l'air enfantin de la fille et son attitude sensuelle, même vulgaire qui le frappe. Le champ lexical du corps englobe ici des termes qui renvoient à l'enfance : le corps d'une petite fille, le petit visage rond, la chevelure brune et crépelée, la petite bouche qui rappelle un bouton à peine fleuri, les yeux enfantins. Pourtant, ces éléments contrastent violemment avec l'expression qu'ils émanent : la petite taille n'empêche pas que la fille montre des attitudes trahissant une précoce initiation aux expériences féminines, la petite bouche est marquée de deux rides inspirant une maturité et une sécheresse anormales pour cet âge, tandis que les yeux semblent avoir perdu leur innocence pour acquérir une impression de froideur et de mystère.

Toujours vêtue en petite danseuse, suivant la mode du moment, avec une légère chemisette bouffante et une jupe ample et courte que paraissait soutenir une crinoline, elle éveillait l'idée d'une fleur renversée, à la corolle déversée et oscillante, qui se serait promenée en marchant sur ses pistils. Elle avait un visage rond de petite fille ; mais d'une petite fille grandie trop vite et initiée trop tôt aux expériences féminines. Elle était pâle, avec sous les pommettes une ombre légère qui faisait paraître ses joues hâves et, tout autour du visage, une épaisse chevelure brune et crépelée. Sa petite bouche, de forme et d'expression enfantine, faisait penser à un bouton de fleur précocement apparu sur la branche sans s'ouvrir ; mais elle était marquée aux coins de deux rides minces qui me frappèrent particulièrement à cause du sentiment d'aridité intense qui en émanait. Enfin, ce qu'elle avait de plus beau, ses yeux, grands et sombres, eux aussi de forme enfantine sous un front un peu bombé, avaient un regard sans innocence, indéfinissablement distant, fuyant et incertain<sup>601</sup>. (*ENN*, 74-75)

---

<sup>599</sup> Dans l'édition originale, p. 69 : muto invito.

<sup>600</sup> Dans l'édition originale, p. 69 : [...] la ragazza non mi piaceva: non avevo mai amato che donne fatte, e questa, che non doveva avere più di diciassette anni, ne mostrava meno di quindici a causa della gracilità della persona e della infantilità del volto.

<sup>601</sup> Dans l'édition originale, p. 68 : Sempre vestita da ballerinetta secondo la moda del momento, con una leggera camicetta sbuffante e una gonna molto corta e ampia che pareva sostenuta da una crinolina, ella dava l'idea di un fiore capovolto, dalla corolla sbilenca e oscillante, che andasse in giro camminando sopra i pistilli. Il volto l'aveva rotondo, da bambina; ma una bambina cresciuta troppo in fretta e iniziata troppo presto alle esperienze muliebri. Era pallida, con un'ombra leggera sotto gli zigomi che faceva parere smunte le guance, e una folta capigliatura bruna e crespa tutto intorno il viso. La bocca piccola, di forma ed espressione infantile, faceva pensare ad un bocciolo avvizzito precocemente sul ramo, senza aprirsi; ed era segnata agli angoli da due rughe sottili che mi colpirono in maniera particolare, per il senso di aridità intensa che ne emanava. Infine gli occhi, la sua cosa più bella, grandi e oscuri, anch'essi di forma infantile sotto una fronte un po' sporgente, avevano uno sguardo senza innocenza, indefinibilmente distante, indiretto e incerto.

Comme dans le roman de Franz Hellens, l'homme est contrarié par l'aspect extérieur de la femme et ne peut indiquer ce qui l'attire chez elle, mais ce n'est sûrement pas le physique. La fille lui inspire un sentiment de « dégoût mêlé d'appréhension »<sup>602</sup> (*ENN*, 76), une répugnance physique, même s'il reconnaît qu'elle n'est pas vraiment laide. En outre, elle l'intrigue également parce qu'elle lui fait éprouver des sensations contradictoires en ce qui la concerne, qu'il ne peut encore définir. Oreste del Buono observe que la laideur féminine est un trait général chez l'écrivain italien : « En fait, plus que la beauté, chez les femmes de Moravia attire précisément la laideur. »<sup>603</sup>

La mort subite du peintre Balestrieri leur offre la chance d'une rencontre dans l'atelier même de ce dernier, où Dino est amené par la curiosité et Cecilia par le besoin de reprendre ses affaires. La fille avoue avoir été écœurée de son vieil amant et avoir cherché une occasion de voir son jeune voisin. Cette rencontre représente le prétexte pour la formation d'un couple atypique, dont les partenaires sont poussés irrémédiablement l'un vers l'autre sans être animés par la passion, mais par le désir de découvrir quelque chose qui les intrigue dans la personne de l'autre. En regrettant de l'avoir attirée chez lui apparemment pour l'employer comme modèle de l'une de ses peintures, Dino la chasse grossièrement. Pourtant, lorsque Cecilia arrive dans la cour, il la guette comme toujours par la fenêtre, en fumant une cigarette, et par mégarde il lui fait signe de revenir. C'est un indice qu'inconsciemment, il ne veut pas qu'elle disparaisse de sa vie.

Le rapport des personnages est fondé dans ce roman sur un dialogue de sourds, dans lequel chacun se permet de dire n'importe quoi sans se soucier de l'effet produit sur l'autre. Étranger dans les affaires du cœur et sûr, à la fois, de détenir un ascendant sur Cecilia, Dino trouve enfin l'occasion de se manifester envers quelqu'un d'une franchise totale, voire offensante. De son côté, Cecilia a une façon personnelle d'ignorer tout propos dénigrant en s'enveloppant d'une indolence qui fait que les paroles humiliantes ne signifient rien pour elle ; entendre qu'elle n'est qu'un objet pour un homme, un objet avec lequel il ne veut entretenir aucun rapport et dont l'existence lui est égale aurait blessé toute autre femme.

« Si je n'éprouve rien pour vous, c'est-à-dire s'il n'y a pas de rapport entre vous et moi, comment pourrais-je faire l'amour ? Ce serait un acte mécanique, extérieur, tout à fait inutile et profondément ennuyeux. Donc... »

---

<sup>602</sup> Dans l'édition originale, p. 70 : *ribezzo mischiato di apprensione*.

<sup>603</sup> Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 75 (n.t.) : *Insomma, piú che la bellezza nelle donne di Moravia attrae addirittura la bruttezza.*



Je laissai ma phrase en suspens et la regardai d'une manière significative, comme pour lui dire : donc, il ne te reste qu'à t'en aller. Cette fois, elle parut enfin comprendre, et lentement, presque avec regret, hésitation, déplaisir, et presque, eût-on dit, avec un dernier espoir que j'allais la retenir en la prenant dans mes bras, elle fit mine de se lever du divan en restant, pour ainsi dire, assise, c'est-à-dire en soulevant lentement ses hanches mais en gardant ses jambes repliées et son buste droit. Mais je ne la pris pas dans mes bras et finalement elle fut debout devant moi. Elle dit avec humilité : « Excusez-moi. Si cependant vous aviez besoin de moi comme modèle, vous pouvez me téléphoner. Je vais vous écrire mon numéro de téléphone. »<sup>604</sup> (*ENN*, 110)

Ce n'est pas par hasard que Moravia commence son roman en mettant en parallèle la relation de Cecilia avec les deux hommes. Ce qui ressort, c'est la manière dont une mineure sans éducation, est suffisamment intelligente pour faire tomber dans ses charmes n'importe quel homme. Elle dupe Balestrieri et se présente à un rendez-vous à la place d'une amie, le travail de séduction étant ensuite une formalité pour elle. Ensuite elle séduit Dino et s'impose dans sa vie en bouleversant ses principes amoureux, esthétiques et moraux. Conscients du pouvoir de la fille, les deux hommes luttent pour s'y soustraire, sans y parvenir. L'auteur nous fait connaître la perspective de Dino, qui est parfaitement conscient de la similitude de leurs trajectoires, sans pour autant réussir à l'éviter.

Je me remémorai le fait que le vieux peintre l'avait repoussée et évitée pendant des mois, avec une sorte de peur ou de pressentiment presque animal de ce qu'elle était destinée à être pour lui ; et je me demandais ce qui serait arrivé si, au lieu de lui céder, le jour où elle s'était présentée à la place d'Elisa, il avait continué à lui résister. Selon toute probabilité, Balestrieri serait encore vivant puisqu'il était hors de doute que la cause non trop indirecte de sa mort avait été son amour pour cette fille<sup>605</sup>. (*ENN*, 111)

Dominique Fernandez souligne chez Moravia ce qu'il voit comme un fait général dans son œuvre, soit l'effacement des préliminaires dans une histoire d'amour et l'association de caractères contradictoires dans un couple : « Il est significatif que le thème de la rencontre entre un jeune homme et une jeune fille est continuellement escamoté chez Moravia, qui met toujours

---

<sup>604</sup> Dans l'édition originale, p. 100 : « Se non provo niente per lei, cioè non ho rapporti con lei, come potrei fare l'amore? Sarebbe un atto meccanico, esterno, del tutto inutile e del tutto noioso. Dunque... » Non finii e la guardai in maniera significativa; come per dirle: dunque non ti resta che andartene. Questa volta, finalmente, parve capire, e, piano piano, con rinascimento, con esitazione, con riluttanza e quasi, si sarebbe detto, con una superstite speranza che io la fermassi prendendola tra le mie braccia, incominciò ad alzarsi dal divano, restando, per così dire, seduta, cioè sollevando pian piano i fianchi e tenendo le gambe piegate e il busto eretto. Ma non la presi tra le mie braccia; e lei, alla fine, fu in piedi davanti a me. Disse con umiltà: « Mi scusi. Se però lei avrà bisogno di me come modella, può telefonarmi. Adesso le scrivo il mio numero di telefono. »

<sup>605</sup> Dans l'édition originale, pp. 100-101 : Ricordavo come il vecchio pittore l'avesse respinta ed evitata per mesi, con una specie di paura o presentimento quasi animalesco di ciò che ella era destinata ad essere per lui; e mi domandavo che cosa sarebbe avvenuto se, invece di cederle il giorno che lei s'era presentata al posto di Elisa, avesse continuato a resisterle. Con molta probabilità, Balestrieri sarebbe stato ancora vivo, poiché era fuori dubbio che la causa non troppo indiretta della sua morte era stato il suo amore per la ragazza.

aux prises un garçon encore acerbe avec une femme déjà mûre ou une jeune fille inexperte avec un libertin endurci. »<sup>606</sup>

La rencontre amoureuse est minimalisée chez Cecilia, pour qui « [i]l n'y a pas de raison pour tomber amoureuse de quelqu'un. On aime, ça suffit. »<sup>607</sup> (*ENN*, 98) En revanche elle est déterminante chez Dino, pour qui « [i]l y a toujours des motifs, pour toute chose. »<sup>608</sup> (*ENN*, 98) Les mobiles qui contribuent à la formation et au maintien de ce couple sont différents pour chacun des personnages : d'une part Cecilia est depuis longtemps déjà à la conquête de Dino, un homme plus charmant et plus intéressant que Balestrieri ; d'autre part Dino traverse une crise spirituelle et cherche une diversion à son mal de l'âme. Si pour Cecilia la rencontre amoureuse est déterminée par un désir de conquête, pour Dino elle est un prétexte pour pénétrer un mystère féminin intrigant. Leur rencontre est à la fois une chance pour les deux d'échapper au marasme existentiel et de vivre pleinement. Ils se sauvent temporairement de l'ennui, entendu différemment par chacun d'eux : l'ennui de Cecilia est causé par l'impossibilité d'avoir à ses côtés quelqu'un qui, comme elle, prenne la vie à la légère et vive seulement pour satisfaire ses envies ; l'ennui de Dino est provoqué par la détresse de vivre dans un monde où il ne se retrouve pas, qui n'est pas fait à sa mesure. Aucun investissement personnel ne contribue à la consolidation de ce couple ; alors en dehors de la rencontre sexuelle, ce couple ne se justifie pas.

Chez tous les auteurs du corpus se démarque la rencontre amoureuse comme étape fondamentale dans l'évolution du couple. Elle détermine la formation des relations à partir de bases communes et partagées, tout comme à partir des particularités de l'autre, ce qui fait que les partenaires se complètent et s'enrichissent. Les romans analysés explorent les premiers frissons de l'amour et les troubles inhérents suscités, qui reflètent la vision des auteurs — foncière ou infusée par l'évolution sociétale et historique. Le cycle amoureux conduisant à la formation du couple se traduit en premier lieu par le coup de foudre, les connivences de l'esprit, les échanges intellectuels et sexuels, dans une riche panoplie d'ébats amoureux. Mais la réussite de ces facteurs dépend également des caractéristiques que présente l'espace où se meuvent les personnages. En accord ou en désaccord avec la personnalité de ceux-ci, l'espace favorise ou entrave la rencontre amoureuse et la suite de la relation du couple.

---

<sup>606</sup> Dominique Fernandez, *op. cit.*, p. 32.

<sup>607</sup> Dans l'édition originale, p. 89 : Non c'è motivo per innamorarsi di una persona. Ci si innamora e basta.

<sup>608</sup> Dans l'édition originale, p. 89 : Ci sono sempre dei motivi, per tutte le cose.

## II.2. L'espace de la rencontre

Le décor dans lequel se déroule la relation amoureuse se présente sous deux volets différents : tout d'abord les endroits privés, pour lesquels les écrivains manifestent leur prédilection et où ils placent la majorité des événements essentiels de la vie des personnages ; accessoirement, les endroits publics, qui accueillent ces derniers temporairement pour leur permettre de rompre la monotonie de la vie. Les passages entre espaces privés et espaces publics nous incitent à observer les changements des rôles et du comportement de soi chez les protagonistes, ainsi que certains gestes et mots par lesquels ces derniers définissent leur identité, enclenchent des interactions, créent, maintiennent ou rompent des liens.

D'une part, les espaces privés englobent les endroits familiaux, dans lesquels le couple peut préserver son intimité et défendre ses souvenirs, les « sites de notre vie intime »<sup>609</sup>, ainsi que les espaces familiers qui prolongent l'ambiance de la maison et offrent une sensation similaire, en même temps qu'une discrète variation, une petite échappée à l'habitude. La polarité lieux clos – lieux ouverts penche en faveur des premiers : appartements, chalets de vacances, salles de spectacles et coulisses du théâtre. Dans ces lieux, les relations personnelles sont plus serrées ; il se crée même une complicité entre l'espace intime et le moi, constatation renforcée par les propos de David Gascoigne, d'après qui « “[h]abiter” un espace » signifie « le faire coïncider avec nos besoins et nos désirs, l'investir d'une complicité. »<sup>610</sup> La clôture caractérise non seulement les espaces, mais aussi le milieu humain : le cercle d'amis et de proches est limité à un minimum qui anime de manière strictement nécessaire la vie sociale. L'espace intime devient alors un espace de salut personnel, un lieu-refuge offrant une protection contre les intrusions indésirables. *Locus* emblématique de l'identité, le lieu clos offre le réconfort, le calme et l'assurance.

D'autre part, les espaces publics offrant des divertissements sont voués à placer les couples dans un réseau de relations. Ayant initialement besoin de se connaître et de se découvrir les différences et les affinités indispensables pour entrer dans une relation, les rituels de fréquentation des partenaires les amènent donc à se mouvoir dans des espaces sociaux à la fois proches et larges. La société de l'époque où se déroulent les histoires abonde de cafés et de salles de théâtre, endroits propices aux rencontres amicales et aux conversations. Surtout au Paris de

---

<sup>609</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/PUF », 1957, p. 27.

<sup>610</sup> David Gascoigne (dir.), *Le moi et ses espaces. Quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1997, p. 11.

l'entre-deux-guerres, les cafés représentent cet espace confortable de retrait servant d'alternative au décor familial et d'ouverture vers les rencontres amicales. Cependant, même sur le plan social, le privé alterne avec le public : outre sa perception comme instrument de communication et de réseautage social, l'espace est l'expression de la proximité et des cercles fermés. Les endroits publics occupent une place limitée comparativement aux endroits privés, puisque les personnages, caractères peu sociables, évitent la vie mondaine.

Chez les auteurs du corpus, l'espace est associé au désir de liberté des personnages ou à leur penchant pour la solitude et se transforme en fonction de leur changement d'humeur. Il s'élargit ou se rétrécit, il est tellurique ou aquatique ; ces métamorphoses, loin de s'exclure, se combinent et se complètent. Dans cette optique, Roché fait ses héros traverser plusieurs pays et endroits privés, tandis que dans le roman de Hellens les personnages se meuvent à l'intérieur de la France et finalement Beauvoir et Moravia limitent l'espace des aventures à une seule ville, voire à une seule habitation.

Les contrées où les couples mènent leur existence sont celles-là mêmes qui jouent un rôle capital dans la vie des auteurs. À Paris, Munich, Rome, Nice, Villefranche ces derniers transfèrent aux personnages les aventures majeures de leur propre vie. Le caractère romantique, ainsi que la charge culturelle de ces lieux stimulent la passion et donnent envie de goûter toutes les expériences qui s'y offrent. Les endroits familiers sont généreusement évoqués par les quatre écrivains. On trouve à Rome la place d'Espagne, la place Bologna, ainsi que beaucoup de noms de rues sous la plume de Moravia, ensuite les beaux quartiers de Paris, tels Montmartre, le Quartier Latin, Montparnasse dans les deux ouvrages de Simone de Beauvoir et chez Henri-Pierre Roché, tout comme des sites de Nice, Villefranche et Paris dans le texte d'Hellens. Le logement privé est étroitement associé à ces ambiances. Le couple emprunte l'harmonie externe et la transfère dans sa maison, qui acquiert à son tour une splendeur particulière. Les beautés naturelles, le romantisme des lieux se prolongent chez soi pour y créer un climat affectif agréable, tout comme l'intimité de la maison accompagne les personnages dans les décors extérieurs.

Dans *Jules et Jim* l'action se déroule sur un territoire assez ample : « ...[e]n quête de sensations neuves, on franchit les frontières vers la Grèce, l'Allemagne ou l'Italie, les mers vers l'Angleterre ou la Suède. »<sup>611</sup> C'est ainsi que Françoise Bettenfeld résume les quêtes inassouvies des protagonistes du roman. Pour Manfred Flügge, le territoire de l'histoire s'étend entre les frontières allemande et française et il est un témoin actif des actes et des gestes humains,

---

<sup>611</sup> Françoise Bettenfeld, *art. cit.*, p. 227.

fortement imprégnés des spécificités originaires. Qui plus est, le critique voit le rapport des nations non seulement comme un échange culturel, mais surtout comme une confrontation des sexes : « *Jules et Jim* est une histoire entre l'Allemagne et la France, mais aussi entre le masculin et le féminin, comme s'ils étaient des pays voisins et néanmoins ennemis. L'amour de l'autre pays, l'amour dans l'autre pays, l'amour autre pays, voilà ce dont il est question ici. »<sup>612</sup> Cette analogie historique renvoie à la nature paradoxale de la relation entre les amants : le masculin et le féminin se définissent dans l'univers de Roché comme deux principes à la fois opposés et fusionnels, deux forces qui ne peuvent se heurter que dans le décor géographique qui reflète leur dynamique.

À part l'espace franco-allemand qui figure la vraie nature — conflictuelle et harmonieuse — de la relation amoureuse, un endroit inoubliable reste pour Jules et Jim la Grèce, lieu originaire du sourire de la statue à laquelle ressemble Kathe, découverte qui change leur vie et donne un sens à leurs recherches amoureuses. Après des années, quand Jim fait tout seul un voyage en Grèce, il refuse d'aller revoir la belle statue, arguant de l'inutilité du déplacement, vu qu'il possède l'original. Les couples de ce roman déménagent et voyagent beaucoup, que ce soit Kathe et Jules ou Kathe et Jim. Dans les divers lieux traversés, la villa ou le pavillon sont presque toujours choisis comme foyer, tandis qu'un appartement dans un immeuble leur semble froid, clos, inhospitalier et constitue un ersatz lorsque les moyens financiers sont insuffisants.

Les lieux choisis pour s'évader sont propices au bonheur, tout en acquérant une valeur de protection. Le couple ou le trio s'y réfugient en quête d'intimité et de tranquillité, fuyant ce que Bachelard nomme « les espaces d'hostilité »<sup>613</sup>, ceux donc de la haine, des conflits et des insuffisances. Tout en aimant fréquenter les cafés de Paris et les ateliers des artistes, c'est le foyer intime qui comble leurs aspirations de bonheur. On constate qu'il s'agit d'une rencontre plus ou moins conflictuelle au niveau de la mémoire, d'une lutte qui s'établit entre l'extériorité et l'intériorité par rapport au souvenir. Le degré d'importance que l'on accorde aux deux aspects de la réalité détermine, selon Bachelard, la qualité du souvenir : « [L]es souvenirs du monde extérieur n'auront jamais la même tonalité que les souvenirs de la maison<sup>614</sup> » ou bien « la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. »<sup>615</sup>

---

<sup>612</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 18.

<sup>613</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 17.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 26.

Jules et Kathe, Allemands d'origine, transfèrent périodiquement leur habitation d'Allemagne en France et de France en Allemagne. Ils oscillent continuellement entre les mirifiques contrées de la campagne allemande et le Paris romantique et cosmopolite. Ils alternent les espaces selon leur état d'âme : ville et campagne, confort urbain et charme rustique. Les décors qu'ils choisissent sont des chalets au bord de lacs ou au milieu de petits bois. Souvent le décor de plusieurs aventures du roman est extérieur à la France et se situe à Hohenschäftlarn, petit village de la vallée d'Isar, près de Munich.

Néanmoins, c'est Paris qui incarne le rêve de béatitude des personnages. Endroit fascinant pour Jules et Kathe qui y trouvent la bohème leur faisant défaut en Allemagne, c'est également un endroit singulier pour Jim, fils du terroir et fin connaisseur des attraits qu'offre cette ville notamment sur les plans artistique et culturel. Avec Kathe, il s'y crée un endroit du bonheur qui, bien qu'éloigné de leurs goûts esthétiques, concilie leur désir d'intimité et de confort : « Tout cela était contraire de leurs goûts mais, au bout de quinze jours, cette chambre reçut le nom de *chambre du bonheur*, tant elle accueillit bien Kathe et Jim, et tant ils eurent de façon continue ce qu'ils appelaient leur sommeil-bloc. » (*JJ*, 197-198) Le bonheur est associé à la liberté dans le journal de Roché. Le regret de l'auteur de quitter la maison d'Allemagne de ses amis est d'autant plus grand qu'il est conscient de devoir laisser derrière lui un climat serein où il peut être soi-même dénué de complexes et d'artifices, où les amours et les conflits constituent un tout harmonieux faisant partie du naturel de la vie, où il est impossible d'avoir des sentiments négatifs : « Adieu, chère maison du bonheur et de la liberté, où règnent les âmes de Franz et d'Hln. et le sourire et les voix de leurs enfants, où l'on est nu et soi, et naturel dans ses amours et ses conflits, où la rancune est impossible. »<sup>616</sup>

Si les personnages changent souvent de décor, c'est qu'ils sont en quête de ce que Gaston Bachelard appelle « l'espace heureux »<sup>617</sup>, dans une tentative pour « déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. »<sup>618</sup> C'est dans l'intimité que le couple de Roché peut défendre son amour, à la différence de Beauvoir et de Moravia, chez qui le couple n'intègre pas la notion d'« espace heureux » et semble se mouvoir dans un environnement plutôt neutre qui inspire une certaine froideur. Dans ce cas, la dialectique bachelardienne identifie un non-lieu ou, mieux dit, un lieu qui se refuse à l'intimité et se pose en termes d'extimité. De ces deux déclinaisons du couple, le plus fragile est

---

<sup>616</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., pp. 382-383.

<sup>617</sup> Gaston Bachelard, op. cit., p. 17.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 17.

la dialectique de l'extimité. Leur degré d'exposition à l'influence du tiers est significativement plus élevé que dans le cas des couples intimes.

Les couples de Roché et d'Hellens se réfugient dans l'intimité de leur nid, en d'autres mots dans un espace intériorisé, montrant que « [l]a maison est un grand berceau »<sup>619</sup> qui apaise les souffrances de l'âme par la paix qui en émane. Les personnages profitent, dans cet espace intime, de leur solitude qui est en réalité un sentiment d'isolement : « La maison, dans la vie de l'homme, évince les contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain. »<sup>620</sup> L'espace du couple est tout à fait personnel, les partenaires choisissant de vivre à leur propre compte afin d'échapper à la rigueur et à l'influence de leurs familles. Il est significatif de noter l'absence de souvenirs des personnages et de références à la maison partagée autrefois avec les parents. L'espace domestique devient absolument indispensable pour le développement de la vie privée. Philippe Ariès et Georges Duby, analysant la situation familiale du XX<sup>e</sup> siècle, constatent la tendance croissante des couples à mener une vie indépendante : « La vie privée se dédouble en quelque sorte : à l'intérieur de la vie privée de la famille s'érige désormais une vie privée individuelle. [...] Le mur de la vie privée entoure en principe l'univers domestique, celui de la famille, du ménage. »<sup>621</sup>

Tout comme les personnages de Roché, chez Franz Hellens le couple vit dans des maisons ou des appartements d'où il déménage souvent, même plusieurs fois par an, à la recherche d'un espace qui réponde à ses aspirations non pas de confort et de luxe, mais surtout de calme et de simplicité. Donc pour Léa et Lucien également, les lieux clos sont synonymes d'une limitation qui favorise l'intimité. Parlant de l'univers entier que peut représenter une chambre et de la tranquillité absolue qu'elle peut conférer, Bachelard observe que cet espace n'est limité qu'en apparence, en réalité il a les dimensions infinies de la perception humaine, l'ouverture vers le repos suprême, il est l'habitable de tous les souvenirs et de toutes les chambres habitées auparavant. C'est exactement ce que ressentent les personnages de Franz Hellens dans la demeure qui incarne leur petit univers.

---

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>621</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Première Guerre Mondiale à nos jours*, tome 5, Paris, Seuil, 1987, p. 61. Toutes les références dans notre thèse seront extraites de ce tome.

L'intimité de la chambre devient notre intimité. Et corrélativement, l'espace intime est devenu si tranquille, si simple, qu'en lui se localise, se centralise toute la tranquillité de la chambre. La chambre est, en profondeur, notre chambre, la chambre est en nous. Nous ne la *voyons* plus. Elle ne nous *limite* plus, car nous sommes au fond même de son repos, dans le repos qu'elle nous a conféré. Et toutes les chambres de jadis viennent s'emboîter dans cette chambre-ci<sup>622</sup>.

Il importe peu que ces lieux soient la demeure familiale ou un chalet de vacances, ce qui compte pour ce couple c'est d'avoir le sentiment d'être chez soi au sens bachelardien : « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. »<sup>623</sup> À Nice, Paris ou Villefranche, il suffit à ces individus d'avoir une demeure à eux, au milieu de la nature, illustrant ainsi les propos de Bachelard selon lesquels « l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes. »<sup>624</sup>

L'espace reflète les d'âme positifs et négatifs des personnages, c'est pourquoi ce ne peut être qu'un espace de l'intimité, de l'émotion, de la douleur. Le décor intime où se meut le couple est perçu de deux façons différentes : idyllique et paradisiaque d'une part, angoissant et menaçant d'autre part. Les deux perceptions s'alternent en fonction de l'évolution du couple et du rôle du tiers.

C'est dans la chambre louée par Léa à Nice que le couple, sous le prétexte des leçons d'anglais, se rapproche et commence à se connaître. Hostile aux amoureux à cause de l'hostilité des hôtes, ce lieu favorise la rencontre et l'éveil de l'attraction. La chambre se prolonge dans un pavillon au milieu d'un jardin de fleurs, propice à l'intimité véritable et éloigné des éventuels détracteurs. Ce décor merveilleux est comparé par Hellens dans *Documents secrets* à un paradis qui offre sécurité et repos dans un décor féérique :

Après ma brouille avec Archipenko, nous étions allés nous fixer, Maria Miloslawsky et moi, dans un petit pavillon assez délabré mais tranquille, où j'espérais reprendre le travail. L'été fut délicieux ; je ne pus que jouir de sa sécurité et de son repos. Nous le passâmes presque sans quitter le jardin aux géraniums géants qui ressemblaient, au soleil, à une jungle de feu. [...] Nous n'abandonnions notre paradis que pour nous rendre à Villefranche, où d'excellents amis nous attendaient<sup>625</sup>.

Le roman reprend le tableau idyllique de ce décor fleuri — « ombragé d'abricotiers et de pêchers en fleur », « épais buissons de géraniums géants, déjà rouges » apparaissant comme « des haies de feu » — qui promet un bonheur que Lucien, inhabitué à l'éprouver, considère encore

---

<sup>622</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 203.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>625</sup> Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1931)*, *op. cit.*, p. 62.



inaccessible : « un bonheur inabordable et cependant pressant. » (*FP*, 60) Pourtant, toute la portée édénique que cet endroit acquiert sous les rayons du soleil — exprimée par Hellens en termes de « délicieux », « sécurité », « abandon » — s'évanouit sous le poids du froid : « [...] le pavillon, fort agréable, en été, par sa fraîcheur, avait perdu tout charme dès les premiers mois de l'hiver. »<sup>626</sup> Le confort donné par la chaleur de l'été est brutalement remplacé par l'inconfort qu'apporte la froideur de l'hiver.

La rencontre amoureuse se déroulant sur le territoire de la femme alors que l'homme n'a pas encore défini ses sentiments génère chez ce dernier un trouble profond transposé par une sensation de lourdeur accablante : « Je quittai cette chambre d'une marche alourdie, comme si j'emportais avec moi tout ce qu'elle contenait. Oui, je me sentis osciller en m'éloignant. » (*FP*, 20) Pourtant, l'intimité de la chambre de Léa est un facteur décisif de la formation du couple, car Hellens met son silence et son austérité en contraste avec l'animation et la vivacité de la femme, ce qui rend les caractéristiques de cette dernière encore plus aiguës et les met donc en valeur :

Du reste, depuis que je rencontrais Léa dans sa chambre, je la voyais autrement. Elle n'avait rien perdu de sa verte animation ; au contraire, tournée vers moi seul, entre ces murs dont l'absolue nudité contrastait avec ses traits nullement austères, la vivacité de ma nouvelle amie et la chaleur de ses paroles me touchaient plus fort que jamais. C'était le silence régnant autour de nous qui me la rendait différente, ou plutôt me faisait voir ce que je n'avais pu distinguer dans la distraction de nos premières rencontres ; les silences, aussi, qui se creusaient nécessairement entre nous. (*FP*, 22)

L'espace du couple influence l'esprit et l'humeur non seulement dans les moments heureux, mais aussi dans la détresse. Dans le champ sémantique des affects, le marquage de l'intensité s'effectue par la naissance d'un état de lourdeur dans un espace chargé de tension. Cette sensation de lourdeur peut être évoquée par une association surprenante de la clarté d'un beau jour à l'obscurité de l'âme et au pessimisme : « c'était une clarté de tombeau. Je me réveillai comme un mort ressusciterait à l'endroit où on l'aurait couché la veille. » (*FP*, 159)

Selon le dire de Bachelard, l'espace intime doit s'agencer avec l'esprit et l'état intérieur des locataires : « Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un "coin du monde". »<sup>627</sup> Le « coin du monde » personnel est le lieu de prédilection de tous les personnages des romans qui forment ce corpus, porteur qu'il est de la charge émotionnelle et affective à même d'offrir le maximum de confort et de tranquillité : « [l]a maison est notre coin du monde. Elle est

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>627</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

[...] notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. »<sup>628</sup> Servant de rallonge à leurs pulsions et sentiments, l'espace intime communique avec ses habitants dans tous les compartiments de leur vie ; cet aspect est illustré par Jean Weisgerber dans les termes suivants : « La communication [...] est une propriété des lieux, mais, au sens figuré, elle concerne également le problème crucial des contacts humains, de l'union et de la séparation, de l'isolement et de la sociabilité, de l'attraction et de la répulsion. »<sup>629</sup> En effet, les personnages transmettent aux endroits des traits de leur personnalité, tout comme le ressent Lucien. Malgré son absence physique, Léa marque sa présence par ses traces et son odeur qui persistent dans la chambre et que Lucien perçoit presque organiquement :

« Non, tu n'es pas absente de cette chambre. Il y règne un parfum qui grandit encore depuis que tu sembles l'avoir quittée. C'est ta nature de communiquer aux objets, aux lieux, cette odeur personnelle qui prend à l'âme et pousse en même temps aux plus extravagants désirs. Ce fut si fort, ce matin, que je me suis jeté sur le lit dans une joie éperdue. » (FP, 55)

Chez Roché et Hellens, l'espace intime est donc restreint et accueillant. Les dimensions géographiques sont réduites le plus souvent à celles d'une ville, d'un village, voire d'une maison ou d'une chambre. Les personnages se complaisent dans un état statique, dans une passivité agréable qui leur épargne l'effort d'une action passible de périliter leur tranquillité. Le choix du lieu pour vivre dénote un penchant pour la passion et la séduction, une préoccupation des personnages de s'offrir une ambiance propice à l'amour. L'espace intime — ouvert et clos à la fois — représente pour Roché et Hellens un *locus amœnus* favorable au plaisir, à l'échange et au ressourcement, tel que décrit par le poète latin Lucrèce dans son ouvrage *De rerum natura*<sup>630</sup> qui associe la volupté à la nature. Cela se traduit sur le plan du mode de vie par le concept de *locus amœnus*, lieu favorable aux rencontres amicales en pleine nature. Emprunté par d'autres écrivains par la suite, ce concept arrive à définir, par extension, un lieu retiré, hors de l'ignominie régnant dans la vie politique de l'époque, et acquiert une dimension de fuite d'un monde violent et hypocrite vers un jardin béat, garant de la tranquillité et du bien-être.

Ce n'est pourtant pas uniquement l'espace clos qui peut conférer aux habitants la sensation d'intimité et de bien-être. En effet, tant chez Roché que chez Hellens, le dedans se constitue en une bipolarité manifeste avec le dehors, opposant l'intérieur accueillant à l'extérieur

---

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>629</sup> Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978, p. 19.

<sup>630</sup> Lucrèce, *De la nature. De rerum natura* [vers 53 av. J.C.], traduction réalisée et édition établie par José Kany-Turpin, Paris, Aubier Éditeur, 1993. Réédition : Paris, Flammarion, 1997, revue en 1998.

et à l'ouverture relaxants. Les lieux à découvert, comme une plage ou un jardin fleuri, peuvent servir de décor propice au réconfort et au refuge, servant à compléter la panoplie des espaces du moi. Il faut noter particulièrement une dimension spatiale prégnante dans le cas de ces deux écrivains, qui oppose la terre, symbole des limites, à l'eau comme symbole de la liberté. Dans *Jules et Jim*, les images aquatiques sont l'une des constantes des habitats où les personnages vivent. L'eau qui coule et l'eau qui stagne prennent la forme de mers, de fleuves et de lacs. L'eau non seulement endure le corps, mais en même temps anime l'esprit. Le long du roman, on constate qu'elle peut être bénéfique, régénératrice, mais aussi hostile, voire létale. Comme dans l'imaginaire mythologique, elle est telle une sirène qui appelle et séduit ses admirateurs, en leur faisant littéralement perdre la tête pour les conduire même à la mort. Dans une excursion qu'ils font ensemble, Kathe, Jim et Jules se définissent en comparant leurs tempéraments aux mouvements oscillatoires d'une rivière : « Ils trouvèrent que la masse d'eau qui tombait ressemblait à Kathe, les remous furieux à Jim, et l'élargissement calme qui suivait, à Jules. » (*JJ*, 119) L'eau satisfait surtout le goût de Kathe : « Vois-tu, Jim, l'eau c'est mon domaine. Toi tu en as un autre. » (*JJ*, 185) Avec les hommes de sa vie, elle découvre la splendeur d'un lieu seulement au milieu des eaux :

« Elle trompait ses hommes avec les divinités de l'eau », écrit Roché à propos de Kathe, le personnage de son roman. Comme Helen, Kathe est une remarquable nageuse, qui souvent s'éloigne en mer à la nage, défie le danger ou bien saute subitement dans la Seine. Nager, c'est pour elle vivre d'une vie plus intense, c'est tendre vers l'infini. L'eau est un élément qui lui est familier, elle ne la fera jamais souffrir<sup>631</sup>.

Par son habileté de bonne nageuse, qui accentue sa force et sa féminité, Kathe se fait admirer. De surcroît, sa passion pour l'eau est renforcée par son désir de séduire les hommes, de les surprendre, de les effrayer pour tester la profondeur de leur affection. L'eau est à la fois pour Kathe un instrument sadique dont elle use pour effrayer les autres ou pour se venger de quelque offense, comme elle le fait par ses deux fameux plongeurs dans la Seine sous les yeux terrifiés de Jules et de Jim : « Kathe était sans doute heureuse dans l'eau. Mais ne faisait-elle pas exprès d'inquiéter ceux qui l'aimaient jusqu'à ce qu'elle eût le spectacle de leur tourment ? » (*JJ*, 201) L'eau devient donc un instrument de manipulation et de vengeance. Le premier saut dans la Seine est une alerte et il rend « Jules pâle, silencieux, moins sûr » (*JJ*, 87) ; le second est plus dur, plus

---

<sup>631</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 185.

surprenant et atteste encore une fois que l'eau est l'instrument de Kathe par excellence, l'élément par lequel elle veut se faire différencier.

Quand les personnages vivent à Paris, la Seine est un espace privilégié, qui voit s'écouler les moments essentiels de leur vie : l'amour, l'extase, la crise, la mort. C'est le fleuve qui montre aux deux hommes la personnalité de la femme, c'est encore le fleuve qui accueille les corps de Jim et de Kathe, qui mourront dans ses eaux. Effrayé par la Seine dès le moment du premier saut de Kathe, ce n'est pas par hasard que Jules préfère vivre en Allemagne, ce qui lui permet de rester — au moins physiquement — loin de cette eau maudite qui lui provoque beaucoup de souffrances. Au Danemark, pays d'Hamlet comme ils l'appellent, Kathe et Jim trouvent la Mer du Nord et les stations balnéaires aux eaux thermales. Ils se chargent de l'énergie positive de cet endroit : « Dix jours passèrent entre l'azur du ciel et le jaune du sable. Ils dominaient les menus incidents qui jadis eussent pu devenir des malentendus. » (*JJ*, 171) Venise, haut-lieu de l'amour et du bonheur, pouvait difficilement manquer à ce tableau. Kathe et Jim vaguent sur les ponts et les canaux, au hasard, à la chasse aux découvertes. Mais l'eau du Sud ne suffit pas à apaiser la chaleur qu'ils ressentent. Même le bonheur leur semble accablant à Venise. L'eau chaude de la Méditerranée, si elle convient un temps, finit par les lasser : ils retournent vers l'eau glacée du Nord.

Peut-être parlèrent-ils trop. Peut-être s'aimèrent-ils trop. Peut-être ne pouvaient-ils jamais résister à une grande étendue de bonheur. Peut-être la chaleur torride commençait-elle à les anémier. Une inquiétude s'élevait en eux que ni la splendeur du paysage marin, ni leurs fêtes à Venise n'apaisaient. [...]

— Jim, si tu voulais, dit Kathe rompant leur silence, nous irions retrouver Jules et les enfants. Et nous irions tous ensemble à la mer Baltique. Je ne suis pas chez moi ici, j'ai besoin de mon Nord. J'aime ma Prusse et tu commences à l'aimer. Tu sais que j'aime la France sans marchander. Dans ces deux pays nous sommes plus chez nous.

[...] Ils remontèrent vers le Nord avec la même joie qu'ils avaient eue à descendre vers le Sud. (*JJ*, 186-187)

L'île d'Oléron est une autre destination pour Kathe et Jim, qui y apprécient la côte sauvage. L'infinité et le mystère de l'océan rendent Kathe notamment très heureuse. Sur la côte des Landes, ils ont l'impression de retrouver la solitude et la joie originaires :

Ils parcoururent dans tous les sens la dune haute de cent mètres et assez vaste pour que l'on y puisse jouer « au Sahara ». Au bord de l'Océan désert ils passaient des journées nus, et s'ensevelissaient tour à tour l'un l'autre dans le sable chaud, avec, pour respirer, deux petits cornets de papier dans les narines, qui seuls dépassaient, avec, parfois, deux boutons de seins. Ils firent un temple avec des bois flottés et des squelettes d'oiseaux.

Ils se croyaient Eve et Adam. (*JJ*, 203-204)

L'eau apparaît comme un élément essentiel dans *La femme partagée* aussi. Plus qu'un décor, elle devient un appellatif. La part d'inconnu que contient le chant de Léa pousse Lucien à la nommer « Eau sombre », en l'associant avec l'impénétrabilité et le mystère de l'eau, qui effraie et attire à la fois, parce qu'en réalité elle intrigue :

Il y avait trop d'inconnu dans ce chant. Je le détestai et l'aimai en même temps. Est-ce pour cela que, par une sorte de conscience sourde, j'avais donné à Léa le surnom d'« Eau sombre » ? Je ne saurais dire comment ces mots étaient montés à mes lèvres, car, on le sait, son visage était tout clair et d'une admirable santé. Mais certaines eaux, même courantes, gardent on ne sait pourquoi leur mystère en plein soleil. (FP, 79)

Cet élément incarne pour les personnages d'Hellens l'ouverture de l'horizon et il est placé en association avec le soufflement du vent, dont le résultat est ce qu'Hellens appelle « l'espace en mouvement », un espace en perpétuel devenir qui appelle à l'abandon et au goût des découvertes. L'eau est également associée au désir de nudité, devenant ainsi non seulement symbole de la liberté spatiale, mais de la liberté corporelle aussi :

Parfois la chaleur excessive nous conduisait devant la mer, où nous trouvions, en même temps que le bruit frais des galets, l'énorme renouvellement de l'horizon courbe d'où souffle, même dans le calme le plus absolu, un vent étrange, qui n'est autre que de l'espace en mouvement. Dans cet isolement plus certain que celui des murs, le désir nous prenait en même temps d'être nus ; rien n'est plus sincère que ce besoin d'abandonner son corps à l'eau. (FP, 76)

Une deuxième bipolarité autour de laquelle s'articulent les géographies rochéenne et hellensienne — Nord-Sud — oppose la froideur et la rigidité septentrionales (recherchées par les personnages de *Jules et Jim*, tout comme par leur auteur) à la chaleur et à l'ouverture méridionales (appréciées par les personnages de *La femme partagée*, porte-parole du goût d'Hellens). On pourrait voir dans le choix de l'un ou l'autre de ces points cardinaux d'une part le désir de l'ailleurs des écrivains eux-mêmes, traduisant leur aspiration vers un *modus vivendi* favorable à l'évasion, au repli sur soi et à la connaissance de l'autre, et d'autre part la prédilection pour un paysage rural et aquatique, donc solitaire, au détriment d'un lieu urbain fourmillant de potentiels importuns. Les personnages de ces deux romans créent donc trois rapports antithétiques avec les lieux entre les pôles desquels ils oscillent : ville/campagne, public/privé, société/isolement.

Tout comme dans *Jules et Jim*, la ville de Paris — vue chez Hellens comme un endroit servant presque exclusivement de réservoir d'où les personnages extraient leurs moyens de vivre et qui les agresse par ses pluies, brouillards et vents du Nord — est contrebalancée dans *La*

*femme partagée* par les contrées du sud de la France, dont notamment Nice — lieu accueillant, chaleureux, ouvert au monde et aux perspectives — et Villefranche — lieu des histoires intimes et des moments décisifs — qui représentent les territoires de prédilection du couple et de l’auteur même. Villefranche apparaît dans le roman comme un lieu de ressourcement et de revitalisation : « ce pays que nous aimions, dont la lumière et l’énergie naturelle nous donnaient la force de vivre et d’espérer, malgré tout. » (*FP*, 242) La perte du jardin mirifique et de la villa du Sud acquiert pour les personnages des valences dramatiques, parce qu’elle entraîne la perte de l’unique endroit avec lequel leur âme résonnait : « Le même sentiment nous animait tous les trois : cette maison, ce jardin, nous nous y étions attachés si vite et si amèrement à la fois, parce que nous les sentions d’accord avec nous ; ils changeaient de visage en même temps que nous et nous faisaient souffrir comme nous nous tourmentions nous-mêmes. » (*FP*, 269)

Pour le tiers qui vit aux alentours du couple, le besoin de rapprochement autant physique qu’émotionnel justifie la proximité des habitations. Dans les romans où le couple accepte la présence du tiers à ses côtés (*Jules et Jim*, *La Femme partagée*, *L’Invitée*), les personnages vivent dans des habitations contiguës, voire dans la même maison parfois, tandis que dans les romans où le tiers est quelqu’un de toléré par manque de choix (*La femme rompue*, *L’Ennui*), celui-ci vit loin du couple, ce qui suggère clairement qu’il est indésirable, un intrus, un briseur de ménages.

Le tiers, en sa qualité d’ami, devient participant direct à la vie du couple, ce qui l’autorise à une présence physique constante auprès de lui, même au partage du foyer. Le phénomène de l’intrusion ne se traduit pas dans ces deux cas par un lexique de l’hostilité et de l’envahissement du territoire, mais par un lexique de l’approche et du partage volontiers du territoire. Dans le trio Jules-Kathe-Jim, les fortes attaches de l’amour et de l’amitié annulent la rivalité pour favoriser une cohabitation bénéfique pour tous les trois : Jules et Jim s’aiment tout en aimant Kathe, tandis que cette dernière éprouve de forts sentiments pour tous les deux. Par contre, lorsque quelqu’un d’autre s’insinue entre eux, le lieu porteur de bonheur perd ses vertus : « Ils firent leurs adieux à la chambre du bonheur, qui méritait moins son nom depuis l’apparition de Paul. » (*JJ*, 215-216) Dans le trio Lucien-Léa-Arnold, ce dernier a la capacité de transmettre à la chambre où il habite son souffle et son énergie bénéfiques. Lucien s’avère doté de sens particuliers qui lui font déceler les traces de son ami dans les objets qui l’entourent et dans l’atmosphère de la chambre. Lorsqu’il est malade, un jour où il est seul dans l’appartement, il couche dans la chambre d’Arnold, sur le divan de celui-ci, et il s’y sent beaucoup mieux : « Tout dans cette chambre me parut moins étranger que dans la nôtre : d’un seul geste, Arnold lui avait communiqué son âme. Quel que fût

l'endroit où il s'arrêtait, c'est toujours lui qui le façonnait à son image. » (*FP*, 148) Lucien constate la familiarité qu'acquiert chaque endroit où Arnold s'installe, si petit et insignifiant soit-il :

Arnold prit place dans sa chambre comme il l'avait fait dans le pavillon de Villefranche. Tout son domaine, comme là-bas, il le limita à sa table de travail où je retrouvai, posés sur le même carré de soie jaune, les trois ou quatre bibelots chinois dont il m'avait dit qu'il ne se séparerait jamais. Mieux que là-bas, je compris ce qui l'attachait à ces formes précises, spirituelles, et qui semblaient douées, chacune, d'une animation singulière : elles étaient venues se ranger sous ses yeux comme les créatures de sa propre imagination. Il ne parlait d'eux qu'en les appelant « ses amis ». (*FP*, 131)

À la différence des deux romans antérieurs, chez Simone de Beauvoir et Alberto Moravia l'histoire des personnages ne dépasse pas les frontières de la ville natale, respectivement Paris et Rome.

Dans *L'Invitée*, le décor est celui dans lequel Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre vivent pendant la période où se passe l'histoire du roman. Le cadre élargi est la ville de Paris, le cadre intime est un hôtel du quartier de Montparnasse. Dans le roman, c'est à Françoise qu'est attribuée comme logement une chambre d'hôtel. Comme les modèles réels, les personnages ne partagent pas officiellement la même habitation, mais ils y passent ensemble le plus clair de leur temps. Quand l'invitée accepte de changer de ville et de venir à Paris, elle habite dans le même hôtel, une chambre au-dessus de celle de Françoise (où Pierre passe également la majorité de ses nuits), le tiers revendiquant encore une fois la proximité du couple. Mais contrairement aux romans présentés antérieurement, où le voisinage offre au tiers l'opportunité de s'approcher du couple pour renforcer les sentiments d'amitié, dans ce cas la proximité est maléfique, elle permet au tiers d'espionner le couple, de guetter ses moindres mouvements, dans une impulsion de jalousie destructrice.

Outre les chambres d'hôtel, c'est dans le grand Paris que l'histoire du couple évolue, mais la ville est plus qu'un simple décor neutre, elle y est participante. Paris est évoqué à travers les yeux de Françoise et parfois de Xavière. Les rues changent d'aspect selon l'état psychologique des femmes, la vision féminine noue un rapport intime et très subjectif avec la cartographie parisienne : Xavière, esprit rebelle, aime le côté obscur de la ville nocturne — « Moi, je me suis promenée toute la nuit, dit Xavière. C'est beau, ces rues toutes noires. On dirait la fin du monde. » (*INV*, 480) D'autre part, Françoise anime les endroits par où elle passe et leur confère une âme indépendante : « D'ordinaire, le centre de Paris, c'était juste l'endroit où elle se trouvait. » (*INV*, 144) Cette impression lui est donnée par la confiance en elle-même et en

l'homme aimé. Pourtant, ce rapport dominant-dominé disparaît dès qu'elle perd la confiance. Elle en veut alors à la ville de lui être indifférente et de la trahir. Elle perd l'emprise sur les lieux quand elle chancelle et doute de l'amour de Pierre ; qui plus est, la menace vient de la part de sa propre amie, au fur et à mesure que cette dernière s'approprie tous ses biens, voire sa vie : « [...] tout était changé. Le centre de Paris, c'était ce café où Pierre et Xavière étaient attablés et Françoise errait dans de vagues banlieues. » (*INV*, 144) Lorsqu'elle se sent exilée de Paris à cause de Xavière, les rues et les gens arrêtent d'exister pour elle et restent hors de sa portée : « Les gens assis à la terrasse, les gens qui passaient dans la rue, ils ne pesaient pas sur le sol, c'étaient des ombres ; les maisons n'étaient qu'un décor sans relief, sans profondeur. » (*INV*, 145) L'habitation même de Xavière, lieu neutre, sans intérêt et sans attrait lorsque la fille ne représente pas de menace pour le couple, acquiert des valences hostiles au fur et à mesure qu'elle se transforme en présence menaçante. Si dans *La femme partagée* la chambre d'Arnold est un endroit accueillant et plein de chaleur pour Lucien qui non seulement n'y sent pas de menace contre son couple, mais au contraire il y éprouve du ressourcement et de la quiétude, dans *L'Invitée* la chambre de la tierce devient pour Françoise un endroit à faire peur par les ténèbres qu'il renferme, « une serre chaude où s'épanouissait une végétation luxuriante et vénéneuse, [...] un cachot d'hallucinée dont l'atmosphère moite collait au corps. » (*INV*, 340) De même, la maladie de Françoise change le rapport intime qu'elle garde avec Paris : la froideur régit leurs rapports. En montant vers la Butte de Montmartre après la sortie de l'hôpital, elle s'aperçoit que tout lui est étranger : « La neige, les cafés, les escaliers, les maisons... en quoi ça me concerne-t-il ? [...] Qu'est-ce que ça pouvait pour elle toutes ces choses étrangères ? » (*INV*, 215) ; « Françoise regarda autour d'elle avec détresse ; mais non, rien ne pouvait l'aider. » (*INV*, 215) Le Paris qu'elle croyait familier et soumis change d'aspect, donc de rôle : « Elle s'appuya à la balustrade et regarda au-dessous d'elle une grande fumée bleue et glacée, c'était Paris ; ça s'étalait avec une indifférence insultante. » (*INV*, 216) Non seulement les rues parisiennes n'ont aucune pitié pour la faiblesse physique de l'héroïne malade, mais elles guettent sournoisement l'occasion de la terrasser dans la détresse. Après le départ de Pierre sur le front de guerre, donc après l'éloignement de celui autour duquel s'était créée la discorde avec son amie, Françoise retrouve subitement sa tranquillité et en même temps l'atmosphère reposante de la ville : « Elle partit d'un grand pas régulier, son pas de voyage, à travers le calme insolite de Paris. Le malheur n'était encore visible nulle part, ni dans la tiédeur de l'air, ni dans les feuillages dorés des arbres, ni dans la fraîche odeur de légumes qui venaient des Halles. » (*INV*, 479)



Dans *La femme rompue*, Paris est toujours le décor des événements, mais cette fois il reste une présence neutre. Le chez soi ou le bureau sont les endroits où les époux s'enfoncent dans le calme ou la méditation pour se ressourcer ou pour se calmer après les querelles. Si Maurice préfère se retirer dans son cabinet médical pour réfléchir, Monique cherche les solutions exclusivement à la maison, car c'est là que son passé est enfermé et ce n'est que sur le passé qu'elle imagine pouvoir construire son avenir. Gaston Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, mentionne la liaison qui se crée, le long des années, entre le décor et la mémoire ; d'après lui, c'est un terrain trompeur, car un être qui croit apprendre à se connaître grâce à son passé ne conscientise pas son erreur, qui consiste à percevoir le passé comme une chaîne d'apprentissages sur soi-même, alors que le passé est en réalité un espace figé aux souvenirs immobiles et n'a plus de continuité, ne comportant plus que des séquences fragmentées et surtout isolées du présent, sans pouvoir d'influence sur lui.

Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça<sup>632</sup>.

Bachelard souligne que les souvenirs servent indiscutablement à raviver le passé, d'autant plus s'ils sont « spatialisés », donc liés à un même espace, puisque ceci rend le détachement et l'oubli impossibles, ce qui justifie l'attitude de l'héroïne beauvoirienne qui s'y accroche désespérément : « C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés. »<sup>633</sup>

Avec *L'Ennui*, nous nous éloignons de la terre française pour rejoindre le territoire italien. L'espace restreint où les personnages se rencontrent dans l'intimité, c'est l'atelier de peinture de Dino. C'est ici qu'ils vivent la plupart du temps, dans une tentative désespérée non pas de se connaître, mais de se conquérir et de se maîtriser réciproquement. La technique dont ils usent, c'est l'amour physique, ce qui justifie le cadre de la chambre. Cependant, les personnages en usent différemment : si Cecilia voit dans l'amour physique une modalité de séduction à laquelle aucun homme ne pourrait résister, Dino y voit un moyen d'exploiter les faiblesses de la fille et d'étaler sa propre supériorité. L'atelier représente pour Dino non seulement le lieu des péripéties

---

<sup>632</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 27.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 28.

amoureuses, mais surtout le lieu de celles qui se déroulent loin de l'œil critique de sa mère et en général un espace de refuge contre sa mère et contre l'entourage snob de celle-ci. Plus que tout, c'est pour lui un lieu de la normalité, de la chance de vivre d'après ses propres règles. Sur le plan intérieur, l'atelier n'apporte quand même pas l'apaisement espéré. Ainsi Dino se rend-il vite compte que le changement d'espace n'est pas accompagné d'une modification de son état d'âme. Contrairement à ses attentes, son ennui et son blasement y sont encore plus intenses et le personnage finit par en comprendre les racines beaucoup plus profondes qu'il ne le pensait.

Naturellement le changement de domicile n'apporta aucune modification à mon état d'âme. Je veux dire que, passé le premier allègement consécutif à tout changement, je me repris à m'ennuyer par intervalles, comme dans le passé. J'ai dit « naturellement » parce que j'aurais dû prévoir que mon ennui ne pouvait pas disparaître grâce à un simple déménagement<sup>634</sup>. (*ENN*, 18)

L'atelier de Dino, tout comme celui de Balestrieri qui condense habitation et cabinet professionnel dans un seul endroit, s'impose alors comme espace de réclusion, d'angoisse, de peur de vivre, comme espace isolant la vacuité du monde intérieur du grouillement du monde extérieur et contraignant ses occupants solitaires à des actes et gestes minimalistes, voire automatiques.

Tout comme dans les quatre autres du corpus, on observe dans celui-ci que l'espace est en syntonie avec l'état d'esprit des personnages. Il est capable de transmettre un spectre étendu de sentiments. Consciemment ou inconsciemment, les personnages le choisissent en fonction de ce qu'ils ressentent ou de ce qu'ils désirent ou espèrent ressentir. L'espace extérieur est réduit au minimum chez Moravia et c'est le territoire où Cecilia vague dans les rues toute seule ou avec son amant, tandis que Dino la poursuit en l'espionnant. L'extérieur s'avère être un terrain hostile pour Dino qui s'y sent impuissant, privé de la protection que lui offre l'intérieur.

Les personnages d'Hellens et de Moravia n'ont presque pas de vie sociale, ils évitent les foules et méprisent les réunions mondaines. En revanche Roché et Beauvoir situent souvent leurs personnages dans les cafés parisiens à la mode aux bords de la Seine, dans des jardins publics, au théâtre, aux restaurants, même dans les boîtes de nuit de Paris et dans les tavernes de Schwabing à Munich. L'ouverture spatiale est accompagnée de l'ouverture humaine, parce qu'en sortant les protagonistes élargissent leur entourage. Mais chez eux aussi, et notamment dans le roman de

---

<sup>634</sup> Dans l'édition originale, p. 17 : Naturalmente, il mutamento di domicilio non portò alcuna modificazione al mio stato d'animo. Voglio dire che, svanito il primo sollievo proprio a qualsiasi mutamento, ripresi ad annoiarmi ad intervalli come in passato. Ho detto « naturalmente »; e questo perchè avrei dovuto prevedere che la noia non sarebbe scomparsa per un semplice cambiamento di casa.

Roché, l'intimité du foyer prend la place de l'espace public lorsqu'ils s'engagent dans des relations stables qui requièrent pour se consolider une enceinte clôturée et accueillante.

La dynamique du couple se voit spatialisée : elle évolue en fonction de la distribution de l'espace selon l'ouverture ou la fermeture des personnages vis-à-vis des autres. La dynamique se négocie alors entre l'intime et le public. L'espace clos et l'espace ouvert se succèdent en fonction des circonstances et des prédispositions, dans ce que Bachelard appelle une « dialectique du dedans et du dehors, dialectique qui se répercute en une dialectique de l'ouvert et du fermé. »<sup>635</sup> Cette dialectique se traduit dans chaque roman par des degrés différents d'autosuffisance. Les couples chez tous les auteurs du corpus oscillent entre intérieur et extérieur, mais trouvent leur point d'équilibre toujours dans l'intimité.

L'évolution des mœurs est une condition *sine qua non* du réaménagement de l'espace personnel. L'apparition des couples au sens moderne du terme, soit des couples formés par amour, sans l'intervention de la famille et sans la contrainte des critères patrimoniaux, entraîne le changement de l'espace de l'amour et l'établissement d'un lieu intime. Ces deux territoires — physique et mental — s'interpénètrent et se complètent et nous pouvons affirmer, avec Ariès et Duby, que « [l]a transformation de l'espace aurait été impuissante sans l'évolution des mœurs. »<sup>636</sup> La libération morale et intellectuelle génère l'élargissement de l'espace géographique, de même que l'ouverture géographique comporte l'ouverture mentale.

La spatialisation du couple entre intime et public ne se limite pas uniquement à une localisation ou une géographie neutres. Le couple est limité dans une même mesure par les conditionnements familiaux. Le couple et la famille négocient chez les romanciers étudiés une relation problématique à la fois d'exclusion et d'acceptation.

### II.3. Les contraintes familiales

Structure de base de la société traditionnelle, la famille se confronte avec des difficultés pour remplir le même rôle dans la société moderne. Les ravages des guerres mondiales, ainsi que l'évolution de la culture sont des facteurs qui influencent fortement l'organisation de l'institution familiale. La modernisation de la société signifie en premier lieu la modernisation de la culture, de la vie quotidienne et de la mentalité des gens, phénomène qui génère une diversification de la

---

<sup>635</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 20.

<sup>636</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 81.

structure familiale, car il contraint celle-ci à s'adapter aux changements. Cependant, la mentalité n'arrive pas à avancer au même rythme que le progrès social. Par conséquent, malgré l'effritement des valeurs traditionnelles, le modèle familial conventionnel continue de prédominer, ce qui atteste la solidité des valeurs anciennes dans la confrontation avec les valeurs modernes. Il faut du temps pour que les gens (et notamment les élites religieuses et politiques) se détachent des vieilles habitudes et modes de penser, car ils s'y accrochent en adoptant une stratégie de défense pour préserver ce qui faisait partie de leur identité. Ainsi s'explique le décalage entretenu pendant longtemps entre les mentalités des générations se trouvant à la confluence des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La première moitié du XX<sup>e</sup> siècle marque donc un tournant dans l'évolution sociétale, c'est une époque-passerelle entre l'ancien et le nouveau.

Malgré les éprouvantes conditions historiques et la diversité des formes qu'elle revêt désormais, la famille demeure la structure principale de la société moderne. Elle se heurte, cependant, à des changements drastiques : diminution du nombre des mariages, croissance de cas de concubinage et de divorce. Le XX<sup>e</sup> siècle témoigne de l'instabilité familiale. L'endogamie géographique, sociale, voire professionnelle demeure la règle de base, mais les couples unis pour des raisons du cœur sont de plus en plus fréquents. Si jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle les jeunes devaient obéir presque sans conteste à des contraintes religieuses, familiales et sociales, au XX<sup>e</sup> siècle l'ancien ordre des choses est renversé : ce sont les jeunes qui dictent les nouvelles valeurs et normes de comportement, alors que les parents qui s'attachent aux valeurs traditionnelles se voient obligés de lutter âprement pour les défendre ou (rarement) de battre en retraite. Leur résistance peut soit s'avérer invincible, ce qui cause une rupture irrémédiable avec les progénitures, soit se transformer en permissivité, ce qui donne une chance à la conciliation intergénérationnelle.

Dans ce contexte, le mariage reste perçu comme une norme sociale, car il indique l'arrivée à maturité et représente le prétexte pour quitter la famille initiale. Malgré la pression sociale incitant encore au mariage, le lien amoureux au XX<sup>e</sup> siècle n'est plus conditionné par l'idée du mariage obligatoire en tant que manière unique, fiable et durable de s'unir<sup>637</sup>. La baisse des unions maritales et l'augmentation des cas de séparation en faveur de nouvelles unions sont les indices d'une crise de la famille. Ainsi donc, entre la recherche du romantisme et l'engagement, la conception du mariage et celle de l'amour sont complètement changées :

---

<sup>637</sup> Dans ce chapitre, nous nous intéressons au mariage en tant que choix de vivre et analysons les raisons de sa célébration et de son refus chez les personnages, pour y revenir dans le chapitre suivant et l'analyser à travers le prisme de sa perception sur le plan social.

l'amour cesse de se manifester sous une forme unique et devient un acte subversif. Le divorce est non seulement légalisé, mais aussi accepté, tandis que le terme de concubinage, à connotation péjorative, est remplacé par celui de cohabitation, notion qui représente, au sens positif, un mariage à l'essai ou une union provisoire en vue d'une éventuelle union plus durable. La conscience de la précarité des couples est plus aiguë, donc l'acte prouvant la liaison n'a plus de valeur décisive. En même temps, la primauté de l'amour sur l'institution fait que les couples soient plus fragiles. La libéralisation des mœurs favorise la constitution de relations apparemment incompatibles et uniformise les différences entre partenaires, tout comme le font observer Ariès et Duby : « L'évolution actuelle des mœurs tend à gommer les différences de statut pour faire comme si la vie collective mettait en présence des personnes égales et uniques, toutes différentes et que l'on doit accepter dans leurs particularités. »<sup>638</sup>

La famille renferme deux acceptions : un cadre élargi comprenant plusieurs générations et un cadre restreint englobant la génération la plus récente et le nouveau type de famille qu'elle se crée. Dans le corpus, nous voulons mettre en relief la dynamique existante entre les partenaires du couple et les motivations qui la sous-tendent, mais cela ne peut se faire sans tenir compte des interactions entre parents et enfants, qui seront également analysées en deuxième lieu, afin de voir dans quelle mesure ces deux entités s'influencent réciproquement. Il est indéniable que la famille comme institution sociale joue un rôle important dans le fonctionnement d'une société, car le socle sur lequel elle se forme contient tous les principes qui consolident cette dernière : les valeurs qui régissent les comportements et les relations interpersonnelles, les styles de vie, les croyances religieuses, la situation culturelle, économique et politique, la langue. Ces facteurs représentent à la fois la base et les limitations du nouveau type de famille, celui du XX<sup>e</sup> siècle. Quels que soient les raisons de sa constitution, la famille se veut le modèle du bonheur. Si l'on observe dans ces textes, tout comme dans ces sociétés, plusieurs types de familles, c'est qu'il y a aussi diverses manières d'imaginer le bonheur. Le pluralisme des ménages traduit le pluralisme culturel.

Le corpus préfigure l'ouverture d'esprit d'une nouvelle génération. Vivant dans une époque historique à la confluence de métamorphoses radicales, ils se confrontent avec des parents tributaires du passéisme qui, compte tenu de l'époque et de la société, s'évertuent à limiter leurs expériences personnelles. Sensibles aux changements historiques et sociaux, ils constatent le décalage énorme qui persiste entre la réalité de l'époque et la mentalité des gens par rapport aux

---

<sup>638</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 136.

nouvelles mœurs sexuelles. Ils se butent tout d'abord contre le mur de leurs propres familles dans une tentative pour imposer une nouvelle conception de l'amour et éventuellement de l'institution familiale, qui serait fondée sur plus de liberté. Malgré les variations caractéristiques des divers espaces géographiques, la structure et la mentalité de la famille enregistrent un parcours assez similaire dans l'Europe occidentale, à cause du contexte historique similaire<sup>639</sup>.

Ce préambule sur le rôle de la famille nous est nécessaire, puisque cette section s'intéresse aux contextes familiaux dont sont issus les auteurs/personnages, comme source indéniable de la dynamique. Dans la vie des auteurs du corpus et, par extension, dans celle de leurs personnages, la famille élargie est soit rejetée et accusée de réprimer l'identité des enfants en les transformant en individus conformistes, soit présente tel un mauvais souvenir ou, pire, tel un facteur de désagrégation de la nouvelle famille en formation. D'une part les parents sont rejetés délibérément par les enfants de leur vie, considérés qu'ils sont comme porte-parole d'une institution répressive, d'autre part la famille se tient elle-même à distance, car ses tentatives d'interférer et de dicter une conduite sont infructueuses. Le conflit intergénérationnel est à cette époque très acharné, car des vécus différents séparent les membres de la famille. Les enfants refusent de se soumettre à la hiérarchie familiale et sociale en faveur de l'épanouissement personnel. Parallèlement à la désagrégation progressive de la famille prend naissance une tendance de reconstruction de celle-ci sur de nouveaux principes. Cette attitude adverse est transposée dans les romans, où les personnages se détachent brutalement de leurs familles qu'ils jugent comme élément nocif, qui va à l'encontre de leur évolution spirituelle. Nous constatons que les héros de ces romans connaissent tous des fractures au niveau des relations parentales. Le scandale familial est synonyme de rupture générationnelle. D'après les études effectuées par Ariès et Duby, jusqu'en 1950 les jeunes gens n'ont presque pas le droit d'avoir une vie privée, à cause du contrôle excessif exercé par les parents sur leurs loisirs et amitiés extrafamiliales. Ces derniers s'arrogent abusivement le pouvoir de décider de l'avenir des enfants par les pratiques éducatives obsolètes cultivées encore dans la société, ce qui alimente la discordance<sup>640</sup>. Les fissures se produisent aux deux niveaux parentaux : au niveau maternel parce que les mères sont soit accaparatrices, soit manipulatrices, au niveau paternel parce que les pères sont trop autoritaires et inflexibles.

---

<sup>639</sup> Nous réitérons à ce point le caractère thématique et non pas sociologique de cette recherche, ce qui explique notre décision de ne pas aborder les particularités des mentalités en France, en Belgique et en Italie.

<sup>640</sup> Cf. Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 79.

Les écrivains transposent dans leur écriture des éléments inspirés de leur propre relation familiale, voulant démontrer, dans les termes de Jung, que « l'attachement aux parents, quand il est exagéré, n'est ni naturel, ni sain. »<sup>641</sup> C'est la raison principale pour laquelle la société du XX<sup>e</sup> siècle connaît le passage de la famille élargie à la famille nucléaire. Le noyau se resserre autour du couple, tout en excluant les familles, porte-parole d'idées rétrogrades qui ne conviennent plus aux jeunes. En règle quasi générale, les jeunes choisissent d'aimer des personnes que leurs familles n'approuveraient jamais.

Deux situations se constatent dans les rapports intergénérationnels : premièrement le contrôle que les parents tentent d'exercer sur les progénitures est contrebalancé par la résistance acharnée de ces dernières, ce qui ne fait qu'élargir l'abîme entre eux, l'incompatibilité foncière ; deuxièmement les parents abandonnent la lutte pour la domination idéologique, amèrement déçus. En dépit des particularités territoriales des trois pays à l'étude, l'exemple des écrivains du corpus suit généralement ces deux tendances. La vie menée par Franz Hellens rompt avec les normes de la société de son temps, celles-là mêmes que sa famille apprécie fortement. Son père notamment, un esprit extrêmement rigide, n'a jamais approuvé l'aliénation spirituelle de son fils, son éloignement de la foi chrétienne qu'il lui avait inculquée et ses trois mariages, à une époque où le divorce était vu comme un stigmate, une tare. La rupture entre eux est définitive. La mère de Roché, très ouverte et tolérante envers la liberté amoureuse, accepte les relations amoureuses de son fils, mais s'oppose à l'engagement à long terme, dans une tentative absurde pour garder celui-ci à ses côtés le plus longtemps possible. Veuve très jeune, elle couve son fils unique de toutes les formes imaginables de protection émotionnelle, sans se rendre compte que c'est peut-être la raison qui le pousse dans les bras de n'importe quelle femme. Moravia a une relation distante avec ses parents. Ceux-ci l'aident avec de l'argent et des conseils, mais ont la décence de ne pas intervenir lors des décisions importantes qu'il prend, craignant des conflits. Quand même, Moravia ne mène pas une vie scandaleuse ; la politesse prédomine dans ses relations familiales. Si sa mère est presque éclipsée dans sa vie réelle, l'écrivain italien imagine dans son roman une mère oppressive et manipulatrice, un exemple typique de la bourgeoisie de son temps, avec une conduite similaire à la mère de Beauvoir. Les parents de cette dernière bannissent le style de vie de leur fille et ne se consolent jamais d'avoir échoué à lui insuffler les préjugés qui gouvernent leur propre vie. Son statut de femme libre leur fait honte, ce qui réduit leurs contacts personnels au minimum. Tous ces exemples montrent l'écart générationnel et le tort que les parents ont de

---

<sup>641</sup> C.G. Jung, *Psychologie et Éducation*, Traduit de l'allemand par Yves Le Lay, avec la collaboration de L. Devos et de Olga Raesvski, Paris, Buchet/Chastel, 1963, p. 28.

croire qu'ils peuvent modeler leurs enfants selon leur exemple, d'ignorer les années qui les séparent et les changements inhérents, surtout dans une société dont les valeurs sont si violemment bouleversées.

Dans le roman de Franz Hellens, Lucien se rappelle la rigidité imposée dans sa jeunesse par ses parents, notamment par son père, qui lui faisait croire que tout agrément était honteux, le comblait d'interdictions et ne l'encourageait jamais à extérioriser ses émotions. Les contraintes subies le poussaient à s'isoler des siens et à goûter ses petites joies en solitude, tout en s'accablant de culpabilité et de remords, effet des enseignements paternels. Échapper à l'emprise du père est son but suprême jusqu'à la fin de son adolescence, quand il a le courage de rompre avec cette influence nuisible et de suivre sa propre voie.

Dans ma jeunesse, obligé de cacher à mes parents les satisfactions que je prenais, je les crus criminelles parce que, si je les avais demandées, on ne me les aurait accordées qu'avec ce regard que je connaissais trop, où il y avait un reproche et comme une honte. Je me rendais le soir au théâtre, traînant un remords après moi. D'ailleurs je n'avais pas l'habitude du plaisir. Je ne vis jamais jouir pleinement ma mère ; elle que j'aimais au-dessus de tout semblait réprimer plus facilement la joie que la douleur. Ce sentiment de résistance demeura au seuil de tous mes entraînements.

Mais enfin, le passé éclairci, ce passé auquel je n'avais eu aucune part, je pouvais croire que l'avenir ne dépendrait que de moi. (*FP*, 75-76)

Cet épisode contient des réminiscences qu'a l'auteur de sa propre famille, qui le hantent toute sa vie. En fait le détachement d'Hellens de sa famille est brutal, mais l'auteur continue d'y être attaché, même s'il ne peut en suivre les règles. Selon Robert Frickx, il voit ses parents comme des monuments d'austérité, d'abnégation, d'attachement à des principes et d'inflexibilité : « [U]n père sévère et dur, plus soucieux de son travail que de sa famille ; une mère pieuse, totalement dévouée à son mari, peu encline aux épanchements ; [...] deux *statues du devoir*, parangons d'une certaine bourgeoisie de province, bien-pensante et rigoriste. »<sup>642</sup> Le premier pas vers la chute dans la disgrâce de ses parents est fait par Hellens lors de son mariage avec Marguerite Nyst, une femme que son père n'a jamais agréée. Franz, un homme sensible et discret, épouse une femme coquette, avec laquelle il ne réussit d'ailleurs jamais à arriver à un accord complet. Cet événement accentue la faille déjà existante entre son père et lui, rendant impossible toute réconciliation entre eux ; le vieil homme meurt sans avoir pardonné les errements de son fils et ce dernier n'a plus l'occasion de lui montrer sa réelle affection. En dépit du traitement sévère qui lui a été infligé, l'auteur garde quand même pour les siens une affection et une considération réelles.

---

<sup>642</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 21. Souligné dans le texte.



Robert Frickx nous en présente une image basée sur les propres impressions d’Hellens notées dans son journal intime. Pour l’écrivain, sa famille est le pire souvenir de son enfance et sa sévérité lui laisse des séquelles profondes qui l’empêchent à jamais de jouir pleinement de sa liberté tardive, car en réalité il ne sait pas comment s’en servir.

Le 7 janvier 1956, Frédéric consigne cette réflexion désabusée : « Le plus mauvais souvenir de mon enfance : la famille. » De là, sans doute, son besoin profond de solitude et, plus tard, la rupture avec les siens. Mais s’il a, vers la trentaine, « explosé dans la liberté », il ne s’y est, de son propre aveu, jamais habitué totalement : elle est venue trop tard et trop brusquement. Le 7 août 1935, il confie à son *Journal* qu’il a toujours vécu séparé des siens, et que ceux-ci le tenaient pour « un égaré, un égoïste ». Toutefois, et bien qu’il n’ait jamais eu la fibre familiale, Hellens a rendu fréquemment hommage à ses parents. Sans chercher à dissimuler le côté rigide de son éducation, il s’est plu à souligner, chez son père, l’honnêteté, la modestie, le désintéressement, et, chez sa mère, tendrement aimée, semble-t-il, de cet enfant fragile, l’indulgence et la bonté<sup>643</sup>.

Sous l’attitude rigide du père, l’auteur décèle un homme chaud, sensible, voire indulgent, qu’il ne cesse d’aimer. D’autres témoignages renforcent cette attitude : « [...] Franz Hellens s’est toujours senti accompagné, dans son existence, par la figure de son père, universitaire scrupuleux rompu à la pratique des sciences exactes. »<sup>644</sup> Sa mère lui inspire des sentiments plus tendres, une attitude docile et un attachement profond qu’il cherche toute sa vie dans les femmes rencontrées. Pourtant, la rupture des relations paternelles entraîne automatiquement celle des relations maternelles. La position éternellement distante vis-à-vis des siens confirme dans le cas d’Hellens un conflit intergénérationnel insurmontable. En étudiant le comportement des parents à l’égard de leurs enfants, C.G. Jung conclut qu’une présence parentale trop pesante limiterait les possibilités des enfants de se développer et de forger une famille à leur propre compte dans l’avenir. Il voit dans le rapprochement exagéré de la famille un facteur désastreux pour le développement mental des progénitures.

À l’époque contemporaine, ce sont des liens temporels qui ont remplacé l’organisation spirituelle de la société. Car demeurer définitivement dans la famille est désastreux au point de vue psychique. [...] *L’homme a besoin d’une communauté plus vaste que celle de la famille dont l’encercllement trop étroit est cause de dépérissement spirituel et moral.* S’il en est par trop accablé, autrement dit s’il est encore trop attaché à ses parents, il transférera cet attachement tout simplement dans la famille qu’il aura fondée, en admettant qu’il en arrive là, et il créera éventuellement pour ses enfants un milieu spirituel aussi misérable que celui qui fut le sien<sup>645</sup>.

---

<sup>643</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>644</sup> Roger Brucher, « Franz Hellens, roi-enfant », in Raphaël De Smedt (dir.), *Franz Hellens. Recueil d’études, de souvenirs et de témoignages offert à l’écrivain à l’occasion de son 90<sup>e</sup> anniversaire*, Bruxelles, André de Rache, 1971, p. 140.

<sup>645</sup> C.G. Jung, *Psychologie et Éducation*, op. cit., p. 41. Souligné dans le texte.

Comme les modèles de la vie réelle, autant Lucien, que Léa du roman *La femme partagée* vivent dans un isolement total vis-à-vis de leurs familles. Peu de souvenirs éclatent sur les moments passés par les personnages au milieu de la famille, pendant l'enfance ou l'adolescence. Ni parents, ni frères, ni sœurs n'apparaissent à leur proximité.

Franz Hellens réserve à ses personnages la vie commune, la cohabitation comme un accomplissement du désir d'être ensemble. Mais cela ne se produit pas immédiatement, parce que la mise en couple est lente, conférant aux partenaires le temps de s'accommoder l'un avec l'autre. Les deux entreprennent des voyages constants à l'intérieur d'eux-mêmes, en quête de leurs affects à travers les voiles parfois apparents et superficiels de la timidité ou du courage. Cette préoccupation pour atteindre l'harmonie fait partie du désir d'établir un engagement pour l'avenir. Les personnages, provenant de milieux sociaux différents, se rencontrent dans un réseau d'amis communs, ce qui favorise l'émergence du sentiment amoureux. Tout comme Hellens, Lucien est un individu peu sociable, qui rejette réunions mondaines et fêtes. Sa timidité lui dicte une conduite réservée et un espace de déroulement restreint. Les concessions qu'il fait se justifient par le désir de satisfaire la femme, qui est passionnée de la vie publique et des sorties. L'engagement qu'il assume a une dimension spirituelle aussi : esprit intuitif, Lucien s'aperçoit de la sensibilité de Léa et ne veut pas la blesser en forçant les choses. Il s'évertue à découvrir le rituel approprié qui prépare l'entrée dans la vie familiale, car il veut que leur approche soit parfaite. L'évolution de leur relation illustre la nature graduelle du processus de formation du couple dans un monde où les étapes ne sont pas fixées d'avance, mais sont construites au fur et à mesure par les protagonistes, au moyen d'échanges communicationnels voués à tester le partenaire et sa personnalité reformulée lors des débuts de la vie de couple. Les amoureux doivent décider non seulement s'ils sont faits pour une telle union, mais si cette union les fait tels qu'ils souhaitent être. C'est surtout Lucien qui imagine des scénarios pour nouer une relation aussi comblée que possible, car l'amour est pour lui une dénégarion du « je » au nom du « tu » et du « nous ».

Après sa constitution, le couple de *La femme partagée* mène une vie isolée, sans fréquenter ou accueillir d'amis. C'est une période de tranquillité, idéale pour permettre aux partenaires de se connaître, de s'habituer à vivre ensemble : « Pendant ces mois rapides, aucune figure étrangère ne nous toucha ; comme nous ne cherchions personne, personne ne venait nous voir. » (*FP*, 76) L'isolement est pleinement voulu et assumé.

Lucien et Léa s'engagent dans la cohabitation sans avoir de projet de mariage. Ils s'y lancent inconsidérément, tout en évitant d'en imaginer les implications à long terme. Ils ne se demandent pas si leur expérience de cohabitation va dans le sens de la construction progressive d'un engagement profond dans l'amour, promis à la durée, ou si elle risque, faute d'affinités, d'aboutir au désenchantement et à la déception. Les rôles dans l'espace domestique sont choisis sur la base d'idéaux égalitaires. En fait le couple prête peu d'attention aux tâches domestiques et se concentre plutôt sur la découverte réciproque.

Les idées d'Hellens sur le mariage et sur le concubinage sont mises dans la bouche d'un personnage qui l'incarne encore une fois lui-même dans le roman *L'Homme de soixante ans*. Sa conception justifie aussi le comportement qu'il a eu pendant sa deuxième relation amoureuse (celle-là même qui est décrite dans *La femme partagée*) quelques années auparavant. Ces réflexions anticonformistes frappent par leur ouverture, leur sincérité et surtout leur désintérêt pour l'opinion publique de l'époque, très réticente devant une telle attitude. Ainsi, dans *L'Homme de soixante ans*, le personnage quitte sa femme dont il ne divorce pas et déménage avec une maîtresse beaucoup plus jeune. Ils ont même un enfant hors-mariage et considèrent que leur statut de conjoints libres est légitimé dans leurs âmes et devant Dieu, sans qu'un document puisse donner plus de garanties sur la stabilité de leur union que leur conscience et leur volonté elles-mêmes.

De même qu'aucune allusion n'avait été faite au divorce, il n'avait pas été question entre eux de mariage. Ces mots issus l'un de l'autre et les choses qu'ils représentent semblaient à leurs yeux également inutiles. Aujourd'hui que le champ était libre, se marier ne leur parut nullement nécessaire. Angélique y songeait quelquefois à cause de l'enfant, sans insister. Ils avaient tout le temps d'y réfléchir. Son instinct lui disait qu'une union comme celle qui l'attachait à Félicien pouvait se passer de garanties. De son côté Félicien, à qui la même idée était venue, ne voyait dans une sanction officielle que la marque d'un doigt sale sur une page couverte d'une belle écriture. On ne signe pas le pacte d'amour, on l'accomplit. Dieu lui-même, s'il s'occupe de ses créatures, n'exige que sentiment et bonne foi<sup>646</sup>.

Si la famille d'Hellens se voit marquée par un antagonisme idéologique entre elle et le fils concernant les valeurs morales du savoir-vivre, dans le cas de Roché la famille est représentée par la mère et repose sur un antagonisme entre cette dernière et le fils concernant la morale amoureuse. Roché grandit sans père et sans aucun souvenir de lui, car celui-ci meurt en 1880 à trente-trois ans, d'une méningite, alors que son fils est à peine âgé d'un an. Entre Henri-Pierre et sa mère, Clara Louise Roché, s'instaure dès lors un rapport basé sur une affection et un soin presque maladifs. L'écrivain garde envers cette dernière un amour particulier et une dette morale

---

<sup>646</sup> Franz Hellens, *L'Homme de soixante ans*, op. cit., p. 226.

pour l'effort qu'elle fait de l'élever toute seule, une reconnaissance qui lui interdit la désobéissance. La morale amoureuse de la mère est d'empêcher le fils de se marier, afin qu'elle reste l'unique femme bénéficiaire de son amour. Jusqu'à un âge avancé et surtout du vivant de sa mère, Roché s'arroge la liberté d'aimer sans les entraves du mariage, parce qu'en plus d'aimer ce style de vie il veut en premier lieu rendre heureuse Clara.

Afin de ne pas peiner sa mère qui l'aimait d'un amour exclusif, il est resté très longtemps célibataire. Il vivait seul, mais en maintenant constamment à portée de cœur et de corps trois maîtresses régulières auxquelles s'additionnaient des conquêtes de passage, presque quotidiennes<sup>647</sup>.

Nuria Vidal affirme que pour la mère, il n'est pas important que son fils ait cent amantes, ce qu'elle ne veut pas, c'est qu'il en ait une seule<sup>648</sup>. C'est toujours elle qui, avec son attitude de mère « castratrice »<sup>649</sup>, l'empêche de se marier avec son premier grand amour, Margaret Hart, et exerce un contrôle rigoureux sur les femmes de sa vie. Par conséquent, son fils lui cache ensuite sa vie amoureuse et ne lui fait plus connaître ses maîtresses. Sa conduite de don juan est vouée non seulement à satisfaire son immense désir d'amour, mais inconsciemment à venger sa mère de sa vie inapaisée de ce sentiment : « Aimer chaque femme qu'il côtoie devient son principe. Sur ce plan, sa vie fut une grande réussite. »<sup>650</sup> La mère ne gère pas seulement la vie amoureuse du fils, mais elle s'efforce de lui transmettre une culture impressionnante, en fait de le former sur tous les plans en conformité avec ses propres ambitions, ce que met en évidence Catherine du Toit : « Le fils doit combler le vide produit par la disparition du père. Il devient la raison d'être de Clara Roché, sa *chose* à former selon ses besoins et ambitions à elle. »<sup>651</sup> À cet effet, elle publie un recueil de maximes et de principes d'éducation et s'efforce de lui inculquer, en outre, l'amour pour les livres et la peinture, en voulant faire de lui un être exceptionnel. Cette situation se transfère au roman, où l'on aperçoit Jim subir lui aussi la présence insistante de la mère dans sa vie et son influence délétère notamment sur le plan amoureux. Elle s'oppose à ses relations, considérant qu'aucune fille n'est digne de lui. C'est surtout pour lui épargner la souffrance et lui montrer sa considération que Jim obéit à sa mère ou lui cache ses aventures.

---

<sup>647</sup> François Truffaut, *art. cit.*, pp. XX-XXI.

<sup>648</sup> Cf. Nuria Vidal, « Henri Pierre Roché: El coleccionista que amaba a las mujeres », in *Libros del Asteroide. La prensa dice*, 8 février 2006, [En ligne] URL : <http://www.librosdelasteroide.com/henri-pierre-roche-el> (Consulté le 28 janvier 2008).

<sup>649</sup> Scarlet & Philippe Reliquet, *op. cit.*, p. 28.

<sup>650</sup> Manfred Flüge, *op. cit.*, p. 22.

<sup>651</sup> Catherine Kepler du Toit, *op. cit.*, pp. 21-22. Souligné dans le texte.

Jim estimait sa mère. Enfant, elle lui avait appris à ne jamais insister. Son oui était oui, son non était non, et Jim avait pitié de ses petits amis qui perdaient tant de temps en jérémiades pour fléchir leurs parents. Passé l'adolescence, sa mère n'eut plus d'influence sur lui, sinon en sens contraire, à cause de son apriorisme. Jim était un expérimentateur.

Il n'avait jamais voulu épouser aucune des jeunes filles qu'elle choisissait pour lui, et elle n'avait jamais approuvé celles qui auraient plu à Jim. Le foyer souple qu'elle lui maintenait constamment ouvert avait été la cause du célibat de Jim. Ils avaient leurs repas prêts, sur des plateaux, et ils mangeaient séparément à n'importe quelle heure, quand ils en avaient envie. Ils travaillaient chacun dans ses pièces et ils se faisaient de brèves et fréquentes visites. (*JJ*, 220)

Malgré son attitude autoritaire, c'est chez la mère que Jim trouve du réconfort dans la détresse amoureuse, en s'y sentant, d'après ses propres paroles, comme « dans un port neutre, entre Kathe et Gilberte. » (*JJ*, 220)

Lorsqu'après des années de relation amoureuse, Jim propose enfin le mariage à Gilberte, celle-ci refuse, sous prétexte qu'elle devrait partager le même appartement de sa belle-mère, ce qui lui rendrait la vie insupportable. La mère de Jim s'oppose à la relation de son fils avec Kathe aussi et ne retient pas ses commentaires venimeux à cet égard. C'est pourquoi Jim craint un contact violent entre les deux et empêche Kathe de le rejoindre à Paris lors de certains voyages, quand sa mère est là.

La mère de Jim était en voyage. Jim invita Kathe à passer une journée dans sa moitié d'appartement. Ce fut étrange pour lui d'avoir Kathe dans ce sanctuaire, imprégné de l'esprit de sa mère, si opposé à la vie qu'il menait avec Kathe.

Elle et Kathe, les deux caractères se valaient, comme indépendance et comme absolutisme. Mais sa mère n'avait été mariée que deux ans et était restée fidèle à la mémoire de son père. Elle vivait là, avec ses livres, ses réflexions et des visites d'amis. Elle trouvait Jim faible et dispersé. (*JJ*, 198)

Une confirmation du fait que les relations amoureuses de Roché sont conditionnées par sa mère est consignée par Scarlet et Philippe Reliquet aussi, qui définissent les réactions des maîtresses principales du fils à son encontre : Germaine/Gilberte lui oppose de la timidité, de la faiblesse et de la peur, tandis que Helen/Kathe la défie et lui fait la guerre.

Les amantes de Roché, peut-être plus que lui, en seront les victimes, complaisantes (ainsi de sa maîtresse la plus suivie, Germaine Bonnard, qui devra avorter à plusieurs reprises, face à l'intransigeance de madame Roché, incapable de promettre au jeune couple une aide quelconque, en cas de naissance) ou révoltées (ainsi Helen Hessel)<sup>652</sup>.

La mère s'avère être une présence tellement puissante dans la vie de Franz Hellens et d'Henri-Pierre Roché, que ceux-ci ne se lassent pas de la rechercher dans les femmes qu'ils

---

<sup>652</sup> Scarlet & Philippe Reliquet, *op. cit.*, p. 29.

aiment à la maturité. Mais il y a une différence fondamentale entre la quête des deux auteurs : si Franz Hellens cherche l'image et la personnalité de sa mère sous une forme identique dans les femmes qu'il aime, Henri-Pierre Roché veut retrouver en la personne aimée à la fois des traits de sa mère et des traits contraires : « Cette femme, évidemment inaccessible, aurait été à la fois l'image de Clara — entière, absolue, possessive, conquérante — et de son contraire — tendresse, effacement, patience, soumission. »<sup>653</sup> Les résultats diffèrent également : Hellens retrouve sa mère dans sa dernière femme, Hélène Burbulis, tandis que pour Roché la quête reste inaccomplie. La recherche amoureuse n'aboutissant pas à un résultat satisfaisant en une seule personne, ce dernier essaie d'associer les conquêtes féminines et d'en joindre les qualités requises : « Cette quête complexe, ressort de son donjuanisme, a sans doute contribué à la constitution de relations et de ménages à trois, une obsession dans la vie de Roché. »<sup>654</sup>

La mère de Jules est aussi accaparante que celle de Jim. Dès le début du roman, elle essaie d'imposer ses avis et ses goûts à son fils, mais plusieurs échecs lamentables la convainquent de se retirer, déçue :

Sur ces entrefaites, la mère de Jules, assez âgée, encore vive, vint d'Europe centrale voir son fils à Paris. Ce fut un souci pour Jules. Elle examinait son linge et voulait qu'il ne manquât pas un bouton. Elle emmena Jules et Jim dîner dans les meilleurs restaurants, mais elle désirait que tous deux fussent en redingote, avec des hauts-de-forme. Effort considérable pour Jules. — Elle partit. (JJ, 13)

Dans le couple Kathe-Jules, la crise entre les époux est amplifiée par la présence hostile de la mère de Jules d'une part et par la passivité de ce dernier d'autre part, interprétée par Kathe comme une adhésion au comportement de sa mère. Celle-ci empoisonne la relation amoureuse de son fils au point que Roché présente la situation sous l'influence nocive de celle-ci dans un lexique de l'inimitié, voire de la torture. L'atmosphère délétère créée par la belle-mère — humiliation, propos blessants, voire outrageux — suscite chez la belle-fille désir de vengeance et regret de faire partie de cette famille.

La famille de Jules fut pour Kathe un calvaire. La veille du mariage, lors d'une réception, la mère de Jules commit un impair, qui blessa Kathe à fond. Jules s'y associa par sa passivité. Kathe punit et liquida cela en reprenant à l'instant pour quelques heures un ancien amant, Harold — oui, amant. Ainsi put-elle se marier avec Jules *quittes*, en recommençant à zéro. Elle n'avait pas caché à Jules ses liaisons passées.

Le voyage de noces autour de la France, avec Jules et sa mère, fut une série de situations impossibles. Jules subissait l'influence de sa mère, qui leur offrait ce voyage, bêtement

---

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 30.

somptueux. Kathe se mordait les poings de s'être alliée à cette race. Elle se jugea outragée. (*JJ*, 96-97)

La famille restreinte se coagule chez Henri-Pierre Roché sous la forme de deux couples ayant au centre la même femme avec laquelle s'établissent deux types d'union : un mariage (Jules-Kathe) et un concubinage avec désir irréalisé de mariage (Jim-Kathe). Les deux couples sont unis par des affinités particulières qui garantissent des rapports amicaux même quand la passion n'y est plus.

Le premier couple, fondé sur des préceptes superficiels, ne résiste pas à l'épreuve du temps, en dépit des affinités intellectuelles et des deux enfants nés du mariage. Chacun attend beaucoup de cette relation et, paradoxalement, l'idéalisation du couple est à l'origine de sa fragilité, parce qu'il y a un décalage entre sa représentation aux yeux des partenaires et la façon dont chacun le vit. La passion vécue par Jules et Kathe est tempérée, peu frénétique et s'éteint rapidement ; c'est pourquoi les deux mariages qu'ils concluent finissent étouffés par la passivité et l'ennui. Jules est trop calme pour l'esprit débordant de vitalité de sa femme et incapable de s'élever à la hauteur de son intensité. Il n'est pas étonnant que celle-ci s'ennuie bientôt à ses côtés. En échange, le deuxième couple, formé sur les ruines du premier, connaît une évolution intense, ponctuée de séparations et de conciliations. Pour diverses raisons, il ne lui est pas permis de sceller l'affection sous l'habit du mariage et les enfants lui sont également refusés. Dans un même roman nous sommes donc en présence de deux cas antagoniques : un mariage remplissant toutes les conditions pour perdurer qui échoue et un concubinage qui dure malgré les nombreux démêlés et le manque d'officialisation.

Dans le second cas, la passion de Jim et de Kathe est violente et se manifeste par des débordements de tendresse et de chagrin, d'enthousiasme et d'injures. Même sans document officiel, ils réalisent une union beaucoup plus étroite que la précédente, grâce à l'exubérance de leurs sentiments et aux connivences profondes qu'ils partagent. Si pour s'aimer ils ne ressentent pas le besoin de se marier, la possibilité de la conception d'un enfant rend l'union légale indispensable : « Kathe et Jim décidèrent par lettres de hâter leur mariage pour avoir tout de suite des enfants. Jules était d'accord pour faire ce qu'ils voudraient et pour divorcer vite. » (*JJ*, 126) Le divorce est nécessaire pour éviter que l'enfant porte le nom de famille de Jules et pour permettre le mariage du second couple. C'est Kathe notamment qui exige le mariage et refuse de tomber enceinte de Jim avant de l'épouser. Pour ce dernier, ce n'est que l'enfant qui compte. Tout en acceptant d'épouser Kathe pour lui faire plaisir, le mariage n'est pas important pour lui :

« Les formalités étaient nombreuses et difficiles à cette époque pour un mariage entre ressortissants de leurs nations. “Peu importe, pensait Jim, faisons notre enfant, nous aurons le temps de parfaire le mariage avant sa naissance”. » (*JJ*, 147) Cependant, le *Journal* de Roché révèle une nuance qui a été éliminée du roman, à savoir la peur de Jim que le mariage diminue son amour pour Kathe, tout comme sa liberté et sa joie de vivre : « Notre différend grandit. [...] Comment lui expliquer que justement cette convention de mariage mord dans mon absolu amour pour elle ? Que je veux découvrir la vie, l’enfant, avec elle, sans rien savoir d’avance ? »<sup>655</sup> Si Kathe voit l’acceptation de Jim de l’épouser comme une concession avilissante et ridicule, Jim admet que c’est un signe de faiblesse venu de son désir de satisfaire Kathe et un sacrifice pour l’enfant qu’il veut avoir. L’opposition de l’homme au mariage ne provient pas de l’orgueil ou d’un complexe comme Kathe le suppose, mais d’une impulsion à la révolte, d’une connaissance de la situation matrimoniale en tant que juriste, qui le fait *a priori* penser au mariage en termes de « mariage-divorce ».

Je reprends nos paroles d’hier : « Puisque je fais tout ce que tu veux ! » — Elle : « Oui, mais à regret, et comme un cadeau, et comme si je t’obligeais à m’épouser. Mais je n’y tiens pas ! C’est ridicule. Tu as un complexe, des masses de femmes ont voulu t’épouser ? Ce serait remporter la victoire sur toi ? Tu en es honteux ? » — Je dis : « Non. J’ai été juriste. Je hais mariage-divorce comme il est chez nous, comme il n’est déjà plus en Russie. Je suis honteux de passer par là. Je veux révolution. Mais je fais ce sacrifice pour mon fils, en me trouvant faible. » Elle me blague<sup>656</sup>.

Les enfants, nés ou désirés, complètent le tableau de l’amour des couples et chacun des personnages entretient avec eux une relation particulière. Deux enfants unissent Kathe et Jules à jamais, en mariage et hors mariage. Par contre, le couple Kathe-Jim, pour lequel un enfant représenterait le comble du bonheur et l’apogée de l’amour, n’arrive pas à satisfaire cette aspiration : « Ainsi, à eux deux, ils n’avaient rien créé. » (*JJ*, 160) Par un choix surprenant de la providence, Jules, qui est incapable d’avoir une vraie relation d’amour, bénéficie du bonheur de la paternité. Jim, d’autre part, ne connaît pas la félicité d’être père, alors qu’il le désire éperdument, jusqu’à en faire son vœu suprême le 1<sup>er</sup> janvier 1921 : « Salut 1921 ! Puisses-tu m’apporter un fils de Luk. Voilà mon vœu le plus spontané. »<sup>657</sup> Un fils représenterait pour lui plus qu’une promesse d’avenir, soit la perspective d’une vie nouvelle et brillante : « L’avenir, je voulais le découvrir avec elle. Tout neuf. Vierge. Découvrir la paternité, découvrir le mariage par

<sup>655</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., p. 344.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 141.



la paternité. »<sup>658</sup> Malgré son comportement parfois irrationnel, Kathe vit sa maternité comme une bénédiction. Plus que l'amour, les enfants constituent chez elle le moteur de l'existence et la raison de vivre, tout comme Jim le comprend : « Kathe n'était jamais aussi totalement Kathe que lorsqu'elle attendait un bébé. » (*JJ*, 149)

Roché avoue dans le journal vouloir écrire un roman intitulé *L'Enfant non eu*<sup>659</sup>. En fait son désir ardent d'avoir un fils est souvent évoqué dans le *Journal* surtout dans les années 1920-1922, lorsque le fils (parfois invoqué même prophétiquement par l'utilisation de la majuscule) est ressenti comme une nécessité, voire une obligation : « Notre amour grandit encore. — De plus en plus en moi, et en elle, besoin irrésistible de faire un fils nous deux. Nous pleurons sur celui qui n'a pu être. »<sup>660</sup> ; « Le Fils encore en elle ! [...] il faut que le Fils soit. »<sup>661</sup> Un témoignage de Xavier Rockenstrocly renforce la hantise paternelle de Roché focalisée sur un fils :

C'est cette nécessité du fils, qui, dans les années 1921 et 1922, sature totalement le *Journal* jusqu'à en devenir une obsession, explique certainement le changement de sexe qui affecte les enfants : Ulrich et Stephan Hessel sont devenus dans le roman *Lisbeth et Martine*. En donnant deux filles à Kathe et Jules, Roché joue du contraste et impose « le fils » comme figure de sa descendance, trahissant ici une image, fort répandue il faut le dire, qu'une progéniture digne de ce nom ne peut être que masculine. Elle se doit d'être à l'image de ce père qui triomphe des femmes, alors que le père des fillettes, lui, s'est montré bien maladroit...<sup>662</sup>

Cette présence récurrente d'un enfant de sexe masculin dans les pensées et dans les plans d'avenir de Roché explique par conséquent le changement de sexe qu'il choisit pour les enfants de ses amis. En donnant deux filles à Kathe et Jules, Roché impose « le fils » comme figure masculine parfaite et par cela même inatteignable. Le fils ne peut être que de lui, un vrai homme, capable de triompher sur toute femme, et en aucune manière il ne peut appartenir à Jules, un homme maladroit et faible. Ainsi, Jules devient-il dans le roman le père de deux filles.

Malgré les efforts de tomber enceinte, Kathe ne semble pas prête, comme Jim d'ailleurs, accueillir cette merveille dans leur vie de couple ; ils n'arrêtent pas d'hésiter entre désir d'un enfant et peur de l'avoir, conscients qu'ils sont des dommages que leurs crises pourraient causer. De plus, Kathe hésite à porter une grossesse à terme, parce qu'elle ignore souvent qui serait le père d'un éventuel enfant, vu ses coucherries avec des amants. Alors elle se torture avec des lavements froids pour éliminer une possible grossesse non conçue avec Jim (« Encore mes

---

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>659</sup> Cf. Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 116.

<sup>660</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>662</sup> Xavier Rockenstrocly, *op. cit.*, p. 234.

enfants jaillissent en elle. — Mais ceux-là elle les glace par plusieurs injections pour lesquelles je l'aide, sans que nos bouches se quittent. »<sup>663</sup> ; « [...] elle me raconte que, comme hier, elle s'est précipitée à la salle de bains, a pris injection froide sur injection froide, a sauté, a douché son ventre jusqu'à le glacer, pour empêcher notre fils d'être fait. »<sup>664</sup>) Quant à Jim, son hésitation est due à sa difficulté d'opter pour l'une ou l'autre alternative : d'une part l'amour fou pour Kathe et l'enfant qu'il désire quand même d'elle, d'autre part l'amour pour Gilberte avec qui il ne veut pas d'enfant, mais qu'il ne veut pas faire souffrir non plus : « Mon indécision. Alternances de ma volonté du fils et d'elle — et de ma protection de Mno, qui est modeste, douce, et se tient volontairement à l'écart. »<sup>665</sup> ou bien : « Mon incertitude organique. Je ne puis sacrifier Mno. — Je préfère peu à peu un statu quo où le fils n'existerait pas, puisque H. a eu l'imprudence (ou le courage ?) de mentionner que c'est possible. [...] J'ai parfois une terreur de H. et d'une crise avec elle enceinte, qui, je le crains, se produirait un jour ou l'autre. [...] Mon terrible dualisme. »<sup>666</sup> Jim est également conscient qu'avoir un enfant avec Kathe supposerait un risque accru de destruction de leur bonheur et que le rôle de la maternité exacerberait chez Kathe son pouvoir de manipulation : « Je suis terriblement perplexe : la vision d'elle, mère, et enceinte, je l'adore. — La vision de la façon dont elle se servira de tout cela un jour ou l'autre pour empiéter, tricher, être brutale, je la hais. »<sup>667</sup> Ils n'arrivent que très rarement à se libérer de leurs doutes. Leurs caractères exigeants et quelque peu tyranniques laissent prévoir qu'il n'y a aucune garantie qu'un enfant réussirait à les unir définitivement :

Luk me semble parfois un ogre qui veut m'avaler.

Pouvons-nous nous aimer toujours, si nous renonçons à l'enfant ?

Je comprends bien son point de vue, elle veut des évidences, des garanties, qui n'existeront en moi, larges et puissantes, que lorsque l'enfant sera palpable dans son ventre.

Nous sommes deux tyrans, irréductibles ? Le lien de l'enfant entre nous, deviendrait-il doux, comme j'en suis parfois sûr, ou bien enchaînerait-il ensemble deux fous furieux ?<sup>668</sup>

À cause d'un malheureux échange de lettres envoyées et reçues à contretemps, Helen, finalement enceinte de Jim, décide d'avorter (épisode qui, dans le roman, présentera Kathe faire une fausse couche). En réalité, celui-ci est l'un des trois avortements auxquels se soumet Helen le long de sa relation avec Roché ; les querelles et les adultères qui affectent la certitude sur la

---

<sup>663</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., p. 331.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 431.

paternité sont les raisons qui conduisent à ce dénouement. Dans *Jules et Jim*, Kathe n'est enceinte de Jim qu'une seule fois. Sur la grossesse plane l'incertitude sur le père et les doutes de Jim sur la possibilité qu'il soit parent blessent Kathe. En conséquence, le fœtus meurt, comme s'il eût décidé de ne pas compliquer davantage les tensions existantes entre ses parents : « Lassé par ces alternatives de ciel et d'enfer dès avant sa naissance, le tout petit enfant s'éteignit au tiers de sa vie prénatale. » (*JJ*, 160) Roché se confronte plusieurs fois, tant dans la vie que dans l'œuvre, à ce problème de la grossesse désirée, mais non réalisée. Sa génophobie est vue par Catherine du Toit comme une crainte de procréer, une rétractation des engagements et même un effacement de la volonté injustifiables, car les raisons invoquées sont plutôt des prétextes pour masquer l'incapacité foncière d'assumer ce rôle et les responsabilités afférentes :

La profondeur de cette peur de procréer est surtout apparente dans ses rapports avec Helen Hessel. Les grossesses de Germaine Bonnard ne sont pas désirées et sont à chaque fois plutôt considérées comme une erreur fâcheuse qui perturbe l'équilibre de leurs rapports. En revanche, le désir d'avoir un enfant avec Helen Hessel est intense et partagé. [...] Le désir érotique se trouve [...] empreint du désir de l'enfant. [...] Or Roché se révèle incapable de mener à terme cette volonté qui semble pourtant absolue. Chacune des trois grossesses d'Helen s'accompagne d'une crise qui débouche sur la décision de mettre un terme à la vie du fœtus. Quelles que soient les raisons explicitées de la crise en question (conditions inacceptables, menaces de Germaine et de Clara Roché, maladies et infidélités réelles ou imaginaires) aucune d'entre elles ne semble incontournable. Cela fait penser que ces crises seraient plutôt des constructions volontaires pour justifier l'incapacité profondément sentie d'accepter la paternité<sup>669</sup>.

Au fil des hésitations et des tentatives d'avoir un enfant, le couple vit de profondes déceptions : « Kathe lisait tout haut à Jules et à Jim un passage des “Affinités électives”, la mort de l'enfant noyé dans le lac. Ses larmes coulèrent, alors Jim en eut une aussi. Tout ce qui était “enfant” les bouleversait. Jules avait pitié d'eux. » (*JJ*, 134) L'effet dévastateur de l'impossibilité de Kathe et de Jim d'avoir un enfant se répercute donc sur Jules aussi, car il y participe par sympathie. Un témoignage du *Journal* de Roché montre la sympathie d'Hessel pour la persévérance de ses amis dans la poursuite de leur rêve, ainsi que son admiration pour leur amour qui rappelle l'histoire des couples célèbres de la littérature universelle : « Grande belle lettre de Franz, qui nous plaint et nous reconforte, qui dit : “Votre amour est trop parfait pour avoir des enfants. Est-ce que Roméo et Juliette, Héro et Léandre, Hélène et Pâris, Manon et Des Grieux, etc. ont eu des enfants ? — Je vous admire de ne jamais renoncer”. »<sup>670</sup>

---

<sup>669</sup> Catherine Kepler du Toit, *op. cit.*, p. 140.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 426.

La philosophie de vie de Kathe exige d'agir en vampire et de s'abreuver du sang de son amoureux, ce qui contribuerait à parfaire leur union : « Je suis au milieu du rouge de ton cœur, Jim, et je veux boire, boire, boire. » (*JJ*, 113) Le sang des autres est d'ailleurs la nourriture fondamentale de Kathe, qui dévore et consume ses partenaires jusqu'à l'épuisement de leurs forces physiques et mentales. Jules, l'amant abandonné, le constate sur sa peau et l'affirme douloureusement : « Un sourire archaïque, ça se nourrit de lait... et de sang. » (*JJ*, 113) En lisant à Jules et Jim son fragment préféré de la *Penthesilée* de Kleist, Kathe est charmée par le dénouement, où la femme « massacre avec frénésie un Achille désarmé et pantelant d'amour pour elle. » (*JJ*, 113) Quand Jim proteste contre ce massacre et surtout contre l'injustice de la providence qui laisse une femme armée frapper à mort un homme désarmé et, qui plus est, celui-là même qu'elle aime, Kathe explique : « Quoi de plus beau qu'un sang rouge qui vous aime ? » (*JJ*, 113) Elle tient donc à l'accomplissement d'une union dévorante, irrationnelle, malgré les sacrifices que cela impliquerait.

Les couples Jules-Kathe du roman *Jules et Jim* et Maurice-Monique du récit *La femme rompue* de Beauvoir sont les seuls parmi les romans du corpus à proposer le mariage comme formule d'union et de cohabitation. Les écrivains y transposent les valeurs parentales de stabilité et de durabilité en couple dont l'expression est le mariage.

Dans les romans de Simone de Beauvoir, la famille originelle est complètement marginalisée, tout comme dans la vie réelle où la liberté assumée de l'écrivain entraîne une prise de distance vis-à-vis des siens. Beauvoir confère à ses personnages la même attitude laborieuse et la même vie isolée. À sa maturité, la famille devient pour elle une structure en déchéance sociale ancrée dans un monde à son tour en dissolution du point de vue historique, social et mental. Beauvoir fonde pratiquement sa propre famille dont le noyau est formé de Sartre, Olga Kosakiewicz, Wanda Kosakiewicz et Jacques-Laurent Bost, à qui viennent s'ajouter de temps en temps Bianca Lamblin et Natalie Sorokine. Pour elle, la famille choisie par affinité est plus précieuse que la famille héritée par liens biologiques.

Du coup, elle accorda de plus en plus d'importance à ses amis. Elle les appela bientôt sa « vraie famille », et plus tard « la famille ». Sartre adopta lui aussi le terme, et tous deux se félicitaient souvent d'avoir inventé un nouvel ordre social en vertu duquel ils rejetaient les liens du sang et se choisissaient leur parentèle par affinité. Cette nouvelle « famille » était organisée autour d'un noyau fixe : Beauvoir et Sartre, Olga et Bost, et la sœur d'Olga, Wanda<sup>671</sup>.

---

<sup>671</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 226.

Beauvoir est considérée par ses proches comme la honte de la famille, la fille sans foi, l'arrogante qui écrit des ouvrages sur des thèmes scandaleux et qui a un mode de vie indécent et déshonorant. Les réactions parentales sont éloquentes : sa mère est horrifiée que sa fille habite dans un hôtel, a honte de parler d'elle et s'enferme dans un mutisme ostentatoire face à son nouveau style de vie — « Elle s'installa dans un hôtel crasseux de Montparnasse ; horrifiée, sa mère refusait d'y mettre les pieds de crainte d'attraper une maladie et éludait les questions qu'on lui posait sur sa fille. »<sup>672</sup> —, tandis que son père s'évertue à l'entraîner dans des conversations provocantes vouées à lui faire connaître sa défaveur et son mépris — « Lorsqu'il lui arrivait, rarement, d'aller voir ses parents, Georges partait habituellement dans quelque diatribe politique destinée à la provoquer, qui se terminait par des commentaires acerbes sur ce qu'il pensait d'elle. »<sup>673</sup> Cette attitude hostile, ainsi que le clivage conscientisé entre la vie spirituelle représentée par la mère et la vie intellectuelle incarnée par le père génère en l'écrivain une ambivalence des sentiments filiaux qui l'oblige à osciller constamment entre l'affection et les ressentiments qui se mêlent dans son âme.

La mère est son premier objet d'amour pour Beauvoir et la subordination à son emprise est complète. Les deux vivent une symbiose parfaite pendant l'enfance de la fille. Mais la piété de la mère dérange l'écrivain quand elle commence à en comprendre l'étendue. Elle refuse d'être prise dans les tenailles de la moralité catholique, d'être surveillée strictement et empêchée de s'épanouir, forcée à respecter une vertu qui lui semble à la fois déplacée et dépassée. Obstinée, la mère ne dévie pas de ses principes sévères et bornés dans l'éducation de sa fille et ne permet aucune concession même pas pour elle-même. Elle est le type de personne accaparatrice, contrôlante et limitée qui, dans les termes de Jung, est incapable de reconnaître le caractère, le talent et les besoins de son enfant : « Une telle mère ne voit pas, d'ordinaire, le véritable caractère de son enfant, sa nature individuelle, ni ses besoins. Elle se projette en sa fille qu'elle régenté avec sa brutale volonté de puissance. »<sup>674</sup> De sa famille d'origine, l'auteur garde non pas l'amour dont sa mère l'entourait, mais le goût amer de la tyrannie avec laquelle cette dernière manifestait son amour. Possessive, dominatrice, égoïste, la mère justifie sa tyrannie par un soin à son avis naturel, mais qui lui apporte une récompense qu'elle considère injuste, c'est-à-dire l'abandon et le détachement de la part des filles :

---

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>674</sup> C.G. Jung, *Psychologie et Éducation*, *op. cit.*, p. 108.

Possessive, dominatrice, elle aurait voulu nous tenir tout entières dans le creux de sa main. Mais c'est au moment où cette compensation lui est devenue nécessaire que nous avons commencé à souhaiter de la liberté, de la solitude. Des conflits ont couvé, ont éclaté, qui n'ont pas aidé maman à retrouver son équilibre<sup>675</sup>.

C'est dans la biographie écrite par Deirdre Bair que Simone de Beauvoir dévoile les rapports conflictuels entretenus avec sa mère à partir de son adolescence. Sa révolte constante et presque organique résulte du choc violent entre les « idées bourgeoises, catholiques, pieuses, bien-pensantes que j'apprenais à détester » de la mère et les idées de liberté qu'elle commence à formuler. La relation d'adultes est pratiquement inexistante et inconcevable.

« J'ai beaucoup aimé ma mère jusqu'à l'âge de douze ou treize ans, et puis j'ai commencé à beaucoup moins l'aimer, déclarait Simone de Beauvoir. Elle se montra hostile envers moi, vraiment infernale, pendant toute mon adolescence. Mes rapports avec elle, à partir de l'âge de dix ou onze ans, ont été des rapports de conflit. Et puis nous avons recommencé à avoir une bonne relation, mais de loin, parce que nous ne pouvions pas nous entendre. Peu à peu, j'ai compris que ma mère chérissait toutes ces idées bourgeoises, catholiques, pieuses, bien-pensantes que j'apprenais à détester. Elle n'aimait absolument pas mes idées. Je ne pouvais lui parler de rien de ce qui comptait pour moi. Elle désapprouvait tout. Et, naturellement, nos rapports antérieurs ne facilitaient guère notre relation d'adultes. »<sup>676</sup>

La mère s'érige en tête de la famille imposant ses règles et dictant cette conduite qui déplaît nettement à la fille : « Françoise supervisait tout. Si elle s'effaçait derrière son mari pour tout ce qui touchait au statut et à la position de la famille, elle était le pivot de la cellule familiale. C'était elle qui assurait la cohésion de la vie quotidienne. Elle représentait l'élément fort du couple parental, responsable de la morale, de la discipline, de la bonne éducation et de la conduite ; aussi devint-elle une femme rigide et austère. »<sup>677</sup> L'emprise de la mère va jusqu'à la censure des lectures : « Si les héros d'un livre s'aimaient, mais n'étaient pas mariés, elle interdisait cette lecture ; s'il comportait des chapitres qu'elle jugeait répréhensibles, elle épinglait les feuillets incriminés et ses filles n'avaient pas le droit de les lire. »<sup>678</sup> La révolte de Simone de Beauvoir se caractérise alors par le rejet du rôle social et familial joué par sa mère, le rejet de la soumission, des frustrations personnelles et du sacrifice au nom d'un mari et d'éventuels enfants. Sa nouvelle morale et son mode de vie blâmé ressortent de l'œuvre entière et en premier lieu de *L'Invitée*. La rupture de la mère se produit lors de l'accès à l'université de la fille, événement qui change complètement sa perspective et lui rend encore plus évident le pourrissement de son milieu :

---

<sup>675</sup> Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, op. cit., p. 58.

<sup>676</sup> Deirdre Bair, op. cit., p. 60.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 68.

En devenant étudiante, la fille peut élargir son horizon et sortir de la société bourgeoise où elle a grandi. À partir de ce moment-là, on voit dans le rapport fille–mère une distanciation progressive, un conflit croissant, qui aboutit à la séparation émotionnelle. La fille rejette radicalement l'éducation reçue et conteste, par sa nouvelle vie, tout le système de valeurs que sa mère lui avait enseigné et dans lequel on appréciait par-dessus tout la censure du langage et des désirs, ainsi que le conformisme des actions et des gestes. L'écart devient radical et la fille adorée se transforme, aux yeux de sa mère, en une ostracisée, une isolée, qui provoque la honte de la famille. L'intelligence et l'indépendance que la jeune fille assume sur son propre compte sont intimidantes, car Françoise, habituée à une vie obéissante et conventionnelle, ne peut pas accepter la vie hors normes qu'adopte celle-ci<sup>679</sup>.

Dans l'adolescence, le culte de la mère est remplacé par le culte du père. Apparemment plus ouvert et moins rigide, ce dernier est adoré surtout pour guider la fille sur la voie littéraire. Néanmoins, celle-ci ne tarde pas à définir son propre trajet en devenant autonome, en se forgeant un système personnel d'idées morales, littéraires et sociales, ce qui provoque en première phase la déception du père, ensuite une tentative de s'opposer à la trahison de l'idéal de féminité que lui-même imaginait pour elle et finalement le rejet franc de la conduite de la fille et le ralliement à la position de son épouse. L'insoumission au père est pour Beauvoir plus douloureuse que la désobéissance à la mère, car une communauté de goûts et d'intérêts les liait. Éliane Lecarme-Tabone résume ce processus conflictuel dans des termes de rejet, de désarroi, de douleur et de soulagement de toutes les parties impliquées :

Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* racontent d'un côté la progressive et conflictuelle séparation de la fille d'avec la mère qui, une fois accomplie, engendre chez la narratrice un rejet radical ; de l'autre, la difficile et douloureuse acceptation d'une déception et d'une désaffection du père à l'égard de la fille qui, en réponse, se détache à son tour<sup>680</sup>.

Comme chez Franz Hellens, les personnages de Beauvoir empruntent à leur créateur une attitude d'écart et de distanciation vis-à-vis de la famille ; ils ne font donc aucune allusion à leurs parents et vivent de façon complètement autonome. Dans les textes beauvoiriens qui font partie du corpus, nous sommes en présence, dans *L'Invitée*, d'un couple extravagant gouverné par les lois de la liberté absolue — physique, morale, sociale —, tandis que dans *La femme rompue*, d'un couple traditionnel, uni par le mariage et consolidé par deux enfants. Le premier texte met en scène un couple qui évolue dans la légèreté insouciant du moment présent et dont l'unique préoccupation est de rester libre et de jouir de la vie. Les personnages craignent les effets d'un

---

<sup>679</sup> Camelia-Meda Mijea, « Compassion et révolte dans le rapport mère-fille. *Une mort très douce* de Simone de Beauvoir », in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, seria Philologia, Cluj-Napoca, 2008, p. 116.

<sup>680</sup> Éliane Lecarme-Tabone, *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 105.

mariage, car il les enfermerait trop tôt dans le marasme quotidien et dans la stagnation et limiterait leur horizon. Les protagonistes du deuxième texte sont littéralement engloutis dans la routine domestique, ayant des enfants mûrs et vivant la crise de l'approche de la vieillesse, ce qui a comme résultat la perte de l'intérêt pour le couple et la manifestation violente de l'égoïsme, chacun d'eux ayant l'impression de se sacrifier pour le ménage et de négliger son confort personnel. Les deux cas, traitant du mariage de l'extérieur et de l'intérieur, prêchent en réalité la même idée : l'institution matrimoniale détermine la rouille des sentiments.

Dans *L'Invitée*, la conception du couple sur la famille est synonyme du refus du mariage. L'équilibre des partenaires semble parfait, grâce à la similitude des intérêts et des professions qui résout pour eux l'aspect de la communication et de l'organisation du temps. L'esprit de liberté qui gouverne leur relation trahit pourtant deux personnes déchirées entre le besoin d'être indépendantes et celui d'être protégées. Beauvoir laisse, dans ce texte, se refléter fidèlement l'image du couple idéal qu'elle forme avec Sartre, leur mode de vie bohème et extravagant. Ils établissent une nouvelle définition de l'amour, en délimitant d'une manière étonnamment lucide l'amour spirituel et l'amour charnel.

Françoise et Pierre vivent ici la même histoire d'amour de l'auteur et de son compagnon réel. Le couple qu'ils forment depuis huit ans est équivalent, à leurs yeux, à une famille. La passion dont leur relation est dépourvue est compensée par une tendresse rassurante et surtout par une forte admiration réciproque. Même sans cohabitation officielle, les deux passent la majorité des nuits ensemble, chez Françoise. S'ils ne cohabitent pas, c'est parce l'intimité dépasse, à leurs yeux, les frontières du palpable. Leur projet de vie se traduit en termes de fraternité, liberté, confession, sincérité, volonté identique.

La fraternité qui souda nos vies rendait superflues et dérisoires toutes les attaches que nous aurions pu nous forger. À quoi bon, par exemple, habiter sous un même toit quand le monde était notre propriété commune ? et pourquoi craindre de mettre entre nous des distances qui ne pouvaient jamais nous séparer ? Un seul projet nous animait : tout embrasser, et témoigner de tout ; il nous commandait de suivre, à l'occasion, des chemins divergents, sans nous dérober l'un à l'autre la moindre de nos trouvailles ; ensemble, nous nous pliions à ses exigences, si bien qu'au moment même où nous nous divisions, nos volontés se confondaient. C'est ce qui nous liait et qui nous déliait ; et par ce déliement nous nous retrouvions liés au plus profond de nous<sup>681</sup>.

Il est intéressant de remarquer comment l'isolement habituel qui définirait un couple en harmonie est ici mis en branle par une universalité du partage de l'amour avec le monde. C'est en réalité une nouvelle conception du sentiment d'appartenance qui est traditionnellement limité aux deux

---

<sup>681</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 32.



partenaires. Le couple en question se fonde sur l'ouverture vers le monde et non plus sur la réclusion amoureuse, perçue comme égoïste. L'amour et le couple se définissent dans ce cas par la liberté et le partage.

Alors que les rapports physiques sont futiles et insatisfaisants, l'équilibre et la puissance de ce couple sont conférés par la fidélité affective et spirituelle. La pratique du même métier et la collaboration professionnelle complètent la liste des complicités :

Elle regarda la nuque de Pierre ; jamais elle ne se laisserait de le voir travailler ; parmi toutes les chances dont elle se félicitait, elle mettait au premier rang celle de pouvoir collaborer avec lui ; leur fatigue commune, leur effort les unissaient plus sûrement qu'une étreinte ; il n'était pas un instant de ces répétitions harassantes qui ne fût un acte d'amour. (*INV*, 52)

Le roman reprend l'idée de l'écrivain sur la fusion de deux personnes qui s'aiment en une seule, à force de l'harmonie qui règne entre elles (« la vie d'un couple constitue une histoire à double face, non deux histoires. »<sup>682</sup>) :

« C'est vrai que nous ne faisons qu'un », pensa-t-elle avec un élan d'amour. C'était Pierre qui parlait, c'était sa main qui se levait, mais ses attitudes, ses accents faisaient partie de la vie de Françoise autant que de la sienne ; ou plutôt il n'y avait qu'une vie, et au centre un être dont on ne pouvait dire ni lui, ni moi, mais seulement nous. (*INV*, 58-59)

Tout comme Beauvoir affirme que le lien qu'elle a avec Sartre est solide jusqu'à l'identification (« Sartre m'était aussi transparent que moi-même »<sup>683</sup>, « le double en qui je me retrouvais »<sup>684</sup>), pour Françoise et Pierre leurs vies se sont transformées en leur vie, leurs histoires quotidiennes fusionnent jusqu'au point où « le mien et le tien devenaient indiscernables. » (*INV*, 59) Xavière le constate aussi, avec une rancune qu'elle n'arrive pas à dissimuler : « Vous avez tellement les mêmes idées, [...] on ne sait plus bien qui des deux parle, ni à qui on répond. » (*INV*, 75) L'obéissance aveugle de Beauvoir aux règles de Sartre est transférée à Françoise qui suit sans contester les postulats de Pierre et assume les principes imposés par ce dernier en matière de liberté relationnelle : « De quoi s'inquiétait-elle ? il pouvait bien s'interroger sur lui-même, il pouvait remettre le monde en question. Elle savait qu'elle n'avait rien à craindre de cette liberté qui le séparait d'elle. Jamais rien n'altérerait leur amour. » (*INV*, 247) Les accords verbaux leur suffisent, ils n'éprouvent pas le besoin de s'engager par des compromis et des pactes écrits. De cette façon, il n'y a aucune barrière entre eux et surtout pas les fausses promesses qu'un mariage

---

<sup>682</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, op. cit., tome II, p. 264.

<sup>683</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., p. 30.

<sup>684</sup> Josée Dayan, Malka Ribowska, op. cit., p. 18.

impliquerait. Les confessions qu'ils se font quant à leur vie à part, loin de les chagriner, scellent leur relation : « Tous les moments de sa vie qu'elle lui confiait, Pierre les lui rendait clairs, polis, achevés, et ils devenaient des moments de leur vie. Elle savait qu'elle jouait le même rôle auprès de lui. » (*INV*, 27) Nous reconnaissons dans cette attitude la conception existentialiste de l'amour, où l'essentiel, c'est l'union de deux êtres libres, qui renoncent à toute forme de possession et de dépendance, tout comme le résume Geneviève Gennari :

Dans la conception existentielle, l'amour est la communion de deux libertés, et demande, d'abord, à être libre, gratuit, conscient. [...] Donc, effacement de chaque conscience devant les droits de l'autre, absence de jalousie, reconnaissance de la liberté de l'autre même si elle s'exerce contre soi<sup>685</sup>.

Aventurier déclaré, Pierre soutient dans le roman de Beauvoir, comme Sartre dans la vie, qu'il aime les débuts d'une relation et surtout qu'il aime séduire : « Ce qu'il y a, c'est que j'aime bien les commencements. » (*INV*, 26) Quand Françoise lui déclare sa fidélité sexuelle inconditionnée, il la convainc que cet aspect est insignifiant dans leur relation et incomparable aux autres connivences partagées, lui imposant ainsi d'accepter ses propres aventures galantes qu'il ne compte nullement se refuser :

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

— C'est grâce à toi », dit Françoise. Elle saisit le visage de Pierre entre ses mains et se mit à couvrir de baisers ces joues où l'odeur de la pipe se mêlait à un parfum enfantin et inattendu de pâtisserie. « On ne fait qu'un », répéta-t-elle. (*INV*, 26)

Tout en désirant un partage amoureux complet, Françoise finit par se consoler d'être la correspondante unique de la capacité intellectuelle de Pierre. Malgré la liberté de vivre pareillement — « Elle était libre de ses paroles, de ses gestes. Pierre la laissait libre. » (*INV*, 16) —, Françoise est incapable d'être infidèle et réprime tout sentiment d'affection ou d'attraction envers Gerbert : « Elle ne pouvait pas dire : je t'aime. Elle ne pouvait pas le penser. Elle aimait Pierre. Il n'y avait pas de place dans sa vie pour un autre amour. » (*INV*, 16) Si pour une amie à elle la fidélité sexuelle conduit à l'esclavage, Françoise s'efforce de l'assurer (en fait de s'assurer elle-même) qu'elle ne se sent pas esclave dans cette posture et que la pure sensualité ne signifie rien pour elle. Pierre impose donc à la relation amoureuse la même direction que Sartre qui dicte

---

<sup>685</sup> Geneviève Gennari, *Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », 1958, p. 33.

toujours les règles du jeu et refuse l'idée d'un amour exclusif. Sa vie est gouvernée par un « amour nécessaire », mais qui doit absolument se compléter de multiples « amours contingentes » vouées à élargir la gamme des expériences spirituelles et sensuelles, surtout dans des buts créatifs. Pour lui, l'affection et la possession physique sont des aspects différents de l'amour, qu'il peut séparer sans effort. Il voit même dans cette conception une sorte de générosité en vertu de laquelle la liberté personnelle et celle d'autrui ne sont pas entravées.

Sartre n'avait pas la vocation de la monogamie ; il se plaisait dans la compagnie des femmes qu'il trouvait moins comiques que les hommes ; il n'entendait pas, à vingt-trois ans, renoncer pour toujours à leur séduisante diversité. « Entre nous, m'expliquait-il en utilisant un vocabulaire qui lui était cher, il s'agit d'un amour nécessaire : il convient que nous connaissions aussi des amours contingentes. » Nous étions d'une même espèce et notre entente durerait autant que nous : elle ne pouvait suppléer aux éphémères richesses des rencontres avec des êtres différents ; comment consentirions-nous, délibérément, à ignorer la gamme des étonnements, des regrets, des nostalgies, des plaisirs que nous étions capables aussi de ressentir ?<sup>686</sup>

Il faut préciser que la résistance du couple Sartre-Beauvoir repose sur l'existence d'un pacte de liberté qui représente à leurs yeux un moyen de défense contre la monotonie et la routine, mais aussi contre le conformisme et la norme. De surcroît, les lois de la liberté qu'ils s'imposent sont aussi rigoureuses que celles du mariage.

Sartre a proposé : « Signons un bail de deux ans. » [...] Jamais nous ne deviendrions étrangers l'un à l'autre, jamais l'un ne ferait en vain appel à l'autre, et rien ne prévaudrait contre cette alliance ; mais il ne fallait pas qu'elle dégénérât en contrainte, ni en habitude : nous devons à tout prix la préserver de ce pourrissement. J'acquiesçai<sup>687</sup>.

Mais ce contrat ne subsisterait pas si l'amour des protagonistes n'était pas doublé de l'amitié, de la sincérité et de la confiance. Outre la liberté qui est vitale, le pacte prévoit la transparence et le partage des expériences, ce qui crée un rapport d'égalité parfaite entre eux, tout en les enrichissant chacun des expériences de l'autre :

Nous conclûmes un autre pacte : non seulement aucun des deux ne mentirait jamais à l'autre, mais il ne lui dissimulerait rien. [...] il fut donc convenu que nous nous dirions tout. J'étais habituée au silence, et d'abord cette règle me gêna. Mais j'en compris vite les avantages ; je n'avais plus à m'inquiéter de moi : un regard, certes bienveillant, mais plus impartial que le mien, me renvoyait de chacun de mes mouvements une image que je tenais pour objective ; ce contrôle me défendait contre les peurs, les faux espoirs, les vains scrupules, les fantasmagories, les menus délires qui se nouent si facilement dans la solitude<sup>688</sup>.

---

<sup>686</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>687</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>688</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

Beauvoir trouve cette idée aussi terrifiante qu'excitante. Nature jalouse et loin d'être le genre aventurier, elle a du mal à s'habituer à cette façon originale de concevoir les relations amoureuses, mais l'accepte car un refus signifierait un désaccord fondamental de Sartre, peut-être même une séparation. Ce qui l'aide à accepter la proposition, c'est sa confiance dans la durabilité de la communion spirituelle et la conviction que les actes humains de Sartre, c'est-à-dire les histoires d'alcôve, n'interfèrent pas avec les spirituels, auxquels elle est la seule à avoir accès : « seule sa foi profonde en la réalité de cette harmonie, aussi transcendante soit-elle, lui rend supportable le pacte de liberté de Sartre. »<sup>689</sup> Ce dernier la convainc donc qu'à condition de se dire tout, ils ne se sentiraient jamais exclus de la vie de l'autre, au contraire ils y participeraient directement. La clef de la subsistance d'une telle relation est la transparence et la confiance, le dévoilement de tout secret, aussi intime soit-il, de tout sentiment de jalousie et de doute. Ainsi finit-elle par accepter ce raisonnement, voire le partager, car en somme il rejoint sa propre conception de la prison que représente un mariage, de la farce conjugale vécue par ses parents où elle refuse de se laisser entraîner.

Dans les années 20, il semble bien qu'on assiste à une légère transformation des mentalités. Les jeunes filles savent alors ce qui les attend et tentent, soit de s'y résigner, soit de s'y adapter, soit encore de s'en révolter, la garçonne représentant pour toute une génération de jeunes filles le désir de ne plus se laisser mater servilement par leur futur mari. Désir impossible à imaginer à la fin du siècle passé<sup>690</sup>.

Toril Moi perçoit la réelle signification de ces deux pactes : si le premier creuse un abîme entre les deux amoureux, le second veut l'adoucir, dans le seul but d'atténuer le choc de Beauvoir et le poids sur la conscience de Sartre :

En garantissant un accès maximum à l'esprit de l'autre, le second pacte sert à réduire la distance établie par le premier ; la liberté de Sartre ne pouvait être supportable qu'assortie d'une clause de transparence. Si Sartre devait connaître des aventures avec d'autres femmes, du moins Beauvoir serait-elle témoin de ses émotions, de l'intérieur pour ainsi dire. Tentative de fusion de leurs deux consciences, la promesse d'une sincérité totale devient la pierre angulaire même du fantasme de l'union qui structure sa relation avec Sartre<sup>691</sup>.

Pourtant, Toril Moi n'hésite pas à souligner l'iniquité flagrante du pacte en faveur de Sartre et la faiblesse de Beauvoir de s'y opposer : « Alors même que Sartre troque deux années de

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>690</sup> Laure Adler, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple 1830-1930*, op. cit., p. 52.

<sup>691</sup> Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. 354.

monogamie contre une vie entière d'infidélité, Beauvoir semble prête à payer n'importe quel prix pour une promesse de deux ans d'une intimité et d'une monogamie totales. »<sup>692</sup> La verbalisation par l'exégète de la réalité du pacte révèle que ce type de communion signifie la conciliation des désirs de Sartre et de l'acceptation muette de Beauvoir — donc le même genre de relation que celle qui unit ses personnages du roman *L'Invitée* : « La communion parfaite, autrement dit, signifie que lorsqu'il insiste, elle cède. De même que Françoise et Pierre dans *L'Invitée*, ils ne forment qu'un, mais ce un c'est *lui* qui l'incarne. »<sup>693</sup> Suzanne Lilar étaye ces propos en faisant observer à son tour que le pacte relatif aux amours contingentes entre les deux écrivains semble conclu au profit de l'homme. La femme éprouve des moments de souffrance et s'aperçoit avec tristesse que ce pacte, même si elle y adhère, ne la préserve pas du sentiment de la jalousie : « Le pacte ne fait le plus souvent que régulariser et légitimer l'infidélité masculine. En l'acceptant, la femme a seulement perdu le droit de se plaindre ou de protester. »<sup>694</sup> D'ailleurs, Beauvoir reconnaît elle-même sa naïveté face à l'évidence des expériences personnelles qu'ils connaissent forcément les deux (« Sartre [...] éprouvait des inquiétudes, des fureurs, des joies qu'il ne connaissait pas avec moi »<sup>695</sup>) et l'absurdité de confondre deux personnes sous un même appellatif (« je m'avouai qu'il était abusif de confondre un autre et moi-même sous l'équivoque de ce mot trop commode : nous. Il y avait des expériences que chacun vivait pour son compte ; [...] Je trichais quand je disais : "on ne fait qu'un". »<sup>696</sup>) Le couple, loin d'être égalitaire, est en réalité basé sur un rapport de soumission dans lequel l'homme est dominant et la femme est dominée. Lilar constate également la supériorité des sentiments qui les unissent, en dépit de l'érotisme manqué : « [L]'amour, c'est cette fraternité supérieure qu'ils ont réalisée ensemble. »<sup>697</sup> Dans le même ordre d'idées, Julia Kristeva remarque la singularité du genre de relation que ces êtres réussissent à forger et qui réside dans la capacité d'explorer le lien amoureux jusqu'à ses limites extrêmes :

À travers le mythe du couple, Sartre et Beauvoir ont démontré à la fois la divergence des désirs masculin et féminin et la possibilité de maintenir un lien de reconnaissance et d'estime entre individus autonomes. Cette politesse ultime qu'est leur souci réciproque de l'intégrité physique et

---

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 353. Souligné dans le texte.

<sup>694</sup> Suzanne Lilar, *À propos de Sartre et de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1984, p. 286.

<sup>695</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 299.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>697</sup> Suzanne Lilar, *À propos de Sartre et de l'amour*, *op. cit.*, p. 283.

psychique d'autrui, ainsi que de son travail, a fait du couple un espace de pensée, et de la pensée un dialogue entre les deux sexes<sup>698</sup>.

Outre les aveux que l'auteur fait avec beaucoup de réticence dans l'autobiographie et le roman sur la difficulté de supporter les relations amoureuses parallèles de Sartre, ce sont le journal et la correspondance qui indiquent plus clairement les affres des amours contingentes, le fardeau qu'ils ont été en réalité pour Beauvoir, la jalousie et la peur de l'abandon. Tout geste de Sartre envers l'une de ses amoureuses montrant plus de générosité que ce qu'elle reçoit elle-même de sa part entraîne la jalousie et la furie de Beauvoir qu'elle réprime pourtant, craignant une résistance de son compagnon qui la défavoriserait : « un des trucs qui me sont les plus désagréables : qu'il écrive à Kos. des lettres plus longues qu'à moi — je ne le dis pas [...] parce que magiquement je pense que Sartre ne saura rien répondre à ça et qu'alors ça existera de façon définitive et écrasante. »<sup>699</sup> De surcroît, ce dernier a toujours des arguments en faveur de son attitude, allant jusqu'à implanter dans la tête de Beauvoir ses idées à lui, selon lesquelles le rapport qu'ils entretiennent ne pourrait même pas exister à défaut des conditions qu'il pose : « Sartre me réexplique comment en quelque sorte je veux mes rapports avec lui comme ils sont, comment Kos. est nécessaire à leur équilibre. »<sup>700</sup>

L'attitude tolérante de Beauvoir envers la polygamie réclamée par son compagnon intrigue surtout parce que le public connaît ses vrais sentiments et sa lutte continue pour s'assurer une place prioritaire dans le cœur de Sartre. En effet, l'écrivain est obligé d'osciller toute sa vie entre les positions centrale et marginale à côté de ce dernier : « Beauvoir doit être comprise comme un auteur qui s'interroge sur sa propre marginalité à partir d'une position de centralité. »<sup>701</sup>

L'angoisse de Beauvoir devant la perspective de se quitter pour travailler dans des villes différentes pousse Sartre à proposer le mariage, mesure qui les aiderait à se réunir. Simple formalité légale qui n'affecterait pas leur mode de vie, le mariage n'est voulu par aucun des deux. Si Sartre serait prêt à le faire juste pour la forme, Beauvoir le refuse pour plusieurs raisons : tout d'abord le mariage représente pour toute femme un acte déshonorant ; deuxièmement elle n'a pas besoin de cette légitimation pour protéger aux yeux du monde leur façon libre de s'aimer ; en troisième lieu elle sent que la proposition de Sartre est faite à contrecœur. L'auteur argumente

---

<sup>698</sup> Julia Kristeva, « Aux risques de la liberté », in *Le Magazine littéraire*, Dossier Simone de Beauvoir, la passion de la liberté, no. 471, janvier 2008, pp. 58-59.

<sup>699</sup> Simone de Beauvoir, *Journal de guerre*, op. cit., pp. 124-125.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>701</sup> Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. 229.

son refus par la crainte que le mariage parviendrait à corrompre les rapports amoureux tels qu'ils ont été instaurés : « Je dois dire que pas un instant je ne fus tentée de donner suite à sa suggestion. Le mariage multiplie par deux les obligations familiales et toutes les corvées sociales. En modifiant nos rapports à autrui, il eût fatalement altéré ceux qui existaient entre nous. »<sup>702</sup> L'hostilité au mariage équivaut à l'hostilité aux institutions créées par la bourgeoisie, car destructrices de la liberté de l'individu.

Devant ma panique, Sartre proposa de réviser nos plans : si nous nous mariions, nous bénéficierions d'un poste double et somme toute cette formalité ne porterait pas gravement atteinte à notre manière de vivre. Cette perspective me prit au dépourvu. Jusqu'alors, nous n'avions pas même envisagé de nous enchaîner à des habitudes communes : l'idée de nous marier ne nous avait donc pas effleurés. Par principe, elle nous offusquait. Sur bien des points nous hésitions, mais notre anarchisme était aussi bon teint et aussi agressif que celui des vieux libertaires ; il nous invitait, comme eux, à refuser l'ingérence de la société dans nos affaires privées. Nous étions hostiles aux institutions parce que la liberté s'y aliène, et hostiles à la bourgeoisie d'où elles émanaient : il nous paraissait normal d'accorder notre conduite à nos convictions. Le célibat pour nous allait de soi. Seuls de puissants motifs auraient pu nous décider à plier devant des convictions qui nous répugnaient<sup>703</sup>.

Ainsi, le concubinage est adopté comme l'unique modalité qui permette aux partenaires à la fois d'être ensemble et de maintenir leur liberté. Aucune contrainte n'oblige ce couple à assumer des conduites conformistes, ce que le mariage ne permettrait pas. De la même façon, la liberté absolue que les personnages de *L'Invitée* s'accordent reflète leur croyance que la vie privée doit être construite selon des principes individuels : « De quoi s'inquiétait-elle ? il pouvait bien s'interroger sur lui-même, il pouvait remettre le monde en question. Elle savait qu'elle n'avait rien à craindre de cette liberté qui le séparait d'elle. Jamais rien n'altérerait leur amour. » (*INV*, 247) Les recherches menées par Ariès et Duby confirment aussi que l'idée du mariage au XX<sup>e</sup> siècle effraie les jeunes plutôt qu'elle ne les réjouit, puisque cette forme d'organisation sociale ne fait que limiter leur liberté et altérer la manifestation sincère des sentiments. L'acte du mariage inhébe la manifestation de l'amour et banalise la relation.

Les cohabitants ne gagnent rien à se marier. En revanche, ils ont souvent le sentiment de perdre : se marier, c'est s'engager, inscrire sa vie dans un projet ; or, la cohabitation se satisfait d'un présent chaleureux et se méfie de l'avenir. Le pari lui semble téméraire. Se marier, n'est-ce pas aussi aliéner sa liberté, sacrifier certaines de ses possibilités, bref, se diminuer ?<sup>704</sup>

---

<sup>702</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>703</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

<sup>704</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 92.

Suzanne Lilar s'attache également à soutenir que la liberté est définitoire dans une relation et qu'elle risque de se perdre suite au mariage : « Ce qui menace l'amour, dans l'union conjugale, c'est l'absence de liberté. La pratique sexuelle y est consentie une fois pour toutes, désacralisée par la routine quand elle ne l'est pas par les malentendus de l'autoritarisme marital. »<sup>705</sup> En somme, amour et liberté riment à condition que l'amour s'exerce dans la non-possessivité, mais l'atteinte de ce stade amoureux est devenue le drame du monde contemporain.

Le couple du deuxième texte de Beauvoir, *La femme rompue*, obéit à ce même destin. L'attraction et la passion initiales s'étant évanouies à cause de la monotonie et du désintérêt que le mariage et les enfants ont introduits dans leur vie, Maurice et Monique apparaissent comme deux êtres seuls unis par un papier officiel. Après vingt ans de mariage, ils incarnent la famille traditionnelle revendiquée surtout par la femme, genre casanier et sujet aux besoins du foyer et à la vie des enfants, tandis que le mari se réfugie dans l'emploi et les sorties. Leurs activités quotidiennes se transforment en une évasion face à la vie en commun. Monique et Maurice ne sont pas heureux et s'enfoncent dans l'agonie, car non seulement leur amour a disparu, mais ils ne font aucun effort pour le raviver. La limitation mentale et professionnelle de la femme se heurte violemment aux ambitions professionnelles de l'homme, ce qui crée un profond désaccord. Considérant le mariage, la maternité et le ménage comme les engagements suprêmes dans la vie, Monique ne perçoit pas sa métamorphose en une victime domestique. Son refus de travailler sous prétexte de se dévouer à sa famille est dissimulé sous l'illusion d'une contribution indispensable au bonheur de celle-ci : « Voilà une des raisons — la principale — pour lesquelles je n'ai aucune envie de m'astreindre à un métier : je supporterais mal de n'être pas totalement à la disposition des gens qui ont besoin de moi. » (*FR*, 125) En réalité, l'ardeur à combler les besoins des autres trahit chez Monique l'ardeur à combler ses propres besoins d'affection : « Quand on a tellement vécu pour les autres, c'est un peu difficile de se reconvertir, de vivre pour soi. Ne pas tomber dans les pièges du dévouement : je sais très bien que les mots donner et recevoir sont interchangeables et combien j'avais besoin du besoin que mes filles avaient de moi. » (*FR*, 143) La décision désespérée et trop tardive de s'intéresser au couple — « Je veux vivre enfin un peu pour moi. Et profiter avec Maurice de cette solitude à deux dont si longtemps nous avons été privés. » (*FR*, 123) — a pour contrepoids la réticence, voire l'hostilité du mari, car il a déjà des compensations dans sa vie : à part son emploi, il a une vie extraconjugale se résumant à plusieurs maîtresses le long des années. Mais contrairement au Pierre du roman précédent qui cherche les

---

<sup>705</sup> Suzanne Lilar, *Le couple*, op. cit., p. 242.



aventures par principe et n'en fait pas un secret, Maurice trompe et s'en cache, craignant d'assumer ses choix.

Ce texte se concentre sur la famille que se forge le couple, tandis que les références à la famille de base sont complètement absentes. Alors que la famille du mari n'existe pas, celle de Monique apparaît de façon minimale à travers l'évocation laudative de son père (repérable dans la figure du mari adoré) et de celle dépréciative de sa sœur (objet de la jalousie à cause de ses succès amoureux et surtout à cause de la ressemblance à la maîtresse de son mari).

Dans ces deux volumes, Beauvoir entreprend une critique acerbe de la vie familiale. Elle montre qu'un couple non uni par le mariage, celui de *L'Invitée*, réussit à perdurer en vertu de ses propres règles, tandis que le couple conjugal de *La femme rompue*, qui suit les règles traditionnelles de la société, est incapable de conserver son intégrité. L'acte de légalisation de l'union corrompt la stabilité et la durabilité des sentiments. Le couple Françoise-Pierre, heureux d'avoir choisi l'union libre, est placé dans le voisinage d'amis mariés dont la relation finit toujours mal. Le couple Monique-Maurice se meut dans un cercle vicieux, autour de couples ratés comme le leur. Par l'évocation de la vie de Monique, Beauvoir montre les réminiscences d'une éducation féminine ayant comme but le mariage et non la réussite personnelle et professionnelle. Les conclusions de l'écrivain sont claires : le mariage détruit l'amour ; la femme ne doit pas se définir uniquement en tant qu'épouse et mère, mais s'émanciper, évoluer en tant que femme tout simplement et apprendre à se protéger seule ; l'homme ne doit pas se trouver à la tête de la famille et asservir sa femme.

C'est notamment dans ce dernier ouvrage que Beauvoir exprime ses opinions négatives sur le mariage, croyant vivement que c'est une institution oppressive et mutilante surtout pour les femmes. Elle démonte les théories selon lesquelles la vie en mariage est comblée de joies. D'après elle, le mariage n'est que mensonge, les buts des partenaires étant de ruser, haïr, intimider, déjouer, manipuler. C'est justement ce type de relation déformant totalement le modèle androgynal consacré qui pousse Simone de Beauvoir à se révolter, parce qu'elle estime qu'être ensemble sans barrières est tout ce qu'il faut pour être heureux. Ce que l'écrivain conteste notamment, c'est l'idée de famille. La pensée d'entrer dans une matrice sociale encombrante la heurte parce que, d'après elle, ce fait limite à la fois toutes les formes de liberté et transforme les droits en devoirs ; non seulement la liberté sexuelle est annulée, mais la liberté d'expression est étouffée également. Dans un dialogue avec Alice Schwartz, l'auteur affirme concrètement, par sa propre autorité plus puissante que celle de ses personnages, qu'il faut renoncer à cette

organisation sociale qu'est la famille au profit d'autres formes d'entente plus convenables, plus faciles à nouer et à dénouer car dépourvues de complications inutiles : « Je pense qu'il faut supprimer la famille. Je suis tout à fait d'accord avec toutes les tentatives faites par les femmes, et d'ailleurs aussi, quelquefois, par les hommes, pour remplacer la famille soit par des communautés, soit par d'autres formes qui restent à créer. »<sup>706</sup>

La famille élargie chez Moravia se rapproche par endroits de celle que présentent les autres auteurs : la mère seule gère la famille et contrôle le fils comme chez les personnages de Roché, elle a honte de son enfant qui ne marche pas sur ses traces comme dans le cas de certains héros de Beauvoir. *L'Ennui* met en scène une famille où manque autant l'affection entre les parents, que l'affection entre les parents et l'enfant.

La mère, dont la préoccupation principale est de défendre sa richesse puisqu'elle lui sert d'acheter l'amour, est dans ce roman aussi la tête de la famille. Son égoïsme l'empêche de voir ses fautes dans l'éducation de son fils, ainsi que dans sa relation matrimoniale. Elle n'aime ni son mari, ni son fils ; son obstination de les tenir auprès d'elle malgré les humiliations qu'ils lui font subir dénote l'illusion malade d'avoir un contrôle sur sa maison et sur les êtres qu'elle croit lui appartenir. Son contrôle est illusoire, puisqu'il trahit une intention de manipuler qui écarte le fils et le mari : « Comme à l'ordinaire, l'idée me vint que mon père et moi nous ressemblions au moins sur ce point : c'est que nous ne voulions pas habiter avec ma mère. »<sup>707</sup> (*ENN*, 31) Qui plus est, Dino la considère responsable de toutes les idioties qu'il ait jamais commises et en fait du ratage de sa vie :

— [...] Et puis sache-le bien — je m'étais approché d'elle et lui parlais en pleine figure —, sache-le une bonne fois, toutes les bêtises que j'ai faites dans ma vie, je les ai faites à cause de toi.

— À cause de moi ?

— J'ai passé toutes les années de mon adolescence, hurlai-je soudain en proie à une fureur terrible, à rêver d'être voleur, assassin, criminel, plutôt que d'être ce que tu voulais que je sois. Et remercie le Ciel que je ne le sois pas devenu, faute d'occasions. Et tout cela, parce que j'habitais avec toi, dans cette maison<sup>708</sup>. (*ENN*, 150)

---

<sup>706</sup> Alice Schwartz, « La femme révoltée », in Claude Francis, Fernande Gontier, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture*, op. cit., p. 491.

<sup>707</sup> Dans l'édition originale, p. 29 : Al solito, mi tornó l'idea che mio padre ed io ci rassomigliavamo almeno in questo: che non volevamo stare con mia madre.

<sup>708</sup> Dans l'édition originale, p. 137 : [...] E poi sappilo », adesso mi ero avvicinato e le parlavo in faccia, « sappilo una buona volta: tutte le sciocchezze che ho fatto nella mia vita, le ho fatte per causa tua ». « Per causa mia? » « Ho passato anni interi della mia adolescenza », urlai ad un tratto, in preda ad una furia terribile, « a sognare di essere un ladro, un assassino, un delinquente, pur di non essere quello che tu volevi ch'io fossi. E ringrazia il cielo che non lo sono diventato davvero, per mancanza di occasioni. E tutto questo perché abitavo con te, in questa casa ».

Dino apparaît comme le produit d'une famille anormale, dans laquelle la mère et le père non seulement ne s'aiment pas, mais négligent leur fils unique aussi, attitude qui traduit ce que Jung appelle « un de ces mariages typiques dans lequel le père est totalement accaparé par ses affaires et où la mère entend faire incarner par l'enfant son ambition sociale. »<sup>709</sup> En effet, la situation de Dino y ressemble : le père est toujours en voyage et préoccupé de ses propres ambitions, la mère essaie toujours de faire intégrer le fils dans sa communauté bourgeoise et snob. D'une part donc la mère veut faire de sa progéniture une image fidèle d'elle-même, ce qui entraîne des conséquences catastrophiques, car Dino y réagit en s'éloignant du monde, en perdant son but créatif, en se laissant sombrer dans un ennui irrémédiable.

Rien n'éloigne tant l'enfant de lui-même que les efforts que fait sa mère pour s'incarner en lui sans se rappeler qu'il n'est pas un simple appendice de sa personne, mais un être nouveau, individuel, doté souvent d'un caractère à peine semblable à celui de ses parents ; il lui est même parfois bien étranger<sup>710</sup>.

Jung, en examinant un cas similaire, trouve que l'attitude de la mère serait déterminée par l'absence du mari à côté d'elle, donc par le dysfonctionnement du couple. À défaut de sa propre satisfaction émotionnelle et sexuelle, elle est atteinte par une névrose obsessionnelle qui affecte l'enfant, en lui limitant autant le développement personnel que la perception de l'amour. Le comportement maladif de la mère rend donc infirme l'enfant aussi :

Si les sentiments affectueux ne trouvent pas d'issue normale et raisonnable, c'est l'exigence sexuelle qui réclame violemment la place, car, en plus de l'amour et de la tendresse, l'enfant a besoin d'une véritable compréhension. Le mieux, dans ce cas, serait de traiter la mère. Il pourrait en résulter une amélioration de son mariage et sa passion se détournerait peut-être de l'enfant, lui ouvrant l'accès au cœur maternel. Quand cela ne se peut, il faut s'opposer à l'influence nocive de la mère au moins en soutenant l'enfant jusqu'à un certain point dans sa résistance contre sa mère, afin qu'il soit à même de critiquer convenablement ses défauts et puisse prendre connaissance de ses besoins personnels<sup>711</sup>.

Cette femme représente le modèle de la résignation sans lutte, du cynisme et de la capacité de se mentir soi-même. Le caractère indomptable du fils est un fort coup, parce qu'elle ne peut imaginer quelqu'un qui ne soit pas intéressé par l'argent, par une somptueuse villa, bref par une vie facile. L'innocence qui paraît imprégner les rapports intimes dans cette famille est déplorable, pathétique et n'inspire nullement la pitié. Dino n'éprouve pas d'affection à l'égard de sa mère,

---

<sup>709</sup> C.G. Jung, *Psychologie et Éducation*, op. cit., p. 108.

<sup>710</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 109.

parce qu'il ne se découvre aucune affinité avec elle. Tout ce qui unit la mère au fils se limite à un simple rapport de sang sans aucun support sentimental, à une maternité de l'état civil, non pas à une maternité affective. L'inadaptabilité et la solitude de Dino se nourrissent en partie du fait qu'autour de lui il ne rencontre que des gens blasés, des copies de sa mère.

À l'aliénation de la mère s'ajoute celle du père. En fait ce dernier ne remplit aucun rôle dans la vie familiale, étant absent la plupart du temps et ne voyant presque pas son fils. En réalité, il fuit sa femme et revient seulement pour lui demander de l'argent en vue d'une nouvelle fugue, d'une continuation de sa vie de bohème, sans que sa condition d'infériorité sociale et matérielle l'humilie. D'ailleurs son mariage ne répond ni à la passion, ni à l'affection, mais au désir de satisfaire une condition matérielle qu'il ne peut atteindre autrement ; Dino en témoigne : « ma mère [...] avait voulu l'épouser de force, quoiqu'il n'eût cessé de lui répéter tout le temps qu'il ne l'aimait pas et la quitterait le plus vite possible. »<sup>712</sup> (*ENN*, 15) Incarnant ce que son fils appelle « un vagabond-né »<sup>713</sup> (*ENN*, 15), c'est le père qui transmet à ce dernier la maladie de l'ennui, que la mère voit chez les deux comme un caprice qui peut se résoudre par un changement de décor. Il finit par mourir dans un naufrage et disparaît définitivement de la vie d'une famille dans laquelle il ne trouvait pas sa place. Ne partageant rien d'autre que l'ennui de la vie et la haine de la bourgeoisie, Dino ne peut avoir de sentiments profonds pour son père non plus.

Le détachement de la maison familiale et de l'entourage maternel nocif advient chez le personnage central sous prétexte de la vie artistique exigeant le déménagement dans un appartement à part qui puisse servir d'atelier de peinture : « D'ailleurs j'avais toujours détesté la maison de ma mère, le milieu de ma mère, l'argent de ma mère et j'étais allé m'installer via Margutta parce que j'avais senti qu'il me serait impossible de peindre dans la villa de la voie Appienne. »<sup>714</sup> (*ENN*, 326) Sachant que sa mère s'oppose à son départ, il s'efforce d'avoir un comportement hostile et insupportable pour que celle-ci le chasse elle-même. Frustré à la fois par sa propre aliénation et par son statut humiliant dans le foyer maternel, Dino acquiert, sous la plume de Moravia, une capacité accrue de blesser et de se blesser. Le vocabulaire du rejet manifeste (« hostilité opiniâtre », « refus obstiné », « antipathie morbide », « rudesse ») dénote l'urgence du départ que ne peut contrecarrer la pitié :

---

<sup>712</sup> Dans l'édition originale, p. 14 : mia madre [...] aveva voluto sposarlo per forza, nonostante che lui le ripettesse tutto il tempo che non l'amava e che l'avrebbe lasciata al più presto.

<sup>713</sup> Dans l'édition originale, p. 14 : un vagabundo nato.

<sup>714</sup> Dans l'édition originale, p. 296 : D'altronde, avevo sempre odiato la casa di mia madre, la società di mia madre, il denaro di mia madre, ed ero andato ad abitare a via Margutta appunto perché avevo sentito che nella villa di via Appia mi sarebbe stato impossibile dipingere.

Je revois ces jours comme des jours de sempiternelle mauvaise humeur, d'hostilité opiniâtre, de refus obstiné, d'antipathie presque morbide. Jamais je n'ai plus mal traité ma mère qu'en cette période ; ainsi, à l'ennui qui m'opprimait s'ajoutait par-dessus toute ma pitié pour elle qui ne parvenait pas à s'expliquer ma rudesse. Surtout je souffrais d'une espèce de paralysie de toutes mes facultés : muet, apathique et renfermé, il me semblait être muré vivant en moi-même, comme dans une prison hermétique et étouffante<sup>715</sup>. (*ENN*, 14)

Dino associe son état d'âme malheureux à la vie superficielle menée dans la villa familiale. Il croit que sa détresse et son ennui sont en lien étroit avec l'argent, voire en sont déterminés — « Il y a des gens qui sont allergiques aux fraises et, s'ils en mangent, ils se couvrent de plaques rouges. Eh bien, moi je suis allergique à l'argent. Et je rougis à l'idée d'en avoir. »<sup>716</sup> (*ENN*, 143) — et se convainc que la richesse est la cause de son ennui et que, pauvre, il s'ennuierait moins. C'est une perception fautive, le déménagement ne changeant guère son état d'esprit, puisque la négation mentale du statut de riche bourgeois n'en entraîne pas l'annulation effective : « Ainsi il n'y avait rien à faire : que je le veuille ou non, j'étais riche ; et refuser de l'être équivalait à l'accepter. »<sup>717</sup> (*ENN*, 53) La « sensation de misérable sorcellerie »<sup>718</sup> (*ENN*, 19) déterminée par son attitude ne l'empêche pourtant pas de se comporter de la sorte. En outre, il se rend compte de son hypocrisie car il ne feint pas la vraie pauvreté, mais adopte seulement un état de révolte économique auquel il renonce subitement devant une privation sérieuse de confort :

[...] on ne pouvait renoncer à sa propre richesse; être riche, c'était comme avoir des yeux bleus ou le nez aquilin ; une subtile spécification liait le riche à l'argent et donnait la couleur de l'argent jusqu'à la décision de n'en pas faire usage. En somme, je n'étais pas un pauvre qui avait été riche, mais seulement un riche qui feignait avec lui-même et auprès des autres d'être pauvre.

Que ce fût vrai, je me le démontrai de la façon suivante : « Que fait un vrai pauvre quand il n'a pas d'argent ? Il meurt de faim. Que ferais-je dans un cas semblable ? J'irais demander secours à ma mère. Et même si je ne lui demandais rien, je n'en serais pas pour autant considéré comme un pauvre ; je serais au contraire regardé comme un fou. »<sup>719</sup> (*ENN*, 19)

---

<sup>715</sup> Dans l'édition originale, pp. 13-14 : *Ricordo quei giorni come giorni di eterno malumore, di pervicace ostilità, di ostinato rifiuto, di quasi morbosa antipatia. Non ho mai trattato mia madre peggio che in quel periodo; e così, alla noia che mi opprimeva, si aggiungeva, oltre tutto, la pietà per lei che non riusciva a spiegarsi la mia sgarberia. Ma soprattutto soffrivo di una specie di paralisi di tutte le mie facoltà, per cui, muto, apatico e ottuso, mi pareva di essere murato vivo dentro me stesso, come dentro una prigione ermetica e soffocante.*

<sup>716</sup> Dans l'édition originale, p. 131 : « *Ci sono quelli che hanno l'idiosincrasia delle fragole e, se le mangiano, si coprono di macchie rosse. Ebbene io ho quella del denaro. E arrossisco all'idea di averne* ».

<sup>717</sup> Dans l'édition originale, p. 49 : *Così non c'era niente da fare : volente o nolente, io ero ricco; e rifiutare di esserlo, equivaleva ad accettarlo.*

<sup>718</sup> Dans l'édition originale, p. 18 : *un senso di stregoneria meschina.*

<sup>719</sup> Dans l'édition originale, pp. 17-18 : *non si poteva rinunciare alla propria ricchezza; essere ricchi era come avere gli occhi azzurri o il naso aquilino; una sottile determinazione legava il ricco al denaro, e dava il colore del denaro perfino alla sua decisione di non farne uso. Insomma, io non ero un povero che era stato ricco, ero soltanto un ricco che fingeva, con se stesso e con gli altri, di essere povero. Che questo fosse vero, me lo dimostravo, poi, nel modo seguente: « Che fa un povero vero, se non ha soldi? Muore di fame. Che farei io in un caso simile? Andrei a chiedere*

Le rapport mère-fils est dans ce roman éminemment régi par l'argent, qui a une forte valeur psychologique et affective. C'est un thème cher à Moravia, illustré aussi comme un rapport mère-fille dans *La Provinciale* et *La Romaine*. La mère, « cette aride, féroce prêtresse de l'argent »<sup>720</sup>, veut toujours obtenir quelque chose en échange de l'argent qu'elle offre. En fait l'argent lui confère une supériorité dont elle se sert pour essayer de manipuler son fils, notamment à partir du moment où ce dernier change de logement : elle lui limite le droit d'accès à son compte bancaire et lui donne toujours moins d'argent, tout en lui promettant de grosses sommes à condition qu'il retourne auprès d'elle.

« Dino, pourquoi ne veux-tu pas venir vivre de nouveau avec ta mère ? Si tu étais ici, tu aurais tout l'argent que tu désires. »

C'était donc la contrepartie que ma mère me demandait ; et peu importait si, au lieu de me mettre en face d'un sec dilemme, comme elle l'aurait fait avec un débiteur insolvable, elle me présentait sa proposition sous forme d'une prière pathétique<sup>721</sup>. (ENN, 148)

Les intentions mesquines de la mère ne trompent pas Dino : « Il est vrai qu'à sa façon elle m'aimait et qu'elle apportait à l'administration et à l'accroissement de notre patrimoine une incroyable passion. Mais aussi bien dans les affaires qu'avec moi, son caractère s'imposait, autoritaire, sans scrupules, intéressé et méfiant. »<sup>722</sup> (ENN, 31) Toutes les forces de la mère sont canalisées dans une tentative désespérée pour acheter l'attention, l'affection, la pitié. Pour elle, l'argent remplit trois fonctions importantes. Tout d'abord il n'est plus un simple moyen pour les transactions courantes, mais un instrument lui servant à entrer en contact avec les autres, notamment ses proches et ses amis, un symbole de l'unique forme d'amour qu'elle soit capable de manifester : l'amour frivole. En deuxième lieu c'est un instrument utilisé pour évaluer les gens et exclure de son entourage ceux qui n'en ont pas. Enfin, il représente l'unique manière d'établir la valeur artistique d'une œuvre. Ce dernier aspect intrigue Dino particulièrement, car il y décèle une stérilité artistique empêchant la mère de lui reconnaître le talent.

---

aiuto a mia madre. E se anche non lo chiedessi, non per questo sarei considerato povero; sarei, invece, soltanto considerato pazzo ».

<sup>720</sup> Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 68 (n.t.) : questa arida, feroce sacerdotessa del denaro.

<sup>721</sup> Dans l'édition originale, p. 135 : «Dino, perché non vuoi venire a vivere di nuovo con tua madre? Se tu fossi qui, avresti tutto il denaro che desideri». Questa era dunque la contropartita che mia madre mi chiedeva; e poco importava se, invece di mettermi di fronte ad un secco dilemma, come avrebbe fatto con un debitore insolubile, mi presentava la sua proposta in forma di patetica invocazione.

<sup>722</sup> Dans l'édition originale, p. 29 : Era vero che, a modo suo, mi amava; e che metteva nell'amministrazione e nell'accrescimento del nostro patrimonio un'incredibile passione. Ma così negli affari come con me, prevaleva il suo carattere autoritario, privo di scrupoli, interessato e diffidente.

Ma mère n'avait ni goût, ni culture, ni curiosité, ni amour du beau ; son seul critère de choix, pour n'importe quelle acquisition, était toujours le prix, lequel, plus il était élevé, plus il laissait supposer que l'objet en vente avait ces qualités de beauté, de raffinement et d'originalité qu'elle n'eût pas été capable autrement de discerner<sup>723</sup>. (ENN, 42)

L'avarice n'est donc pas seulement une attitude face à l'argent, mais une attitude par rapport aux gens, au travail, au bonheur même. D'une manière étrange et indéfinissable, dans le roman de Moravia ce métal constitue l'essence du sentiment que la mère éprouve pour le fils et un instrument qui pervertit l'intimité du rapport humain. L'avare de Moravia n'est pas obsédé par l'argent comme celui de Molière ou de Balzac dont le seul but dans la vie est celui d'accumuler fortune. Celui mis en scène par l'écrivain italien est un individu plus humain, obsédé par le désir de se faire aimer et conscient qu'en absence des sentiments, la seule chose qu'il ait à offrir est la richesse.

Élevé dans ces conditions, il n'est pas surprenant de voir Dino adopter une attitude arrogante et user de son argent dans le même but que sa mère : acheter l'affection. Quand il est à court de stratagèmes pour subjuguier sa maîtresse, il adopte la conduite manipulatrice de sa mère et lui propose une vie de richesse, à condition qu'elle l'épouse. Il voit lui-même en cette décision et une preuve de mépris envers lui-même, et une tentative de suicide dont il n'est sauvé que par le refus de la fille. L'auteur évite d'exposer les conséquences désastreuses qu'aurait eues la confrontation de deux modèles familiaux, de deux microcosmes sociaux diamétralement opposés.

Et voilà que je formais le projet de revenir vivre auprès de ma mère, dans cette maison, dans ce monde que j'abhorrais. Je ne vois quelle autre explication donner à tout ceci, sinon que la contradiction constitue le fond mouvant et imprévisible de l'âme humaine. En réalité, j'étais désespéré et il me semblait que cette espèce de suicide qu'était pour moi le retour auprès de ma mère, pourvu qu'il servît à me débarrasser de Cecilia, était préférable à ma présente situation<sup>724</sup>. (ENN, 326)

Les personnages de Moravia sont des célibataires qui s'engagent dans une vie de couple en totale liberté et sans cohabitation, tout comme les personnages de *L'Invitée*. Mais si le célibat

---

<sup>723</sup> Dans l'édition originale, p. 38 : Mia madre non aveva né gusto, né cultura, né curiosità, né amore del bello; il suo criterio di scelta in qualsiasi acquisto era pur sempre il prezzo, il quale, quanto più era alto, tanto più le faceva supporre che l'oggetto in vendita avesse qualche qualità di bellezza, raffinatezza e originalità che lei, altrimenti, non sarebbe stata capace di ravvisarvi.

<sup>724</sup> Dans l'édition originale, p. 296 : E ora pensavo di tornare a vivere presso mia madre, proprio in quella casa, in quel mondo che aborrisco. Su tutto questo non so dare altra spiegazione, se non che la contraddizione costituisce il fondo mobile e imprevedibile dell'animo umano. In realtà, ero disperato; e mi pareva che persino questa specie di suicidio, che era per me il ritorno da mia madre, purché avesse servito a liberarmi di Cecilia, fosse preferibile alla mia presente condizione.

des personnages de Beauvoir est unanimement voulu et embrassé comme style de vie, les raisons en sont différentes chez Moravia : celui de Dino est dû à son aliénation et à son incapacité d'avoir une relation amoureuse, tandis que celui de Cecilia est dû à une rupture amoureuse (à dix-sept ans elle avait déjà été fiancée). Dans le couple qu'il met en scène, l'auteur exclut donc la conjugalité, qui ne convient ni au caractère, ni au mode de vie des personnages. Pour soutenir l'idée du couple non conjugal, Moravia prêche l'idée de Simone de Beauvoir et affirme que « [c]e qui unit un homme et une femme, ce n'est pas la fidélité réciproque, mais bien un rapport de symbiose existentielle, dans lequel tout peut entrer, même l'infidélité. »<sup>725</sup> Ceccatty fait remarquer à son tour le mépris de l'écrivain italien envers le mariage qui, au nom des normes sociales, n'est que source de fausseté et d'hypocrisie : « Et la vie commune protégée par l'ordre social ou par le besoin de procréation et d'insertion dans la cellule familiale, c'est-à-dire le mariage, ne produisait à ses yeux qu'hypocrisie, petits arrangements ou adultère. »<sup>726</sup> Par conséquent, la proposition de mariage que Dino fait à Cecilia ne poursuit que des buts cyniques. Le nouveau statut se veut atypique : sans limiter la liberté des protagonistes, il se veut un simple instrument pour dégrader la femme, la soumettre à une condition infamante, au mépris et à la moquerie.

Le couple proposé par Alberto Moravia est formé de personnages qui ne s'aiment pas et dont les raisons de s'unir sont incompréhensibles pour les partenaires eux-mêmes. Deux êtres aussi opposés que possible, Dino et Cecilia, se lient d'une affection discutable : lui, artiste et intellectuel, à l'âge de la maturité, forme couple avec une très jeune fille inculte et incapable d'apprécier l'art. Paradoxalement, une forme de dépendance se crée entre eux, en vertu de laquelle ils tolèrent la peine mentale qu'ils s'infligent réciproquement. Un sentiment de l'inaccomplissement personnel très aigu les pousse à se chercher désespérément. Cependant, Moravia soutient l'existence de ce couple, malgré les différences flagrantes sur lesquelles il repose. Pour lui, les caractères diamétralement opposés qui s'attirent constituent la raison d'un rapport où deux diversités se complètent : « Je crois que ce qui importe dans un rapport conjugal, ce ne sont pas les points communs, mais la complémentarité de deux caractères différents, voire opposés. »<sup>727</sup> Malgré cette conception, il empêche Dino et Cecilia de former une famille, car si

---

<sup>725</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 228. Dans l'édition originale, p. 184 : [C]iò che unisce un uomo e una donna e viceversa non è la fedeltà reciproca, ma il rapporto come di simbiosi appunto esistenziale, nel quale può entrare di tutto, perfino l'infedeltà.

<sup>726</sup> René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 182.

<sup>727</sup> Alberto Moravia, Alain Elkann, *op. cit.*, p. 264. Dans l'édition originale, p. 213 : Io credo che ciò che vale in un rapporto coniugale non siano i punti in comune, bensì la complementarità di caratteri diversi o anche opposti.



leurs différences arrivent à être tolérables, la superficialité sur laquelle se fonde leur union n'est aucunement une garantie de résistance dans le temps.

La relation conflictuelle avec sa mère et la relation distante avec son père rendent Dino un ignorant de l'affection. D'ailleurs il ne pourrait en être capable, vu qu'il ne la connaît pas ; il n'a à offrir que ce qu'il a appris. Ses relations d'amour portent la marque de l'aliénation qui a toujours régné dans sa famille. Sa révolte contre les parents et son désir de se soustraire à l'autorité de sa mère sont non seulement tardifs, mais totalement inutiles. De son côté, Cecilia a une relation de famille aussi aliénée et aliénante que celle de Dino. Elle n'aime pas ses parents, deux êtres de condition humble et au caractère faible incapables de la contrôler. On se trouve ici en présence de deux personnages solitaires qui, ignorants de l'amour, ne savent pas se le donner réciproquement.

Les écrivains du corpus proposent une vision commune des configurations familiales : d'une part la famille d'origine des couples est un modèle négatif, d'autre part l'union libre choisie devient le modèle accepté par la nouvelle génération. On comprend que la famille d'origine est nuisible à cause de la rigidité de ce modèle, tandis que l'union libre est une forme de cohabitation sans contraintes sociales, qui a paradoxalement plus de chances de réussite sur le plan de la durabilité des affects. La famille élargie (formée des parents des personnages) obéit au modèle traditionnel et conventionnel, tandis que celle que se constituent les enfants eux-mêmes se distingue par une rupture de ce modèle, par une discontinuité de la tradition. Généralement, la permanence et la continuité familiales sont de moins en moins possibles au XX<sup>e</sup> siècle puisque l'individu, tout comme la société après la Belle Époque, voit ses systèmes de valeurs bouleversés. Mariage, couple, famille, ces concepts se trouvent à cette époque dans un entre-deux, un état de transition de leur sens traditionnel vers un nouveau contenu, tributaire des nouvelles valeurs en train de se mettre en place.

#### **II.4. Les contraintes sociétales**

Un effet de distanciation se crée entre les personnages rebelles du corpus et la société où ils vivent, ce qui met en évidence les différences qui les séparent. Ces deux catégories sociales se posent réciproquement en instances jugeantes. Le conflit qu'elles entretiennent est engendré par un rapport d'altérité qui se veut de domination : d'une part la société, ayant le pouvoir d'établir

valeurs et normes, s'arroge le droit d'imposer à tout un chacun de s'y conformer, sous peine d'être marginalisé, voire exclus ; d'autre part les personnages refusent obstinément d'adhérer aux valeurs de la société, ils s'efforcent même de s'en distinguer et luttent contre toute forme d'intégration qui serait équivalente, à leurs yeux, à une sorte d'uniformisation. Cette deuxième attitude est plus prégnante, car marquée par une réaction virulente. Ainsi, au lieu d'accepter l'assimilation à la masse, les protagonistes se veulent Autres et se définissent par leur marginalité : autrement dit, ce n'est pas tant la société qui leur impose un quelconque statut d'altérité, mais ce sont eux-mêmes qui le choisissent, comme le seul recours qui leur permette de garder leur idiosyncrasie. Un rapport d'exclusion se crée donc entre ces deux entités, fondé sur l'antagonisme entre attachement à la tradition et goût de la liberté, dont l'expression la plus manifeste est la perception de la relation de couple. Appartenant à une communauté à la fois restreinte (la famille) et large (la société), le couple tel qu'il apparaît dans le corpus est considéré comme excentrique et se confronte, en conséquence, à des réactions hostiles.

Philippe Ariès et Georges Duby, dans leur analyse de la situation du mariage dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, constatent que ce phénomène est encore tributaire de l'héritage du passé, en ce sens qu'il continue à suivre le modèle familial traditionnel. La famille reflète dans le microcosme l'organisation de la société comme univers macrocosmique. Cela signifie que les lois externes — juridiques, financières, etc. — régissent la famille tout comme elles régissent la société. Le mariage se situe à mi-chemin d'une conception judéo-chrétienne (procréer) et une conception pragmatique (s'entraider). En même temps, cet acte représente le critère le plus valide pour juger la réussite personnelle :

Dans la première moitié du siècle, se marier était fonder un foyer, jeter les bases d'une réalité sociale nettement définie, et clairement lisible dans la collectivité. En 1930 encore, la profession et la situation de fortune comme les qualités morales semblaient plus importantes que les dispositions esthétiques ou psychologiques pour décider d'une union. On se mariait pour se prêter aide et soutien au long d'une vie qui s'annonçait très dure, et qui l'était plus encore aux solitaires ; pour avoir des enfants, augmenter un patrimoine et le leur léguer, les faire réussir et réussir ainsi soi-même. Les valeurs familiales étaient centrales dans cette société, on jugeait en effet les individus en fonction de la réussite de leur famille et de la part qu'ils y prenaient<sup>728</sup>.

La crise qui s'ensuit à la fin de la Première Guerre Mondiale entraîne forcément une réorganisation du champ sociopolitique et culturel, sous l'emprise de deux forces apparemment contradictoires : il s'agit, d'une part, de la contestation radicale de tous les principes fondateurs du système de valeurs traditionnel à l'origine de cette conflagration et, d'autre part, de la volonté

---

<sup>728</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 87.

de reconstruire le monde sur les ruines du passé, de métamorphoser les préceptes de la morale, de la science et de l'art. Entraîné sur la voie de la liberté et de l'émancipation, l'homme est prêt à tout faire pour démolir les contraintes sociales et religieuses du passé. En d'autres termes, tout ce qui appartient au passé devient matière à nier et à reconstituer. Dans ce siècle, tout change au niveau des mentalités, notamment la perception féminine des relations interhumaines et amoureuses.

Dans les débuts des années 20, la mentalité des jeunes filles évolue. Elles se sont émancipées de la tutelle familiale par les études, le travail. Elles ont rencontré des camarades, ou des flirts pour reprendre la terminologie de l'époque. Elles ont lu des romans qui parlaient d'amour et dévoré des traités qui parlaient de sexualité<sup>729</sup>.

Toutes les valeurs de l'époque sont bouleversées et la mise en œuvre d'idées novatrices choque. Mais la délivrance du joug du passé est la bienvenue pour les nouvelles générations qui ont l'ouverture mentale à même de saisir toutes les opportunités qui s'offrent. Au XX<sup>e</sup> siècle les sentiments se délivrent des barrières : le divorce, l'adultère sont de plus en plus tolérés, tandis que le mariage commence à se faire par amour. Laure Adler souligne aussi la « dilution » de la notion de couple dans un concept intégrant des formes alternatives : concubinage, homosexualité.

Maintenant, on peut faire l'amour sans conséquences. Maintenant, une femme peut divorcer sans se faire traiter de traînée. Maintenant, on se marie par amour et non pour des histoires d'argent. L'adultère féminin n'est plus punissable d'emprisonnement, et la jouissance conjugale est devenue un impératif. Le mot même de couple s'est dilué : désignant exclusivement au siècle dernier l'époux, l'épouse, il tend maintenant à englober les concubins et les couples homosexuels. Le couple marié cependant tient bon. [...] On se fiance encore, on se marie encore, souvent en blanc, et on espère toujours découvrir le véritable amour<sup>730</sup>.

Les écrivains du corpus vivent pleinement ces transformations et, en partant de leur exemple personnel, ils extrapolent le vécu au niveau de leurs personnages. La trajectoire sociale parcourue offre le terrain pour considérer les nouveaux principes de vie et juger l'évolution des mœurs, des mentalités et des pratiques sociales à travers certains contextes de vie à la confluence de ce que Bakhtine appelle le « combat entre les conventions »<sup>731</sup>. S'il est vrai que les relations sociales sont déterminantes pour la formation du savoir-vivre, de la sensibilité et du comportement des humains, il est également vrai qu'il faut monter sur l'échelle de l'évolution pour dépasser ce qui est périmé. Le respect des convenances établies, de la tradition et des

---

<sup>729</sup> Laure Adler, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple 1830-1930*, op. cit., p. 55.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>731</sup> Mikhaïl Bakhtine, op. cit., p. 308.

appartenances socio-culturelles doit rejoindre le respect des nouvelles manières d'être et de la modernité.

Juan Salvador, dans sa *Sociologie des genres de vie*<sup>732</sup>, étudie les styles de vie en mettant l'accent sur l'importance qu'il y a à avoir une bonne connaissance du social, une bonne compréhension des usages. D'après lui, il faut prendre en considération dans l'analyse du contexte personnel toute une gamme de conditions sociales (classe, trajectoire, âge, sexe, habitat, ethnie). Ces facteurs ne sont pourtant pas définitoires chez les auteurs et les personnages étudiés, en fait ceux-ci les déconsidèrent, mûs qu'ils sont par un esprit de rébellion et une certaine précocité dans la perception des rapports humains et dans la poursuite du bien-être personnel. Les écrivains du corpus sont tous des révoltés qui s'opposent véhémentement aux vieilles mœurs. Le défi qu'ils lancent à la société tributaire du passé met en lumière les vices du système, voire le clivage entre ce qu'est la société et ce qu'elle devrait être. Dans leur optique, la bourgeoisie est confinée dans des convenances auxquelles elle ne peut pas échapper : la culture, les coutumes, le corps, le sexe, la religion. Cette constatation les pousse à sortir des règles communes, quoique souvent à leur détriment. La vie qu'ils mènent et qui nourrit leur œuvre leur attire la réputation douteuse d'extravagants et de non-conformistes, car ils pratiquent tout ce qui est considéré comme vices à l'époque : concubinage, adultères, divorce. Étant donné la réticence des anciens face au nouveau, ces auteurs s'érigent en initiateurs d'un mode de vie innovateur par lequel ils condamnent la société, quitte à s'attirer les foudres des bien-pensants. Tant au niveau microscopique (la famille), qu'au niveau macroscopique (la société), leur conduite est donc stigmatisée.

Si le chapitre antérieur traitait du mariage en tant que choix ou refus de la vie en couple, le présent chapitre envisage ce concept en tant que représentation d'un paradigme social et ce, à travers le prisme de sa perception sociale et de la façon dont les normes morales de la société dictent sa constitution et son statut. Dans son analyse des formes d'organisation sociale dans l'histoire, Lévy-Strauss fait observer que « les sociétés humaines attachent un très haut prix à l'état conjugal »<sup>733</sup>. En effet, à toutes les époques et en dépit des conditions et des motifs, le mariage demeure la forme prédominante d'union. L'amour est associé au mariage très tard dans la vie et implicitement dans la littérature. À cet égard, Lévi-Strauss constate que, pendant le

---

<sup>732</sup> Salvador Juan, *Sociologie des genres de vie. Morphologie culturelle et dynamique des positions sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Sociologue », 1991.

<sup>733</sup> Claude Lévy-Strauss, *Le regard éloigné*, Avec 1 carte et 3 diagrammes dans le texte, Paris, Librairie Plon, 1983, p. 73.

Moyen Âge et la Renaissance, le mariage était déterminé par d'autres critères que l'amour : « En règle générale, les préoccupations d'ordre sexuel interviennent donc peu dans les projets matrimoniaux. Au contraire, celles d'ordre économique jouent un rôle de premier plan, car c'est surtout la division du travail entre les sexes qui rend le mariage indispensable. »<sup>734</sup>

En avançant sur l'échelle temporelle, l'institutionnalisation du mariage au XVII<sup>e</sup> siècle résulte des efforts convergents de l'Église et du pouvoir royal. La formalisation religieuse du mariage au XVII<sup>e</sup> siècle, avec toute la moralisation familiale et la répression de la sexualité préconjugale qu'elle implique, a pour conséquence paradoxale une valorisation du lien conjugal et de l'autonomie du couple, qui s'exprime surtout à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais l'Église, loin de veiller aux intérêts de la famille, se préoccupe surtout de refouler l'Éros et de propager les interdits concernant la vie amoureuse, au sens de vie sexuelle. Suzanne Lilar fait observer que « [c]e que combattent les moralistes et les religions, c'est la rencontre de l'expérience conjugale et de l'expérience érotique. »<sup>735</sup> Claude Lévy-Strauss remarque à son tour que, « [p]endant des siècles, la morale chrétienne a tenu le commerce sexuel pour un péché, si ce n'est dans le mariage et en vue de fonder une famille. »<sup>736</sup>

L'évolution du mariage au XVIII<sup>e</sup> siècle est marquée par un déclin du sacrement religieux qui, aux yeux de l'État, ne suffit plus à fonder une union. La Révolution crée une cérémonie civile qui seule rend valide le mariage religieux et doit donc le précéder. Durant ce siècle, le mariage se fait notamment pour s'emparer d'un héritage des parents ou pour consolider une certaine position sociale. Le mariage perd ainsi son caractère sacré. Ses formes ritualisées connaissent un déclin : « On se marie parce qu'il faut bien se marier, sous peine d'être exposé à la vindicte publique. »<sup>737</sup> Laure Adler, dans son analyse de la lente acceptation de l'amour comme critère de base dans la célébration d'un mariage, constate que cette tendance se prolonge au XIX<sup>e</sup> siècle, où l'idée que l'amour puisse être le ciment de l'union conjugale était scandaleux, étant donné que dans les rangs de la bourgeoisie seul le mariage par intérêt était envisageable, car il s'agissait d'en faire la grande opération financière de toute une vie<sup>738</sup>. Philippe Ariès et Georges Duby relèvent également cette tendance aux mariages de convenance, fondés sur le patrimoine familial, non pas sur l'amour : « La famille est la garante de la moralité naturelle. Elle est fondée sur le mariage monogame, établi par consentement mutuel ; les passions y sont

---

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>735</sup> Suzanne Lilar, *Le couple*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>736</sup> Claude Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 79.

<sup>737</sup> Laure Adler, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple 1830-1930*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>738</sup> Cf. *Ibid.*, p. 69.

contingentes, voire dangereuses ; le meilleur mariage est le mariage “arrangé” que suit l’inclination, non l’inverse. »<sup>739</sup> Une valeur supposée spirituelle s’avère donc subordonnée aux conditions matérielles. Dans la société bourgeoise, les normes morales deviennent une condition directe de la vision traditionaliste de la famille et régissent celle-ci au même titre que la condition socio-économique. C’est d’ailleurs ce qui explique toutes les polémiques que ce phénomène suscite.

Par rapport au siècle antérieur, le XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par une prise de conscience aiguë de la diversité des échanges, réévaluant les valeurs culturelles et affectives. L’échange intrafamilial se diversifie et englobe le partage d’affectivité et de sexualité outre celui de biens. Le mariage n’est plus seulement l’alliance ; il prend en compte maintenant l’amour et le plaisir des deux partenaires, femmes comprises donc. En partant d’une réflexion acide sur les entraves qu’impose la société contre l’expression de l’amour — « Les mœurs sont l’hypocrisie des nations »<sup>740</sup> — Balzac juge sévèrement les coutumes abusives de son époque. Il note que « [d]ans l’ordre social, les abus inévitables sont des lois de la Nature d’après lesquelles l’homme doit concevoir ses lois civiles et politiques »<sup>741</sup>, mais il en donne aussi une explication qui remonte aux temps anciens et aux grands événements historiques qui ont secoué la France et le monde par un rigorisme excessif :

Le système de lois et de mœurs qui régit aujourd’hui les femmes et le mariage en France est le fruit d’anciennes croyances et de traditions qui ne sont plus en rapport avec les principes éternels de raison et de justice développés par la grande révolution de 1789.

Trois grandes commotions ont agité la France : la conquête des Romains, le christianisme et l’invasion des Francs. Chaque événement a laissé de profondes empreintes sur le sol, dans les lois, dans les mœurs et l’esprit de la nation<sup>742</sup>.

Cependant, le vrai amour peut exister même dans ces conditions adverses, car pour Balzac « [q]uand deux êtres sont unis par le plaisir, toutes les conventions sociales dorment. »<sup>743</sup> À ceux qui contestent sa doctrine, il répond par une question vouée à éveiller les consciences : « Je sais bien que vous ouvrez déjà la bouche pour me parler de mœurs, de politique, de bien et de mal... mais [...] le bonheur n’est-il pas la fin que doivent se proposer toutes les sociétés ? »<sup>744</sup> Une règle fondamentale des alliances au XIX<sup>e</sup> siècle soutient que les mariages en dehors de la classe sociale

---

<sup>739</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 94.

<sup>740</sup> Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 390.

sont interdits, que chacun doit respecter l'étalon de sa condition et se marier dans son rang. Le choix du conjoint est une affaire qui touche à la hiérarchie sociale et à la politique des familles et n'a rien à voir avec les affinités électives<sup>745</sup>. Outre le critère de la convenance, les règles de la société exigent le mariage précoce et l'entrée aussi tôt que possible dans l'édifice social qu'est la famille, le célibat étant vu comme un facteur de déstabilisation de la cellule familiale qui est le pilier de la société. Le célibataire, homme ou femme (mais surtout si c'est une femme), est couvert d'opprobre, étant considéré dans la société comme une source incessante de désordres, de malheurs et de dépravation, d'après le témoignage livré par Laure Adler<sup>746</sup>.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, la conception de la conjugalité change radicalement. Là aussi, Laure Adler relève la tendance de plus en plus fréquente à célébrer un mariage par amour et non pas de convenance.

On ne se marie plus parce qu'il faut se marier, par convenance sociale, mais parce qu'on espère y trouver de la jouissance. Si le contrat n'est pas rempli on le rompt puis on peut en souscrire un autre. L'idée du divorce a limité l'idéal du mariage en fortifiant sa notion romantique. Le divorce sert à soutenir l'idée que le bonheur est le but du mariage et que, lorsque naissent les difficultés, la seule solution naturelle est la séparation<sup>747</sup>.

Par la légalisation du divorce en 1884, le mariage change de but : « Avec le divorce, on passe du mariage raison, du mariage prison, au mariage passion. »<sup>748</sup> Ces transformations entraînent un brouillage des codes sociaux, un bouleversement de l'ordre existant, des valeurs sociales et culturelles des partenaires du couple qui ne se laissent plus guider dans leurs choix de vie que par des critères personnels, ce que réitère Denis de Rougemont aussi : « Le mariage cessant d'être garanti par un système de contraintes sociales ne peut plus se fonder, désormais, que sur des déterminations individuelles. C'est-à-dire qu'il repose en fait sur une idée individuelle du bonheur. »<sup>749</sup> De nouveaux principes gouvernent donc l'amour au XX<sup>e</sup> siècle. La première nouvelle règle est de laisser aux jeunes le pouvoir de décider de leur mariage, qui n'est plus une affaire de famille et de fortune. La deuxième règle est d'imposer l'amour comme la raison d'être du mariage, le lien amoureux et le lien matrimonial devenant ainsi inextricablement liés. La troisième exige l'équilibre dans le couple. Le modèle du mariage d'amour devient dominant.

---

<sup>745</sup> Cf. François de Singly (dir.), *La famille l'état des savoirs*, préface de Hélène Dorlhac de Borne, ouvrage publié avec le concours du Centre national des lettres, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », série « Sociologie », 1991.

<sup>746</sup> Cf. Laure Adler, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple 1830-1930*, op. cit., p. 16.

<sup>747</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>749</sup> Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1972, p. 210.

C'est au XX<sup>e</sup> siècle que les concepts d'amour et de mariage sont réellement et finalement rapprochés. À cet effet, Ariès et Duby soulignent : « Voici que le terme "couple" est utilisé dans des expressions telles que "vie de couple", "problèmes de couple". Bref, l'amour occupe désormais une place centrale dans le mariage : il en est le fondement même. »<sup>750</sup> Néanmoins, même pendant ce siècle-là, entre l'Éros et l'union conjugale on constate souvent de l'incompatibilité, voire une certaine dissociation. L'attitude des vieilles générations est totalement réfractaire au changement. La faillite intergénérationnelle est née de l'opposition radicale des jeunes à leurs parents : la jeunesse se montre de plus en plus rebelle aux valeurs paternelles, mais — comme dans le cas des écrivains du corpus — la jeunesse artistique, marginale par définition, se montre doublement rebelle : par sa condition innée et par son statut professionnel.

En dépit d'une évolution incontestable sur la voie de la libéralisation des mœurs, le début du XX<sup>e</sup> siècle est témoin d'une morale conjugale encore très stricte et chargée de règles absurdes par leur sévérité et leur restriction, puisqu'elles assignent à l'homme et à la femme des rôles asymétriques. La formation du couple et la conjugalité sont encore constitutifs d'un rapport social, non personnel. Outre les indéniables métamorphoses signalées, le XX<sup>e</sup> siècle connaît donc en première phase un recul du mariage, processus ayant plusieurs explications : la prolongation de la scolarité et l'ajournement de l'union formelle jusqu'à la fin des études, le détachement symbolique et pratique des individus par rapport à l'institution familiale, l'importance moindre accordée au statut social, en somme la transformation des rapports sociaux de sexe, de classe et de génération. D'autre part, l'évolution des mœurs va dans le sens d'une plus grande précocité et liberté sexuelle. Cette contradiction n'a pu être résolue que par l'adoption de nouvelles formes de vie en couple qui permettent la vie à deux, même sans officialisation de l'union. Le phénomène que les sociologues appellent la cohabitation juvénile se multiplie. Le couple de fait devient couple aux yeux de la société et parfois même aux yeux de la loi et affirme de plus en plus hautement son statut.

Avec l'évolution de l'éducation, les jeunes ont conquis au sein de leur famille une large indépendance : il n'est plus nécessaire de se marier pour échapper au pouvoir des parents. Mais il n'est pas nécessaire non plus de se marier pour entretenir des relations régulières avec un partenaire d'un autre sexe, puisque ces relations restent sans suite jusqu'à ce que l'on veuille leur en donner<sup>751</sup>.

---

<sup>750</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 90.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 91.



La « dépréciation générale des obstacles institutionnels »<sup>752</sup> est étayée par Denis de Rougemont aussi. En effet, l'institution du mariage enregistre un cuisant échec, car trop contraignante. Or l'obligation ne mène pas au bonheur, mais assurément à la frustration. La réticence devant ce processus social signifie en réalité la crainte d'une dégradation des sentiments au profit de la routine et de l'embourgeoisement, l'acte de mariage en soi étant porteur de limitations à cause de l'idée même d'engagement.

Plus profondément, les cohabitants redoutent que le mariage ne dégrade leur relation. Ils craignent que le sentiment ne devienne une habitude, une routine : ce serait vieillir, s'embourgeoiser. Il leur semble impossible de s'aimer par contrat : si l'affection est promise, ne devient-elle pas un dû ? Ils veulent être aimés pour ce qu'ils sont et non par obligation. Ils tiennent à préserver la spontanéité, la fraîcheur, l'intensité de leur union, et certains pensent que l'absence d'engagement, la précarité institutionnelle de leur relation est la garante même de sa qualité<sup>753</sup>.

L'accroissement de la cohabitation sans mariage non seulement remet en cause les formes traditionnelles de l'instabilité familiale, mais rend aussi de plus en plus floues les frontières de la stabilité. La complexité des mutations familiales est donc générée aussi par leur manque de transparence. La précarité du couple est dans cette période l'une des composantes normales de l'idée même de famille. De Singly souligne, d'ailleurs, que la décadence des formalités d'union d'un couple n'est pas accompagnée de la décadence des sentiments d'amour et que ce ne sont que les contraintes judiciaires qui sont bannies, car elles limitent la manifestation libre du sentiment :

Ce déclin des rites matrimoniaux ne signifie pas que l'amour lui-même ne soit plus au principe de la formation des couples. Au contraire, l'idéologie du mariage d'amour n'a cessé de progresser, au point de tuer le mariage lui-même en opposant l'exigence de sincérité de l'engagement interpersonnel au formalisme des conventions matrimoniales : si l'on s'aime, et alors que le mariage à l'église a perdu une grande partie de son caractère sacré, à quoi bon donner un contenu juridique à une union dont la solidité ne peut tenir à une contrainte externe et impersonnelle mais doit tout à la singularité du rapport amoureux ?<sup>754</sup>

La nouvelle génération s'arroge le droit de demander et parfois d'imposer les changements en répondant à un esprit de révolte. Ce sont les jeunes filles qui se révoltent notamment, en réaction à la marginalisation et à l'infériorisation auxquelles elles sont soumises du point de vue de la liberté sexuelle : « Au début du XX<sup>e</sup> siècle, un grand bouleversement viendra rompre cette harmonie préétablie. La révolution couve chez les jeunes filles. Les idées de chasteté et de pureté sont examinées, voire critiquées. C'est ce qu'on nommera le krach de la

---

<sup>752</sup> Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 210.

<sup>753</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 92.

<sup>754</sup> François de Singly (dir.), *La famille l'état des savoirs*, *op. cit.*, p. 37.

pudeur. »<sup>755</sup> La cause de cette révolte réside dans les traitements offensants de la part des mères qui essaient de transformer leurs filles en une image d'elles-mêmes, victimes à la fois des lois absurdes du système et des hommes grossiers et impolis.

À l'origine de cette révolution des mœurs : les mères. Les mères qui, élevées dans des couvents, épousaient des messieurs choisis dans l'intérêt des familles. Les vierges trouveront un peu brutales les surprises de l'alcôve, crieront à la trahison, au viol, et se promettent de ne pas recommencer ce genre de crimes sur leurs filles<sup>756</sup>.

Résidu du XIX<sup>e</sup> siècle, le conformisme en matière sexuelle se perpétue au XX<sup>e</sup> siècle, tout en s'entremêlant avec une tendance réactionnaire de libération dont se fait porteuse la littérature. L'évolution des sociétés et les transformations globales entraînent le changement des mentalités. Le schéma des sociétés anciennes est dorénavant caduc. Bien évidemment, même s'il voulait s'en détacher, l'individu continue de porter en soi les modèles hérités de l'histoire personnelle, qui est aussi une histoire sociale. Ce qui change vraiment, c'est son attitude là-dessus : malgré les coutumes innées, la vie dans la société contemporaine l'oblige à se confronter à d'autres modèles, divers et provocateurs à la fois. Le sociologue Jean-Claude Kaufmann constate que dans la société moderne les enfants ne se conduisent plus dans la vie privée selon le modèle des parents ; en échange, la liberté de prendre les décisions personnelles, ainsi que la diversité des comportements représentent les caractéristiques du nouveau monde<sup>757</sup>. Une telle constatation n'est pas suffisante, l'auteur s'évertuant à démontrer que cette liberté hautement affichée est quand même régie par certaines normes implicites dictées par le bon sens, le contrôle de soi et le degré de civilisation. Ce qui est paradoxal et doit être souligné c'est que les normes, au lieu de préexister aux comportements et de les guider comme dans les sociétés anciennes, sont déterminées, anticipées par les comportements.

Dans le nouveau contexte social, les écrivains ont le courage de rompre avec les anciennes coutumes, ce qui se reflète non seulement dans un style de vie qu'ils ne cachent plus, mais aussi dans leurs écrits, porteurs de messages libérateurs palpables. Leur comportement qui défie toutes les étiquettes entraîne progressivement l'effondrement des valeurs traditionnelles. Comme on pouvait s'y attendre, le conflit générationnel éclate violemment et au XX<sup>e</sup> siècle ce sont les jeunes qui s'affirment au détriment des vieux. La question de la moralité dans une

---

<sup>755</sup> Laure Adler, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple 1830-1930*, op. cit., p. 24.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>757</sup> Cf. Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan Pocket, 2001.

relation suscite de vives polémiques dans les familles. Des débats moraux surgissent entre parents et enfants sur des thèmes brûlants : le rigorisme des principes que veulent inoculer les parents, les unions amoureuses indécentes que les jeunes liens et leur conduite considérée honteuse. La tutelle parentale est gravement affectée notamment lorsque les enfants se détachent du nid familial, en s'engageant dans la vie indépendante à côté d'un conjoint : « Le rapport de l'individu à la famille s'est inversé. Aujourd'hui, sauf pour la maternité, la famille n'est plus autre chose que la réunion des individus qui la composent momentanément ; chaque individu vit sa propre vie privée et attend d'une famille informelle qu'elle la favorise. »<sup>758</sup>

La condition artistique des écrivains du corpus justifie leur conduite dans la vie et, par extension, celle de leurs personnages. Les couples qu'ils forment et ceux qu'ils mettent en scène appartiennent à des milieux sociaux divers : artistiques, riches et pauvres ou tout simplement ordinaires. Qu'ils s'inscrivent parmi les marginaux ou parmi les plus communs, les gens qui peuplent ces romans ont quelque chose de particulier, d'exclusiviste qui les différencie de la masse. Ils font montre parfois de désinvolture, parfois de puritanisme, mais leur mérite est d'avoir le courage de s'exprimer et de défendre leur position.

Dans les deux ouvrages qui font partie du corpus, Simone de Beauvoir traite de deux types différents de couples, qui établissent chacun à sa façon l'interaction sociale. En les créant, elle s'inspire de la pure réalité de son époque : soit la sienne dans *L'Invitée*, soit celle vécue par les femmes qu'elle défend dans *La femme rompue*. Pour comprendre l'optique de Beauvoir et les raisonnements selon lesquels ses personnages se laissent guider dans la vie, il est essentiel de s'arrêter sur les conceptions de l'auteur même, parce que ce sont elles qui définissent son écriture. Beauvoir subit une grande transformation le long des années, en passant par une enfance heureuse, une adolescence gouvernée strictement par les règles rigides des parents et du collège et une maturité enfin libre et bâtie selon des lois propres. Au fur et à mesure qu'elle grandit, elle se sent claustree dans son destin féminin et commence à en mesurer les limites. Par la révolte contre les valeurs sociales et religieuses de sa famille et l'étude acharnée qui lui facilite l'accès à l'université, elle échappe à l'emprise de ses parents et dépasse la mentalité étriquée de son milieu terriblement conventionnel. C'est le moment de son entrée glorieuse dans le monde libre. Les tares de l'éducation catholique reçue justifient chez elle une attitude réservée à la fin de l'adolescence, qui l'amène à remettre en question la sexualité telle que pratiquée autour d'elle :

---

<sup>758</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 94.

À cause du puritanisme dont mon éducation m'avait imprégnée, la vision que j'avais des gens ne faisait pas sa part à la sexualité ; d'ailleurs [...] elle était beaucoup plus morale que psychologique ; je les blâmais, je les approuvais, je décidais de ce qu'ils auraient dû faire, au lieu de chercher à interpréter ce qu'ils faisaient<sup>759</sup>.

Il lui suffit de faire la connaissance de Sartre pour surmonter ses craintes et oser exprimer ses pensées les plus intimes. Le couple qu'elle forme avec lui constitue à cette époque-là un paradigme de l'égalité des sexes. Cette attitude audacieuse lui vaut la réprobation générale. Mais pour elle c'est un exploit, car elle réussit ainsi à passer outre la moralité figée de sa famille. Elle avait déjà connu les conséquences tragiques de ce système tyrannique qui avait poussé à la mort par chagrin sa meilleure amie Zaza, à qui ses parents, adeptes d'une éducation puritaine, avaient interdit le mariage désiré : « Près de moi, j'avais vu Zaza précipitée dans la folie et dans la mort par le moralisme de son milieu. »<sup>760</sup> C'est un précédent douloureux qui accentue son dégoût et renforce chez elle le désir de s'évader. Son autobiographie relative à ce sujet montre à quel point une femme sensible comme elle peut souffrir des contraintes et des limites imposées par les convictions rigides et doit lutter pour faire reconnaître ses idées et son statut.

Au grand désespoir de ses parents, Beauvoir déçoit les attentes du milieu d'où elle est issue. Elle défend courageusement ses points de vue, en ignorant les pressions psychiques et les prohibitions. La haine de la hiérarchie et des conventions de l'ordre bourgeois devient sa loi. La vie qu'elle partage avec un homme en dehors de toute légalité est inacceptable pour la société de l'époque. Qui plus est, les deux s'arrogent le droit de la liberté relationnelle, encore plus inconcevable, et doivent affronter les regards critiques, le prix à payer pour défendre la forme d'alliance désirée.

En illustrant ces mêmes canons, Françoise et Pierre se complaisent à vivre leur amour en dépit de la contestation de leurs familles. Dans leur entourage formé d'artistes non-conformistes et à un moment historique marqué par une civilisation et une morale plus permissives, la promiscuité, dans ce même entourage, est favorable à la manière de vie adoptée par les deux personnages. L'atmosphère où ils se meuvent est la vie bohème du théâtre parisien de l'entre-deux-guerres. C'est un monde à part, inaccessible à la grande masse, ce qui permet aux acteurs de mener leur vie dans un cercle isolé, loin du regard et implicitement du jugement du public.

Le couple de *L'Invitée* vit selon le principe de l'auteur elle-même : « Rien donc ne nous limitait, rien ne nous définissait, rien ne nous assujettissait ; nos liens avec le monde, c'est nous

---

<sup>759</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., pp. 114-115.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 255.

qui les créions ; la liberté était notre substance même. »<sup>761</sup> La relation des personnages est régie par l'égalité entre l'homme et la femme, idée révolutionnaire pour l'époque. Les partenaires s'avèrent être réfractaires au mariage, à la famille. Leur vie ensemble n'est imaginable que sans le moindre engagement de part et d'autre. La crainte de perdre leur liberté crée chez eux une perception du mariage comme un univers contraignant. Deirdre Bair insiste sur cet aspect : « Elle refusait la vision traditionnelle de l'amour, de couple lié jusqu'à la mort et excluant toute autre relation, parce qu'elle les dévore. »<sup>762</sup> Françoise et Pierre n'échappent pas au jugement de la société dont les plus proches représentants, les membres de leurs familles, sont les premiers à critiquer leur liaison illégitime et leur conduite immorale. C'est la femme qui est la plus exposée à l'opprobre, parce qu'à cette époque-là une femme célibataire, et de surcroît engagée dans une relation amoureuse libre, était un mauvais exemple.

L'inégalité des sexes révolte les amoureux. Dans un monde en désagrégation, ils constatent la caducité des critères traditionalistes d'une union conjugale établie sur l'inégalité. Suzanne Lilar exprime cette attitude en affirmant que « l'union conjugale s'établit sur la base traditionnelle de l'inégalité. »<sup>763</sup> Ils se dressent contre la société puritaine de leur temps, rejettent les réminiscences du passé et affichent courageusement de l'hostilité à ses lois, en choisissant une forme d'amour non conforme à la tradition, ni aux formalités civiles ou religieuses. La légèreté avec laquelle ils raillent les principes généralement adoptés leur facilite la voie vers la construction de principes propres. En dépit de la marginalisation qu'ils risquent de s'attirer, la transgression des règles communes les anime. Ce qui compte à leurs yeux, c'est de garder leur liberté, de ne permettre à personne de les maîtriser. Par leur conduite, ils réalisent une contre-image des mœurs bourgeoises qu'ils méprisent. Si de la part de Pierre, homme chez qui une conduite rebelle est compréhensible, on s'attend à une attitude de dédain vis-à-vis des normes de la société, il est étonnant que Beauvoir ait mis dans la bouche de Françoise des paroles d'indifférence et de défi vis-à-vis de l'opinion des autres :

— Moi, ça m'est égal ce que les gens pensent de moi », dit Françoise. [...]

— Leurs pensées, ça me fait juste comme leurs paroles et leurs visages : des objets qui sont dans mon monde à moi. Elisabeth s'étonne que je ne sois pas ambitieuse ; mais c'est aussi pour ça. Je n'ai pas besoin de chercher à me tailler dans le monde une place privilégiée. J'ai l'impression que j'y suis déjà installée. » (*INV*, 14)

---

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>762</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 480.

<sup>763</sup> Suzanne Lilar, *Le couple, op. cit.*, p. 286.

Françoise reflète les idées de l'auteur sur l'autonomie personnelle ; ainsi, elle n'aime pas être « une image dans la tête de quelqu'un d'autre » (*INV*, 14) et se comporte comme si elle ne voyait que son univers à elle, en affirmant que « [...] les choses qui n'existent pas pour moi, il me semble qu'elles n'existent absolument pas. » (*INV*, 13)

Le couple idéal conçu comme l'union de deux êtres complètement libres sur tous les plans reste déficitaire dans *L'Invitée*, malgré les actes et gestes qui voudraient démontrer le contraire. L'auteur y propose une image déformée de la relation d'amour, qui trahit la mentalité de la société contemporaine en vertu de laquelle la femme est totalement assujettie à l'homme. Françoise s'efforce d'offrir d'elle-même l'image d'une femme indépendante ; en revanche elle existe seulement quand Pierre la regarde. En fait elle ne vit qu'en raison de l'amour que Pierre lui porte, tous ses actes et décisions se définissent par le prisme de l'importance que Pierre leur accorde. Dans le roman on ne la voit pas en tant qu'individualité propre, mais comme une personne fade, transparente, dont les critères de valeur ressortent du baromètre appelé Pierre.

Beauvoir souligne que vers la moitié du XX<sup>e</sup> siècle l'institution du mariage a beaucoup changé, mais pas suffisamment pour permettre à la femme la même liberté qu'à l'homme. Tandis que le mariage et la maternité définissent une femme et représentent son unique condition décente acceptable dans la société, l'homme n'est pas endoctriné, il n'est pas condamné à une vie tracée d'avance, lourde de corvées, mais garde sa liberté en dehors du foyer. Le couple de *La femme rompue* incarne ce modèle même, les protagonistes portant l'empreinte du système social de l'époque marqué par le cloisonnement des êtres, l'aliénation des époux, la solitude à deux, la crainte du jugement des autres.

L'héroïne de *La femme rompue* est l'image de la femme victime de l'éducation et des principes sociétaux auxquels elle obéit aveuglement. Elle tombe à un âge très jeune dans le piège du mariage qui scelle sa vie, car il la soumet à un destin de dévouement exclusif à ses filles et à son mari. Monique représente dans ce texte le destin de Françoise Beauvoir, modèle de la renonciation à soi-même en faveur d'un rôle que la société lui attribue, c'est-à-dire celui de mère et non pas de femme, tel qu'il ressort du récit *Une mort très douce* :

Dans *Une mort très douce*, on perçoit l'amour maternel comme une perte d'identité. En assumant le rôle de mère, Madame de Beauvoir n'est plus une femme indépendante. Elle renonce à sa liberté et décide de suivre les règles implicites de la société, en choisissant de ne plus vivre pour elle-même, sinon pour ses enfants. Elle devient ce que la société veut qu'elle soit, sans même réfléchir à ses propres désirs. Ce sont l'éducation qu'elle a reçue à son tour et le modèle suivi en

famille qui la déterminent à être entravée des principes et des interdits les plus rigides et à renoncer à la majorité de ses rêves<sup>764</sup>.

Le piège de ce comportement dépasse la négligence de soi pour toucher le couple. Ainsi que le fait observer Laure Adler, le masque des conventions sociales n'entrave aucunement le désir, notamment celui masculin ; ainsi, la femme confinée dans sa domesticité ne présente plus d'intérêt pour l'homme qui transfère ses intérêts passionnels ailleurs.

Mais, derrière le vernis de ces conventions sociales, les limites de la bienséance deviennent de moins en moins nettes et les codes du désir se transforment insensiblement. La femme soumise excite de moins en moins les hommes, alors que la fille libre — prétendument libre — qui vient vers lui attise ses désirs<sup>765</sup>.

Cette situation nuit à Monique : femme parasite, il lui est presque impossible d'imaginer la reprise d'une vie de couple. Vu qu'elle n'existe que par rapport à son mari, elle se trouve désemparée quand elle le perd. L'humiliation que subit une femme dans un pareil cas révolte Beauvoir qui prône une vie autonome indépendamment d'une éventuelle existence relationnelle, ainsi qu'au refus de l'enfermement dans le moule sociétal. Pour l'écrivain, la femme doit lutter pour secouer le joug de sa féminité asservie ; ainsi pourra-t-elle enfin se délivrer de la tutelle de l'homme et jouir des mêmes libertés que lui. Parmi les tares de la société de son époque, elle en vaut surtout à la tendance générale à reléguer la femme à un statut qui la réduit aux travaux domestiques et à l'éducation des enfants. C'est pourquoi Beauvoir rejette l'idée de mariage dans sa propre vie. Dans une entrevue accordée à Alice Schwarzer, elle exprime justement son indignation face à la vie humiliante à laquelle cette institution contraint la femme : un robot qui accomplit ses tâches sans avoir la possibilité de jouir de sa vie et d'exprimer ses sentiments. À ses yeux, le mariage est un piège dans lequel ne tombent que les femmes faibles. L'écrivain considère « qu'il ne faut pas qu'une femme se laisse prendre au piège des enfants et du mariage »<sup>766</sup>, parce que « la maternité, actuellement, est un véritable esclavage »<sup>767</sup>. Dévalorisé par les individus et fort apprécié par la société, le mariage conditionne l'intégration sociale, tout en portant préjudice aux femmes en cas d'échec du couple :

[...] quand vous êtes mariés, les gens vous tiennent pour mariés et, du même coup, ça vous amène à vous considérer, vous-mêmes, comme mariés. Ce n'est pas tout à fait le même rapport que vous

---

<sup>764</sup> Camelia-Meda Mijea, *art. cit.*, pp. 120-121.

<sup>765</sup> Laure Adler, *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*, Paris, Hachette, 1990, p. 146.

<sup>766</sup> Alice Schwarzer, *op. cit.*, p. 77.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 77.

avez avec la société si vous êtes mariés ou si vous ne l'êtes pas. *Je crois que le mariage est dangereux pour la femme*<sup>768</sup>.

L'auteur ne nie pas l'évolution du système familial, mais invoque les aspects restés encore altérés. Elle incrimine le mariage en tant qu'institution, l'encroûtement dans les mœurs et les habitudes dépassées, la perception sociale et morale exagérées. Les principes rigoristes imposent aux gens de se marier, d'avoir des enfants et de rester ensemble quand la passion finit, voire quand il y a des animosités manifestes. C'est ainsi que s'expliquent les thèmes de ses deux ouvrages du corpus : la transgression des conventions et la séparation malgré vingt-deux ans de mariage dans *La femme rompue*, l'ignorance délibérée de l'opinion des autres en faveur d'une vie de couple hors norme dans *L'Invitée*. Le rapport conjugal est donc remis en question. L'amour libre est célébré, apprécié, tandis que l'amour conjugal est déprécié, déconsidéré. Laure Adler confirme que le célibat s'impose de plus en plus comme forme de vie en contre-réaction à la relation de mariage qui se dégrade.

Sans enfant, sans famille, sans postérité, sans propriété, sans références, le célibataire fait grincer les rouages de la nouvelle morale bourgeoise. Hors du couple, point de salut. Le bourgeois, c'est l'homme au sein de la famille. Dans le foyer, la sexualité est réglée, propre, nettoyée, hygiénique. Le reste n'est que plaisir sale, proche de l'animalité, se jouant dans les marges de la société<sup>769</sup>.

Adler définit donc le célibataire comme marginal. Les traits qu'elle lui attribue expliquent son penchant pour la solitude et pour la satisfaction des plaisirs avec un investissement personnel minimum. Deux aspects ressortent particulièrement de cette définition du célibat : l'absence de famille et de successeurs (« sans enfant, sans famille, sans postérité ») et le manque d'appartenance (« sans propriété, sans références »).

Ce phénomène reflète les premiers signes de l'émancipation qui conquiert la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Le déclin du mariage institutionnel doit être imputé aux progrès de l'autonomie des femmes dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, parce que l'indépendance qu'elles acquièrent les dispense du besoin de protection de la part des maris. Conscients de ces changements majeurs, l'auteur et son conjoint essaient de se tenir loin de la bureaucratie, des systèmes et des mœurs obtuses qui leur répugnent, ce dont témoigne *La force de l'âge* :

[...] notre anarchisme était aussi bon teint et aussi agressif que celui des vieux libertaires ; il nous invitait, comme eux, à refuser l'ingérence de la société dans nos affaires privées. Nous étions

---

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 44. Souligné dans le texte.

<sup>769</sup> Laure Adler, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple 1830-1930*, op. cit., p. 16.



hostiles aux institutions parce que la liberté s'y aliène, et hostiles à la bourgeoisie d'où elles émanaient : il nous paraissait normal d'accorder notre conduite à nos convictions<sup>770</sup>.

Ce qui agace les contemporains dans cette attitude, c'est la liberté sexuelle inhérente que les protagonistes se permettent d'avoir. Beauvoir et Sartre, tout comme leurs représentations fictionnelles Françoise et Pierre, pratiquent l'amour libre et refusent catégoriquement de fonder une famille, convaincus que ce statut est le seul qui corresponde à leur personnalité : « [L]e célibat pour nous allait de soi. »<sup>771</sup> Selon Beauvoir, « [L]e mariage multiplie par deux les obligations familiales et toutes les corvées sociales. En modifiant nos rapports à autrui, il eût fatalement altéré ceux qui existaient entre nous. »<sup>772</sup> Les seules contraintes psychiques acceptées sont celles qu'ils s'imposent eux-mêmes.

Honoré de Balzac anticipe déjà en 1829 qu'un mariage peut se constituer non seulement par les liens officiels, mais aussi par d'autres critères, rejetés et ridiculisés, comme les attaches du cœur, du jugement ou du corps : « [...] s'il y a des mariages écrits sur les registres de l'officialité, il y en a de formés par les vœux de la nature, par une douce conformité ou par une entière dissemblance dans la pensée, et par des conformations corporelles. »<sup>773</sup> L'écrivain implore le changement radical des mœurs dans la France de son époque, se rendant compte que « le mariage, en France, est un immense contrat »<sup>774</sup> qui impose des contraintes à même d'affaiblir, voire de tuer la passion. Un siècle plus tard, Léon Blum, dans *Du mariage*<sup>775</sup>, expose une idée choquante, en anticipant dans la vie des couples le concubinage avant la célébration du mariage. Son idée fait un énorme scandale, puisque l'auteur y soutient l'expérience amoureuse et même la nécessité de l'union libre avant le mariage. Pour les conservateurs, cette conception est un coup de fouet, mais pour les progressistes c'est la confirmation de leurs pensées.

Les limites sociales ou mentales sont franchissables par le pouvoir de la volonté, d'où le pouvoir d'ignorance du regard des autres chez l'écrivain. Mais si à Paris il est plus facile pour Beauvoir de défendre ses principes de liberté, dans les petites villes envahissantes où elle enseigne elle craint le jugement social et sait être perçue comme une vieille fille dépourvue de surface sociale qui englobe mari, enfant, foyer. Échapper à l'enfermement de la province devient alors un but, car Paris offre une vie sociale plus ouverte, donc quelque protection ; des sorties

---

<sup>770</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., p. 89.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>773</sup> Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, op. cit., p. 32.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>775</sup> Léon Blum, *Du mariage*, Paris, Albin Michel, 1947.

féminines audacieuses sont alors possibles, comme le font Simone de Beauvoir en compagnie d'Olga Kosakiewicz, respectivement Françoise et Xavière dans *L'Invitée*.

La famille aux racines aristocratiques du côté du père et bourgeoises du côté de la mère représente pour Simone de Beauvoir un fardeau qu'elle essaie constamment de combattre pour affirmer son incessant désir de liberté. À l'institut Cours Désir, d'inclination catholique, elle connaît la rigidité de la maison à une échelle plus large et les premiers accents de révolte contre son destin injuste de fille prennent forme. La ruine financière et surtout la dégradation des rapports parentaux survenus après la Première Guerre Mondiale sont ressenties vivement par le futur écrivain, qui garde à jamais un dégoût pour la vie de famille ; elle veut à tout prix éviter de revivre ce parcours désastreux marqué par la grossièreté du père et l'impuissance de la mère.

En fait, Beauvoir prêche une idée noble : réaliser la parité dans un couple, dans toutes ses acceptions (sociale, morale, affective), et éliminer le patriarcat. La relation idéale dont elle rêve est fondée sur la liberté, l'égalité et la connivence tant affective qu'intellectuelle. L'audace qu'elle a de ne pas renoncer à les atteindre lui vaut des pressions multiples, voire l'ostracisme de sa classe. Aux yeux du reste du monde, elle ignore les convenances et semble n'avoir rien de sacré, en contraste avec son éducation et même son caractère. Sa biographe Deirdre Bair se demande à cet effet : « Comment cette petite fille catholique et bien élevée avait-elle trouvé le courage de devenir l'adulte intrépide, libre et ardente, qui avait donné le meilleur d'elle-même dans l'arène souvent impitoyable de l'intellectualisme parisien ? »<sup>776</sup> En reprenant les termes de Bair, ce qui caractérise le milieu social d'où sort Beauvoir, ce sont la rigidité, les convenances et l'artificialité dans tous les aspects de la vie. Les règles et la conduite pratiquées suggèrent l'appartenance à une classe et le refus de s'en détacher dans l'éducation des enfants.

C'était « la France bourgeoise » dans laquelle Simone de Beauvoir naquit [...]. Un monde de convenances et de « distinction cultivée », où une politesse et un goût artificiels gouvernaient tous les aspects de la vie des membres de sa famille et les isolaient de la société française en général. Des règles rigides et inflexibles codifiaient la conduite et le savoir-vivre : la modération, le conservatisme et la réserve en toute chose guidaient — et même régissaient — les comportements au sein de l'enclave familiale comme dans le monde social et politique en général. L'appartenance à cette classe relevait de critères bien précis : la manière dont les familles avaient acquis leur fortune, comment elles vivaient, et où dépensaient leur argent, élevaient leurs enfants, et, surtout, comment elles mariaient ceux-ci pour se perpétuer, elles et leur mode de vie<sup>777</sup>.

---

<sup>776</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 9.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 20.

Cette attitude est justifiée en quelque sorte, vu l'insécurité qui régnait dans tous les secteurs de la vie surtout pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les parents de l'écrivain ont peur de sortir du conventionnel, ce qui explique leur crainte de la honte, du blâme et du scandale public face à la conduite de leur fille. Une confession de l'auteur dans son journal posthume montre qu'un petit complexe jamais avoué auparavant existait chez elle quant à ses origines bourgeoises : « je me sens de pâte française et provinciale, bourgeoise moyenne et déclassée. »<sup>778</sup> Beauvoir sait que l'entourage la perçoit comme une personne anormale non seulement parce que tout chez elle est intellectuel (« pur cerveau »<sup>779</sup>), mais surtout parce qu'elle est une non-conformiste, une violatrice de principes : « Je suis une folle, une demi-folle, une excentrique [...] J'ai les mœurs les plus dissolues ; une communiste racontait, en 45, qu'à Rouen, dans ma jeunesse, on m'avait vue danser nue sur des tonneaux ; j'ai pratiqué tous les vices avec assiduité, ma vie est un carnaval, etc. »<sup>780</sup> Excentrique mais sans être folle comme quelques-uns préfèrent la voir, elle ne transgresse que les lois qui lui semblent absurdes, car limitatrices. Ce qui étonne notamment, c'est la réaction d'une parente à elle qui, même après sa mort, éprouve de la honte pour la vie menée par l'auteur qu'elle voit comme la pécheresse la plus ostracisée du pays :

Après sa mort en 1986, une de ses cousines, de plusieurs générations sa cadette, avoua avec gêne à ses amis et voisins de son petit village qu'elle était apparentée, même de loin, à une femme qui avait si impudiquement rejeté toutes les convenances, à la pécheresse publique la plus stigmatisée de France<sup>781</sup>.

Un regard rétrospectif sur sa vie donne à l'écrivain la possibilité de mieux observer sa mère, la plus affectée par le fardeau conjugal tout en se complaisant à se poser en victime et en refusant de réagir. Cette attitude contradictoire se retrouve chez Monique de *La femme rompue*, qui est consciente de son malheur, mais est incapable d'adopter un changement de sa condition. Pendant que la société tolère l'adultère masculin, elle condamne âprement un tel comportement de la part de la femme. Françoise Beauvoir est donc obligée de tolérer les innombrables infidélités de son mari, parce que les mœurs et coutumes sociales qui lui ont été inculquées lui interdisent de se prendre les mêmes libertés ou de divorcer. Le devenir de la mère, faute de courage, justifie chez la fille le combat contre toutes les censures et tous les conformismes. Leur vraie réconciliation n'a lieu qu'avant la mort de la mère, sous l'impulsion de la perspective

---

<sup>778</sup> Simone de Beauvoir, *Journal de guerre*, op. cit., p. 189.

<sup>779</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, op. cit., tome II, p. 494.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>781</sup> Deirdre Bair, op. cit., p. 20.

douloureuse d'une séparation éternelle. À ce propos, il convient de souligner la constatation de l'écrivain que sa mère, outre la honte et la désapprobation ressenties vis-à-vis de sa vie, est fière de son succès public et consciente d'avoir un enfant spécial : « Souvent choquée par le contenu de mes livres, elle était flattée par leur succès. »<sup>782</sup> Mais dans des situations de crise autant personnelle que familiale, la remontée en arrière se fait douloureusement, car il est dur d'effacer les blessures du temps provoquées par tant de dissensions. Tout comme Anne Muxel l'affirme, l'interférence qui se crée même involontairement entre le passé et le présent bouleverse les concepts de toute une vie : « Le retour sur soi opère en même temps un retour sur ses parents. Cette remontée de la mémoire s'accompagne souvent d'un regret, d'une peur d'un trop tard, et quelquefois d'un sentiment de culpabilité. »<sup>783</sup>

L'attitude de défi justifie chez Beauvoir la légèreté avec laquelle elle vit sa liberté. D'où son effort constant, dans sa vie et dans son œuvre, d'outrepasser les interdits sociaux, de démontrer qu'il est possible de vivre conformément à son désir, de révolutionner la morale de son temps et de bâtir de nouvelles lois dans un monde qui en est privé.

Tout comme Simone de Beauvoir, Henri-Pierre Roché vit dans une totale liberté à une époque où le passé est encore bien ancré dans le présent avec ses préceptes moraux et religieux surannés. Artiste fréquentant les élites artistiques en Europe et en Amérique, Roché accumule les expériences sans se soucier des autres, mais aussi dans la discrétion qui le caractérise. Sa présence réservée dans la vie publique justifie dans une grande mesure l'injustice dont est traitée son œuvre. Malgré le thème provocateur et la technique d'écriture originale, l'écho suscité par la parution de *Jules et Jim* est très faible à l'époque pour la seule et unique raison que Roché est un écrivain inconnu, par conséquent ignoré. Connu seulement dans des cercles artistiques exclusivistes et non pas comme homme de lettres, mais comme amateur et collectionneur d'art, Roché est pratiquement inobservé par le grand public. C'est ce qui explique l'étonnement de Truffaut à la découverte de celui-ci et sa surprise devant un texte extrêmement intéressant, mais dont il n'avait jamais entendu parler : « Le livre [...] était passé inaperçu: la critique n'avait été ni bonne ni mauvaise, il n'y avait pratiquement pas eu de comptes rendus, comme cela arrive souvent lorsque le nom de l'auteur est inconnu. »<sup>784</sup>

La vie d'Henri-Pierre Roché apparaît, par la voix de Manfred Flügge, comme un déchaînement de passion et de liberté qu'il transpose fidèlement dans son œuvre. Son mode de

---

<sup>782</sup> Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, op. cit., p. 57.

<sup>783</sup> Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2007, p. 37.

<sup>784</sup> François Truffaut, *art. cit.*, p. IX.

vie et celui de ses personnages sont imprégnés du non-conformisme et du refus de vivre comme tout le monde. Par conséquent, le roman de Roché se veut à son tour le reflet d'une vision du monde anti-traditionnaliste, la transposition d'une mise en doute des conditionnements moraux qui limiteraient l'union du couple.

Une vie débridée, l'audace, le non-conformisme, la confiance en soi des avant-gardes, le refus des formes anciennes de représentation et de modes de vie désuets, voilà ce qui caractérise ce monde. Les protagonistes du roman « réel » comme de l'œuvre littéraire appartiennent à une génération de transition en quête d'une vie qui reste encore à inventer, ils sont des pionniers sur le territoire infini de l'art moderne. C'est pourquoi leur vie, telle que le roman la reflète, est une histoire qui dépasse la morale traditionnelle, mais aussi une histoire morale, parce qu'elle représente la mise à l'épreuve d'une autre morale<sup>785</sup>.

Tant l'auteur que ses personnages se fondent une morale propre à eux, libre de préjugés et gouvernée par le principe du plaisir. Cette morale inventée par Roché dans sa vie réelle, c'est la recherche d'un art de vivre tout à fait personnel. Son attitude peut paraître dépourvue de morale, vu son appétence inassouvie pour les aventures amoureuses, jamais cachée et confirmée par son entourage et son journal. Mais pour lui l'exercice de la liberté et la pratique des amours multiples représentent le fondement des valeurs morales.

Le sujet de *Jules et Jim* semble révoltant au premier abord, parce qu'il présente avec désinvolture le thème controversé du ménage à trois avec le couple des Hessel. Cependant, le roman montre d'autres facettes aussi, agréables au public : la profondeur des sentiments d'amour, l'harmonie dans les relations humaines, l'étendue de l'amitié entre deux hommes. Si Roché raconte les faits avec légèreté, douceur et innocence, c'est parce qu'ils sont absolument normaux pour lui. Il insiste non pas tellement sur le triangle amoureux, mais sur l'intensité avec laquelle il est possible d'aimer et de se dédier à l'autre. Le ménage à trois tourne en réalité autour de deux couples assez stables, donc la transgression des normes côtoie le respect de celles-ci. L'amour, bien que scandaleux, est soutenu par l'amitié et la solidarité. En dépit de leur vie aventureuse, les personnages aspirent à la stabilité d'une famille ; pourtant ils ne le font aucunement pour respecter les normes sociales, mais pour le confort et la tranquillité qu'une telle structure leur conférerait.

L'ouverture mentale, contraire aux conformismes, est le concept qui guide l'auteur et ses amis dans la vie. En fait la déconsidération du système équivaut à un refus du concept de normalité tel qu'il est défini par la société. Le partage des femmes par Jules et Jim relève de la

---

<sup>785</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 17.

disponibilité à expérimenter, mais aussi de l'insouciance en ce qui concerne la morale du temps, de la volonté de jouer avec les dogmes sociaux obtus et de les remodeler, de la haine de l'hypocrisie et des tabous en matière sexuelle. L'idéal de vie de ces personnages est au-dessus des limitations et des prohibitions imposées de l'extérieur et proclame le bannissement des conventions bourgeoises. Xavier Rockenstrocly met en évidence l'esprit de subversion surtout chez le personnage féminin, qui se manifeste comme une volonté de démolir les barrières sociales et institutionnelles. Le mariage et les enfants n'empêchent pas Kathe de tromper son mari et de défier l'entourage.

[...] il s'agit d'inventer un nouveau mode de vie qui bannit les conventions bourgeoises et exige de chacun des relations vraies, qui impose donc un impératif de vérité. Cette revendication de la vérité se lance comme un défi à la tradition hypocrite du couple bourgeois qu'elle cherche à dépasser en refusant, par exemple, la logique institutionnelle du mariage, la monogamie et les tabous en matière sexuelle. En ce sens, Kathe est la représentante d'un amoralisme scandaleux : sa vie témoigne d'une dissolution de mœurs et d'une absence de retenue propres à scandaliser tout citoyen quelque peu attentif à la tenue de ses voisins. Kathe est l'essence et l'existence d'un anarchisme irréductible, puisqu'elle s'attaque à ce qui est de plus sûr et de plus sacré dans la société : la famille. [...] Il est question ici de polygamie, de femme à plusieurs hommes où l'ensemble consentirait à cohabiter au milieu des enfants... En touchant le cœur de la société établie, Kathe devient le symbole de la débauche et de la déliquescence d'une société<sup>786</sup>.

Kathe frappe par son incapacité d'être fidèle et par sa prédisposition à miner volontairement ses relations. Chaque fois que son mariage ou sa relation du moment connaît des chutes elle commet une illégalité, pour faire augmenter sa confiance dans ses capacités de séductrice et pour couper la monotonie. En négligeant ses enfants (une fois elle s'absente pour six mois de la maison afin de satisfaire son goût de l'aventure), en trompant son mari, en adoptant la polyandrie et la cohabitation avec au moins deux hommes dans la maison où habitent également ses enfants, Kathe confirme son statut de « symbole de la débauche et de la déliquescence d'une société ». Elle ne se soumet qu'aux impulsions de son âme, la seule qui puisse lui dicter une conduite ; par son attitude rebelle et non-conformiste, elle sort des normes et se met à part socialement, affectivement, sexuellement. La disponibilité érotique vis-à-vis de partenaires multiples n'entrave pas la manifestation de l'instinct maternel et l'accomplissement du rôle de mère. La morale de Kathe l'empêche aussi d'accepter un enfant de Jim qui porte le nom de Jules et insiste à attendre jusqu'à ce que son divorce soit prononcé avant d'essayer d'avoir un enfant de Jim.

La vie en société laisse une empreinte négative sur l'intimité des couples, parce que les amoureux s'y dispersent et ne se dévouent plus exclusivement l'un à l'autre. Kathe aime les

---

<sup>786</sup> Xavier Rockenstrocly, *op. cit.*, p. 212.

réunions mondaines, les sorties dans les cafés, les rencontres avec divers artistes. Jules et Jim sont plus retirés, préférant la tranquillité du foyer plutôt que les débats tapageurs dans des lieux publics. Même s'il est particulièrement affecté par l'attraction de Kathe pour les événements mondains, lorsqu'il forme couple avec elle Jim tient compte de ce penchant pour la vie sociale. Pour lui, les réunions sociales entravent la vie de couple paisible et intime. Sans s'opposer à ce que la femme — esprit extraverti, ouvert aux contacts avec le monde — sorte, Jim renonce souvent à l'accompagner :

Kathe donnait bravement et simplement quelques réceptions dans son petit « chez elle » (ce n'était déjà plus « chez nous ») à des artistes de son pays et de France. Jim s'y sentait superflu et il y assistait de moins en moins. Il ne pouvait admirer Kathe sans réserve que seule. En société elle devenait pour lui relative. (*JJ*, 221)

La relation de Kathe avec Jim est l'exemple éloquent de la libération sexuelle qui peut se pratiquer malgré les discours traditionnels moralisateurs et religieux. Leur idéal amoureux place la barre trop haut, ce qui explique leur difficulté à l'atteindre. Contrairement aux couples qui vivent sans oser exprimer leurs désirs, peut-être sans même oser y penser, Kathe et Jim ne veulent rater aucune chance de bonheur et de satisfaction personnelle. Les règles qu'ils établissent sont simples à définir : liberté totale, vérité absolue. Pour les respecter, ils courent eux-mêmes le risque de se faire mal, mais ils l'assument, car l'honnêteté est le seul moyen d'y parvenir. En effet, Jim considère qu'un rapport libre est bénéfique à l'amour, tout en sachant que c'est dans cette situation même que réside la fragilité du couple, puisqu'aucune stabilité n'est garantie : « C'est beau de n'avoir ni contrats, ni promesses, et de ne s'appuyer au jour le jour que sur son bel amour. Mais si le doute souffle, on tombe dans le vide. » (*JJ*, 223)

Tout comme dans le cas de Françoise et Pierre de *L'Invitée*, l'intégrité du couple Kathe-Jim est menacée en premier lieu par les proches : la mère de Jim désapprouve les amoureuses du fils ; Rachel, l'amie de Kathe, tente de la prévenir du scandale que représente sa vie à trois. Le couple est mis incessamment dans la posture de se défendre, de rejeter les doutes qui l'entourent, de réaffirmer ses choix. Sa grande réussite dans le roman est justement celle de préserver l'amour contre les barrières des conventions. Chaque fois que des problèmes apparaissent, Kathe et Jim réussissent à redéfinir leurs principes et à se donner de nouveau à fond l'un à l'autre. Ils passent souvent de l'agonie à l'extase et ne conçoivent que tout ou rien. Forcer les limites est dans leur nature, mais les atteindre est presque mortel, car ils risquent de se détruire physiquement et psychologiquement. Mais c'est l'extrême qui les attire et qui donne un sens à leur vie, non pas le

romantisme facile, de façade, qui noie l'amour dans l'habitude. Ils ne font aucune concession en amour ; la modération est bannie, leur loi est la démesure. En définitive ce qui scandalise, c'est leur courage d'aller aussi loin dans l'amour, de briser le commun, le traditionnel, de défier les tabous. En même temps, c'est précisément cet aspect de la morale amoureuse qui impressionne Truffaut : « Un des plus beaux romans modernes que je connaisse est *Jules et Jim*, de Henri-Pierre Roché, qui nous montre, sur toute une vie, deux amis et leur compagne commune s'aimer d'amour tendre et sans presque de heurts, grâce à une morale esthétique et neuve sans cesse reconsidérée. »<sup>787</sup> Cela resterait une remarque sans effet, mais elle acquiert du poids grâce à l'appréciation et surtout à l'approbation de Roché lui-même qui, ravi de cette définition, confesse à Truffaut dans leur correspondance :

Cher François Truffaut. J'ai été très sensible à vos quelques mots sur *Jules et Jim* dans *Arts*, notamment à : « ... grâce à une morale esthétique et neuve sans cesse reconsidérée. » J'espère que vous la retrouverez, encore plus, dans *Deux Anglaises et le Continent* que vous allez recevoir<sup>788</sup>.

Il est à noter que, dans son *Journal*, Roché adopte un style direct pour parler des rapports sexuels. Il fait des allusions directes à la vie sexuelle, comme s'il voulait décrire l'amour non pas par les sentiments ou les émotions, mais par les faits et les actes mêmes. Il ne s'abstient pas de donner des précisions sur ses expériences érotiques et dit l'amour tel qu'il est, avec ses côtés sensuel, passionné, émotionnel. Plusieurs passages montrent le registre dans lequel Roché aborde le parler sexuel qui traduit, en fait, son approche du charnel dans la vie : « j'ai retrouvé son corps identique, de sainte, ses seins minimes et parfaits, sa légère odeur pure, et son bassin frêle qui toujours me donna grand-peur d'y mettre un enfant. »<sup>789</sup> ; « Baisers reprennent, s'accroissent, et après une série de mains écartées et de doux refus, me voici en elle, magnifiquement logé et caressé. »<sup>790</sup> ; « sa jeunesse éclatante, son toucher merveilleux, sa bouche, son sexe en fleurs. »<sup>791</sup> ; « douce envie d'elle, dans mes bras, nus, grande causerie, lentes caresses, sans hâte, amenant un doux et fin amour, très dans le souffle, peu dans les muscles. »<sup>792</sup> ; « La plus parfaite étreinte que nous ayons jamais eue : sa tête serrée entre mes jambes, mes pieds sous sa nuque,

---

<sup>787</sup> François Truffaut, Compte-rendu au film *The Naked Dawn* d'Edgar Ulmer, in *Arts*, cité par François Truffaut, *art. cit.*, pp. X-XI.

<sup>788</sup> Henri-Pierre Roché, *Correspondance privée avec François Truffaut*, cité par François Truffaut, *art. cit.*, p. XI.

<sup>789</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 177.



[...], nous un seul bloc de chair glorieux, illuminé. »<sup>793</sup> ; « Elle est étendue à plat ventre entre mes cuisses, son visage sur mon God. Moi, sur le dos. Parfois ses mains allongées font un berceau ovale à mon God comme ses cheveux tombants en font un à son visage. »<sup>794</sup> ; « Nous nous adorons de nouveau, nos baisers grandissent, ses mains sur le God. — Je le veux en elle. Elle veut bien. Vite déshabillés. [...] En elle, sur le talus moussu, si à l'aise et gais, nous deux, et doucement, sans aucune hâte. »<sup>795</sup> ; « Son parfum, son aisselle, ses seins, je la mange, ses seins, son sexe. »<sup>796</sup>

En revanche, l'œuvre fictionnelle est écrite dans un registre différent et présente une distanciation du journal ; l'auteur opte ici pour un discours voilé, subtil. Ni dans *Jules et Jim*, ni dans *Deux Anglaises et le Continent*, l'amour physique n'est abordé de façon directe. Le roman ne fait pourtant pas abstraction du sexe, mais la manière de raconter de l'auteur est plus suggestive et allusive. Les aventures avec les premières femmes qui apparaissent dans *Jules et Jim* sont racontées dans un vocabulaire différent de celui employé dans le *Journal* : maintenant, c'est l'euphémisme qu'il choisit pour exprimer ses propos. Ainsi peut-on rencontrer des descriptions subtiles, à propos de Gertrude : « Au bout de quinze jours, après une cour qu'elle rendit héroïque et amusante, Gertrude fut à Jim » (*JJ*, 20), à propos de Magda : « Ils eurent une franche nuit, presque impersonnelle » (*JJ*, 38), à propos de Lucie : « Lucie [...] courba son long cou et lui donna, à travers ses cheveux, le contact de ses lèvres » (*JJ*, 29) ou à propos d'Odile : « Et elle tomba pour de bon dans les bras de Jim. » (*JJ*, 42) Même quand il s'agit de l'histoire avec Kathe, la plus passionnelle de toutes et ouvertement présentée dans le journal tout comme l'illustrent les passages précédents, l'écrivain emploie constamment des métaphores : « Elle fut dans ses bras, sur ses genoux. [...] Ce fut leur premier baiser, qui dura le reste de la nuit. Vers l'aurore, ils s'atteignirent. » (*JJ*, 107) ; « Une lune de miel reprit pour eux. » (*JJ*, 112) ; « Ils firent leur enfant avec piété. Ils se sentaient comme deux bêtes sauvages et libres, dans le parc, la nuit. » (*JJ*, 148) ; « Ils étaient toujours timides en se retrouvant. » (*JJ*, 179) *Jules et Jim* n'est donc pas un roman érotique — « Il ne s'agit donc pas ici de rendre, d'écrire l'amour avec les mots de l'amour physique, avec les mots du sexe. »<sup>797</sup> — mais une narration qui insinue, avec des sous-entendus et avec une grande économie de paroles, une belle aventure à la fois physique et spirituelle.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>797</sup> Xavier Rockenstrocy, *op. cit.*, p. 233.

La distanciation concernant le registre langagier entre le journal et la fiction a une raison logique : quand Roché transcrit dans le roman les aventures amoureuses vécues il y a plus de vingt ans, il le fait dans une autre perspective : le regard de ces histoires se fait avec l'œil détaché de celui qui se contente de contempler les faits dans leur ensemble, non pas dans le détail, et qui ne veut plus provoquer, le passage des années ayant affaibli ce désir. Plusieurs suppositions concourent à cette mutation de perspective. Peut-être que l'âge le rend plus mesuré ou plus prude dans ses propos. Peut-être que la nouvelle époque et le changement des mentalités après la Seconde Guerre Mondiale ne supportent pas une telle franchise, presque brutale, comme celle du *Journal* (qu'il ne destine pas à la publication de son vivant, d'ailleurs). Peut-être que l'auteur prend conscience du fait qu'entre l'écriture du journal dans l'intimité et sa publication il y a un grand écart, qui ne peut s'effacer que par le changement du langage. Il se pourrait alors que la discrétion soit justifiée par un problème éthique que se pose l'auteur à l'égard de l'écriture de la sexualité.

En outre, Roché aurait pu choisir un titre qui suggère la triangularité, ce qu'il ne fait pas, de sorte que le titre *Jules et Jim* annonce plutôt la relation d'amitié entre deux hommes et non pas le ménage à trois. L'histoire d'amour, la liberté que les personnages affichent, les crises de jalousie semblent devenir les accessoires d'une histoire d'amitié, ce que souligne Rockenstrocy : « Kathé est éliminée du titre. Du titre, mais aussi du sens profond du roman : l'enjeu de celui-ci ne la concerne que partiellement. »<sup>798</sup>

À la différence de Roché, le roman *La femme partagée* élimine les personnages masculins du titre et met l'accent sur la femme qui est au centre de l'amour triangulaire. Ce titre attire immédiatement l'attention des contemporains dans le contexte social et historique des années 1930 que nous devons préciser. Franz Hellens, habitant aussi bien de la France que de la Belgique, devient forcément témoin de mouvements sociaux et artistiques communs aux deux pays. Il constate particulièrement l'évolution vers la liberté de la création artistique comme expression désespérée et ultime du désir de délivrance des contraintes sociales. Néanmoins, les années 1920-1930 sont dominées par un climat d'impuissance, de fatigue — ressemblant à l'ennui constaté par Moravia en Italie — qui limite, voire annihile le pouvoir de révolte et ralentit la libération.

En Belgique comme en France, un mouvement se prononçait en faveur d'une expression intégrale de la personnalité de l'artiste et de l'écrivain, dernier effort de l'individualisme, cri de désespoir de l'homme libre devant une contrainte sociale dont il pressentait l'accablante approche.

---

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 232.

L'inquiétude romantique de 1920 et l'aveu d'impuissance, la fatigue, qui se manifestent partout aujourd'hui, sont les limites extrêmes entre lesquelles cet effort s'est vainement exercé<sup>799</sup>.

C'est la réalité constatée dans l'entre-deux-guerres, caractérisée par l'indécision générale et l'impulsion irrésistible à changer les mentalités comme conséquence du changement des conditions historiques. Le besoin de sortir des normes est en effet la tendance générale, qui se heurte aux entraves que la société lui oppose : « En 1920, la situation de la littérature était à peu près pareille à celle qui précéda immédiatement la guerre ; elle se caractérisait par la diversité des directions, mais aussi par un besoin général de sortir des normes. »<sup>800</sup>

Hellens publie *La femme partagée* en 1929, période encore éloignée de l'idéal d'émancipation auquel il rêve déjà. Dans un contexte où la crise de la civilisation est peut-être plus accentuée que jamais, la réaction de la critique est plus modérée que ce à quoi on pouvait s'attendre. Le sujet, très audacieux pour l'époque, surprend plutôt qu'il ne choque. Ce qui retient alors l'attention des contemporains d'Hellens, c'est l'idée de l'amour physique qui peut naître entre trois personnes, non pas à cause des suggestions sexuelles (presque absentes, d'ailleurs), mais à cause de la moralité douteuse des protagonistes. Comme le souligne Edmond Jaloux, « la hardiesse est dans la peinture morale des sentiments plutôt que dans celle des émotions physiques. »<sup>801</sup> À l'instar de Roché, Hellens élimine de son discours le lexique relié à l'amour physique et se limite à des allusions encore plus voilées, de sorte que, souvent, la barrière entre le physique et le platonique est très vague.

La réaction quand même hostile suscitée par la parution de ce roman confirme que la société est loin de renoncer à la pudibonderie héritée du XIX<sup>e</sup> siècle. Ramon Fernandez reproche à *La Femme partagée* son contenu illégal. Le critique justifie son avis — le roman transgresse toutes les lois imaginables (sociales, morales, psychologiques) et rompt les ponts avec les valeurs appréciées en ce temps-là — en arguant que les personnages se laissent conduire dans leurs actes par les impulsions, non par la raison. Cependant, il apprécie le « cercle fatal » dans lequel se laissent entraîner les personnages qui, tout en constituant le point faible du roman, en fait aussi la beauté.

Ce livre est en un sens profondément illégal, et ce sens vaut qu'on le précise. Je veux dire que toute loi extérieure au devenir des sentiments (lois sociales, morales, et même lois psychologiques dans la mesure où nos sentiments sont orientés par les idées que nous nous faisons d'eux) est profondément ignorée. Tous les ponts sont rompus. Complètement distraits de tout ce qui n'est

---

<sup>799</sup> Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1931)*, op. cit., p. 86.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>801</sup> Edmond Jaloux, *art. cit.*, p. 3.

pas leur vie présente, les personnages ne communiquent entre eux et avec eux-mêmes que par les actes qui naissent de leurs impulsions. D'où vient un cercle fatal qui fait à la fois la beauté et la limite de l'œuvre<sup>802</sup>.

À leur tour, Frickx et Trousson soulignent l'audace du sujet pour l'époque où il est écrit : « Roman courageux donc, surtout si l'on tient compte de l'époque. »<sup>803</sup> Ce courage est conféré par le sujet traité : « *La femme partagée* [...] étonne par l'audace du sujet (Léa aime à la fois Arnold et Lucien, et celui-ci éprouve pour son rival une amitié passionnée). »<sup>804</sup> D'après leur avis, Hellens réussit pourtant à atténuer un aspect manqué du roman — le romantisme exagéré des personnages : « *La femme partagée* [...] irrite parfois par son aspect romantique, les scrupules et les tergiversations des protagonistes autant que leur véhémence et leur impulsivité. »<sup>805</sup> — par la décence qui se dégage de la description des épisodes amoureux : « la pudicité naturelle d'Hellens le pousse à éviter les scènes scabreuses et qu'il n'y a dans le livre aucune complaisance érotique. »<sup>806</sup> Tout comme ses confrères, Robert Poulet remarque lui aussi le conflit moral qui déchire les trois héros du roman et déplore leur manque de foi, tout en appréciant la beauté du sujet :

Ce roman authentique est donc, en même temps qu'une tragédie entre trois, et même quatre personnages, un drame de morale. L'un et l'autre, vrais, aigus, poignants. Il manque pourtant un élément au deuxième, semble-t-il, l'élément social ; les héros en sont sans attaches ni foi, et je m'en plains seulement parce que ces défauts abaissent et simplifient un magnifique sujet<sup>807</sup>.

Poulet accentue, au-delà du titre répugnant, la profondeur d'une histoire d'amour non pas immorale, mais régie par sa morale propre qui lui confère plutôt de la grandeur que de la déchéance :

Qu'une femme vive avec deux hommes qui l'aiment tous les deux, et qu'ils conviennent de la partager entre eux du consentement de leur maîtresse, telle paraît être, et telle n'est pas exactement la situation centrale de ce livre. Il faut du moins qu'elle soit tout autre puisque, celle-ci, l'énoncé même nous en répugne, et que celle du livre, nous lui trouvons de la logique, de l'humanité, presque de la grandeur. Nous l'acceptons sans résistance. C'est que les forces morales sont tout autre chose que leur définition, qu'elles s'appliquent à la vie, — toujours différente, toujours, pour une part, indéfinissable, — non aux idées ; que ces forces rencontrent la chair, le sang et les larmes<sup>808</sup>.

---

<sup>802</sup> Ramon Fernandez, *art. cit.*, p. 560.

<sup>803</sup> Robert Frickx, Raymond Trousson, *Dictionnaire des œuvres. Lettres françaises de Belgique*, Vol. I *Le roman*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988, p. 192.

<sup>804</sup> *Ibid.*

<sup>805</sup> *Ibid.*

<sup>806</sup> *Ibid.*

<sup>807</sup> Robert Poulet, « La Femme partagée, par Franz Hellens », in *La Revue Européenne*, 5, 1<sup>er</sup> mai 1929, p. 1848.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 1847.

Les commentaires négatifs de la critique sur le roman d'Hellens sont en général tempérés par de belles appréciations, signe qu'il est impossible pour les critiques de nier l'intensité de l'histoire d'amour racontée ; malgré l'amoralité condamnée, ils doivent manifester l'indulgence et la lucidité nécessaires pour regarder au-delà du premier sens perçu du livre.

Il faut signaler qu'en Belgique l'accueil réservé à ce livre portant sur le même thème que *L'Invitée* de Beauvoir est moins véhément que celui des Français. Il est à supposer que ce fait serait dû à la célébrité de Simone de Beauvoir qui lui a garanti une diffusion et une lecture de plus grande envergure, sans oublier l'impact profond qu'a eu le traitement de ce sujet par une femme. Le dénominateur commun reste la gêne et la pudeur du public face aux relations triangulaires.

Si Beauvoir ne se montre pas trop affectée par la réception défavorable qui a été réservée à son ouvrage, Hellens souffre beaucoup de ce qu'il considère comme une mauvaise interprétation de son roman. La position de la critique et des proches le fait réanalyser son ouvrage et réagir publiquement pour soutenir son point de vue, par la publication de la brochure intitulée *Glose sur « La femme partagée »* qui propose une explication sur l'histoire racontée et une tentative désespérée d'échapper aux étiquettes offensantes qui lui ont été appliquées, notamment en ce qui concerne l'amitié masculine du roman à laquelle avaient été attribués des accents homosexuels. Suite aux controverses suscitées par l'apparition de ce volume, Hellens éprouve donc un vif besoin de se justifier en face du public.

En 1927, je commençai d'écrire *La femme partagée*, un livre où, à travers la fiction, éclate la réalité la plus crue. Ma réalité ? Pourquoi m'en cacherais-je ? Serait-ce parce que certaine classe de critiques, jugeant d'après un canon de morale bourgeoise, aussi fragile que les dogmes d'une religion quelconque, s'est arrogé le droit de condamner sans appel les actes de mes personnages et particulièrement de celui par la voix de qui l'auteur semble s'exprimer ?<sup>809</sup>

Accusé d'avoir porté atteinte à la morale de la société, l'écrivain reproche aux critiques d'avoir pris comme étalon dans leurs jugements les dogmes douteux de la religion ou les critères rigides établis par la bourgeoisie traditionaliste. Hellens ne se résigne pas à être ostracisé ou marginalisé,

---

<sup>809</sup> Franz Hellens, « Au cœur de la tragédie *La femme partagée* », in *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, op. cit., pp. 165-166.

convaincu qu'il ne fait qu'appliquer dans sa vie les normes du bon sens et les principes de ce qu'il appelle « l'amour d'une certaine égalité dans les formes de la condition humaine »<sup>810</sup>.

Certainement, l'auteur se montre audacieux en proposant un tel sujet. Le développement du roman montre le débat moral qui le hante, les contradictions qui le déchirent avant de prendre une décision, les troubles incontrôlables et la guerre des sentiments qui se livre dans son âme martyrisée. Pourtant, il ne s'attendait pas à un traitement aussi virulent de son œuvre, peut-être parce que, en décrivant des événements qu'il a plus ou moins vécus, il les considère comme faisant partie d'une certaine normalité. Sa réaction de défense publique signifie que les commentaires malveillants de ses contemporains l'ont fortement affecté ; étonnamment, il semble avoir parlé de ces aspects en toute naïveté. En plus, la simplicité et le naturel avec lesquels il conçoit sa relation à trois l'empêchent de voir ce que tous les autres voient : les accents homosexuels<sup>811</sup> présents dans la conduite des deux hommes, dont ils ne se rendent pas compte, parce qu'ils les subliment dans leur amour pour Léa. Ce qui surprend Robert Frickx, c'est l'aveuglement de l'ensemble de la critique sur la vraie raison qui soutient l'existence du triangle amoureux et que lui-même, il décèle immédiatement — c'est-à-dire l'attraction homosexuelle (il faut le dire : même si cet aspect a été insinué, il n'a jamais été formulé) —, ainsi que l'ignorance des exégètes quant à une possible ou impossible base réelle de la triangularité :

Aucun critique, à l'époque, ne remarqua que l'existence du *triangle* mis en scène par Hellens n'est rendue possible qu'en fonction de l'attraction homosexuelle qu'éprouvent l'un pour l'autre les deux protagonistes masculins du roman. De même, personne ne s'avisa [...] de vérifier si le contenu narratif du livre trouvait dans la réalité son fondement réel<sup>812</sup>.

Hellens soutient à plusieurs reprises qu'au contraire d'un amour hors norme, il prône une amitié au plus pur sens du terme, dépourvu de jalousie et de haine et surtout de souillure morale. L'attitude de défi aux normes qu'il adopte peut s'expliquer par son désir de se délivrer du rigorisme qu'il avait dû subir en famille et au collège des Jésuites. Le milieu religieux dans lequel il est élevé le marque jusqu'à la fin de la jeunesse, quand il traverse une période de crise et se détache de la croyance dans laquelle il a été élevé en faveur d'une liberté d'actes et d'expression. Il prend conscience que la rigidité de l'éducation reçue et le comportement maniéré attendu de sa

---

<sup>810</sup> Franz Hellens, *Éléments pour un portrait de l'écrivain par lui-même*, Liège, Dynamo, Pierre Aelberts Éditeur, coll. « Brimborions », no. 96, 1962, p. 13.

<sup>811</sup> Alors que dans ce chapitre nous abordons la thématique d'une possible homosexualité pour montrer l'accusation à laquelle Hellens a dû faire face à la parution de son roman, nous y reviendrons dans le chapitre suivant, où nous traitons de l'amitié particulière qui unit ses deux personnages masculins.

<sup>812</sup> Robert Frickx, « Une lecture particulière de *La femme partagée* d'Hellens », in Vic Nachtergaele (dir.), *Franz Hellens Entre Mythe et Réalité*, op. cit., p. 55.

part nuisent à sa façon d'être. Son comportement ultérieur comble ses désirs, tout en décevant ceux de son père, pour qui la reconversion du fils à une liberté qu'il ne comprend et n'approuve pas est impardonnable. Non seulement Hellens épouse Marguerite Nyst qui provient d'une famille désintégrée dont les parents sont divorcés, mais il divorce lui-même d'elle. Sa deuxième femme, Maria Marcovna, un caractère exalté et prédisposé à la mondanité, non agréée par la famille de son mari non plus, fait l'objet d'un second divorce, ce qui accentue pour Hellens la rupture du père déjà profonde. L'auteur offre donc à ses parents toujours plus de raisons de se faire rejeter. Le divorce, un stigmate à l'époque, provoque la honte du père dans la société respectable et élitiste où il vit. Mais pour le fils, le divorce comme le mariage sont l'expression de la quête de l'harmonie. Sur le plan personnel, le divorce marque la haine de l'hypocrisie sociale et devient la chance d'une nouvelle vie.

Sur la conduite d'Hellens repose celle de son *alter ego* Lucien. Le couple qu'il forme avec Léa se heurte à un accueil hostile de la part des semblables. C'est toujours la femme choisie qui fait l'objet des jugements des autres. Pour avoir une relation avec un homme marié et pour être fréquentée par plusieurs potentiels amoureux, Léa est cataloguée comme coquette et femme légère. Elle laisse une mauvaise impression sur son entourage. Bien des insinuations plus ou moins voilées sont transmises à Lucien par des bien-pensants aux préjugés tenaces. S'érigeant en tenants bienveillants de l'ordre moral, ils accusent Léa de promiscuité et d'impudeur. Un ami recommande à Lucien de trouver « une femme dévouée, qui t'apporte le bonheur » (FP, 15) et d'éviter les erreurs du passé, en faisant allusion à son mariage précédent avec une femme à la vie sociale trop active, qui finit par le tromper. Plus tard, une amie du couple qui aime Arnold et se rend compte que ce dernier est en train de tomber lui aussi sous le charme de Léa le met en garde « contre ce qu'elle appelait “les dangereuses façons” de Léa ; celle-ci n'était à ses yeux qu'une impudente, dont la coquetterie n'avait fait que trop de victimes. » (FP, 123-124) Le peintre Sternberg intervient auprès de Lucien et lui conseille même de la quitter.

« Cette femme n'est pas ce que vous pensez. Prenez garde, croyez-moi. Je la connais depuis longtemps. C'est une coquette et vous êtes un naïf. Je suis votre ami, j'ai voulu vous prévenir avant qu'il soit trop tard. » [...] « Une coquette, une simple coquette ! Je le sais, et vous êtes en train de vous perdre en vous laissant prendre à son jeu. Prenez garde ! » (FP, 38)

Les propos malveillants qu'il entend quant au dévouement de Léa, ainsi que le regard ironique de Sternberg amènent Lucien à se poser des questions sur la franchise et la fidélité de cette femme, avant même d'avoir une relation amoureuse avec elle. Mais au fur et à mesure que l'amour

s'installe dans son âme, il apprend à faire confiance à ses propres sentiments et à son intuition. Ainsi Lucien est-il capable de rompre l'amitié avec Sternberg face à l'intromission de celui-ci dans sa vie privée et aux calomnies dont ce dernier accable Léa — « j'éprouvais un violent besoin de le frapper au visage » (*FP*, 38) —, tandis que ce dernier montre à son égard une attitude de pitié : « Eh ! bien, laissez-vous donc berner comme les autres par cette allumeuse... [...] Pauvre ami ! Je vous plains. » (*FP*, 39) Vieux représentant d'un système de valeurs rigide, le peintre veut le convaincre de prêter le flanc à la critique : une relation avec une femme mal vue serait un danger social. Avant la guerre, une femme célibataire ou divorcée était considérée comme une putain. Alors on imagine la crainte des parents et des amis de Lucien de le voir stigmatisé par une telle relation. Mais cela n'effraie pas Lucien, d'autant plus que lui aussi, il est déjà en procédure de divorce. Lucien et Léa se sentent prêts à affronter ensemble la société et les facteurs externes adverses à leur relation, à faire fi des préjugés à leur égard.

L'attitude orgueilleuse d'Hellens se retrouve chez Alberto Moravia aussi, quelques décennies plus tard. Ainsi l'action de *L'Ennui* se déroule dans les années 1960, dans une société qui n'a guère changé depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, attachée qu'elle est à ses valeurs surannées. Le roman, comme d'ailleurs toute l'œuvre moravienne, est à la fois un reflet de la société contemporaine sans mensonge, sans hypocrisie et un acte d'accusation contre le climat moral malsain qui y règne.

Moravia est vu par Silvana Palmieri comme un « auteur chez lequel se reflète, avec un âcre réalisme, la crise de la société bourgeoise. »<sup>813</sup> Il décrit la réalité immédiate avec une intention moralisatrice, étant d'avis que la bourgeoisie et le système capitaliste sont seuls responsables de cet état lamentable de choses. Ses efforts littéraires visent à démonter le mécanisme de la dégradation morale, de cette « sorte de maladie morale »<sup>814</sup> que représente la bourgeoisie telle que la définit Walter Mauro. L'écrivain soumet la société italienne à une radiographie qui lui permet d'observer l'immuabilité et l'inflexibilité de la morale bourgeoise. À ses yeux, les injustices sociales et la misère sont dues au désintérêt manifeste que la société affiche face à ses citoyens. Bien évidemment en tant que classe dominante, la bourgeoisie n'a pas d'intérêt que le système social de valeurs change. Elle tient à ses richesses matérielles qu'elle veut conserver, aux privilèges que la fortune peut lui conférer et en même temps elle croit en la famille, mais en dessous de cette apparence il n'y a qu'une structure pourrie, car l'honneur et la

---

<sup>813</sup> Silvana Palmieri, *Il mare dell'opacità. Una lettura di Moravia*, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1998, p. 34 (n.t.) : autore in cui si rispecchia, con acre realismo, la crisi della società borghese.

<sup>814</sup> Walter Mauro, *art. cit.*, p. 71 (n.t.) : sorta di malattia morale.



respectabilité ne sont qu'une façade. Tout en redoutant que sa révolte soit inefficace faute d'adeptes qui soutiennent sa cause, Moravia considère que c'est son unique manière de s'exprimer. Ce qui l'indigne le plus et qui est d'ailleurs une attitude générale en Belgique et en France aussi, c'est qu'une telle société punit les révoltés, les inadaptés. Les vices du monde bourgeois — l'incapacité des gens de s'entendre, de communiquer et de changer de mode de vie, l'inappétence pour l'action concrète, l'annihilation du sens de la révolte — sont un prétexte pour l'écrivain de prendre position. La critique des mœurs bourgeoises, ainsi que des pratiques fascistes, devient une constante dans son œuvre puisque le conformisme bourgeois et l'uniformisation poursuivie par le fascisme le révoltent au plus haut degré. Par tout ce qu'il entreprend — dans l'écriture et dans l'action directe —, Moravia refuse de se rallier à une norme collective qu'il méprise.

La haine de l'hypocrisie et des contraintes séculaires est compatible chez Moravia avec son statut d'intellectuel et de personnalité publique. C'est d'ailleurs ce même statut qui lui permet de lutter ouvertement contre l'idéologie de sa classe. L'auteur est conscient que, socialement, il jouit d'une position privilégiée, et s'en sert pour faire entendre sa voix dans un monde qui, par son action de corruption et de désagrégation morale, par les tabous et les interdits qu'il cultive, aliène les esprits.

L'activité littéraire de Moravia lui attire tout d'abord des persécutions de la part des autorités. Il est poursuivi, chassé de sa ville et empêché d'écrire justement parce que les autorités (représentantes du traditionalisme) veulent le réduire au silence, étouffer sa voix. Walter Mauro fait observer que, pour avoir abordé le problème de « la bourgeoisie culte dans la phase cruciale de son passage d'une ère historique à une autre, et vécu par cette classe sociale avec un détachement coupable et inerte »<sup>815</sup>, Moravia n'est pas exempt de « toutes ces grotesques accusations d'obscénité et d'immoralité. »<sup>816</sup> Cet aspect est également réitéré par René de Ceccatty : « Le livre est interdit pour "pornographie" le 15 septembre 1961 sur plainte d'un procureur, mais remis en vente neuf jours plus tard, sur ordre du parquet. »<sup>817</sup> Outre les persécutions sociales, Moravia fait l'objet d'accusations de la part de l'Église, scandalisée par le contenu de ses œuvres. À cet égard, Michel David note que « Moravia est à l'Index catholique

---

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 71 (n.t.) : la borghesia colta nella fase cruciale del trapasso da una stagione storica ad un'altra, e vissuto da questa classe sociale con un distacco colpevole e inerte.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 67 (n.t.) : tutte quelle grottesche accuse di oscenità e di immoralità.

<sup>817</sup> René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 357.

dès l'an 1952 ; certains de ses romans ont fait l'objet de dénonciations judiciaires. »<sup>818</sup> L'Église catholique voit notamment dans *L'Ennui* une plaidoirie contre la famille et le mariage, voire contre la vie. Renzo Paris inventorie les réactions les plus violentes suscitées à l'époque dans les rangs du monde religieux :

Pendant ce temps les journaux de droite publiaient ces titres : « Le Vatican condamne *L'ennui* », « Le revue des Jésuites, "Civiltà Cattolica", condamne l'auteur des *Indifférents* ». *L'ennui* était lu aussi comme un livre contre la famille, le mariage, la vie. En tête « Il Secolo d'Italia », qui réserva une page à la lettre ouverte d'un prêtre contre ce livre défini comme scandaleux<sup>819</sup>.

Moravia sait que l'accueil hostile réservé à son œuvre et notamment au roman *L'Ennui* est dû en grande partie à sa façon directe d'aborder les choses et à sa volonté d'éviter l'hypocrisie, de ne pas se trahir soi-même. Cela est même un devoir d'honneur pour lui ; en témoigne cette déclaration à Dina d'Isa : « Il faut être transgressif. Cela ne m'intéresse pas de transgresser les règles, mais je suis allé contre la morale courante, contre les institutions, contre les conventions, parce que je voulais m'exprimer moi-même. »<sup>820</sup> L'appréciation, bien que parfois tardive, est pourtant réservée à l'écrivain : tout comme *Les Indifférents* qui est compris longtemps après sa publication car il est en avance sur l'époque, *L'Ennui* est apprécié à sa juste valeur des années après sa parution, en fait après l'avènement de la révolution sexuelle et du nouvel ordre social instauré.

L'ennui qui hante l'œuvre de l'auteur italien a pour principale cause le dégoût de vivre dans une société hostile et persécutrice. Mais ce que Dominique Fernandez y voit, à partir déjà de son premier roman, c'est une nuance de moralité justement, qui semble avoir échappé à la perception générale. Ainsi, pour Fernandez le sentiment de l'indifférence apparaît comme « le premier thème moral développé par Moravia (*Les Indifférents*, 1929), qui est devenu, par la suite, le sentiment de solitude et d'impuissance caractéristique de tous ses romans. »<sup>821</sup> L'exégète souligne aussi que ce roman, « qui pose le problème de la justification morale de l'action, [...] est le premier roman existentialiste européen, une dizaine d'années avant *La Nausée* et

---

<sup>818</sup> Michel David, *art. cit.*, p. XIII (n.t.) : Moravia è all'Indice cattolico dal 1952; certi suoi romanzi sono stati oggetto di denunce giudiziarie.

<sup>819</sup> Renzo Paris, *op. cit.*, p. 275 (n.t.) : Intanto i giornali di destra titolavano: "Il Vaticano condanna *La noia*", La rivista dei Gesuiti, «Civiltà Cattolica», condanna l'autore degli *Indifferenti*". *La noia* era letto anche come un libro contro la famiglia, il matrimonio, la vita. In testa "Il Secolo d'Italia", che riservò una pagina alla lettera aperta di un sacerdote contro quel libro definito scandaloso.

<sup>820</sup> Alberto Moravia, Dina D'Isa, *op. cit.*, p. 76 (n.t.) : Bisogna saper essere trasgressivi. A me non interessa contravvenire alle regole, ma sono andato contro la morale corrente, contro le istituzioni, contro le convenzioni, perché volevo esprimere me stesso.

<sup>821</sup> Dominique Fernandez, *op. cit.*, p. 33.

*L'Étranger*. »<sup>822</sup> En effet, à côté de Sartre, de Camus et de Beauvoir, Moravia voit dans la littérature plus qu'une activité esthétique et une révolte superficielle se résumant au niveau du langage. La littérature devient un moyen de mise au grand jour de l'état de pourrissement, un moyen de protestation active. Avec lucidité, voire cruauté, Moravia et tous les existentialistes s'engagent à mettre à nu les bouleversements humains provoqués par les conditions sociales, la lâcheté du système et le non-sens de ses actes et décisions, afin de sensibiliser les lecteurs à réfléchir et à prendre position. Autant Sartre, Camus et Beauvoir en France que Moravia en Italie passent logiquement de l'engagement littéraire à l'action politique directe, du bureau à la rue. La fiction se complète chez eux du journalisme de combat et de la participation à des manifestations politiques et même, dans le cas de Moravia, d'un siège au Parlement européen. Ils attirent tous l'attention sur le fait que l'existence humaine, malgré son état injustifié et absurde, bénéficie également d'un état de liberté qui doit être défini et surtout justifié dans le monde. Ce n'est qu'à l'homme que revient la tâche de valoriser sa liberté, c'est-à-dire de dépasser sa condition, de trouver sa raison d'exister et de donner un sens à sa vie. Mais la liberté s'accompagne forcément de la responsabilité, car si l'homme est libre de donner un sens à sa vie, il doit l'assumer, ne pouvant plus se désister des conséquences de ses actes, favorables ou non. La liberté et la responsabilité dans la société représentent donc le défi que les existentialistes lancent à l'homme, tout en étant conscients de l'angoisse que ce défi suscite. Sous le nom d'absurde chez Camus, de réification chez Sartre ou d'ennui chez Moravia, cette angoisse devient l'expression et la confirmation de la rupture entre la volonté de l'homme et l'obstruction de la société, donc de l'absurdité de l'existence.

C'est à partir des *Indifférents*, premier roman de Moravia qui annonce le sentiment que nous retrouverons dans *L'Ennui*, que Fernandez essaie de déceler les faits sociaux et historiques ayant suggéré à l'écrivain une telle thématique. Considérant la morale de son temps compromise par les conditions historiques, Moravia trouve une voie alternative au combat contre les troubles existentiels, c'est-à-dire le recours à une liberté sans morale : « Moravia découvrait, à l'âge de dix-sept ans, que la crise des valeurs morales consécutive aux bouleversements du siècle sapait les moyens et les raisons d'agir. [...] il renonce à s'intéresser aux problèmes moraux, il se replie dans un univers d'en-deçà de l'éthique. »<sup>823</sup> La manière dont l'auteur peint le monde qui lui est contemporain ne peut être que d'une amertume ironique : un monde moral est un monde

---

<sup>822</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 35.

conventionnel, limitatif, une caricature, d'où le besoin de représenter un monde amoral en compensation.

Moravia — le trait est révélateur — n'a pas pu ne pas donner une tournure parodique à cette évocation d'un monde moral cohérent : pour Moravia le monde moral cohérent est un monde conventionnel, qui a ses lois et son déterminisme indépendamment de la volonté de l'écrivain, et ces lois et ce déterminisme, qui existent à part et toujours, qui n'ont pas besoin d'être *dits* pour être présents à l'esprit du lecteur, n'intéressent pas, justement, l'écrivain du dicible ; tout ce qui est conventionnel, même de la plus haute et de la plus noble convention, enfreint le cercle fermé de la situation romanesque et oppose une rigueur extérieure à la rigueur interne et circulaire du style intégral. L'amoralisme de Moravia n'est pas une attitude morale, qui implique un engagement personnel ; cet amoralisme reflète une impossibilité d'artiste à s'intéresser à quelque chose qui n'a pas besoin d'être exprimé pour être ; oui, le monde moral cohérent, à supposer qu'il se réalisât dans la plus merveilleuse et parfaite harmonie, ne serait jamais qu'une dérision, une caricature, une parodie de l'art<sup>824</sup>.

Un des reproches les plus fréquents faits à Moravia concerne surtout son obsession de mettre constamment en corrélation l'histoire des faits narrés et les sentiments vécus avec le contexte social. Tout comme le souligne Walter Mauro, ce phénomène n'est pas exclusivement italien, mais il se manifeste partout, comme résultat du désir de l'intellectuel de dénoncer les atrocités dont il est témoin. Selon lui, « des incidences historico-politiques — le néo-capitalisme, l'aliénation, la baisse de tension idéologique provoquée par la rébellion de l'intellectuel, non seulement italien, face à la dénonciation des crimes staliniens dans le rapport Krusciov, agissent fortement sur le tissu connectif des thèmes moraviens. »<sup>825</sup> Dans les années 1960, Moravia est toujours préoccupé par le problème de l'annihilation personnelle et du dégoût de vivre dans une société qui n'encourage guère la liberté d'expression de l'être, tout comme cela se produisait déjà dans les années 1920-1930, période où le roman *Les Indifférents* a été écrit et publié. Le long trajet temporel entre ces deux époques ne réussit donc pas à changer considérablement l'état des choses. L'évolution de la société, certes indéniable, n'est pas à même de conférer à l'individu la condition spirituelle que celui-ci voudrait avoir. Sur le plan social, le néo-capitalisme prend la place du capitalisme et de la bourgeoisie, tandis que sur le plan des sentiments, l'indifférence est remplacée par l'ennui. L'indifférence vécue par le protagoniste des *Indifférents*, la résignation de l'héroïne de *La Ciociara*, l'isolement et le dégoût du personnage de *L'Ennui* sont des expressions et des nuances d'un même état d'âme, parce qu'en essence la même société pourrie subsiste à travers les décennies.

---

<sup>824</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

<sup>825</sup> Walter Mauro, *art. cit.*, p. 75 (n.t.) : incidenze storico-politiche — il neo-capitalismo, l'alienazione, il calo di tensione ideologica provocato dalla ribellione dell'intellettuale, non soltanto italiano, di fronte alla denuncia dei crimini staliniani nel rapporto Krusciov, agiscono fortemente sul tessuto connettivo dei temi moraviani.

Dans le processus de poursuite des états d'âme et des comportements des personnages, ainsi que des trames, en concordance avec les développements et les involutions de la société — une des accusations qui le plus fréquemment ont accompagné l'œuvre moravienne à partir des *Indifférents* jusqu'à plus tard — l'écrivain se retrouve au tournant des années soixante en face du problème, nouveau mais conséquent, de l'aliénation et du néo-capitalisme que telle réalité involutive finit par déterminer. L'entier pôle thématique des trames du narrateur, et en même temps les modèles de comportement des personnages, commencent à s'orienter vers le passage de l'indifférence à l'ennui, et l'emblème primaire de cette réalité se configure et s'identifie surtout dans le roman *L'ennui*, qui porte la date, justement, de 1960<sup>826</sup>.

Le rôle de la société est impossible à négliger par l'auteur, puisque c'est elle qui conditionne les actes des personnages, c'est elle qui détermine leur réussite ou leur échec. L'ennui du personnage du roman éponyme provient de la détresse de se voir perdu dans ce monde dans lequel il ne se sent pas lui-même et qui fait naître en lui la répulsion, le désir de désobéir à tout prix aux normes et aux usages. Selon Silvana Palmieri, « [l]a pathologie sociale dont souffre le protagoniste est d'ordre social et économique. »<sup>827</sup> Dino vit donc une maladie sociale incurable, qui le désappointe et l'empêche de vivre. En choisissant l'attaque comme moyen de défense, il adopte un style de vie bohème, provocateur et à la limite de la promiscuité. Ses actions reflètent, d'une manière personnelle, la même déchéance morale qui règne dans la société et qu'alimentent la majorité de ses semblables. Deux tendances l'animent dans son attitude réactionnaire : tourner le dos aux conventions sociales et refuser les contraintes inhérentes d'un côté, choquer par une attitude de dissidence de l'autre côté. L'auteur affirme lui-même vouloir tirer un signal d'alarme sur « cette friction des valeurs morales avec les données et les valeurs socio-économiques »<sup>828</sup>, étant donné que « [c]elles-ci, par définition amORALES, dépassent le plus souvent le contenu moral de la société. »<sup>829</sup>

Par son attitude de défi, le personnage de ce roman intente un procès au monde bourgeois dans l'intention de condamner l'ingérence de la société dans la vie de famille, qui consiste à imposer une conduite et des coutumes. Représentante typique de ce monde, sa mère se préoccupe

---

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 74 (n.t.) : Nel processo di perseguimento degli stati d'animo e dei comportamenti dei personaggi e delle trame, al passo con gli sviluppi e le involuzioni della società — una delle accuse che più di frequente hanno accompagnato l'opera moraviana da *Gli Indifferenti* in poi — lo scrittore si ritrova alla svolta degli anni Sessanta di fronte al problema, nuovo ma conseguente, dell'alienazione e del neocapitalismo che tale realtà involutiva finisce per determinare. L'intero polo tematico delle trame del narratore, e al contempo i moduli di comportamento dei personaggi, iniziano ad orientarsi verso il traslato dall'indifferenza alla noia, e l'emblema primario di questa realtà si configura e si identifica soprattutto nel romanzo *La noia*, che reca la data, appunto, del 1960.

<sup>827</sup> Silvana Palmieri, *op. cit.*, p. 34 (n.t.) : La patologia sociale di cui soffre il protagonista è di ordine sociale ed economico.

<sup>828</sup> Jean Dufloy, *op. cit.*, p. 108.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 108.

presque exclusivement de trouver une façon de le dompter et de le convertir aux principes de sa propre classe sociale, sans céder face à la rébellion qu'il lui oppose. Moravia offre ici une image négative du rôle traditionnel de la femme et de la maternité, en peignant une caricature d'épouse et de mère, comme pour exagérer la façon dont la société peut déformer les attitudes humaines les plus élémentaires. Tout comme Beauvoir, Moravia conteste dans ce roman la construction sociale fondée sur de faux désirs maternels. La vie conformiste que lui offre sa mère ne s'accorde pas avec les aspirations de Dino. Sa révolte provient, d'ailleurs, du fait qu'il a toujours manqué de l'affection normale de ses parents. Étrangers à l'amour, ceux-ci sont incapables de transmettre à leur fils unique l'affection élémentaire. Ils ne sont pour lui que des marionnettes confinées dans des idées figées et des habitudes obsolètes. Comme nous l'avons vu dans la partie antérieure, deux approches différentes du monde les caractérisent, à l'opposé de celle que subit Dino : le père souffre d'un ennui extrême se manifestant par une fuite continuelle du monde et une limitation maximale du contact sociétal et humain ; par contre l'attitude essentielle de la mère dans la vie semble être déterminée par sa fortune et par le refus de sortir de son cercle borné. Cependant, le refus de vivre que Walter Mauro appelle « une passion en négatif »<sup>830</sup> et la préoccupation exclusive pour les aspects prosaïques est une conduite encouragée par la société, d'où la réussite de la mère et l'échec existentiel du père et du fils ou, dans les termes de Walter Mauro, « la fracture d'avec l'existence. »<sup>831</sup> Malheureusement, tout comme son père qui est banni définitivement et irrémédiablement du monde et meurt dans ses voyages sans avoir réussi à trouver son identité et à se fixer quelque part, Dino est suffoqué par le conformisme qui règne partout où il essaie de s'affirmer et, par une voie différente, finit par être pareillement marginalisé. Le modèle de ce père distant et bizarre est identifiable dans la figure du père de l'écrivain lui-même. Nous apprenons ainsi le manque d'influence familiale de celui-ci, sa solitude un peu sauvage et en fin de compte son ennui foncier : « [...] mon père n'avait jamais exercé d'autorité réelle, au sein de cette famille. Il vivait en solitaire, ne parlait que rarement. Oui, je me souviens de lui comme d'un infatigable promeneur solitaire, plongé dans une vie intérieure que je n'ai jamais bien discernée. Le véritable "étranger" de la famille, c'était lui. »<sup>832</sup>

La maîtresse de Dino incarne la réalité du monde aliéné contemporain à Moravia : « Cecilia est la réalité que l'écrivain interroge, sans réussir à avoir aucune réponse. »<sup>833</sup> Elle

<sup>830</sup> Walter Mauro, *art. cit.*, p. 73 (n.t.) : una passione in negativo.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 74 (n.t.) : la frattura con l'esistere.

<sup>832</sup> Jean Dufлот, *op. cit.*, p. 15.

<sup>833</sup> Silvana Palmieri, *op. cit.*, p. 31 (n.t.) : Cecilia è la realtà che lo scrittore interroga, senza riuscire ad avere nessuna risposta.

représente, comme Moravia l'affirme lui-même, l'être humain tel qu'il devient suite à la production en série générée par la nouvelle civilisation<sup>834</sup>. Mais tout comme Françoise du roman *L'Invitée* ou Léa de *La femme partagée*, Cecilia montre une capacité étonnante de se débrouiller dans la vie, qui prouve la conclusion de Laure Adler selon laquelle « [L]a jeune fille timide, passive, cède la place à la jeune femme aventurière, maîtresse de son destin. »<sup>835</sup> Sans l'aimer et sans pouvoir se détacher d'elle non plus, Dino est happé dans une histoire sexuelle sans avenir qui n'apaise point son ennui et ne lui redonne pas le goût de vivre.

Le roman présente une manière erronée de comprendre l'amour, propre à la mentalité bourgeoise. Dans cette conception, l'amour est vu comme une forme de possession, dans laquelle chacun essaie d'annihiler l'autre en tant que personne et de le réduire au stade d'objet. Dino, quoique loin d'être amoureux de Cecilia, s'efforce de la garder à ses côtés par orgueil. Il est donc prêt à renoncer à son indépendance, à épouser la fille et à s'engager à une double vie familiale dans la villa maternelle (double puisque construite autour de la mère et de l'épouse), à accepter la vie mondaine et les événements des salons, dans l'unique but d'étaler sa masculinité. Le vertige qui envahit Dino est en réalité créé par lui-même : il ne reste avec Cecilia que pour apprendre s'il peut se détacher d'elle n'importe quand et pour avoir un mobile d'action, un brin d'émotion dans sa vie ennuyeuse. Cette relation soi-disant amoureuse n'est pour l'homme qu'un prétexte pour continuer d'agir, pour avoir une occupation, vu que la passion de peindre s'est évanouie, mais surtout un prétexte pour se rebeller contre l'insignifiance à laquelle la société a réduit cette fille. Il faut dire que Cecilia est le produit typique d'une société qui encourage le conformisme, l'inaction, voire l'incapacité de penser. Mais la situation dans laquelle Dino sombre est un piège fatal ; le perdant, c'est lui-même. Il est amené progressivement à renoncer à son orgueil, à sa dignité, à ses principes et à vivre contrairement au système de valeurs si élaboré qu'il croyait s'être forgé.

Tout comme Moravia, Dino, souffre d'une maladie sociale dont il ne peut échapper en vivant dans une société où la corruption générale le fait s'enfoncer toujours davantage. À ce propos, Oreste del Buono rejoint Pier Paolo Pasolini en soutenant que « [p]our la maladie de Dino, [...] il n'y a pas d'autres moyens de guérison que ceux rationnels et sociaux : un bourgeois

---

<sup>834</sup> Cf. Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 32.

<sup>835</sup> Laure Adler, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple 1830-1930*, *op. cit.*, p. 56.

comme Dino ne peut pas s'en sauver avec les instruments de ce même monde qui a déterminé en lui le mal, ou autrement dit l'aliénation de soi. »<sup>836</sup>

À l'instar des trois écrivains précédents, Moravia envisage une restauration des valeurs familiales et sociétales et la conception d'autres standards moraux, le rétablissement de ce qu'il appelle la « normalité que la société tente de refouler »<sup>837</sup>. Il bannit « [l']abus d'un ordre périmé »<sup>838</sup> qui entrave l'évolution et l'ouverture spirituelles et intellectuelles et se console faiblement à l'idée que « jusqu'à présent au moins, il n'existe pas de société qui ne soit pas répressive. »<sup>839</sup> Selon lui, « la morale traditionnelle [...] n'est le plus souvent que le camouflage d'un code économique ou du pragmatisme bourgeois. »<sup>840</sup> Aucune famille ne s'impose donc une attitude et une conduite limitatrices lesquelles sont, toutefois, dictées par la tradition bourgeoise sclérosée : « les tabous de la morale familiale n'ont rien à voir avec la famille naturelle, mais [...] ils lui ont été imposés par la société. »<sup>841</sup> Cela pousse l'écrivain à refuser de s'impliquer dans une vie familiale qui, dès l'enfance, le fait ressentir de l'humiliation : « Je ne participais pas beaucoup à la vie de famille. Les étroitesse du milieu bourgeois me mettaient mal à l'aise et m'humiliaient. »<sup>842</sup>

Fidèle à ses convictions, Moravia peint Dino comme un aliéné qui fuit la réalité en se réfugiant dans la pratique du sexe. Dans son optique, « [i]l arrive [...] que les personnages des livres érotiques n'aient pas de profession, de liens parentaux ni de rapports sociaux ; ou mieux que ces données soient réduites à de simples motifs décoratifs, de façon à souligner en quelque sorte le processus d'évidement propre à l'érotisme. »<sup>843</sup> Confronté à une société régie par des lois auxquelles il ne croit pas, le personnage de Moravia tout comme l'auteur projette une image de l'érotisme comme un contrepoids d'une société bourgeoise aliénée et aliénante. Le sexe, l'érotisme constituent des échappatoires qui miment « l'évidement », c'est-à-dire le vide sociétal.

Ce périple parmi les divers modes de décrire la réalité de la première moitié et du milieu du XX<sup>e</sup> siècle nous amène à conclure que les écrivains font une radiographie objective de la décadence morale et qu'ils mettent en lumière les déchets de la civilisation. À l'exception de

---

<sup>836</sup> Oreste del Buono (dir.), *op. cit.*, p. 69 (n.t.) : Per la malattia di Dino [...] non ci sono altri mezzi di guarigione che quelli razionali e sociali: un borghese come Dino non può salvarsi con gli strumenti di quello stesso mondo che ha determinato in lui il male, ovvero l'alienazione da sé.

<sup>837</sup> Jean Dufлот, *op. cit.*, p. 99.

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>842</sup> Alberto Moravia, Dacia Maraini, *Le petit Alberto*, Traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Michel de Maule, coll. « Territoire de l'enfance », 1988, p. 29.

<sup>843</sup> Jean Dufлот, *op. cit.*, p. 105.



quelques personnages qui s'efforcent d'affirmer leur supériorité sociale, on observe dans les sociétés présentées l'uniformisation des modes de vie et la limitation dans les vieux clichés surannés. La conclusion, on peut la formuler avec Laure Adler qui affirme que « [T]out se perd. L'amour, le couple, la fidélité. Les valeurs se brisent. »<sup>844</sup>

## **Retour sur les concepts**

L'intérêt primordial de ce chapitre a été de visiter le concept de la formation du couple chez les quatre romanciers, plus spécifiquement la mise en évidence des particularités de la période initiale de l'existence d'un couple et l'accueil qui lui est réservé par son entourage proche et lointain.

En premier lieu, nous avons analysé le moment de la rencontre amoureuse, le mécanisme de l'attraction entre l'homme et la femme, les critères de l'union des partenaires, les types de rapports qui les unissent. Nous avons parcouru les étapes qu'ils traversent pour se connaître, pour découvrir les affinités qui les rapprochent et les différences qui les séparent, les bases sur lesquelles s'appuie leur intimité.

Deuxièmement, nous avons centré l'attention sur les endroits où le couple choisit de passer sa vie courante et son loisir, ainsi que sur les lieux privilégiés où il préfère se retirer afin de préserver son intimité, mais aussi de s'isoler de la routine quotidienne. Il a fallu s'attarder sur le poids que le couple accorde à la vie dans les espaces privés et publics, mais aussi sur le changement de rôles et de comportements inhérent au changement de décor. Nous avons constaté que la conquête de l'espace intime est une conséquence de l'évolution des mœurs.

La troisième étape a eu pour objet d'étudier les aspects familiaux du couple. Les auteurs mettent en scène des couples vivant en union de fait ou mariés et le défi à relever a été de juger les motifs pour lesquels ils préfèrent telle ou telle organisation sociale et comment ils la gèrent. Nous avons analysé d'une part le couple idéal, celui qui vit dans un espace clos, réservé à soi-même, qui s'organise individuellement, et d'autre part le couple par rapport à la famille élargie, notamment par rapport aux parents. Chez tous les écrivains nous avons constaté que le couple, marié ou en concubinage, entretient des relations stables, tandis que l'influence des parents, surtout des mères, est déstabilisatrice pour sa tranquillité et sa solidité. Il n'y a plus une norme

---

<sup>844</sup> Laure Adler, *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*, op. cit., p. 145.

unique pour la vie de famille : la recette traditionnelle du mariage est périmée, le pouvoir des parents s'estompe graduellement et l'institution familiale elle-même est obligée de s'assouplir. Le statut marital se voit remis en cause de deux façons : l'union contractuelle et l'union libre. D'une part donc il cesse d'être une institution pour devenir une formalité sans substance marquant juste la séparation entre parents et enfants (« Dans tous les milieux, en principe, le mariage signait l'émancipation des enfants et les faisait échapper au pouvoir des parents. "Mariage, ménage", disait-on. »<sup>845</sup>), d'autre part il prend la forme de la cohabitation non limitée par des formalités scripturales. En somme, le mariage ou le concubinage ne sont que des variantes de la même tentation de s'évader, d'échapper à l'emprise parentale, de vivre indépendamment.

Enfin la quatrième partie traite de l'existence du couple au milieu de la société. Nous avons étudié les interactions sociales naissant entre le couple et son entourage, les modalités que le couple, souvent atypique, entreprend pour s'intégrer et la façon dont il est perçu, c'est-à-dire toléré, ignoré ou banni par les autres. À une époque où les conduites et les principes se modifient, tandis que les rôles sociaux sont de plus en plus dissolus, les personnages des romans du corpus adoptent une attitude méprisante, fort subversive, en affrontant courageusement les mœurs bourgeoises qu'ils transgressent pour affirmer leur amour hors norme ou du moins étranger à la mentalité des contemporains. Nous pouvons conclure, avec Philippe Ariès et Georges Duby, que « [l']imagination humaine est féconde quand il s'agit d'explorer les voies de la dissidence. La rigueur de la norme a toujours suscité l'hérésie. »<sup>846</sup>

---

<sup>845</sup> Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 161.

## Chapitre III

### L'éclatement du couple

#### Problématique

La vie d'un couple est en permanence sujette à des forces contraires qui mettent en danger son unité. Le couple est fragile puisqu'il est conditionné par plusieurs facteurs qui lui sont à la fois intrinsèques et extrinsèques. Des conditions internes — telles la routine, la fin de la passion ou l'impossibilité de combler des attentes mal perçues ou mal transmises —, ainsi que des influences externes — comme le milieu social et la présence de tierces personnes — le menacent et guettent ses moments de faiblesse pour l'écraser.

Le présent chapitre étudie ce que Bakhtine appelle « le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie* »<sup>847</sup>, les circonstances et les mobiles qui ébranlent le couple. Nous l'avons divisé en trois parties qui reflètent les étapes amorçant le dénouement de l'existence du couple. La première partie analyse les moments de crise entre partenaires, le clivage qui naît de l'incongruité avec soi et avec l'autre. Les composantes misogynie et misandre accentuent les désaccords et rendent plus évidentes les dissensions, voire l'incompatibilité entre amoureux. Dans la deuxième partie, tout en restant dans la problématique de la crise du couple, nous assistons à l'entrée en scène d'un tiers et nous analysons les circonstances dans lesquelles celui-ci fait son apparition et se constitue en menace. Nous tentons de tracer le portrait du tiers et de reconstituer le puzzle des relations dans lesquelles il pénètre, et de souligner les transformations inhérentes à son intervention qui ont lieu dans la vie des couples. La conséquence de l'ébranlement du couple est la dispersion de son amour vers le tiers, le déplacement de l'affection vers ce dernier qui devient à la fois son destructeur et son sauveur : destructeur parce qu'il révèle au couple ses propres failles ou en crée d'autres insurmontables ; sauveur parce qu'il aide à sa reconstruction, mais en s'y ajoutant comme partie intégrante et indivisible. Séducteur ou objet de la séduction, le tiers se révèle amoureux de l'un des partenaires, mais ami proche de l'autre qui, à son tour, lui témoigne une affection frôlant les soupçons d'homosexualité. La proximité des trois partenaires et les ébats que cela entraîne nous amène à constater, dans la troisième partie, la

---

<sup>847</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 389. Souligné dans le texte.

formation d'une relation triangulaire, assumée comme unique remède à une rupture indésirable du couple de base. Ce que nous voulons illustrer à ce stade, c'est la manière dont le ménage à trois se déploie, à partir du projet théorique jusqu'à sa mise en œuvre. Nous accordons une attention particulière à la riche configuration triangulaire aussi, étant donné que les actants remplissent des rôles oscillants, ce qui les place tour à tour en position de dominant ou de dominé.

### III.1. La crise du couple

Nous avons vu dans le chapitre antérieur que le couple se définit dans sa relation avec la famille et la société par sa différence et par sa volonté d'afficher sa différence. Ce rapport d'altérité entre famille/société et couple se fonde sur un esprit d'exclusion et de négation réciproques. Comme toute identité se construit en vertu de l'interaction sociale et implicitement par rapport à son altérité, nous avons assisté à la confrontation idéologique de l'aliénation intérieure du couple et de l'aliénation sociale. Il faut souligner que le couple se réclame d'une position paradoxale : d'une part, il existe en société, régi par sa nature intersubjective et relationnelle ; d'autre part, il s'en distancie, sinon s'en isole, non seulement par son esprit de fronde, mais aussi puisqu'il cherche un repli sur soi. D'où le fait que dans son intimité, le couple est également régi par l'altérité, qui se concrétise dans des rapports harmonieux ou conflictuels entre deux entités qui essaient de garder leur identité tout en aspirant à atteindre une fusion harmonieuse.

Étant donné cette complexité qui se trouve à la base du couple et de sa dynamique intersubjective, il nous est sans doute nécessaire d'interroger la notion d'identité qui, à son tour, est par définition concevable uniquement dans un rapport avec autrui et entièrement conditionnée par l'existence d'un autre. Nous nous appuyons sur l'étude de Paul Ricœur<sup>848</sup> qui montre que l'altérité existe au sein de l'identité du sujet et que le rapport à l'autre amène le sujet à faire un retour sur lui-même. Ricœur distingue deux volets majeurs de l'identité : d'un côté l'identité comme *mêmeté (idem)*, de l'autre l'identité comme *ipséité (ipse)*<sup>849</sup>. Cette dialectique de la mêmeté et de l'ipséité vise à élucider l'équivocité du terme « identique » qui présente deux pôles (*idem* et *ipse*) et donc la confrontation de deux facettes de l'identité à travers le passage du temps,

---

<sup>848</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 140.

en fonction de la concordance et de la discordance avec soi-même qui interviennent le long de ce trajet. L'identité-*idem*, donc la *mêmeté*, s'oppose au différent, au changeant, au variable et implique la question de la permanence de soi-même dans le temps. En d'autres mots, il s'agit de ce qui constitue toujours la même chose dans l'existence d'un être, son héritage intime, son idiosyncrasie, malgré une certaine évolution tout à fait naturelle : « la question de la permanence dans le temps se rattache exclusivement à l'identité-*idem*, que d'une certaine façon elle couronne. »<sup>850</sup> Quant à l'identité-*ipse*, donc à l'*ipséité*, cela suppose un changement de la personnalité suite à l'interaction avec l'autre, donc ce qui ne reste pas la même chose dans la vie de quelqu'un, les différences qui complètent la personnalité d'un sujet ou, dans les termes de Ricœur, « cette affectation de l'*ipse* par l'autre que soi »<sup>851</sup>. Ces considérations amènent Ricœur à constater que la véritable identité s'avère être celle de l'*ipséité*, celle qui se construit donc à travers les changements, et non pas celle statique, durable, incarnée par la *mêmeté*, étant donné qu'un mouvement constant s'exerce du même vers l'autre et de l'autre vers le même. Cela équivaut à un constat du paradoxe de l'identité, qui est intrinsèquement liée à l'altérité, à la différence.

En partant de ces réflexions, nous remarquons dans le corpus que l'interaction avec l'autre détermine une transformation de l'identité. L'autre affecte incontestablement et inévitablement l'identité et la conscience du sujet, pour la simple raison qu'il en est un élément constitutif, et cette transformation est également valable dans le sens inverse. L'autre entraîne le sujet dans un phénomène d'altération provoquant le changement de ce dernier sous son influence. Sans perdre son identité, le sujet change suite au rapport entretenu avec l'autre qui devient son point de repère et la source même de sa métamorphose. Ce phénomène d'altération a une double conséquence, en apparence contradictoire : il entraîne d'abord une réussite déclinée comme découverte de soi, et ensuite un échec, du côté de cette tentative de maîtrise de l'autre. Les couples du corpus se soumettent à cette loi complexe d'une identité stratifiée entre ouverture à l'autre et connaissance de soi. Nous voulons justement démontrer que le contact avec l'autre affecte l'identité du sujet au point de l'altérer dans le temps.

Dans la relation amoureuse, la problématique de l'altérité renvoie forcément à l'autre du sujet, à la perception que celui-ci a de soi-même et à l'image qu'il projette à l'extérieur, mais aussi à l'interaction physique et psychique de deux êtres distincts. Cette relation entre l'autre et le même ne peut être que spatiale, elle occupe donc l'espace de l'extériorité. C'est-à-dire en un

---

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 382.

premier temps, l'autre s'impose comme celui d'en face, un miroir du même, le partenaire qui est un double de soi-même. Dans un deuxième temps, l'autre intervient comme un compagnon ayant une individualité distincte. De toute manière dans le couple, l'autre est la version humaine la plus proche du sujet, car en vertu de la quête d'un complément de soi en lui se réunissent autant les qualités de ce dernier, que l'idéal narcissique que celui-ci veut atteindre. Dans la passion amoureuse c'est à la fois l'amour de l'autre et l'amour de soi-même qui sont remis en cause.

De même que l'identité personnelle, l'identité du couple inclut l'altérité. Le couple n'est pas immuable, il n'est pas une entité en soi, mais se fonde sur une identité dialogique. Cela veut dire que le couple, par définition, annule l'identité de soi-même, annule le sujet comme individu, faisant que celui-ci n'existe que dans un partage d'identité, donc d'acceptation de l'altérité. En premier lieu, il s'agit d'une altérité de type *alter*. *Alter*, c'est le partenaire de dialogue, le partenaire dans le couple, la personne d'à côté. Identité donc dialogique, le couple repose sur la dualité tout en aspirant à l'unité, car le sujet cherche auprès de lui un pôle capable d'éprouver les mêmes sentiments que lui et de véhiculer les mêmes pensées. Mais il ne peut fonctionner comme singularité, précisément parce que le deux qui le constitue annule l'idée d'unité. D'où le drame, dont la conséquence est que, ne parvenant pas à être singulier, le couple s'ouvre à une autre strate d'altérité, celle triangulaire. L'identité en couple s'avère *a priori* être un paradigme de la fragilité. Cette insatisfaction crée une brèche par laquelle le couple s'ouvre à la tierceté, en se propulsant vers un deuxième type d'altérité, celle incarnée par *alius* ou *alienus*, c'est-à-dire l'étranger, annonçant le paradis ou la catastrophe. Cette altérité est plus dangereuse, car elle stipule la vulnérabilité de celui qui s'exteriorise, qui s'expose à la tierceté. *Alius* est le rival, l'ennemi, l'invité, l'étranger ; il provoque la lutte, à cause de l'inharmonie déjà installée.

En somme, l'altérité par rapport au couple apparaît dans une double perspective : dialogue à deux et ouverture vers l'inconnu, c'est-à-dire vers le tiers. Il faut préciser que le couple se construit sur une identité de type *mêmeté*, ce qui veut dire qu'il compte sur la durée, sur un engagement dans le temps, sur l'immuabilité. Le concept ricœurrien de *mêmeté* nous permet également d'identifier le couple comme une identité duale, qui ne se base donc pas sur la différence, mais convoque l'affinité comme condition d'existence. La *mêmeté* suppose alors deux identités qui se trouvent des affinités, des ressemblances. Néanmoins, tout comme l'individu, le sujet est encore une fois annulé par la dualité, le couple aussi perd ses repères antérieurs, parce que la confrontation avec l'autre modifie sa vision sur le monde, ce qui fait qu'il ne se reconnaît plus tel qu'il était auparavant. Cela signifie que, tout comme l'identité individuelle, le couple

s'impose, à son tour, comme *ipséité*, comme métamorphose et contagion à cause de l'influence que l'autre exerce sur lui. Ce concept est également essentiel dans notre définition du couple, avec une précision importante : l'exposition du couple à l'altérité, donc sa mise à nu conduit à la connaissance de soi et explique l'acceptation du partage. C'est à partir de ce moment qu'entre les partenaires du couple les affinités commencent à s'effacer et les discordances à s'accroître.

La relation avec autrui oblige le sujet à prendre conscience de soi-même et de ses propres désirs, mais également et surtout à s'apercevoir de la conscience de l'autre. Pour appuyer ce paradigme ricœurien, nous recourons également à une théorie que celui-ci approuve et continue, celle de Hegel<sup>852</sup>, modèle inspirateur de la vision du monde beauvoirienne. Le philosophe allemand définit le rapport identité–altérité comme une reconnaissance de la conscience d'autrui par la conscience de soi. Il statue que tout être humain existe uniquement par l'interaction avec autrui et par la façon dont celui-ci le perçoit, en vertu de la réalité paradoxale qu'il constate, c'est-à-dire qu'autrui englobe l'*alter* et l'*ego*, donc l'autre et moi-même. Cela veut dire qu'autrui est une condition intrinsèque de l'existence d'un sujet et réciproquement, ce qui fait que le moi et autrui n'existent qu'à travers leur rapport égalitaire. La conscience de soi est alors conditionnée par l'existence d'une autre conscience de soi, par le regard d'autrui qui légitime son existence. Non seulement le sujet fonctionne comme conscience jugeante de soi-même, mais autrui intervient comme conscience jugeante du sujet, ce qui traumatise ce dernier, car si juger l'autre lui convient, se voir jugé le place dans une posture fort déplaisante et frustrante. Pour résumer, la conscience de soi en tant que conscience agissante se confronte violemment à la conscience de l'autre en tant que conscience jugeante, ce qui fait que le modèle hégélien de l'amour est moulé dans une lutte véritable entre les partenaires pour la reconnaissance et la domination. On peut constater que l'identité se définit en réalité comme une relation de l'être avec autrui et nous ne nous trompons pas d'affirmer que l'identité se construit par et à travers l'intersubjectivité.

Les théories ricœurienne et hégélienne de l'altérité nous amènent à une clarification vitale pour notre recherche : identité et altérité — sous une double manifestation : le partenaire (*alter*) et le tiers, l'étranger (*alius*) — représentent les deux mots-clés de la formation du couple. La récupération de ces concepts ne fait que souligner l'idée suivante : le couple est, de par sa condition foncière, basé sur la dualité, donc sur l'altérité ; c'est un système binaire qui, tout comme le réitère Corinne Morel, « fonctionne sur l'exclusion et le clivage : c'est vrai ou faux,

---

<sup>852</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*

c'est bien ou mal, et dénie l'existence d'un équilibre »<sup>853</sup>. Dans leur interaction, voire dans leur trouble, les deux identités qui le forment s'exposent à l'autre. Or cette ouverture reste omniprésente. C'est une faille en même temps qu'un liant du couple. Cela explique le caractère paradoxal du couple : il compte sur l'union en même temps que sur la division. C'est une dyade qui affirme d'emblée son échec : tout en n'annulant pas l'unité, elle soutient la différence. Ces deux aspects de l'existence du couple sont illustrés par Corinne Morel en termes de « et », respectivement « ou » : « du point de vue de la dialectique, la dyade favorable reposerait sur “et” (homme et femme = union) ; tandis que la dyade défavorable reposerait sur “ou” (homme ou femme = division) »<sup>854</sup>. En fin de compte c'est la deuxième tendance qui s'impose. D'où la crise du couple. Dans le corpus, la différence entre les partenaires est conçue comme source d'enrichissement mutuel chez les couples mis en scène par Hellens, Beauvoir et Roché, mais elle est abyssale et impossible à combler pour le couple de Moravia.

Les tensions suscitées par la relation d'altérité conduisent à une situation conflictuelle qui s'aggrave jusqu'à devenir permanente. Sans le vouloir, mais sans pouvoir l'empêcher, les personnages entrent dans des contextes douloureux : la résonance (l'union) n'est plus parfaite, l'incongruité (la division) remplace l'euphorie du début, l'enthousiasme s'atrophie. Ils ne forment plus qu'un couple invalide, dont l'impasse est provoquée par deux raisons principales : soit l'enlèvement dans la monotonie et la dissolution de la passion (dans *Jules et Jim*, *La femme rompue*, *L'Invitée*), soit la méfiance et la suspicion de la trahison (dans *La femme partagée*, *L'Ennui*). La crainte qui, dans les deux contextes, régit les gestes et les pensées des personnages — crainte d'avancer et de stagner à la fois — est le mobile qui favorise la crise du couple. Intérieure dans le premier groupe de romans (causée et développée au sein du couple) et extérieure dans le deuxième (causée par des facteurs externes), la crise consume la passion et la tranquillité. Ceci fait que les protagonistes éprouvent le besoin d'analyser leur amour, d'accentuer par le langage — à son tour doublement articulé : intérieur (le monologue épuisant) et extérieur (le dialogue orageux) — les sentiments vécus. Le débat avec soi-même reste souvent stérile, car logiquement c'est la discussion face à face qui devrait déterminer une décision et une conduite. Pourtant, quand la relation est en impasse, la communication est bloquée aussi. Cet aspect est relevé par Simone de Beauvoir qui constate à juste titre que, dans les situations délicates, les partenaires feignent de se dire tout, mais en réalité ils parlent de riens et évitent

---

<sup>853</sup> Corinne Morel, *op. cit.*, p. 323.

<sup>854</sup> *Ibid.*



l'essentiel, le verbiage se transformant, paradoxalement, en silence : « La parole ne représente parfois qu'une manière, plus adroite que le silence, de se taire »<sup>855</sup>.

Nous commençons l'exploration de l'importance du dialogue dans la crise du couple par une première étude de cas, le roman *Jules et Jim*. Les couples sont ici affectés par deux types de crise, les deux fondamentalement internes et déterminées par les interactions et heurts qui éclatent à tour de rôle entre la femme et les hommes. C'est le tempérament volcanique de Kathe qui, en association respectivement avec le caractère fragile, pondéré et pacifique de Jules et la personnalité forte, impulsive et batailleuse de Jim crée des implosions ou des explosions.

Les affrontements entre Kathe et Jules relèvent de la puissance de la femme et de la faiblesse de l'homme. Jules, un être à la fois sensible et solitaire, n'est pas fait pour la vie de famille, bien qu'il y aspire ardemment. Il semble même fuir le bonheur chaque fois qu'il l'éprouve. Son échec en tant qu'époux n'est que l'accomplissement du présage fatal de son ami Jim, basé sur leur expérience amoureuse : « Une évidence montait. Jules était un ami délicieux, mais un amant ou un mari sans consistance. » (*JJ*, 18) Ce présage est étayé par les propos d'une fille qui a connu un échec amoureux avec lui, ce qui réitère que l'amour est incomplet en absence d'une conciliation des côtés spirituel et charnel : « Qu'il est charmant notre Jules, disait-elle. Il comprend les femmes mieux qu'aucun homme que je connaisse, et pourtant, quand il s'agit de nous prendre... il nous aime trop et pas assez. Il est spirituel et charnel à contretemps. J'ai essayé en vain de l'aider. [...] Jules est un découvreur, un poète, mais, comme mari, sa douceur deviendrait créancière. » (*JJ*, 20-21) Tout comme les gens de son entourage le constatent, Jules est un ami généreux, capable de susciter la passion d'une femme, mais incapable de l'entretenir. Devenu « le mari de la femme blonde de ses rêves » (*JJ*, 85), il ne sait pas garder la flamme de cette relation animée uniquement par l'élan de sa femme. Bien qu'heureux, il néglige celle-ci, la délaisse, s'avérant superficiel et très peu clairvoyant quant aux désirs de Kathe. Dévorée par l'aspiration à une vie active, cette dernière devient bientôt lasse de l'attitude résignée et de la vie retirée de son mari. La froideur au sein du couple confirme la prédiction et la crainte de Jim que Jules ferait toujours la même erreur en amour et qu'il arriverait à comprendre la femme à côté de lui seulement après l'avoir perdue : « Jules la désirait toujours. Il enfouissait ce désir. Il la comprenait maintenant qu'il l'avait perdue. Quand elle était torturante et torturée par son démon intérieur, il la plaignait. Il la considérait comme une force de la nature s'exprimant par des cataclysmes. » (*JJ*, 92) Jim n'arrête pas d'avoir les mêmes confirmations que dans le cas des

---

<sup>855</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 31.

filles qui ont précédé Kathe dans la vie de Jules : ce dernier incarne la part exotique, fantaisiste et étrange des aspirations féminines, mais il lui manque la part de fermeté masculine, la capacité de décision et d'initiative : « Jim se demanda si Kathe avait épousé Jules pour son argent. Mais non, il en était sûr : pour son esprit, sa fantaisie, son bouddhisme. Seulement il fallait à Kathe, en plus de lui, un mâle de son espèce à elle. » (*JJ*, 94) La passivité de Jules est telle qu'il tolère les aventures de sa femmes se déroulant sous ses yeux, qui plus est souvent avec des amis à lui.

La crise déclenchée est atténuée temporairement par la diversité que la naissance de deux filles apporte dans leur vie, mais son cours est pourtant irréversible. À l'occasion de sa première visite rendue chez le couple, après les cinq ans de séparation due à la guerre, Jim constate que leurs problèmes familiaux transparaissent dans les embarras et silences. Loin d'être une surprise, cela est pour Jim une attestation de la suite déplorable qu'il anticipait pour eux. Le moment de la rupture émotionnelle définitive date en effet du temps de la guerre, quand Jules manifeste plus vivement son esprit solitaire et distant : « La guerre éclata : départ de Jules vers l'Est. Il avait le temps de lui écrire. De loin elle l'aima davantage et lui refit une auréole. Le dernier malentendu, la vraie rupture dataient de la permission qu'il eut après deux ans de guerre : elle se sentit entre les bras d'un étranger. Il repartit. » (*JJ*, 97) Jim souffre en constatant l'incapacité foncière de son ami de jouir de l'amour de la femme qu'il avait tellement désirée.

Jules écrivait un beau livre. Il avait l'air d'un moine. Il ne dormait pas dans la même chambre que Kathe. Elle le traitait avec gentillesse et sévérité. Jules laissait Jim découvrir peu à peu : oui, c'était vrai, la fleur de l'amour avait pâli entre eux.

Jim ne fut pas surpris. Il se rappela les erreurs de Jules, avec Magda, avec toutes. Il sentait Kathe terriblement précise. Il devina certaines choses, en apprit d'autres par Jules. Kathe n'était plus tout à fait la femme de Jules, et elle avait eu des amants.

Jim eut une grande tristesse pour Jules : cette blondeur rêvée à son foyer, et à laquelle il ne participait plus guère... (*JJ*, 91)

Comme on peut le remarquer, cet extrait suggère l'impossibilité pour Jules de participer de tout son être à l'amour : ce sentiment est chez lui sublimé par la création artistique, par la littérature. Nous assistons à l'esthétisation (« beau livre ») des amours de ce personnage, qu'il vit indirectement, par l'intermédiaire de son imaginaire littéraire. Cette sublimation est subtilement suggérée par Roché et son personnage ne semble même pas la chercher, mais elle marque toutes ses tentatives d'amour. Son allure de moine suggère l'isolement comme attitude de vie qu'il adopte. Très bientôt après la conquête amoureuse, Jules ne participe plus directement au monde de ses amours, mais se retire pour y réfléchir. Tout comme les autres relations, celle avec Kathe lui est insatisfaisante à cause de sa façon de vivre ou plutôt de l'incapacité de vivre qui lui est

propre. Il ne faut pas oublier que, outre son caractère isolé et taciturne, voire quelque peu égoïste et peu enclin à la vie en commun, plusieurs raisons font obstacle à la réussite de la vie familiale de Jules et favorisent la crise identitaire, tout comme la crise du couple. C'est de la biographie réalisée par Manfred Flügge plus que du roman que résulte l'ampleur de la crise qui affecte l'âme de Jules ; c'est tout d'abord une crise identitaire qui se prolonge dans la crise familiale. Ultrasensible par nature, Jules réagit douloureusement aux chocs extérieurs. Ainsi, le choc ébranlant entre sa fragilité et l'explosibilité de Kathe se complète dans le psychique de Jules d'un heurt fatal provoqué par la guerre. Cette guerre que se font les deux pays chers à son cœur est incompréhensible pour un homme dont l'esprit ne conçoit que la possibilité d'une rencontre heureuse entre deux sociétés et deux cultures différentes, mais complémentaires. À part le chagrin causé par cette confrontation, la guerre crée un blocage de la volonté de vivre chez Jules, un sentiment d'acceptation résignée de l'implacabilité du destin, ce qui accentue son insociabilité jusqu'à la limite du pathologique, frôlant l'autisme.

La guerre a marqué une profonde rupture au milieu de la vie de Franz Hessel, ainsi que dans sa relation avec Helen. « Genève 1914 — La fin d'un amour », ce sont les mots, durs et sans équivoque, qu'Helen a notés dans son journal. La naissance difficile d'Ulrich, le premier enfant, les lourds handicaps qui s'ensuivirent et le manque d'intérêt apparent de Franz pour l'enfant ont dénoué le lien qui les unissait. À cela s'ajoute ce que Franz a vécu à la guerre, sur le front de l'Ouest d'abord, puis sur le front de l'Est, et qui fut pour lui un apprentissage de la perte de la volonté. On dispose de lui : il n'oppose aucune résistance à son destin, il se retire en lui-même. Un deuxième enfant naît en 1917 à Berlin, Stephan Friedrich Kaspar. Il ne rapproche pas Franz et Helen<sup>856</sup>.

Au fur et à mesure qu'il habite chez ses amis après la fin de la guerre, Jim comprend la réalité douloureuse du couple brisé que ses amis gardent encore seulement pour sauver les apparences et que même l'arrivée de deux enfants ne peut ressusciter. C'est par le biais de Jim qu'est confirmée l'incapacité de Jules de s'investir dans l'amour, voire son incapacité de vivre, ainsi que son penchant pour l'idéalisation. Jules et Kathe font chambre à part et cette dernière se permet de reprendre sa liberté et de mener une vie extraconjugale sous les yeux de son mari, résigné et trop blasé pour se révolter. Les « faveurs partielles » (*JJ*, 94) qu'elle continue de lui concéder ont le rôle de satisfaire un homme impassible qu'elle n'est pas prête à rejeter et pour qui elle éprouve encore une certaine affection : « Jules, comme mari, est fini pour moi. Ne vous désolez pas pour lui. Je lui accorde encore des distractions, qui lui suffisent. » (*JJ*, 98) Tout en étant conscient du danger réel de la perdre, Jules ne peut y opposer qu'une volonté atrophiée et

---

<sup>856</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 86.

« tendre le dos », ce qui confirme son renoncement et sa résignation. Tandis que Kathe est une présence concrète justement parce qu'elle est réelle, tangible, la rêverie de Jules et son intangibilité avec les phénomènes concrets l'empêchent de vivre pleinement. Chez celui-ci, l'expérience du monde se traduit par des échecs, parce qu'il voit le monde comme le théâtre de multiples séries d'échecs (à la fois des individus et de l'humanité). Même le mariage et les enfants, normalement des signes d'accomplissement personnel, font partie du bilan des échecs personnels de Jules. Et la guerre n'est que l'apocalypse qui confirme ses craintes que le monde évolue vers la décomposition totale, vers l'anéantissement physique et psychologique. Ainsi, dans la vision de Jules tout se passe et se place sur un arrière-plan de catastrophe universelle. Dans ces circonstances, Jim a l'instinct d'empêcher Kathe d'abandonner son ami, ce qui peut paraître comme une preuve de son intention d'aider ce dernier à rétablir sa stabilité émotionnelle. Son intervention est salvatrice pour ses deux amis, mais tout d'abord pour Jules.

Une menace planait sur la maison. [...] Il y avait danger que Kathe partît. Elle l'avait déjà fait une fois, une demi-année, et il fut douteux qu'elle revînt. Elle n'était de retour que depuis peu de mois. Elle était de nouveau sous pression, Jules la sentait prête à quelque chose, et il tendait le dos, comme sous les corbeaux. Oui, il n'avait plus une vraie femme, et il avait peine à le supporter. Mais elle n'était pas femme à le supporter. Il avait l'habitude qu'elle lui fût parfois infidèle, mais pas encore qu'elle le quittât.

Le « quelque chose » prit corps, et un corps déplaisant pour Jim. Albert, l'époux de la Grèce, le premier amoureux du sourire archaïque, était en vacances et convalescent dans un village voisin. Kathe avait été provocante avec lui, par jeu au début, disait-elle — mais tout n'était-il pas jeu pour elle ? Il retrouvait, vivante, sa statue de l'île. Kathe l'avait encouragé, lui avait donné de l'espoir. C'était un homme entier. Il s'était ouvert à Jules. Il voulait épouser Kathe, divorcée de Jules, et prendre aussi les filles.

Ainsi Kathe était là, reine radiieuse du foyer, mais prête à s'envoler.

Jim pensa : « Il ne faut pas. » (*JJ*, 93)

Dans tous les contextes et les interactions, l'altérité conserve une part inquiétante, menaçante, séparatrice. Dans le cadre d'une relation amoureuse, pourtant, le heurt entre soi-même et l'autre est plus manifeste, car la confrontation est directe, de sorte que la lutte pour l'affirmation de la suprématie transforme souvent la relation en rapport agonal. L'altérité se définit cette fois par un rapport de concurrence entre les membres du couple. Dans les termes de Marc Guillaume, cette concurrence est source de conflits car l'identité menacée peut générer une secousse violente, ce qui explique, à ses yeux, les désordres de la passion amoureuse :

Dans l'autre se tapit une altérité ingérable, menaçante, explosive. Ce qui a été embaumé ou normalisé peut se réveiller à tout moment.

La présence de cette inquiétante altérité est à l'origine de catastrophes. Ainsi en est-il de la passion érotique qui fait surgir cruellement l'altérité radicale qui sépare deux êtres. [...] D'où la puissance de désordre de la passion amoureuse, sa dimension de part maudite<sup>857</sup>.

Jim et Kathe forment le seul couple du corpus qui connaisse une passion érotique de l'intensité évoquée par Guillaume. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ce couple est issu de la crise entre Jules et Kathe et prend naissance dans un doute qui le marquera pour toujours : la veille de son premier mariage avec Jules, Kathe manque un rendez-vous avec Jim destiné à la prévenir de certaines tares de son futur mari. L'auteur confirme que la réalisation de ce rendez-vous aurait changé bien des événements ultérieurs : « Si Kathe et Jim s'étaient rencontrés au café, cela eût pu changer bien des choses. » (*JJ*, 84) La découverte, après des années, de leur malheureuse désynchronisation est regrettée amèrement : « Jim décrivit leur rendez-vous manqué au café. / — Quel dommage ! dit-elle. / Quel dommage ! dit-il. » (*JJ*, 95) Par conséquent, les failles entre Jules et Kathe sont là avant même leur union et, donc, la rupture est sans aucun doute inévitable.

L'existence de ce couple est régie par une alternance continue de sentiments contraires, de positif et de négatif : « L'amour, l'indifférence alternaient en eux. » (*JJ*, 222) Tout comme l'amour s'annule dans l'indifférence, l'indifférence est rachetée dans l'amour, ce qui fait que les partenaires vivent d'un extrême à l'autre. La stagnation, voire l'ennui qui définissent la relation Jules-Kathe sont contrebalancés par l'explosion qui caractérise le nouveau couple, Jim-Kathe. Plus que par l'amour, ces derniers sont unis par une passion brûlante, dévorante, frôlant la destruction de soi-même et de l'autre, de sorte que les querelles et les séparations apparaissent comme des moments de répit nécessaires pour en adoucir l'intensité : « Jim et Kathe vivent dans une "serre d'amour" où leur vie est tellement intense, qu'en danger d'en mourir ils ont besoin de sortir pour couper l'intensité des sentiments. » (*JJ*, 116) ; « La trêve avec Kathe était une nécessité. » (*JJ*, 157) ; « Tout en eux était à éclipses. » (*JJ*, 160) Le mal que se provoquent réciproquement les deux amoureux est contrebalancé par la tendresse et la passion qui les rapprochent, de sorte que, paradoxalement, ils deviennent l'un pour l'autre le seul remède imaginable au mal dont ils sont aussi la cause : « Ils étaient encore repris à fond par les remous de leur amour. » (*JJ*, 214)

Dans le cas de Kathe, non seulement son esprit est tourmenté par des penchants antithétiques (calme-violence), mais la tendance prédominante est la deuxième, tandis que la

---

<sup>857</sup> Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994, pp. 13-14.

première, même si présente, n'est qu'un masque, un leurre : « Le calme, dit Kathe, c'est un masque. Masque pour masque, j'aime mieux la violence. » (*JJ*, 138) Ce comportement instable, accueillant et répulsif à des intervalles ahurissants, s'expliquerait chez cette femme par un lourd héritage émotionnel marqué par des capacités intellectuelles extraordinaires, mais aussi par des déséquilibres mentaux et même des suicides : « Kathe a un passé familial marqué par des talents immenses et des suicides inexplicables. » (*JJ*, 136) La violence se traduit pour elle dans la fusion complète avec son bien-aimé, par l'appropriation de celui-ci dans ce qu'il a de plus profond : « Je suis au milieu du rouge de ton cœur, Jim, et je veux boire, boire, boire. » (*JJ*, 113) Cette confession intime, voire aspiration de Kathe trace une image de la femme vampirique, qui extrait sa vie du sang de l'homme. C'est un symbole à rebours, donc un renversement des rôles, car habituellement c'est l'homme qui vampirise la femme. Roché crée, en revanche, l'image d'une femme dévoratrice, qui souhaite régurgiter du sang directement dans le cœur masculin. L'attitude belliqueuse et insoumise de Kathe provoque la détresse, l'épuisement et le découragement de Jim qui songe même à la rupture : « [il] avait tout l'après-midi déchiré leur amour en morceaux. » (*JJ*, 136) Le symbole de la féminité menaçante est contrecarré par celui de la masculinité pacifique. La force de Kathe agit comme un aimant qui attire Jim et le détourne de ses pensées de séparation : « Jim revenu, brûlant pour elle, fut accueilli avec amour. » (*JJ*, 112) ; « Jim sentit leur amour rebrassé. Il avait retrouvé la joie de vivre. » (*JJ*, 111) ; « Jim voulut s'en aller. Sa douleur simple lui ramena Kathe tout entière. » (*JJ*, 112) Ces extraits nous montrent que, si la femme se construit thématiquement par une image du sang (symbole de la vie), l'homme se définit par un imaginaire du feu : « brûlant », « rebrassé » (symbole de la destruction). Subtilement les deux types de passion représentés par les deux personnages cachent une réalité paradoxale : ce n'est pas la femme qui voudrait mettre fin, mais c'est l'homme. En se mêlant, ces deux forces s'annulent réciproquement, par un jeu des contraires : le sang, liquide de la vie, éteint le feu. L'exaspération de Jim, provoquée par la conduite insupportable de Kathe, se traduit en accès de violence, en explosions d'agression qui montrent que le feu, outre le symbole de la destruction, est aussi le symbole de la passion. Cette signification est réitérée par la réaction de Kathe qui non seulement ne se sent pas blessée, mais y voit un signe d'amour : « Enfin ! souffla-t-elle à Jim, un homme qui ose me battre quand je le mérite !... Tu m'aimes, Jim ! » (*JJ*, 144) Le dramatisme des nombreuses ruptures et réconciliations de ce couple montre que la passion est à la fois destructrice et autodestructrice, douloureuse et salvatrice. Roché récupère dans ce roman la

symbolique des principes masculin (le feu) et féminin (le sang), qu'il illustre par les réactions exagérées de Jim et de Kathe, par la confrontation de leurs passions exacerbées.

En même temps, les hauts et les bas de la passion du couple Jim-Kathe sont associés par Roché à l'imprévisibilité des phénomènes météorologiques : « Kathe et Jim, ce ne fut plus du beau fixe, mais des hauts-qui-baissent comme disent les paysans. Dans le ciel le plus serein éclatait soudain un coup de tonnerre. » (*JJ*, 135) ; « Jim sentait leur amour comme un Mont-Blanc et peu lui importait [...] ce qui aurait pu se dissimuler dans les vallées. » (*JJ*, 116) Dans ces conditions, l'esprit tumultueux de Kathe se manifeste par des crises subites que Jim appelle des « tremblements d'âme. » (*JJ*, 136) Les réconciliations après les crises violentes sont également comparées à des levers de soleil qui suivent aux ténèbres et resplendissent toujours dans de nouvelles couleurs : « De même qu'il n'y a jamais deux levers de soleil nuageux qui se ressemblent, de même ils ne s'étaient jamais retrouvés pareils. » (*JJ*, 179) La symbolique des éléments cosmogoniques déjà illustrés (le liquide et le feu) se complète avec des représentations de la terre (« Mont-Blanc », « vallées ») et de l'air (« ciel », « coup de tonnerre », « levers de soleil », « nuageux »), où la femme est figurée par l'eau et la terre, tandis que l'homme est incarné par le feu et l'air.

L'intensité de l'amour Kathe-Jim est définie par Roché comme un paysage calamiteux, ténébreux, torride ou orageux, qui ne peut trouver de contreponds, pour le personnage masculin, que dans le refuge-évasion dans un autre amour, dépourvu de passion, mais calme et lumineux, qu'il trouve à côté de Gilberte : « Au lieu de montagnes glacées, de plaines brûlantes, d'orages et de typhons comme dans l'amour de Kathe, cet amour présentait un paysage plan et fin, à climat tempéré, où la lumière du ciel était tout l'événement. » (*JJ*, 123) Les retours sporadiques, mais constants à Gilberte aident Jim à se ressourcer énergétiquement, à se recharger pour revenir à la confrontation cosmique. Ces différences radicales se justifient par le type d'amour qui coagule ces couples : tandis que Jim et Kathe sont unis par un « amour-passion » (*JJ*, 123), Jim et Gilberte sont unis par une « amitié amoureuse ». (*JJ*, 123) Sans que ce soit explicitement dit par Roché, la nature tumultueuse de cette relation qui atteint des dimensions cosmiques fait que la passion de ce couple ne résiste pas au quotidien, à l'ordinaire. Le couple Kathe-Jim incarne la quintessence de la féminité et de la masculinité, c'est pourquoi leur relation atteint les extrêmes et traverse continuellement des crises, pour se dévorer, s'anéantir dans le trop-plein : « Kathe et Jim avaient poussé très haut leur culte réciproque qui s'usa quand il fut quotidien. » (*JJ*, 242) Au

contraire, Jules et Gilberte sont des avatars traduits dans le quotidien de cette passion qui transcende le quotidien.

Le modèle du couple qui s'annihile de l'intérieur préoccupe également Beauvoir dans les deux textes du corpus, mais chez elle le couple n'a plus les mêmes dimensions cosmiques. Chez Beauvoir c'est le quotidien qui s'impose et régit les sentiments. La violence de Roché se traduit ici dans la banalité. L'éclatement est causé par l'érosion des sentiments due à l'incongruité des attentes des partenaires. Deux facteurs conduisent à la crise dans ces textes : d'une part la liberté que s'arrogent les hommes de mener une vie en dehors du couple et d'autre part la confiance aveugle des femmes et la fausse perception que la vie sexuelle est secondaire dans l'accomplissement de l'amour.

La même crise engendrée par l'implosion qui affecte le couple Jules-Kathe accable le couple de *La femme rompue* également. L'échec est dû là aussi à la consommation irrémédiable de la passion, qui se manifeste par l'aveuglement de la femme et la négligence de la part de l'homme. Encore une fois, les personnages ne vivent pas à l'unisson. Des intérêts différents ajoutés à la routine et à l'annihilation de la passion contribuent à l'évolution de la crise. L'homme et la femme se cherchent toujours, mais s'esquivent continuellement, engloutis dans des préoccupations personnelles. Un calme quotidien apparent règne entre eux, ils mènent leur vie comme des mécanismes qui fonctionnent par inertie et se retrouvent rarement et sans passion. Des faits insignifiants, concernant plutôt leurs deux filles, perturbent de temps en temps cette vie paisible et font naître l'inquiétude, ce premier sentiment qui annonce l'instauration de la crise. C'est le moment du déclenchement d'une nouvelle vie plus trouble, plus méditative et plus consciente à la fois. Monique observe des signes funestes dans le comportement de son mari, mais attribue la froideur de celui-ci envers elle et son désintérêt pour la vie familiale à son travail ardu qui le monopolise : « Maurice a changé. Il s'est laissé dévorer par sa profession. Il ne lit plus. Il n'entend plus de musique. [...] Nous ne nous promenons plus ensemble dans Paris, ni aux environs. Nous n'avons presque plus de vraie conversation. [...] Mais depuis que, contre mon avis, il a décidé voici dix ans de se spécialiser, [...] il s'est desséché. [...] distrait et même morose. » (FR, 127-128) Ce couple représente le cas typique de routinisation de la vie qui détruit l'amour conjugal. La crise est donc marquée par la distance qui s'est créée entre les partenaires, par la monotonie, par l'usure : « à quoi ça rime-t-il de lutter contre la maladie et la souffrance si on traite sa propre femme avec tant d'étourderie ? C'est de l'indifférence. C'est de la dureté. » (FR, 129) Cette routine est la même que celle qu'identifiait Balzac un siècle auparavant sous les



traits de l'habitude, ce qui prouve la continuité des facteurs menaçants dans une relation matrimoniale : « Le mariage doit incessamment combattre un monstre qui dévore tout : l'habitude. »<sup>858</sup>

Monique est le type de femme diamétralement opposé à l'image de la féminité chez Roché. Elle est l'incarnation de la femme sans personnalité, qui n'existe que dans et par l'amour de l'homme. Ses préoccupations sont exclusivement ménagères et ses ambitions en couple se réduisent au stade rudimentaire du quotidien. La confiance jusqu'à l'aveuglement et la certitude dans l'unité du couple s'avèrent être des facteurs fatidiques, Monique surtout n'ayant jamais cru aux signes dont elle constatait et contemplait négligemment la prolifération : « il y a dix ans : s'il avait de nouvelles ambitions, [...] c'est qu'il s'ennuyait à la maison, c'est que ses sentiments pour moi avaient fléchi. » (*FR*, 137)

La relation de Monique et de Maurice est déjà périclitée avant même l'arrivée de Noëllie. Mais ce que Monique refuse d'accepter, c'est qu'elle est un être accaparant, voire despotique, qui manque d'ambition et manifeste une dépendance malade de son entourage. Son dévouement à la famille jusqu'à s'oublier et à devenir, selon les propos de l'auteur, « la femme qui sacrifie à l'amour son autonomie »<sup>859</sup>, la rend à la fois pitoyable et méprisable.

On constate cette même attitude de confiance aveugle chez Françoise Miquel de *L'Invitée*. Une remarque essentielle pourtant : dans ce roman le couple n'est pas marié, par conséquent le manque d'engagements officiels facilite l'invention d'échappatoires. Cette femme croit aussi que, malgré de nombreuses aventures amoureuses, c'est elle que son bien-aimé préfère, grâce à leurs attaches affectives et spirituelles. Tout comme l'héroïne précédente de Beauvoir, qui se permet des flirts innocents sans avoir le courage de s'engager dans une vraie aventure, Françoise non plus n'a pas d'intérêt pour ce qu'elle appelle « une aventure sans lendemain. » (*INV*, 26) Par contre, son conjoint entreprend de multiples tentatives de séduction, même s'il est conscient que les respectives filles le cherchent uniquement parce qu'elles l'admirent et « s'imagin[ent] que le génie [leur] remontera du sexe au cerveau. » (*INV*, 26) Au contraire de Pierre pour qui le travail et les aventures amoureuses occupent la première place dans son existence, Françoise considère que pour elle, en dehors de ses rapports avec celui-ci, tout est frivolité et gaspillage. Elle se réserve peu de plaisirs personnels en dehors du couple, l'homme aimé constituant sa priorité. La solitude ne lui pèse pas, mais lui permet de s'occuper de soi, de ses travaux littéraires, de ses ambitions : « En cet instant, elle ne regrettait pas que Pierre ne fût pas auprès d'elle, il y avait des

---

<sup>858</sup> Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>859</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 94.

joies qu'elle ne pouvait pas connaître en sa présence : toutes les joies de la solitude ; elle les avait perdues depuis huit ans, et parfois elle en éprouvait comme un remords. » (*INV*, 9)

Néanmoins, cet attachement est complètement dépourvu de passion et, malgré la solidité affective que ce couple affiche, il traverse une crise profonde. Le même bonheur vécu pendant les premières années de relation, consolidé par la collaboration professionnelle et la confiance, semble encore régner au sein du couple après huit ans de relation. Mais c'est un sentiment différent qui, par sa constance, sa prévisibilité et son manque de modulation, devient aliénant, exigeant notamment aux yeux de la femme une certaine variation : « ce qui la tentait justement, c'était ce léger parfum de risque et de mystère. » (*INV*, 36) Par conséquent, le bonheur qui marque le comble de l'amour dans la période initiale marque aussi la désagrégation de ce sentiment dans le temps, obligeant Françoise à en constater la paradoxale routinisation et obsolescence : « Ce qu'il y a, c'est que j'ai l'impression que notre amour est en train de vieillir. » (*INV*, 197) L'invariabilité de l'amour de Pierre et la certitude de ses sentiments ne font plus l'objet d'une doléance, mais d'un reproche : « tes sentiments, ils sont inaltérables, ils peuvent traverser les siècles parce que ce sont des momies » (*INV*, 199) ; « [t]u as besoin que tes sentiments gardent toujours la même figure, il faut qu'ils soient autour de toi, bien rangés, immuables et même s'il ne reste plus rien dedans, ça t'est bien égal. » (*INV*, 198-199) Le dramatisme avec lequel cette femme vit la crise du couple est réel et, pour combattre la banalisation de l'amour, elle exige une prise de conscience de la tournure qu'a prise ce sentiment au cours des années. Tout en prônant l'amour dans son couple, Françoise en constate la disparition, sous le poids de la routine, de la platitude, attitudes qui se traduisent nécessairement par le manque de la surprise, l'absence de l'inattendu.

« Tu ne t'en rends même pas compte, dit-elle, ce n'est pas étonnant. Tu y tiens tellement à cet amour que tu l'as mis en sécurité hors du temps, hors de la vie, hors de portée ; de temps en temps tu y penses avec satisfaction ; mais qu'est-ce qu'il est devenu, pour de vrai, tu ne regardes jamais. »

Elle éclata en sanglots.

« Moi, je veux regarder », dit-elle en avalant ses larmes. (*INV*, 198)

La souffrance de Françoise qu'elle exprime avec tant de dramatisme résume le liant qui nous semble définitoire dans le cas des couples Jules-Kathe de *Jules et Jim*, Monique-Maurice de *La femme rompue* et Françoise-Pierre de *L'Invitée*, pour qui la routine s'avère être le plus grand ennemi de l'amour et de la passion. La sécurité, la stabilité et la tranquillité en couple sont

finalement loin de garantir sa survie ; les stratégies qui assurent la fermeté de la relation finissent par se transformer en armes qui la détruisent.

La deuxième catégorie de romans offre le terrain d'une lutte sourde des personnages pour sauver une relation en déclin, minée cette fois par leur propre insécurité et leur incapacité d'être heureux et de rendre heureux. Les personnages des romans d'Alberto Moravia et de Franz Hellens ne savent pas aimer en pleine confiance, jouir de la vie et du présent. Si dans *L'Invitée*, la relation est suffoquée par un trop-plein du bonheur causé par la stagnation des sentiments, le couple de Moravia est menacé par un trop-plein du vide généré par l'impossibilité de concilier le charnel et le spirituel. L'incongruité radicale entre les deux personnages fait qu'ils soient déjà en crise dès leur union. L'univers où se meuvent Dino et Cecilia se limite à un obscur labyrinthe du sensuel. Leur moi est *a priori* mutilé par l'incomplétude : Cecilia est trop superficielle et cherche le sexuel, tandis que Dino est trop spirituel et cherche la communication. Un transfert inégal d'affection est donc à la base de leur relation.

Dans *L'Ennui*, les personnages vivent le drame de l'altérité idéologique, culturelle et sociale. Leur effort de développement personnel converge vers une tentative désespérée pour dénigrer leurs origines : Cecilia désire pénétrer dans un monde bohème, riche, intéressant, en d'autres mots supérieur à celui fait de privations où elle est née, tandis que Dino éprouve le même besoin de sortir de sa classe sociale, mais pour s'offrir une alternative à la richesse, marque du snobisme et cause de l'ennui. C'est alors le désordre identitaire qui est générateur de la crise. La crise du couple est exacerbée dans ce roman par la crise de chaque individu, mais notamment par celle du personnage masculin, le seul capable de conscientiser l'incomplétude de la relation et l'impossibilité d'en atteindre la plénitude.

La passion de l'homme pour la jeune fille trouve sa justification d'abord dans son désir de trouver quelque profondeur en elle, ensuite dans sa gêne de se reconnaître amoureux de quelqu'un d'inférieur. Il se sent asservi par la fille justement parce qu'il ne peut la posséder totalement et veut l'asservir en retour pour échapper au sentiment d'infériorité. Mais à la différence de la fille qui domine tout simplement, sans se le proposer, Dino veut dominer pour se venger de son orgueil blessé dont il a honte. S'il persévère ridiculement dans la continuation de cette relation, ce n'est que pour garder l'illusion de sa supériorité, pour essayer de subjuguier la fille quitte à dynamiter ses principes les plus solides. En l'absence d'un support communicationnel, la relation sexuelle se banalise. Incapable de sortir de la crise, Dino s'enfonce

dans la souffrance, d'autant plus qu'il ne comprend pas en quoi réside la force de domination d'un être aussi insignifiant que Cecilia.

Cependant, deux mois avaient déjà passé depuis le jour où Cecilia était entrée pour la première fois dans mon atelier et maintenant je commençais à m'étonner que Balestrieri ait pu nourrir pour elle une passion si violente ; en somme, que Cecilia ait pu jouer pour lui un rôle de femme fatale, en donnant à ces deux mots tout le sens de prédestination funeste qu'ils devraient avoir et n'ont pas généralement. J'avais peine à le croire, parce que, à part ses remarquables capacités amoureuses qu'elle avait d'ailleurs en commun avec tant d'autres filles de son âge, Cecilia me paraissait insignifiante au plus haut point et, par conséquent, incapable de susciter une passion aussi destructrice que l'avait été celle de Balestrieri. Ce qui révélait son caractère sans intérêt et qui ne trouvait aucun prétexte à s'intéresser à quoi que ce soit, c'était, je l'ai fait remarquer, son langage sommaire et sans nuances<sup>860</sup>. (*ENN*, 123-124)

Les conversations que Dino entame avec Cecilia sont des interrogatoires vouées à la connaître, afin de mieux la combattre. Ce qui en résulte, ce sont l'abstraction, le schématisme et le laconisme de la fille, comme si elle voulait lui cacher tout ce qui l'intéressait. Par ce qu'elle dit, elle se dérobe aux questions incommodes, cache toute information et semble s'amuser en ignorant son amoureux avec détachement. Sous son air stupide, elle démontre une intelligence brute, mais incontestable.

En vérité, Cecilia a le don étonnant de maîtriser ses émotions dont aucune trace ne transparaît sur son visage, ni dans ses yeux. L'indifférence et la froideur affective représentent sa structure innée. De surcroît, évitant toute réponse, elle laisse entendre que pour elle vérité et mensonge signifient la même chose. Dino constate que Cecilia possède une « psychologie innocemment cruelle »<sup>861</sup> (*ENN*, 264), car ses réactions ne sont pas délibérées et n'ont pas l'intention de blesser. La force de cette fille réside dans son indifférence et dans sa capacité de rien attendre dans la vie : ni de son partenaire, ni de sa famille. Les parents de Cecilia ne bénéficient pas non plus d'un sort meilleur de la part de leur progéniture qui leur cache ingénieusement l'essentiel de sa vie, notamment ses relations d'amour : elle utilise les leçons de dessin comme prétexte pour leur dissimuler ses rapports intimes avec les peintres Balestrieri et Dino, ensuite elle se sert des leçons avec Dino pour justifier ses escapades avec Luciani. Le père

---

<sup>860</sup> Dans l'édition originale, pp. 112-113 : Erano intanto già passati due mesi dal giorno che Cecilia era entrata per la prima volta nel mio studio, e adesso cominciavo a meravigliarmi che Balestrieri avesse potuto nutrire per lei una passione così violenta; e che, insomma, Cecilia avesse potuto rappresentare con lui la parte della donna fatale, dando a queste due parole tutto il senso di funesta predestinazione che dovrebbero avere e normalmente non hanno. Stentavo a crederlo perché, a parte le sue notevoli capacità amatorie, Cecilia mi sembrava insignificante in sommo grado e perciò incapace di suscitare una passione così distruttiva come quella di Balestrieri. La spia a questo suo carattere privo di interesse e di appigli per provarne, la faceva, come ho già accennato, il suo linguaggio scolorito e sommario.

<sup>861</sup> Dans l'édition originale, p. 240 : psicologia innocentemente crudele.

surtout, en train de mourir, est négligé jusqu'à l'oubli. Malgré la passion qu'elle avoue avoir eu pour ce dernier pendant l'enfance, la fille ne lui accorde plus la moindre attention, capable qu'elle est d'aller avec son amant en vacances pour deux semaines, alors qu'elle sait que les médecins ont donné pour son père le sombre verdict de deux ou trois jours de vie. La réaction de Cecilia devant la mort imminente de ce dernier est comparable, aux yeux de Dino, à la façon dont celle-ci l'a séduit lui-même le jour de la mort de son ancien amant. La technique qu'a cette femme de continuer sereinement sa vie dans le malheur dénote un pouvoir de détachement presque surhumain, mais qui lui vient en réalité de son incapacité d'aimer.

— Cecilia est partie et son père est en train de mourir. [...]  
— [...] les médecins lui donnent tout au plus deux ou trois jours de vie.  
— Mais Cecilia n'a-t-elle pas d'affection pour son père ?  
— Ah ! Cecilia n'a d'affection pour personne, professeur. »  
Je ne sais pourquoi je me rappelai tout à coup la façon dont Cecilia était venue me chercher le jour même de la mort de Balestrieri<sup>862</sup>. (ENN, 372)

La confirmation que Cecilia ne s'intéresse aucunement à la personne de son amoureux non plus survient après des mois de relation, à un moment où Dino apprend qu'elle ne connaît même pas son nom de famille, le nommant toujours Dino et n'ayant jamais eu la curiosité de connaître son nom entier : « Brusquement je m'étais senti innommable, peut-être justement parce que Cecilia paraissait me préférer innommé. »<sup>863</sup> (ENN, 208) Paradoxalement, tant la résistance de ce couple que sa crise reposent sur le doute et le non-dit, mais notamment sur l'hypocrisie, car les deux personnages feignent de croire en une relation qui ne les satisfait pas.

Dans un contexte et dans des conditions différents, chez Franz Hellens aussi la crise du couple repose sur la crise du personnage masculin dont les tourments, comme dans le cas de Dino, sont causés par l'incertitude concernant l'amour de sa bien-aimée et l'avenir de leur relation. Dans ce cas le couple semble bien soudé et heureux. Pourtant, le doute de Lucien sur les conséquences du retour d'un ancien amoureux de Léa, le doute sur les sentiments de la femme elle-même qu'il n'arrive pas à comprendre, ainsi que son propre caractère paniquard représentent un ennemi constant pour son propre équilibre et, par extension, pour l'équilibre du couple. D'une part, Léa se déclare amoureuse d'un autre, même si elle se plaît de plus en plus en la compagnie

---

<sup>862</sup> Dans l'édition originale, p. 337 : "Cecilia se ne è andata, e suo padre sta morendo. [...]" / "[...] i medici gli danno soltanto due o tre giorni di vita." / "Ma Cecilia non è affezionata a suo padre?" / "Eh, Cecilia non è affezionata a nessuno, professore." / Non so perché, tutto ad un tratto, ricordai come Cecilia fosse venuta a cercarmi il giorno stesso in cui Balestrieri era morto.

<sup>863</sup> Dans l'édition originale, p. 191 : Improvvisamente mi ero sentito, per così dire, innominabile, forse appunto perché Cecilia pareva preferirmi innominato.

de Lucien ; d'autre part, ce dernier est intimidé et incertain de ses chances et de ses capacités de la conquérir. Les symptômes de la souffrance d'amour, très visibles dans ce roman par des crises de pleurs notamment, relèvent des ténèbres de l'esprit masculin, qui semble ne se nourrir que de dilemmes. Le moindre doute, la moindre inquiétude constituent le prétexte d'un chagrin atroce frôlant le pathétique, voire le ridicule :

Comme les pleurétiques qui gardent toute leur vie au poumon un point sensible où retentit le moindre changement de température, il me restait malgré tout une ombre d'inquiétude, ravivée au plus petit frottement. S'il arrivait que Léa dût faire une course en ville et qu'elle ne rentrât pas tout de suite, l'ancienne angoisse me reprenait avec toutes les imaginations de la crainte. Je guettais anxieusement le bruit de la grille. Il fallait enfin que je me misse à sa recherche, et plus d'une fois je ne rentrai que pour la retrouver à la maison, inquiète elle-même d'une absence qu'elle n'avait pas prévue : « Mais ne m'avais-tu pas juré que tu rentrerais bientôt ? » lui reprochais-je, les larmes aux yeux. [...] Je le voyais bien, Léa jubilait de mes larmes puérides. (*FP*, 77-78)

Ce regard distancé du personnage face à sa faiblesse dédramatise pourtant l'effet comique qu'une scène si larmoyante aurait pu provoquer. Et cette dédramatisation ne fait qu'entériner la narration du personnage comme explication de la fin inévitable du couple. La fragilité de leur couple réside en effet dans une relation d'inégalité qui rend la femme dominante malgré elle et réduit la force masculine à l'incertitude, à l'angoisse, à la caricature. La souffrance prend chez Lucien des dimensions colossales, il n'est capable de goûter aucune joie, sauf partiellement. L'absence de Léa lui donne « la sensation de la mort universelle. » (*FP*, 65) Il aime jusqu'au paroxysme et même lorsque Léa retourne ses sentiments il n'est pas épargné de dépressions et d'états anxieux. Tout en sachant que « les larmes sont peu viriles et d'une certaine laideur » (*FP*, 162), il est incapable de contrôler son émotivité. Il rejoint par cette faiblesse l'évocation de Jacqueline Kelen : « Les larmes témoignent de la violence de la marée amoureuse, d'un corps en crise. »<sup>864</sup> Son côté ténébreux pressentant le malheur en toute chose fait que Lucien refuse de jouir de la tranquillité où il voit même un mauvais présage.

Une période de tranquillité commença. De tranquillité ? Je le comprenais bien, ce n'était pas le calme que l'amour m'apportait, ni même la possibilité d'un triomphe agité. Ces derniers jours m'avaient conduit trop loin dans le dédale de Léa pour que je n'en eusse pas senti les infinis détours. Il me fallait désormais avancer et rien ne me délivrerait de la surprise. [...] Jamais je ne goûtai une jouissance sans mélange, un plaisir qui n'eût montré dès l'abord son noyau d'ombre. (*FP*, 75)

---

<sup>864</sup> Jacqueline Kelen, *Éloge des larmes*, Paris, Du Rocher, 1989, p. 96.

L'incertitude — réelle et inventée — représente une constante dans la vie de ces personnages. La structure psychique de Lucien et de Léa les pousse à souffrir pour les apparences, à construire des hypothèses, un véritable éventail de possibles joies et tristesses. Paradoxalement, ce couple qui aurait toutes les raisons d'être heureux vit une crise continuelle, à cause de l'inconstance émotionnelle de ses membres. Chez Hellens, les personnages semblent lutter pour leur passion l'un contre l'autre. À ce propos, Guy Le Clec'h fait observer que la crise n'est causée que par leur état d'âme trouble : « Ils n'ont affaire qu'à leur passion personnelle, l'obstacle est en eux. »<sup>865</sup>

Ce sentimentalisme exagéré est reproché à Hellens par les critiques ; on peut citer Henry Dommartin qui souligne justement ce côté du caractère de Lucien, sans négliger de mentionner que c'est en réalité un trait du caractère de l'auteur lui-même : « Frédéric comme le Naïf, comme le héros de *La Femme partagée*, c'est Hellens lui-même. [...] Ce qui le caractérise fondamentalement c'est son excessive émotivité. [...] Pour un hypersensible, les causes de souffrance sont infinies, celles de joie et de bonheur — ressenties avec intensité elles aussi — très rares. »<sup>866</sup> C'est une attitude récurrente dans les romans de Franz Hellens, comme par exemple *En écoutant le bruit de mes talons*, dans lequel R. Rency constate la même faiblesse masculine anormale et l'impossibilité pour un homme de voir clair dans sa vie. Sous la menace de la séparation d'avec sa femme, le personnage perd la raison et se laisse en proie au désespoir, mais aussi aux impulsions du pardon, traits qui ne sont pas sans rappeler ceux caractérisant son confrère Lucien de *La femme partagée*. Son attitude névrotique est signe de débilité, donc méprisable pour une femme. Aussi, Rency excuse le désir de cette dernière de le fuir en faveur d'un autre amant.

[...] une femme veut quitter son mari pour aller vivre avec son amant. Imaginez les réactions de cet événement sur un tempérament de névrosé, de demi-fou. Rien de logique, rien de raisonnable, rien de sainement humain dans sa manière d'être. Sa souffrance prendra des allures si drôles qu'elle sera plus comique que pitoyable. Et l'on excusera la belle infidèle d'abandonner à son sort ce pantin sans courage et sans volonté<sup>867</sup>.

Nous avons observé jusqu'à présent que les cinq textes mettent en scène des relations passionnelles qui ne résistent pas à l'épreuve du temps. L'extrait cité précédemment nous semble

---

<sup>865</sup> Jean De Boschère, Michel Manoll, Guy Le Clec'h, *Franz Hellens*, Bibliographie, Documents photographiques, Lyon, Henneuse, 1956, p. 98.

<sup>866</sup> Henry Dommartin, « *Naître et mourir* », in Jean Paulhan, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens*, op. cit., pp. 109-110.

<sup>867</sup> R. Rency, « *En écoutant le bruit de mes talons et Mélusine*, romans par M. Franz Hellens », in *L'Indépendance belge*, 91<sup>e</sup> année, 263, 19 septembre 1920, p. 2.

particulièrement révélateur en ce sens : « une femme veut quitter son mari pour aller vivre avec son amant. » Cette phrase résume de façon très explicite la crise de la relation binaire, la fragilité du couple dans la passion, et nous amène inévitablement à conclure que la relation passionnelle se déroule dans un rapport dominant-dominé entre les partenaires. Il faut souligner cet aspect qui nous paraît définitoire pour le corpus : chacun des partenaires cherche à s'imposer en dominant l'autre. Il s'avère alors que, outre la routine, cet élément représente une deuxième symptomatique majeure de la crise du couple. Les réactions de manifestation de la supériorité visent non seulement à faire ressortir celui/celle qui conduit les hostilités lors des moments de crise, mais aussi — et surtout — à signaler la vengeance. La souffrance pousse souvent à la révolte, voire au désir de blesser l'autre, de projeter la frustration dans celui qui est le plus proche. Parfois, c'est un comportement dont les personnages ne se rendent pas compte, mais souvent c'est une attitude voulue, contrôlée, perverse.

En effet, une vision du monde qui implique un rapport dominant-dominé dans la relation de couple est à identifier dans la dynamique des romans analysés. Plus spécifiquement on peut y déceler misogynie et misandrie, deux attitudes qui définissent la façon dont l'homme et la femme entendent se montrer réciproquement l'hostilité et le mépris dans des situations où ils se considèrent vexés ou injustement traités. Il est vrai qu'en parlant de la distinction homme-femme du point de vue de l'attitude d'un sexe envers l'autre, il faudrait faire automatiquement une sorte de catégorisation selon plusieurs axes (social, moral, religieux, philosophique, économique), afin de voir quelles sont les normes qui imposent un certain type de comportement chez les deux sexes. Mais notre but est uniquement de chercher dans les textes les traces des conduites et des attitudes dirigées contre l'autre, les circonstances qui déplaisent aux personnages et qui les font réagir hostilement et dédaigneusement. Il ne s'agit donc pas dans notre démarche de démontrer un caractère discriminatoire des relations entre les sexes, ni de révéler le rapport de prévalence du masculin sur le féminin ou du féminin sur le masculin, mais de souligner les comportements et les idéologies qui marquent une différence de statut et de dignité entre l'homme et la femme, de déterminer donc quelles situations poussent les héros à des réactions de domination et comment ils essaient de montrer leur suprématie, leur aversion, leur déconsidération. Les partenaires paraissent vouloir s'asservir réciproquement, mais en réalité ils ne veulent que punir l'autre pour un comportement indigne ou scandaleux à leurs yeux, pour une attitude de défi impardonnable, sauf peut-être s'il s'agit de vengeance. Le clivage entre les sexes se transforme en une frontière étanche qui sépare deux espèces étrangères l'une à l'autre qui cherchent quand même à se



comprendre, à se satisfaire, mais arrivent le plus souvent à se faire du mal. Dans les couples, les rapports de force changent continuellement, vu que les relations qu'ils entretiennent sont *a priori* inégales ; ce contexte entraîne la manifestation autant de la misogynie, que de la misandrie, dans un jeu incessant où les partenaires luttent pour affirmer leur position d'autorité.

Pour être plus précis, force est de constater que la misogynie est principalement la manifestation de l'instinct de supériorité masculine, qui pousse les hommes à avoir une attitude hégémonique dans le couple. Le geste délibéré d'humiliation, de domination et de dévalorisation envers la femme s'explique par le désir de minimiser ses vertus, de se venger de sa supériorité qui fait peur. Outre la misogynie et en opposition à elle, nous remarquons une attitude misandre également, qui fait basculer la responsabilité de la crise ou de l'abandon du côté des hommes. Incapables de se consacrer totalement au couple, ceux-ci s'attirent la désapprobation et les reproches des femmes. En réplique au comportement jugé inadéquat des hommes, les femmes accusent ou montrent de l'indifférence à leur tour. Ces actes sont vouées à éveiller du moins la compassion des hommes, sinon la passion et l'affection. C'est un déguisement du refus d'assumer leurs erreurs et un désir de se placer en position de force. Tout en masquant habilement leurs propres émotions, les femmes tentent de manipuler leurs partenaires par une technique d'induction de la culpabilité, afin de générer chez eux un sentiment de faiblesse et de docilité.

Dans *L'Ennui*, c'est surtout la misogynie qui se manifeste clairement et de façon préméditée, tandis que la misandrie transparait plus discrètement et sans intention. Paradoxalement, l'humiliation que Dino désire infliger à Cecilia en manigançant des plans perfides échoue lamentablement. Cette stratégie est une réussite, par contre, lorsqu'elle est appliquée par Cecilia contre Dino, alors que celle-ci n'éprouve aucun désir conscient de l'humilier. Ce qui est remarquable dans l'art de Moravia, c'est qu'il peint deux êtres antagoniques qui accomplissent justement le contraire de leurs désirs : d'une part Dino, maître de soi-même, qui tisse des plans diaboliques sans parvenir à les mettre en œuvre, d'autre part Cecilia, une adolescente qui agit sans plan précis, mais réussit à être diabolique et à détruire la confiance de l'homme.

Certains penseront peut-être, à ce propos, que Cecilia était stupide et, en tout cas, sans aucune personnalité. Mais il n'en était pas ainsi : la preuve qu'elle n'était pas stupide, c'était, entre autres choses, le fait que je ne l'ai jamais entendue dire des choses stupides ; quant à sa personnalité, elle se trouvait, je l'ai déjà dit, ailleurs que dans ses paroles ; à telle enseigne que rapporter celles-ci sans les accompagner, en même temps, de la description du visage et du corps de Cecilia, serait un

peu comme lire un livret d'opéra sans musique ou un film sans les images de l'écran<sup>868</sup>. (*ENN*, 194)

Le syntagme « certains penseront » trahit le souci d'un jugement de l'extérieur. D'ailleurs, le rôle du narrateur omniscient est aussi de contrecarrer toute intervention d'une instance moralisatrice. Le narrateur met en évidence la capacité intellectuelle de Cecilia. Dans ces conditions, le personnage de Cecilia propose une vision non intellectualisée de la passion et de la vie, une vision profondément naturelle, malgré son jeune âge et son manque d'éducation. Les deux analogies — « lire un livret d'opéra sans musique ou un film sans les images de l'écran » — placent Cecilia parmi les personnages privilégiés situés au-dessus de l'opinion courante, un être hors du commun malgré l'impression de banalité qu'il inspire. Cette fille est donc, on peut le dire, un personnage extraordinaire à l'allure ordinaire.

Dino, l'éternel révolté en proie à une diffraction identitaire et en quête existentielle, se trouve lié par des attaches inexplicables à une femme qui lui est inférieure intellectuellement et financièrement. Néanmoins, au fur et à mesure que la relation évolue, il constate que l'évidente supériorité qu'il croit avoir ne lui garantit pas la supériorité aux yeux de Cecilia. La peur d'être outragé dans son amour propre, l'angoisse d'être humilié par une femme qu'il considère au-dessous de lui sous tous les aspects dictent à Dino un comportement misogyne poussé à l'extrême. Redoutant constamment d'être abandonné par une fille qui, sans être intelligente, est belle et jeune et pourrait conquérir n'importe quel homme, le peintre veut que ce soit lui-même qui contrôle l'évolution de la relation.

La solution à la crise personnelle et amoureuse est envisagée par Dino dans la séparation. Convaincu chaque jour davantage que la satisfaction sexuelle — la seule qu'il obtienne de la part de Cecilia — n'est pas suffisante pour étancher sa soif d'accomplissement personnel et que dans ce couple son ennui ne trouvera pas de remède non plus, Dino souhaite la rupture. Néanmoins, une rupture est un événement anodin si elle ne produit pas d'écho. Il faut alors que cela advienne dans ses termes perfides, c'est-à-dire à condition que la fille soit éperdument amoureuse de lui et qu'elle souffre de l'avoir perdu, tandis que lui, il serait satisfait d'avoir éveillé une passion aussi forte, mais d'avoir terrassé un être qui le mérite à force de lui être inférieur. Son orgueil démesuré l'empêche de voir que la fille n'est liée à lui que par un affect superficiel, non par le grand amour

---

<sup>868</sup> Dans l'édition originale, p. 178 : Qualcuno penserà, a questo punto, che Cecilia fosse stupida e, comunque, priva di personalità. Ma non era così: che Cecilia non fosse stupida, lo dimostrava, se non altro, il fatto che non l'udii mai dire cose stupide; quanto alla personalità, essa stava, come ho già detto, altrove nei suoi discorsi, così che riportare questi ultimi senza, contemporaneamente, accompagnarli con la descrizione del volto e del corpo di Cecilia, sarebbe un poco come leggere un libretto d'opera senza musica o una sceneggiatura senza le immagini dello schermo.

qu'il croit avoir inspiré. S'imaginant donc aimé, Dino se permet de torturer Cecilia émotionnellement : il lui avoue qu'elle ne signifie rien pour lui, que malgré ses tentatives pour le séduire elle reste un objet avec lequel il n'a aucun rapport et dont l'existence lui est égale. Hypocritement, il prétend même vouloir inventer des scénarios qui apaisent la souffrance de la fille suite au douloureux aveu qu'il s'apprête à lui faire :

Pourquoi j'étais si certain de ne pas l'aimer et d'être aimé d'elle, il me serait difficile de l'expliquer. En ce qui me concernait, le fait de pouvoir disposer de Cecilia, c'est-à-dire de son corps, quand je le voulais, toutes les fois que je le voulais et de toutes les manières que je voulais, en me donnant l'illusion de la posséder à fond, d'avoir en somme avec elle un rapport assez complet pour en rendre la continuation désormais inutile, m'avait convaincu que je ne l'aimais pas. Par analogie, j'étais convaincu que Cecilia m'aimait parce que je la trouvais toujours complaisante, condescendante, docile. Par une vanité masculine très commune, j'attribuais cette complaisance à l'amour. Alors que j'aurais dû au moins être mis en doute par la qualité inarticulée et presque automatique de cet amour. Je pensais donc que tandis que j'éprouverais un soulagement à me détacher d'elle, Cecilia au contraire en souffrirait ; c'est pourquoi je renvoyais de jour en jour cette séparation, voulant trouver un prétexte pour la lui rendre, si possible, moins offensante et douloureuse<sup>869</sup>. (*ENN*, 137-138)

L'idée que la fille l'oubliera et continuera sa vie naturellement est inacceptable pour Dino. Son but n'est donc pas l'abandon pur et simple ; au-delà de ce geste ignoble et froidement calculé, il veut que la fille souffre, se lamente, le regrette. À ses yeux, entre une Cecilia qu'il imagine amoureuse de lui et une Cecilia qui ne l'aime pas il y a une différence radicale : tandis que la première est ennuyeuse et insignifiante, la deuxième est dangereuse et menaçante, donc difficile à maîtriser. Pour Dino, l'articulation de Cecilia se fait en termes d'appréhension et d'insaisissabilité. Le peintre se forme deux projections d'elle : une qui ne l'aime pas et correspond au fantasme du manque de l'amour et une autre qui est amoureuse de lui et correspond au fantasme de l'expression de l'amour. Ces deux images le préoccupent en égale mesure, car il n'est sûr ni de l'une ni de l'autre, ce qui signifie qu'il ne connaît nullement Cecilia.

Car si je désirais encore me défaire de Cecilia, la Cecilia dont je voulais me défaire était une Cecilia amoureuse de moi, ou que j'imaginai telle, et non une Cecilia qui ne m'aimait plus et

---

<sup>869</sup> Dans l'édition originale, pp. 125-126 : Perché poi fossi così sicuro di non amare Cecilia e di esserne amato, sarebbe difficile dire. Per quanto riguardava me, il fatto di poter disporre di Cecilia, ossia del suo corpo, quanto volevo, ogni volta che volevo, e in tutti i modi che volevo, dandomi l'illusione di possederla a fondo, ossia di avere con lei un rapporto tanto completo da renderne ormai inutile la continuazione, mi aveva convinto di non amarla. Analogamente ero convinto che Cecilia mi amasse perché la trovavo sempre così compiacente, così arrendevole, così docile. Per una vanità maschile molto comune, attribuivo questa compiacenza all'amore; mentre avrei dovuto essere messo almeno in sospetto dalla qualità inarticolata e quasi automatica di questo amore. Pensavo, così, che mentre avrei provato sollievo a staccarmi da lei, Cecilia invece ne avrebbe sofferto; e rimandavo, per questo, di giorno in giorno la separazione, perché volevo trovare un pretesto che gliela rendesse meno offensiva e dolorosa che fosse possibile.

manquait à nos rendez-vous. Et ceci, non par ce genre particulier d'amour que l'on appelle amour contrarié, lequel fait que nous aimons qui ne nous aime pas et n'aimons pas qui nous aime, mais parce que la Cecilia qui m'aimait s'était révélée ennuyeuse, c'est-à-dire irréaliste, tandis que la Cecilia qui ne m'aimait pas acquérait de plus en plus à mes yeux (par le fait même qu'elle ne m'aimait pas) un semblant de réalité. [...] l'idée qu'elle ne m'ennuyât plus, c'est-à-dire devînt réelle, m'inspirait au fond une espèce de crainte, comme en face d'une épreuve que je ne me sentais pas en mesure d'affronter<sup>870</sup>. (ENN, 165)

L'intention de se séparer de sa maîtresse se manifeste chez Dino comme un stratagème mesquin qui finit par tourner contre lui. En effet, une chose étrange advient : au fur et à mesure que les heures passent dans l'attente de la fille et du moment où il compte lui annoncer sa décision, Dino se rend compte, à sa grande surprise, que la fille ne lui est pas indifférente.

Il était une heure. Le rendez-vous était pour cinq heures. Chose étrange à dire, tandis que les autres jours je ne m'étais jamais aperçu que j'attendais Cecilia puisque je savais que nos relations continuaient, maintenant que j'avais décidé de rompre avec elle, l'attente me pesait. Je fis donc avec le maximum de lenteur tout ce que je pouvais avoir à faire avant cinq heures, espérant ainsi voir passer le temps insensiblement et sans douleur<sup>871</sup>. (ENN, 154)

Dans les termes de Moravia, tout effort déployé par Dino pour « mettre plus de clarté dans [s]es pensées »<sup>872</sup> (ENN, 157) devient inutile dans le nouveau contexte, simplement « parce qu'[il] souffrai[t] »<sup>873</sup>. (ENN, 157) Cecilia se venge inconsciemment de l'intention malhonnête du peintre en manquant au rendez-vous ce jour-là justement. Ce fait, loin de le contenter en lui épargnant la peine de l'aveu, bouleverse Dino et lui confirme son état d'amoureux. Le moment de la vérité coïncide chez le personnage masculin avec un moment de dédoublement : on voit très bien que sa réflexion ne fait que suivre ses fantasmes. Sa représentation du monde se divise entre les facettes qu'il associe à Cecilia et ses propres aspirations. Le sarcasme avoué dans cet extrait prouve incontestablement l'échec de la tentative de domination de Dino et l'inanité de ses espoirs de suprématie et de son complexe de supériorité. Cela équivaut aussi à la prise de conscience par

---

<sup>870</sup> Dans l'édition originale, p. 151 : Perché io desideravo tuttora di disfarmi di Cecilia, ma la Cecilia di cui volevo disfarmi era la Cecilia innamorata o che immaginavo innamorata di me, e non la Cecilia che non mi amava piú e mancava agli appuntamenti. E questo non già per quel particolare genere di amore che, di solito, viene chiamato amore a dispetto, il quale ci fa amare chi non ci ama e disamare chi ci ama, bensì perché la Cecilia che mi amava si era dimostrata noiosa, cioè irrealista, mentre la Cecilia che non mi amava pareva invece sempre piú acquistare ai miei occhi, per il fatto stesso che non mi amava, una sembianza di realtà. [...] l'idea che non mi annoiasse piú, cioè diventasse reale, in fondo mi ispirava una specie di timore, come di fronte ad una prova che non mi sentivo in grado di affrontare.

<sup>871</sup> Dans l'édition originale, p. 141 : Era l'una. L'appuntamento era alle cinque. Strano a dirsi, mentre non mi ero mai accorto di aspettare Cecilia gli altri giorni, quando sapevo che la nostra relazione sarebbe continuata, adesso che avevo deciso di separarmi da lei, l'attesa mi sgomentava. Feci, perciò, con la massima lentezza tutte le cose che potevo fare prima delle cinque, sperando così di far passare il tempo insensibilmente e senza dolore.

<sup>872</sup> Dans l'édition originale, p. 144 : pensare con maggiore chiarezza.

<sup>873</sup> Dans l'édition originale, p. 144 : perché stavo soffrendo.

Dino de son complexe d'infériorité par rapport à sa maîtresse. Le complexe de supériorité se transforme en complexe d'infériorité, ce qui veut dire que le dominant est en réalité dominé.

Toutefois, la première réflexion qui me vint à l'esprit fut : « Eh bien, n'es-tu pas content ? Tu voulais te défaire d'elle et elle n'est pas venue. Tant mieux, n'est-ce pas ? » Mais c'était une réflexion sarcastique ; car je m'aperçus avec stupeur que non seulement le retard de Cecilia ne me faisait pas plaisir, mais qu'il me bouleversait littéralement<sup>874</sup>. (ENN, 157)

L'absence de Cecilia change complètement la façon dont elle est perçue, en lui conférant un ascendant extraordinaire.

Je compris que si jusqu'alors Cecilia n'avait rien été pour moi, ce retard la faisait devenir quelque chose. D'autre part, ce quelque chose, au moment même où il prenait consistance, m'échappait douloureusement parce qu'après tout Cecilia n'était pas venue. Ainsi Cecilia me paraissait absente lorsqu'elle se trouvait dans l'atelier et se serrait contre moi ; et maintenant qu'elle n'était pas là et que je savais qu'elle ne viendrait pas, je la sentais amèrement et obscurément présente<sup>875</sup>. (ENN, 157)

Le paradoxe de cette réflexion sur Cecilia — l'absente présente ou la présente absente — témoigne du bouleversement du narrateur. Toutes les questions qui auraient dû inquiéter Dino auparavant surgissent au milieu du doute. Nous constatons que lorsque la relation suivait un cours fluide et harmonieux, aucune question sur la précision des sentiments ne s'était imposée. Par contre, le doute éveille des questions sur la validité de l'amour en l'absence de preuves.

Alors, tout à coup, je me rappelai avec étonnement que durant ces deux mois qu'avait duré notre liaison, Cecilia ne m'avait jamais dit qu'elle m'aimait et que je ne le lui avais jamais demandé. Certes, le fait qu'elle se fût donnée à moi et montrât qu'elle prenait du plaisir avec moi équivalait sans doute à une déclaration d'amour. Mais il était également possible, je m'en aperçus vite, que cela ne signifiât rien du tout<sup>876</sup>. (ENN, 158)

Même partagé entre l'ennui et la souffrance — les deux sentiments dont il peut se nourrir en même temps à côté de sa maîtresse et loin d'elle —, Dino arrive à la conclusion que le

---

<sup>874</sup> Dans l'édition originale, p. 143 : Tuttavia la prima riflessione che mi venne in mente fu: « Ebbene non sei contento? Volevi disfarti di lei e lei non `venuta. Tanto meglio, no? » Ma era una riflessione sarcastica; perché mi accorsi con stupore che il ritardo di Cecilia non soltanto non mi faceva piacere, ma addirittura mi sconvolgeva.

<sup>875</sup> Dans l'édition originale, pp. 143-144 : Compresi che, mentre finora Cecilia, come ho già detto, non era stata niente per me, il suo ritardo la faceva diventare qualche cosa. D'altra parte questo qualche cosa nel momento stesso che acquistava consistenza, mi sfuggiva, dolorosamente, perché, dopo tutto, Cecilia non era venuta. Così mi pareva che Cecilia fosse assente, quando si trovava nello studio e si stringeva a me; adesso invece che non c'era e sapevo che non sarebbe venuta, la sentivo amaramente e oscuramente presente.

<sup>876</sup> Dans l'édition originale, p. 144 : Allora, improvvisamente, ricordai con meraviglia che durante quei due mesi che era durata la nostra relazione, Cecilia non mi aveva mai detto che mi amava e io non glielo avevo mai chiesto. Certo, il fatto che si fosse data a me e mostrasse di prendere piacere con me poteva equivalere ad una dichiarazione d'amore. Ma poteva anche darsi, come mi accorsi subito, che non significasse niente.

sentiment de l'ennui, dont il voulait se défaire par l'intermédiaire de Cecilia, est quand même préférable au chagrin d'amour. Paradoxalement, tout comme la relation amoureuse avec Cecilia avait constitué pour Dino une tentative désespérée pour se défaire de son ennui, dorénavant le désir de séparation équivaut à une recherche tout aussi désespérée de l'ennui initial en train de se dissiper.

Je comprenais en effet que tant que je souffrais ainsi, je ne pourrais me séparer de Cecilia, comme je le désirais encore pourtant. Et je comprenais aussi qu'avec Cecilia je ne pouvais que m'ennuyer ou souffrir ; jusqu'ici je m'étais ennuyé et c'est pourquoi j'avais désiré la quitter ; maintenant je souffrais et sentais que je ne pourrais me séparer d'elle tant que je ne me serais pas ennuyé de nouveau<sup>877</sup>. (*ENN*, 171-172)

Cette recherche surprenante de l'ennui comme seule modalité de rester en couple ne peut se faire, aux yeux de Dino, que par deux voies : l'amour et la cruauté. Vu que l'amour est une voie stérile car la jeune fille ne se laisse pas séduire, il ne reste à Dino que d'entreprendre la voie de la cruauté, celle-ci ayant à son tour des nuances allant de la méchanceté à l'agression.

[...] quand je m'ennuyais avec Cecilia, l'envie me prenait sinon de la détruire véritablement, au moins de la tourmenter et de la faire souffrir. En la tourmentant et en la faisant souffrir, en effet, il me semblait que j'arriverais à rétablir les rapports interrompus par mon ennui ; peu importait si j'y parvenais par la cruauté plutôt que par l'amour<sup>878</sup>. (*ENN*, 130)

Projet facile en apparence, la séparation telle que voulue par Dino s'avère difficile à réaliser, puisque la fille n'est pas sous son charme et cela ne l'affecterait nullement de le perdre. Le scénario conçu étant donc inutile, le peintre réévalue la situation et décide de remettre la séparation, le temps de trouver un stratagème plus flatteur. Ce deuxième scénario, d'une singulière cruauté, poursuit paradoxalement la possession de la femme, dans le but de mieux lui donner le coup fatal. Les armes de Dino sont initialement les insultes qui se transforment graduellement en agressions corporelles, puis psychologiques, en d'autres mots tout un arsenal visant à déstabiliser Cecilia. Faute de moyens réels pour affirmer sa suprématie, Dino ne craint pas d'avoir recours aux offenses et aux affronts ; il n'est point question pour lui de gestes galants auxquels une jeune fille aurait droit de la part de son amoureux. Le désir de réduire Cecilia à une

---

<sup>877</sup> Dans l'édition originale, p. 157 : *Capivo infatti che, fino a quando avessi sofferto, non avrei potuto separarmi da Cecilia come tuttora desideravo. E capivo pure che con Cecilia non potevo che annoiarmi o soffrire : finora mi ero annoiato e avevo desiderato, di conseguenza, di lasciarla ; adesso soffrivo e sentivo che non avrei potuto lasciarla finché non mi fossi di nuovo annoiato.*

<sup>878</sup> Dans l'édition originale, p. 118 : *[...] quando mi annoiavo con Cecilia, mi veniva l'impulso se non proprio di distruggerla, per lo meno di tormentarla e farla soffrire. Tormentandola e facendola soffrire, infatti, mi pareva che sarei arrivato a ristabilire i rapporti interrotti dalla noia; e poco importava che ci fossi riuscito attraverso la crudeltà invece che attraverso l'amore.*

femme banale, incapable d'inspirer une passion brûlante fait partie de la stratégie masculine de se libérer d'elle.

— [...] L'amour n'a pas besoin de motif, c'est vrai, on aime et cela suffit ; mais la qualité de l'amour, elle, a un motif. On aime sans raison ; mais si l'on aime avec tristesse ou avec joie, avec tranquillité ou avec inquiétude, avec jalousie ou avec confiance, il existe au fond une raison quelconque. Balestrieri, lui, t'aimait, comment dire, comme un maniaque. Toi-même me l'as fait comprendre. Pour lui tu étais un vice, une drogue, quelque chose dont on ne peut plus se passer, d'après ses paroles mêmes. [...]

— Tu n'es pas une femme qui puisse inspirer une passion de ce genre, c'est ce qu'il me semble tout au moins. [...]

— Si je dois te dire tout ce que je pense, maintenant que je te connais mieux, je n'arrive vraiment pas à comprendre Balestrieri et sa passion. Je suis surpris, sinon déçu. D'après ce que tu m'avais dit de tes rapports avec Balestrieri, j'imaginai que tu étais une femme terrible, de celles qui peuvent ruiner un homme. Tu me parais au contraire une fille très normale. Tu serais, j'en suis sûr, une excellente épouse<sup>879</sup>. (ENN, 125-126)

L'insécurité et la crainte d'être dominé provoquent chez le personnage-narrateur un comportement atypique, son intention étant de surprendre Cecilia pendant l'acte amoureux. L'intensité de la détresse du peintre transparaît dans la progression que subissent ses actes. La réaction d'agressivité verbale de Dino ne fait que confirmer son attitude misogyne et annoncer l'aggravation de son propre supplice. Quant à elle, sans exprimer verbalement son point de vue, la fille utilise ses gestes et expressions faciales pour montrer sa supériorité même dans l'humiliation, tandis que Dino constate que la possession physique n'est qu'un simulacre.

Je la pris en silence ; mais au moment même de l'orgasme, je lui soufflai à la face : « Salope ! » Il me sembla, mais peut-être me trompai-je, qu'un léger sourire passait sur ses lèvres mais je ne pus comprendre si elle souriait du plaisir qu'elle éprouvait ou de mon injure.

Plus tard, comme je gisais à côté d'elle qui s'était assoupie, je fis l'habituelle réflexion que la possession physique ne m'avait jamais satisfait. Ce sourire ambigu, fugitif, peut-être ironique, par lequel elle avait répondu à mon insulte, confirmait à sa manière l'inanité du rapport charnel<sup>880</sup>. (ENN, 275)

---

<sup>879</sup> Dans l'édition originale, pp. 114-115 : L'amore non ha motivo, è vero, si ama e basta; ma la qualità dell'amore, sí che lo ha. Si ama senza motivo; ma se si ama con tristezza o con gioia, con tranquillità o con inquietudine, con gelosia o con fiducia, c'è sempre dietro qualche motivo. Balestrieri, lui ti amava con un sentimento, come dire? Maniaco. Tu stessa me l'hai fatto capire. Per lui tu eri un vizio, una droga, qualche cosa di cui non si può fare a meno, sono le sue stesse parole. [...] / Tu non sei una donna che possa ispirare una passione di questo genere, almeno così mi sembra. [...] / Se debbo dirti tutto quello che penso, adesso che ti conosco meglio, proprio non riesco a capire Balestrieri e la sua passione. Se non proprio deluso, sono sorpreso. Dopo quello che mi avevi detto dei tuoi rapporti con Balestrieri, immaginavo che mi tu fossi una donna terribile, di quelle che possono rovinare un uomo. Invece mi sembri una ragazza molto normale. Saresti, ne sono sicuro, un'ottima moglie.

<sup>880</sup> Dans l'édition originale, p. 250 : La presi in silenzio ; ma nel momento dell'orgasmo, le soffiai in faccia: « Troia ». Mi parve, o m'ingannavo, che un tenuissimo sorriso le sfiorasse le labbra; ma non potei capire se avesse sorriso per il piacere che stava provando o della mia ingiuria. Più tardi, come giacqui accanto a lei che si era assopita, feci la consueta riflessione che il possesso fisico non mi aveva affatto appagato. Se non altro, il sorriso ambiguo, fuggievole, forse ironico, con il quale aveva risposto al mio insulto, confermava l'inanità del rapporto carnale.

Aveuglement misogyne, Dino se forme une idée caricaturale de la femme. Il supporte difficilement que ce soit elle qui domine dans leur rapport. Apparemment sans même vouloir le heurter, Cecilia punit Dino de la manière la plus douloureuse possible : elle le trahit, physiquement et affectivement. Quand elle reconnaît d'être la maîtresse de Luciani, Dino ne voit pas d'autre manière de la subjuguier que par la dépréciation verbale. Loin de souffrir à cause de la trahison car il n'aime pas comme un amoureux, il punit parce qu'il est blessé dans son amour propre.

— Ainsi, tu es une de ces femmes qui se donnent à tout le monde, hier à un peintre, aujourd'hui à un acteur, demain peut-être à l'électricien... »

Elle me regarda sans rien dire. J'appuyai : « Tu es une femme de rien, tu ne vauds rien. »

Cette fois encore, elle se tut. Pourquoi insistais-je à ce point ? Parce que j'aurais voulu me convaincre moi-même, qu'après sa confession, Cecilia s'était dévalorisée, diminuée, avilie à mes yeux, alors qu'il n'en était rien. Pourtant il devait y avoir dépréciation, annulation, je ne pouvais m'empêcher de le penser. Certaines femmes avaient déchu, dans la considération, dans le sentiment que j'avais pu avoir pour elles, seulement à cause d'une phrase, d'un geste, d'une attitude ; à plus forte raison donc, Cecilia, qui m'avait vulgairement trompé. Je conclus avec colère : « Ne te rends-tu pas compte que l'on est ce que l'on fait et que ce que tu as fait te rend différente de ce que tu étais. »<sup>881</sup> (ENN, 272)

Pour achever le supplice verbal inutile, l'impulsion de tyranniser se manifeste chez Dino aux moments les plus intimes. Avant de faire l'amour, il pousse Cecilia hors du lit sous divers prétextes, pour la torturer ; ainsi lui demande-t-il de fermer la fenêtre, tirer les rideaux, fermer la porte, décrocher le téléphone, lui apporter les cigarettes, ensuite les allumettes, puis le cendrier, fermer le robinet du gaz, décrocher la sonnette de la porte. L'imploration tacite de la fille révèle, après la satisfaction de tous ces désirs, la douleur qu'une telle attitude lui cause. Ce qui est intéressant dans ce passage, ce n'est paradoxalement pas la souffrance de Cecilia face au supplice, mais surtout et encore une fois l'image que le narrateur-personnage se fait d'elle, c'est-à-dire d'une Cecilia souffrante et humiliée.

Cecilia, en face de la même cruauté, eut un geste d'humilité bestiale à la fois muet et pathétique. Au lieu de se lever comme je lui commandais, elle se pelotonna plus étroitement contre moi, cachant son visage entre mon épaule et mon oreille, s'enlaçant à moi avec ses bras et ses jambes,

---

<sup>881</sup> Dans l'édition originale, pp. 247-248 : « Così sei una di quelle donne che si danno a tutti, ieri a un pittore, oggi a un attore, domani magari all'elettricista. » Mi guardò e non disse nulla. Insistetti: « Sei una donna da poco, che non vale niente. » Anche questa volta tacque. Perché insistavo tanto? Perché avrei voluto convincere me stesso che, dopo la sua confessione, Cecilia si era svalutata, ridotta, annullata ai miei occhi e sentito, invece, che non era così. Eppure questa svalutazione avrebbe dovuto verificarsi, non potevo fare a meno di pensare. C'erano state delle donne che erano crollate nella mia considerazione e nel mio sentimento soltanto per una frase, un gesto, un atteggiamento; a maggior ragione, dunque, Cecilia, che mi aveva volgarmente tradito. Conclusi con rabbia: « Te ne rendi conto tu che si è quello che si fa, e così quello che tu hai fatto ti fa essere una cosa molto diversa da quella che eri? »



comme si elle me priait en silence, précisément à la manière des animaux qui ne peuvent parler, de ne plus la tourmenter, quel que fût mon motif et la satisfaction que j'en retirais<sup>882</sup>. (*ENN*, 135-136)

La réaction de Cecilia à la manière des animaux — « un geste d'humilité bestiale » — reconferme la volonté de rabaissement manifestée par Dino à l'égard de sa maîtresse. La suite n'est pas surprenante : il est honteux et aussi attendri par sa propre cruauté que détermine en fait son fantasme, l'image qu'il se projette de la fille. On comprend alors que c'est plutôt le peintre lui-même qui se sent humilié par son propre manège.

Cet embrassement humilié, triste et suppliant, [...] produisit sur moi le même effet. J'eus honte soudain de ma cruauté qui cherchait dans la souffrance d'autrui une preuve de la réalité ; et sans plus insister dans mes absurdes requêtes, je lui rendis son étreinte. [...] Mais, de ce jour, me resta le dégoût de la cruauté, ce symptôme significatif de mon manque de rapports avec Cecilia, et en même temps la peur de tomber à l'avenir dans des cruautés plus graves, plus irréparables et plus honteuses<sup>883</sup>. (*ENN*, 136)

Une deuxième action que Dino entreprend à la fois pour posséder et humilier Cecilia, c'est de lui donner de l'argent à l'occasion de leurs rapports intimes ; la vénalité de la fille, si démontrée, réduirait celle-ci au rôle d'un objet tout en détruisant son aura de mystère.

Il me fallait maintenant me démontrer à moi-même que Cecilia était vénale. Je me rappelais toutes les fois où j'avais donné de l'argent à des prostituées et me disais que si Cecilia était vraiment vénale, je finirais par éprouver à son égard le même sentiment que j'éprouvais pour ces femmes que je payais : une impression de possession achetée et surabondante ; d'abaissement de la personne qui avait reçu de l'argent au rôle d'objet inanimé ; de dépréciation totale, due justement à l'évaluation marchande. [...] Oui, je préférais savoir Cecilia mercenaire plutôt que mystérieuse ; car la savoir mercenaire me donnait un sentiment de possession que le mystère me refusait<sup>884</sup>. (*ENN*, 279-280)

---

<sup>882</sup> Dans l'édition originale, pp. 123-124 : Cecilia, di fronte alla stessa crudeltà, ebbe un gesto di umiltà bestiale, insieme muto e patetico. Invece di levarsi come le ordinavo, si rannicchiò ancor più strettamente contro di me, nascondendo il volto tra la mia spalla e l'orecchio, intrecciandosi a me con le gambe e le braccia e come pregandomi, in silenzio, alla maniera appunto degli animali che non possono parlare, di non tormentarla più, quale che ne fosse il motivo e la soddisfazione che ne ritraevo.

<sup>883</sup> Dans l'édition originale, p. 124 : Quest'abbraccio umiliato, triste e supplichevole, [...] produsse lo stesso effetto. Mi vergognai ad un tratto della mia crudeltà che cercava nella sofferenza altrui la riprova della realtà; e senza più insistere nelle mie assurde richieste, le resi l'abbraccio. [...] Ma mi restarono da quel giorno il disgusto della crudeltà, quale sintomo significativo della mia mancanza di rapporti con Cecilia, e al tempo stesso la paura di ricadere in futuro in crudeltà maggiori, più irreparabili e più vergognose.

<sup>884</sup> Dans l'édition originale, p. 255 : Adesso dovevo dimostrare a me stesso che Cecilia era venale. Ricordavo tutte le volte che avevo dato del denaro a delle prostitute e mi dicevo che se Cecilia era davvero venale, alla fine avrei provato per lei lo stesso sentimento che provavo per quelle donne dopo che le avevo pagate: un senso di possesso scontato e sovrabbondante, di riduzione della persona che aveva ricevuto il denaro ad oggetto inanimato, di svalutazione completa dovuta, appunto, alla valutazione mercenaria. [...] Sì, preferivo sapere Cecilia mercenaria piuttosto che misteriosa; poiché saperla mercenaria mi avrebbe dato un senso di possesso che il mistero mi negava.

Dino affirme désespérément son manque de contrôle sur sa relation avec Cecilia. La marchandisation de la femme n'est qu'un fantasme de celui qui se voit vaincu dans une relation qu'il aurait voulu façonner à son goût. Le vocabulaire de la propriété économique et implicitement du dénigrement lui dresse un portrait défaitiste : rabaisser Cecilia qu'il associe à une prostituée porte le stigmate de l'impuissance de l'homme qui ne comprend pas la femme convoitée. Le désintéret absolument honnête que montre Cecilia face à l'argent reçu — « Mais j'étais conscient que Cecilia s'abandonnait à moi pour des motifs qui n'avaient rien à faire avec l'argent ; et que, d'autre part, elle paraissait ignorer que l'argent accepté l'obligeait à se donner. »<sup>885</sup> (*ENN*, 285) — est d'autant plus intrigant qu'il confirme son impossibilité de se laisser posséder : « l'argent ajoutait maintenant à l'insaisissabilité de Cecilia un aspect nouveau qui la confirmait et la compliquait : celui du désintéressement. »<sup>886</sup> (*ENN*, 289) En somme, Dino est obligé de constater encore une fois l'échec lamentable d'une tentative de possession : « Cette fois encore, je n'avais pas réussi à pousser Cecilia dans la trappe de la vénalité et, en somme, à la transformer, de créature mystérieuse et insaisissable, en femme mercenaire, commune et ennuyeuse. »<sup>887</sup> (*ENN*, 284)

Le même fantasme revient de façon obsessionnelle, comme on peut le remarquer : le mystère féminin qui lui échappe provoque chez l'homme en train de perdre le contrôle un désir incessant de dominer la femme par l'humiliation. À cet effet, un troisième stratagème est mis en place : le mariage, puisque pour Dino le statut d'épouse est dégradant et dépourvu de charme, de mystère et de féminité. Nous avons déjà vu dans le chapitre antérieur que le mariage et la maternité sont ridiculisés par Moravia qui y voit un moyen de réduire la femme à ses instincts primaires, à l'image traditionnelle de la domestique ayant perdu tout attrait aux yeux masculins. Ces deux étapes fondamentales dans la vie féminine sont donc perçues comme des méthodes diaboliques pour anéantir une personne.

Mais je souffrais. Et peu à peu, à travers la souffrance, une idée que je m'étonnai de ne pas avoir eue plus tôt faisait son chemin dans mon esprit : la seule manière peut-être de me libérer de Cecilia, c'est-à-dire de la posséder entièrement et, par conséquent, de m'ennuyer avec elle, était de l'épouser. [...] J'imaginai avec complaisance qu'une fois mariée, Cecilia deviendrait une femme quelconque, avec des occupations domestiques et sociales, satisfaite et sans mystère ; qu'elle serait, en somme, comme on dit dans le jargon familial : rangée. L'insaisissabilité présente

<sup>885</sup> Dans l'édition originale, p. 260 : Ma io ero consapevole che Cecilia si dava a me per motivi che niente avevano a che fare col denaro; e che, dal canto suo, lei pareva ignorare che il denaro, una volta accettato, l'obbligava a darsi.

<sup>886</sup> Dans l'édition originale, p. 264 : il denaro aggiungeva ormai all'inafferrabilità di Cecilia un nuovo aspetto che la confermava e la complicava: quello del disinteresse.

<sup>887</sup> Dans l'édition originale, p. 260 : Così, anche questa volta, non riuscii a spingere Cecilia nella trappola della venalità e, insomma, a trasformarla, da creatura misteriosa e inafferrabile, in donna mercenaria, comune e noiosa.

de Cecilia n'était peut-être que l'expression d'une ambition matrimoniale : peut-être cherchait-elle instinctivement, parmi ses amants, le mari avec qui elle pourrait se fixer et être tranquille. Je pensais l'épouser avec toutes les pompes religieuses et bourgeoises, puis, une fois mariée, lui faire un grand nombre d'enfants qui contribueraient, eux aussi, à la définir et à l'enfermer dans l'image rien moins qu'énigmatique de la maternité<sup>888</sup>. (*ENN*, 323-324)

La vraie raison du désir de mariage n'est pas révélée. La réduction de Cecilia à un objet conventionnel devrait en effet guérir Dino, par l'ennui en tant que manque d'intérêt devant une fille insignifiante, de son ennui profond au sens de dégoût existentiel.

J'aurais voulu lui dire : « L'ennui, c'est l'interruption de tout rapport. Si je veux t'épouser c'est pour que tu m'ennuies, pour ne plus souffrir, pour ne plus t'aimer et, en somme, faire que tu n'existes plus pour moi, de même que, pour toi, n'existent pas la religion et tant d'autres choses », mais je n'en eus pas le courage<sup>889</sup>. (*ENN*, 342)

Le plan de destruction ourdi avec minutie est en même temps un plan d'autodestruction qui suppose l'emménagement de Dino dans la maison de sa mère, chose qu'il est prêt à faire, pour essayer de se libérer de Cecilia.

Naturellement, je comptais, une fois marié, aller vivre dans la villa de la voie Appienne, avec ma femme et ma mère. Le mariage, la villa, ma mère, la société de ma mère, faisaient partie de la machine diabolique dans laquelle Cecilia, démon énigmatique et charmant, serait entrée pour y devenir une bourgeoise quelconque<sup>890</sup>. (*ENN*, 325)

Dino s'avère être le type du sadomasochiste souvent présent dans l'œuvre de Moravia. Le mal qu'il inflige, il le subit aussi, car tout se joue pour lui sur le plan de l'affirmation de certains principes, coûte que coûte. Cette perversion est synonyme du rapport de forces qui définit la relation homme-femme chez Moravia, relation purement conflictuelle où il y a toujours un

---

<sup>888</sup> Dans l'édition originale, pp. 293-294 : Ma soffrivo. E, pian piano, attraverso la sofferenza, si fece finalmente strada in me un'idea estrema che mi stupii di non avere avuto prima: forse la sola maniera di liberarmi di Cecilia, ossia di possederla davvero, e, conseguentemente, annoiarmi di lei, era sposarla. [...] Immaginavo con compiacimento che, una volta sposata, Cecilia sarebbe diventata una moglie qualunque, piena di occupazioni casalinghe e sociali, soddisfatta e senza mistero; che, insomma, si sarebbe, come si dice in gergo familiare, "seduta". La presente inafferrabilità di Cecilia forse non era che l'espressione di un'ambizione matrimoniale; forse Cecilia cercava d'istinto, fra i suoi amanti, un marito col quale fermarsi e stare tranquilla. Pensavo di sposarla con tutte le pompe religiose e borghesi e, una volta sposata, farle fare un gran numero di figli che, anche loro, avrebbero contribuito a definirla e chiuderla nell'immagine per niente enigmatica della maternità.

<sup>889</sup> Dans l'édition originale, p. 309 : Avrei voluto dirle: « la noia è l'interruzione di ogni rapporto. E io voglio sposarti per annoiarmi di te, per non soffrire più, per non amarti più e, insomma, far sí che tu per me non esista più, proprio come per te non esistono la religione e tante altre cose » ; ma non ne ebbi il coraggio.

<sup>890</sup> Dans l'édition originale, p. 294 : Naturalmente io contavo, appena sposato, di andare a vivere nella villa della via Appia, con mia moglie e mia madre. Il matrimonio, la villa, mia madre, la società di mia madre, erano tutte parti della macchina diabolica nella quale Cecilia sarebbe entrata demone enigmatico e leggiadro e sarebbe riuscita signora borghese qualsiasi.

persécuteur et un persécuté, un dominateur et un dominé. Ainsi qu'il ressort de ce roman et comme le précise l'auteur lui-même, ce rapport n'est nullement basé sur l'amour, mais exclusivement sur la sexualité, et ce n'est que sur ce dernier plan que le besoin ardent de soumettre l'autre se manifeste.

Susciter la souffrance chez les autres est une force hétéro-destructive qui naît du désir d'anéantir l'autre. En outre, si je fais du mal à une personne et celle-ci hurle, il s'établit un rapport, entre moi et cette personne, basé sur la douleur qui m'unit à elle. Dans l'amour spirituel il y a du plaisir à donner ou à recevoir de l'affection et des attentions. Dans le rapport sexuel, en revanche, il y a du plaisir à donner ou à recevoir du mal, là où, généralement, l'homme devient le porteur de cette souffrance. Mais il ne la provoque pas par haine ; même s'il s'acharne avec cruauté contre la femme, il le fait par soif de pouvoir et d'affirmation personnelle<sup>891</sup>.

À l'instar des tentatives précédentes, le projet de mariage est lui aussi voué à l'échec. La violence définit alors le choc de Dino, car pour lui il est impossible que quiconque résiste à l'attrait de la richesse. Face au refus de la fille et dans une impulsion désespérée de la faire consentir au mariage, il est même prêt à faire la concession la plus absurde : il approuve la relation de sa maîtresse avec Luciani. Tant qu'il accomplit le rôle du maître et la subjugue, il ne lui importerait plus ce qu'elle ferait et en quelle compagnie.

Maintenant, avec une incroyable obstination, je m'agrippais de plus en plus à l'idée du mariage, peut-être parce qu'elle n'en voulait rien savoir : « Mais si je te permets de voir Luciani ou n'importe quel autre, si rien ne doit changer, sinon en mieux ; si au lieu d'habiter avec ta famille dans une maison misérable, tu viens habiter cette villa avec moi, pourquoi diable refuses-tu ? Quelle est la raison de ton refus ? »

Elle répondit de manière définitive : « Ça ne me dit rien de me marier, voilà tout... »<sup>892</sup> (ENN, 358-359)

Un dernier essai de possession de Cecilia est entrepris par le biais d'une maison de tolérance, où Dino en délire mais conscient de la vanité de ses moyens n'espère plus posséder sa maîtresse que grâce à un miracle.

---

<sup>891</sup> Alberto Moravia, *Dina D'Isa*, *op. cit.*, p. 123 (n.t.) : Suscitare la sofferenza negli altri è una forza etero-distruttiva che nasce dal desiderio di annientare l'altro. Inoltre, se io faccio del male ad una persona e questa urla, si stabilisce un rapporto, tra me e questa persona, basato sul dolore che mi unisce a lei. Nell'amore spirituale si prova piacere a dare o a ricevere affetto e attenzioni. Nel rapporto sessuale, invece, si prova piacere a dare o a ricevere del male, là dove generalmente l'uomo diventa il portatore di questa sofferenza. Ma non la provoca per odio; anche se infferisce con crudeltà contro la donna, lo fa per sete di potere e di affermazione personale.

<sup>892</sup> Dans l'édition originale, pp. 324-325 : Adesso, con incredibile tenacia, mi aggrappavo sempre più all'idea del matrimonio, forse perché lei non voleva saperne: « Ma se ti permetterò di vedere Luciani o chiunque altro, se niente cambierà se non in meglio, se invece di abitare in una casa miserabile con la tua famiglia, vivrai in questa villa con me, perché mai rifiuti? Che cos'è che ti fa rifiutare? » Rispose in maniera definitiva: « Non mi va di sposarmi, ecco tutto ».

Mais cette fille n'était pas Cecilia ; alors pourquoi me rendre auprès d'elle ? Devant cette question, je m'aperçus avec stupeur qu'à l'origine de mon absurde coup de téléphone à l'entremetteuse, il y avait une étrange, presque incroyable espérance. Dans ma fureur, j'espérais, j'espérais vraiment que dans la maison de la via Cassia je retrouverais Cecilia elle-même, m'attendant, prête à se donner et à se laisser enfin posséder. Je ne sais vraiment d'où me venait cette espérance ; en partie, peut-être, des propos fallacieux des entremetteuses qui vous promettent toujours, merveilleusement, ce qu'elles ne peuvent jamais procurer, c'est-à-dire l'amour ; en partie au fait que les moyens rationnels pour posséder Cecilia s'étant démontrés vains, je n'avais plus d'espoir que dans un miracle<sup>893</sup>. (ENN, 374)

Chaque étape de la stratégie de domination de Dino est un échec. L'insulte, la manipulation, la prostitution, le mariage, la violence représentent les fantasmes du dominant : la femme rabaissée, la femme agressée, la femme prostituée, la femme mariée sont les images que le personnage-narrateur conçoit de la femme qu'il ne réussit pas à subjuguier. La possession physique de Cecilia, même si insuffisante pour être définie comme de l'amour, reste à Dino la seule forme de possession qu'il puisse atteindre : « [...] je m'acharnais à rechercher dans la possession physique, que je savais pourtant illusoire, cette possession réelle dont j'avais un besoin si désespéré. [...] Mais le corps de Cecilia n'était pas Cecilia et, ce qu'était Cecilia, je ne parvenais pas à le savoir. »<sup>894</sup> (ENN, 251-252) Dans ce couple, nous constatons avec Ceccatty que le sexe n'est aucunement l'expression de l'amour, mais un instrument cynique visant à contrôler le partenaire : « le sexe fonctionne comme un stimulant d'emprise sur l'autre. L'amoureux n'est pas mû par un sentiment ou par un besoin de fusion, mais par une volonté d'appropriation. »<sup>895</sup>

Malgré les tentatives pour agenouiller Cecilia, en réalité c'est elle qui exerce son emprise sur Dino, c'est elle qui conduit la relation, essentiellement par son attitude innocemment indifférente. Bien qu'il déteste cette situation, Dino finit par reconnaître le pouvoir de la femme dans son couple et sa propre impuissance, malgré l'apparence contraire. Suite à l'échec de cette relation qu'il n'a jamais pu contrôler, le peintre se trouve désemparé, épuisé mentalement, voire « un homme fini » incapable de reprendre sa vie antérieure et de continuer à vivre normalement, menacé de la folie tout comme son prédécesseur dans le rôle d'amoureux de Cecilia, Balestrieri.

---

<sup>893</sup> Dans l'édition originale, p. 338 : Ma la ragazza non era Cecilia; perché, dunque, mi recavo da lei? Mi accorsi con stupore, a questa domanda, che all'origine della mia assurda telefonata alla mezzana, c'era una strana, quasi incredibile speranza. Nel mio furore io speravo, davvero speravo che nella villa della Via Cassia avrei trovato Cecilia stessa, che mi aspettava, pronta a darsi e a lasciarsi finalmente possedere. Non so davvero donde mi venisse questa speranza; in parte, forse, dalle lusinghe di cui si servono le mezzane le quali promettono sempre, meravigliosamente, proprio quello che, invece, non possono in alcun modo procurare, ossia l'amore; ma in parte dal fatto che, dimostratisi vani i mezzi razionali per possedere Cecilia, io speravo ormai soltanto in un miracolo.

<sup>894</sup> Dans l'édition originale, pp. 228-229 : [...] mi accanivo a ricercare nel possesso fisico, che pur sapevo illusorio, quel possesso reale di cui avevo un così disperato bisogno. [...] Ma il corpo di Cecilia non era Cecilia e quel che fosse Cecilia io non riuscivo a saperlo.

<sup>895</sup> René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 23.

Et je me dis qu'en réalité, dans nos rapports, c'était elle qui me possédait et moi qui étais possédé, bien que, par ses fins, la nature nous donnât à tous deux l'illusion du contraire. Ainsi donc, pensai-je, j'étais un homme fini ; non seulement je ne peindrais plus jamais, mais j'arriverais à me détruire dans la poursuite de ce mirage qui paraissait surgir des flancs de Cecilia, comme des sables d'un désert ; et finalement je glisserais, comme Balestrieri, vers les ténèbres de la folie<sup>896</sup>. (ENN, 364-365)

Cecilia incarne en réalité l'éternel féminin qui est par définition mystérieux. Ce fait lui confère une force de subjuguement presque irréaliste. Malgré sa jeunesse, elle est très expérimentée en amour et semble toujours chercher quelqu'un de meilleur. Ennuyée de Balestrieri, elle flirte lascivement avec Dino. Devenue l'amante de ce dernier, elle continue de s'ennuyer et forme un couple avec Luciani. L'ennui qu'elle ressent est la forme la plus rudimentaire du manque d'intérêt, sans aucun substrat métaphysique. Effectivement, en Cecilia se réunissent paradoxalement les traits d'une femme fatale et les aspects primaires du caractère : simplicité, naturel, innocence. Sous une apparence inintéressante et facilement accessible, elle se révèle complexe, mystérieuse, impénétrable de sorte que Dino n'arrive jamais à la comprendre, à la déchiffrer. Sa misandrie se manifeste sans intention, sans calcul, sans stratégie ; c'est plutôt son arme secrète, qu'elle dévoile innocemment quand elle est excédée de la présence d'un certain amant, sans vouloir nécessairement blesser.

De même que Moravia qui dresse le portrait d'une passion se consumant et s'annulant dans une confrontation incessante des attitudes misogynes et misandre, Roché propose deux relations tout aussi passionnelles et également marquées par des manifestations aiguës de misogynie et de misandrie, mais chez lui ces penchants sont d'une autre facture puisque fondées sur d'autres principes. Tout d'abord, nous observons dans le roman *Jules et Jim* un comportement très contrariant de Jules : il ne possède pas les moyens psychiques de montrer son amour, ce qui le fait souvent passer pour un misogyne. Nature solitaire, il s'est développé graduellement une attitude égocentrique en vertu de laquelle et sans le vouloir expressément il traite les femmes, malgré l'amour qu'il leur porte, d'une façon superficielle. Dans les conversations, Jules a un comportement à la fois protecteur et humiliant envers Kathe. À l'occasion de la première sortie avec Jim dans un restaurant pour fêter son mariage, Jules donne la mesure de son égoïsme et de son incapacité de remarquer ce qui ennuie Kathe et ce qui lui fait plaisir. Il ne veut nullement

---

<sup>896</sup> Dans l'édition originale, p. 330 : [...] e mi dissi che, in realtà, nel nostro rapporto, era lei a possedermi ed io a essere posseduto, benché, poi, la natura, per i suoi fini, illudesse lei e me del contrario. Così, pensai, ero un uomo finito: non soltanto non avrei mai più dipinto ma anche mi sarei distrutto nell'inseguimento di questa specie di miraggio che pareva sorgere dal grembo di Cecilia come dalle sabbie di un deserto; e alla fine sarei scivolato, come Balestrieri, verso la oscurità della mania.

l'offenser, mais sa faute est de ne pas savoir déchiffrer les goûts de la femme qu'il aime, de négliger de lui prêter l'attention dont elle a besoin.

Jules se mit à parler à Jim de faits littéraires qui les intéressaient tous les deux et qui ne pouvaient guère intéresser Kathe. Jim essaya de ramener la conversation vers Kathe. Mais en vain. Jules était lancé, et, dans son esprit, Kathe, femme d'écrivain, devait prendre goût à ces choses. Kathe avait son sourire archaïque et les yeux baissés. Que pensait-elle ?

Jules était charmant envers Jim, mais sacrifiait Kathe bien inutilement, car ils avaient déjà eu de belles conversations à trois. Au lieu de cela le bon, le modeste Jules prenait la présidence et la gardait au-delà de toute attente. Il faisait presque du dressage avec Kathe. [...] Kathe ne pouvait, pensait-il, tolérer un tel Jules. [...] Comment Jules pouvait-il être aussi peu clairvoyant ? Comment Kathe riposterait-elle ? En leur amour ? — Jim souffrait pour eux deux. (*JJ*, 85-86)

Jules entretient le leurre d'un mariage fonctionnel, mais Jim remarque l'offense que subit Kathe et prévoit des représailles contre son ami. Tout comme le personnage-narrateur de Moravia fantasme sur les pensées et les réactions de Cecilia, chez Roché c'est Jim qui imagine toute une scène sur les possibles réactions de révolte de Kathe face à un Jules qui joue son rôle d'intellectuel. En plus, sa position de témoin offre à Jim encore plus de perspective dans son observation. Les craintes de ce dernier se matérialisent dans la misandrie de Kathe, le sentiment qui, d'ailleurs, se manifeste avec le plus de prégnance chez Roché. Il est à préciser que la misandrie se manifeste dans une égale mesure à l'égard des deux personnages masculins, ce qui se justifie par la relation d'étroite amitié qui les unit, mais en même temps par la relation d'amour qu'ils entretiennent à tour de rôle avec la femme. Tout affront, réel ou imaginaire, exige pour elle une vengeance. Si l'affection de Kathe englobe les deux hommes, on peut dire autant de son mépris, et ce, peu importe si la faute en revient à l'un ou à l'autre seulement.

À la fin d'un repas Jules risqua, contre son habitude, une plaisanterie un peu osée, à propos d'une chemise de nuit de Kathe. Jim ne l'aima point. Pour Kathe : lèse-amour. Elle les accabla tous deux de son mépris. Jim fit en vain observer qu'il n'avait rien dit. Quand elle avait des reproches à faire à l'un, elle englobait l'autre, solidairement. (*JJ*, 137)

Outre le mépris, la véritable vengeance de Kathe consiste, pourtant, dans l'acte de blesser l'autre au plus profond de son être ; pour cela il n'y a pas de meilleur moyen que l'infidélité. Son plaisir pervers est de la faire connaître, puisque la victoire de la vengeance n'est complète que si le partenaire en est mis au courant. Autant Jules, que Jim sont trompés, à tort ou à raison, selon les caprices de Kathe. Jules, elle le trompe parce qu'il s'avère être un homme faible, trop impassible face à son exubérance. Cette attitude rendue par Roché dans le roman est confirmée par la protagoniste elle-même. Dans son propre journal, que nous convoquons pour appuyer le

témoignage de Roché, Helen Hessel exprime ce même comportement et ses pensées méprisables vis-à-vis de son mari, Franz Hessel, et verse son mécontentement sans ménagements.

Hessel indifférent. Le soir *dans la chambre de Hessel*. Je suis couchée sur le divan. [...] Je le hais. *Je l'injurie* : « Paresseux, paresse de cœur, je ne veux plus de *vie commune*. Tu es un animal ignoble. *Gras* et sans nerf. Je te *méprise*. Tu es le malheureux que tu mérites d'être. *Cœur paresseux*. Tu m'as toujours laissée seule dès le commencement. J'ai fait tout le travail d'amour. »<sup>897</sup>

Esprit enclin aux divertissements et à la vie mondaine, Helen se révolte contre la passivité et la résignation de Franz qui ne l'aime pas comme elle le désire et ne répond pas à ses attentes. L'acceptation et la résignation de celui-ci vont jusqu'à écouter sa femme, qui a perdu tout respect envers lui, parler ouvertement de ses amants sans être capable de réagir.

Je peux me payer plusieurs amants, confie Helen en 1917 à une amie. Et elle passe à l'acte. De 1917 à 1919, on lui connaît au moins six liaisons différentes, l'une avec un « docteur », l'autre avec un « aviateur », puis avec Thankmar von Münchhausen et des inconnus. Franz le tolère. Un jour, alors qu'elle va à un rendez-vous, il lui porte même ses valises jusqu'à la gare : « Jules » est né, le sage qui accepte et permet tout avec douceur, qui laisse le champ libre aux fredaines d'Helen et à ses aventures insensées. Il en ira de même en 1920 pour son aventure avec Roché, ce ne sera pas une romance, mais une histoire qui, dans deux mille ans, donnera l'impression d'appartenir à la mythologie grecque<sup>898</sup>.

Helen, comme son incarnation romanesque Kathe, est une femme qui choisit toujours l'homme qu'elle considère le plus capable de satisfaire ses caprices à un certain moment, quitte à blesser un autre au passage. Elle veut être libre, goûter la vie et prendre des risques, mais à la fois elle se veut soumise à l'autorité et à la rigueur d'un homme : « Elle a besoin de se sentir en danger, elle cherche le risque, elle a peur de la satisfaction, peur d'être arrivée. Elle a besoin du regard des autres. [...] Dans le fond, elle est très prussienne, elle est pour la discipline, la morale, la vie bien réglée, puis elle a de nouveau besoin d'une liberté absolue. Même à un âge fort avancé, elle est restée excentrique et rigoureuse. »<sup>899</sup> Pourtant, si l'homme la laisse trop libre, elle le méprise et l'accuse de faiblesse, tandis que s'il la domine elle se révolte et l'accuse de tyrannie. Flügge témoigne de cette attitude versatile en se basant sur les témoignages des protagonistes dans leur journal.

---

<sup>897</sup> Helen Hessel, *Journal d'Helen. Lettres à Henri-Pierre Roché*, p. 10. Souligné dans le texte.

<sup>898</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 192.



Parfois, elle est furieuse contre Franz, elle le méprise du plus profond de son âme. Elle lui reproche l'indolence de son cœur, il l'a abandonnée à elle-même, lui dit-elle, et elle a dû accomplir seule tout le travail d'amour. [...]

Elle lui reproche surtout de ne pas être assez jaloux, ce qui signifie peut-être qu'il ne la laisse pas le provoquer comme elle en a besoin. Helen a une façon toute nouvelle d'être libre, Franz le lui avait déjà dit à Paris, lorsqu'il l'appelait encore Lukas ou bien Lukschen, mais elle veut connaître les limites de cette liberté. Si Franz ne lui oppose pas la résistance qu'elle recherche, elle a envie de le tourmenter et de lui cracher dessus. Franz pourrait être si merveilleux, mais, malgré sa grande intelligence, il est parfois complètement insupportable, c'est une bête méprisable, incapable de souffrir.

Puis elle le défend à nouveau, elle avoue qu'il a la grande patience de ceux qui aiment, qu'il est l'époux idéal qui réduit à leur minimum les souffrances qu'apporte nécessairement le mariage. Peut-être lui reproche-t-elle aussi de n'être pas tout pour lui. Franz lui dit : Quand on t'aime, on n'a plus de temps pour autre chose<sup>900</sup>.

Ce qui est de mise dans l'extrait précédent, c'est révélateur de la vision amoureuse comme relation de pouvoir : le désir de la provocation et le jeu amoureux de la conquête permanente impose le couple comme monde unique, coupé du monde extérieur (« Quant on t'aime, on n'a plus le temps pour autre chose »). Kathe réclame à côté d'elle un homme puissant, un caractère décidé, qui sache la guider, la contrôler. Elle exige du couple le même jeu de domination que Jim attend de sa part :

Avant tout elle est exigeante, elle veut aller jusqu'au bout. Elle méprise l'harmonie et l'idylle. Le ronron de l'amour, comme elle dit, l'écoeure. Chaque partenaire doit donner à l'autre la chance de connaître ses propres limites, d'épuiser toute sa force. Franz ou Fanny sont très pessimistes, trop défaitistes en amour. Les amants hors du commun accomplissent une mission sociale. L'être humain doit aimer, plus qu'être aimé. Elle croit qu'il existe une élite de l'amour, peut-être une centaine d'individus au monde — Pierre et elle en font partie —, qui accomplissent cette mission extrême. Elle ne veut pas se ménager, mais s'abîmer dans la douleur et le chaos. Même dans l'amour, il faut épuiser toutes les possibilités, il faut enrichir l'amour, on n'en a pas encore fini. On se trouve trop rapidement satisfait<sup>901</sup>.

Si le personnage masculin de Moravia, dans sa tentative de rabaisser la femme à une image réifiée et de la transformer en valeur marchande, veut désespérément dominer en amour, le personnage féminin de Roché aspire à la présence à ses côtés d'un homme dominant et n'hésite pas à se séparer de Jules lorsqu'elle se convainc de la faiblesse du caractère de celui-ci : « Mais elle n'avait pas en lui l'homme qu'il lui fallait, et elle n'était pas femme à le supporter. » (*JJ*, 93) Le fils aîné de Franz et d'Helen, Ulrich, attribue à la séparation de ses parents justement la fragilité et la passivité de son père : « Même en compagnie, mon père savait préserver son autonomie, ce qui fut d'ailleurs une raison de l'éloignement sans cesse grandissant de mes

---

<sup>900</sup> *Ibid.*, pp. 190-191.

<sup>901</sup> *Ibid.*, pp. 191-192.

parents, jusqu'à en faire quasiment des étrangers l'un pour l'autre. Ma mère aurait souhaité un époux plus exigeant et plus possessif. »<sup>902</sup> Jules lui-même reconnaît ne pas avoir la capacité d'apaiser le débordement de vie et de passion de Kathe qu'il considère comme étant « torturante et torturée par son démon intérieur » (*JJ*, 92), « comme une force de la nature s'exprimant par des cataclysmes. » (*JJ*, 92) L'héroïne de la vie et du roman de Roché ne se contente guère d'une place marginale, ni à côté des hommes qu'elle aime, ni en général dans la vie, aspirant à être au centre de l'intérêt de tout le monde, à défaut de quoi sa vengeance vise à blesser et à humilier : « Car Helen exige l'exclusivité. Tout doit tourner autour d'elle. Je suis comme un petit enfant, je veux tout, tout, tout, reconnaît-elle. Et quand elle n'est pas le centre de l'attention de tous, elle provoque, elle joue un de ces tours que l'on redoute, un de ses "actes gratuits", comme dit Roché. »<sup>903</sup>

Pourtant, si à côté de Jules son être se trouve inaccompli à cause de la différence de caractères, auprès de Jim c'est la rencontre de deux personnalités très fortes qui mène à l'incongruité. L'attitude de Kathe en amour est le jeu, qu'elle pratique avec tous les hommes de sa vie, partenaires ou amants. Son expansion, sa soif d'amour exclusif demandent à être satisfaites avec une violence indicible qui heurte souvent les autres. Il ne lui suffit pas de se savoir aimée, elle veut des preuves qu'elle insiste à obtenir à tout prix, ce qui explique chez Jim l'impulsion à réduire ce débordement de passion.

Jim avait certains jours envie de protéger le monde contre Kathe (comme contre Odile, et jamais contre Lucie). C'était une manie chez lui, il avait eu envie de la protéger elle-même contre Jules avant leur mariage, et pendant le déjeuner au plongeon. Elle était d'habitude douce et généreuse, mais si elle s'imaginait que l'on ne l'appréciait pas suffisamment, elle devenait terrible. Elle passait d'un extrême à l'autre, avec des attaques brusquées. (*JJ*, 92)

Kathe ne peut s'abstenir de faire du mal aux hommes qui l'aiment. Après Jules, c'est à Jim de subir sa cruauté, la plupart des fois consciente et délibérée. C'est toujours le journal réel qui nous montre ce côté de Kathe/Helen, considérée par les proches comme insensible, glaciale et sans considération pour la souffrance qu'elle cause invariablement.

Fanny dans ma chambre. [...] Elle m'appelle égoïste. Trouve que je suis *vaniteuse et que je ne doute jamais de moi-même* : « Tu ne veux pas corriger tes fautes. Tu trouves que tu es parfaite. » Je raconte que je suis amoureuse de Pierre. — Elle dit : « Tant pis pour lui. Il souffrira. » — « Et moi ? » — « Toi non, tu n'as pas de cœur. » Je suis flattée de ce qu'elle dit<sup>904</sup>.

---

<sup>902</sup> *Ibid.*, pp. 237-238.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>904</sup> Helen Hessel, *Journal d'Helen. Lettres à Henri-Pierre Roché*, op. cit., p. 44. Souligné dans le texte.

Ce passage jette une lumière crue sur le personnage de Kathe. Son égoïsme — qui lui est reproché et qu'elle admet orgueilleusement — explique son comportement : elle a du mal à se dédier complètement à l'amour et elle s'enorgueillit de la peine qu'elle est capable de causer. À son égoïsme s'ajoute sa cruauté, elle aussi poussée à l'extrême. L'image du sang est de nouveau évoquée et cette fois associée clairement au massacre, à la mort de l'homme aimé. Cette évocation laisse Jim perplexe, lui qui ne comprend pas la nécessité d'un meurtre dans un amour heureux, tandis qu'elle exalte Kathe qui y voit le symbole d'une fusion complète. Une découverte essentielle se révèle à ce point : l'homme aimable est pour Kathe l'homme désarmé.

Elle leur lut un soir son fragment préféré de la *Penthesilée* de Kleist, qui massacre avec frénésie un Achille désarmé et pantelant d'amour pour elle.

— Pourquoi le tue-t-elle ? dit Jim. Pourquoi est-elle en armes puisqu'il est désarmé ? Ne peut-elle le vaincre autrement ? Et pourquoi le vaincre puisqu'ils s'aiment ? Elle montre sa faiblesse en le tuant. Ou bien se tue-t-elle après ?

Kathe répondit :

— Quoi de plus beau qu'un sang rouge qui vous aime ? (*JJ*, 113)

La perversité de Kathe n'est pas dirigée uniquement contre les hommes aimés, mais contre elle-même aussi. Elle va jusqu'à imaginer des scénarios où elle prêterait volontiers Jim à d'autres femmes et, sous l'emprise de son masochisme, ces scénarios finissent par échapper à son contrôle et à dépasser le stade de l'imagination. Le refus de Jim de faire son jeu la rassure quant à l'amour qu'il lui porte, mais la déçoit en même temps, prête qu'elle est à payer le prix de ses fantaisies. Baudrillard confirme le danger d'un tel jeu : « Il y a une sorte de cruauté mentale dans le jeu de la séductrice, envers elle-même aussi bien. »<sup>905</sup>

Kathe avait deux amies, encore à la campagne, qu'elle voulait faire rencontrer à Jim. Kathe parlait souvent d'elles, en les exagérant, disait Jules.

Elles étaient fort différentes. L'une gagnait des prix aux concours hippiques, l'autre était une infirmière sociale. Toutes deux étaient célibataires. Kathe se complaisait à imaginer Jim amoureux de l'une ou de l'autre, ce qu'il leur dirait et ce qu'elles répondraient. Cela devint un jeu à table, avec Jules et les enfants. Peu à peu cela prit une certaine réalité pour Kathe. Elle mariait généreusement Jim tour à tour avec l'une ou avec l'autre de ses amies. Jim riait et se sentait à Kathe.

Quand Jim refuse les deux, Kathe est à la fois soulagée et déçue. Une sorte de masochisme la fait provoquer Jim, plutôt pour se confirmer à elle-même les goûts de Jim en matière de femmes et l'amour qu'il sent pour elle seulement. (*JJ*, 172-173)

---

<sup>905</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., p. 118.

Insatisfaite des résultats de son ascendant émotionnel, trouvant donc que son emprise sur Jim n'est pas complète, Kathe recourt souvent à des actes de violence physique aussi. Elle hurle, l'attaque avec les poings et les ongles, lui fait des reproches sur des erreurs réelles ou imaginaires et le trouve parfois « amateur, dispersé, peu concentré sur elle. » (*JJ*, 196) La lenteur des démarches de mariage, due en partie à des causes extérieures, représente pour Kathe un prétexte pour accabler Jim de toutes les frustrations accumulées, avec ou sans raison : « elle lui fit, de sang-froid, tous les reproches qu'elle avait accumulés. Elle lui présenta un Jim égoïste, avare, trop prudent. Il y avait des vérités, pensa Jim, et aussi des *lèse-majesté* sans fondement. » (*JJ*, 152) Le remède à de tels conflits est d'habitude Jules, docile et tolérant : « Pour conclure, Kathe se sentait bafouée, n'avait pour le moment qu'une envie, retrouver les tendres et généreux soins de Jules. » (*JJ*, 153)

Ces stratégies punitives de Kathe qui impliquent à la fois l'agression verbale et physique sont en réalité des stratégies de protection. La punition prend chez cette femme l'aspect d'une agression directe envers le partenaire, manifestée sous une multitude de formes : une insulte, une gifle, une scène théâtrale de jalousie, un acte d'infidélité. Son agressivité ne vise pas un éventuel tiers qui lui est indifférent, mais le partenaire, afin de l'accabler de culpabilité. À un moment donné, elle frappe Jim sur la tête avec sa canne pendant qu'il conduit la voiture, parce que ce dernier n'avait pas répondu à l'une de ses remarques et elle avait jugé son silence insultant. Pour calmer l'impétuosité de sa maîtresse, Jim n'a d'autre solution parfois que de lui répondre de la même façon.

Jim prit Kathe nue dans ses bras pour la renverser doucement, comme souvent, et pour l'embrasser. Kathe résista. Jim força-t-il, trop sûr du consentement de Kathe ? [...] Kathe se crut brutalisée et repoussa violemment Jim. Il vit devant lui sa figure terrible de colère. Elle empoigna un fer électrique pour le lancer sur lui. Ils allaient se blesser, dans cette étroite salle de bains. Il fallait faire vite. Jim lui donna du bout des mains une volée de coups rapides autour du visage, pour l'étourdir sans l'abîmer. Kathe tomba en arrière, dans leur chambre du bonheur. Jim entraîné sauta par-dessus elle et alla s'affaler sur le lit en portant une main à son cœur. Kathe, inquiétée par ce geste, courut à lui et le prit dans ses bras. Ils se turent ensemble, palpitants, et leurs souffles s'apaisèrent lentement. Ils s'endormirent. (*JJ*, 213-214)

Cet épisode présente Kathe dans la posture de la femme désarmée (« nue ») qui, dans un jeu de l'amour, est quand même capable de riposter violemment. Sa réaction violente est contrebalancée par la tendresse de Jim. Cela ne fait que confirmer le seuil qu'est capable d'atteindre la femme dans son acte de domination. Sous la menace et provoquée par Kathe, la douceur de l'homme se transforme en brutalité et violence.

Pour tester la vraie dimension de l'affection de Jules et Jim pour elle, Kathe adore les effrayer. Par exemple, elle saute dans la Seine pendant la nuit et reparait le plus tard possible : « Kathe était sans doute heureuse dans l'eau. Mais ne faisait-elle pas exprès d'inquiéter ceux qui l'aimaient jusqu'à ce qu'elle eût le spectacle de leur tourment ? » (*JJ*, 201) Jules en est désespéré, mais Jim sait que c'est de la manipulation. Toujours pendant la nuit, elle fait un nouvel acte fou : une acrobatie juste sur le rail de chemin ferré, alors que le train approche en vitesse. Elle saute de côté au dernier moment et même se blesse à la tête, mais reste contente. Comme la première fois, Jules est désespéré, crie et la prie d'arrêter, pendant que Jim se contrôle, sachant que montrer sa peur ne ferait qu'encourager le geste de Kathe.

Une autre manière par laquelle Kathe retient son homme, outre la mise en pratique de ses habiletés de séductrice et de l'humiliation de l'homme, est sa persévérance et son opiniâtreté : « Mais, dit Jules à Jim, Kathe ne lâche jamais ce qu'elle a une fois tenu. » (*JJ*, 102) Ainsi Jules comprend-il que Kathe, même divorcée de lui, ne renoncera pas à lui, mais il est conscient qu'elle gardera aussi ses amants. Cette femme possède une technique infaillible de subjuguier un homme, d'exploiter les faiblesses masculines à son avantage. Présence fatale, elle contrarie ses deux compagnons. Elle est démoniaque, un élément perturbateur, symbole (par association avec la statue) d'un monde libre désormais disparu, le monde grec de l'antiquité. Avec Jules, Jim et Albert, tous les trois présents un jour chez elle, elle adopte une attitude pleine de superbe et ses jeux met les hommes dans des postures pénibles, honteuses, humiliantes.

Kathe s'amusa à taquiner tour à tour chacun des trois hommes en leur faisant des compliments faussement naïfs. [...] Son sourire tenait les rênes de cet attelage volontaire. A l'aise et à son affaire elle dirigea la conversation, non sans tyrannie. [...] Différente envers chacun des trois, elle ne pouvait jouer juste pour les trois à la fois. [...]

Elle alluma elle-même, de ses lèvres, leurs trois gros cigares. Cela leur parut une faute de tact et une promiscuité. [...]

Elle mit ses bottes et prit sa cravache. Elle était une montreuse de foire. Les bêtes ? C'étaient eux. Elle les montrait à eux-mêmes. (*JJ*, 100-101)

Kathe représente dans le roman — et dans la galerie de portraits féminins du corpus — la femme fatale qui, par un meurtre psychologique, continue la tradition des Judith et Salomé. C'est la femme séductrice qui amène la mort. Roché met en évidence sa force de manipulation et confirme l'obédience des hommes et leur rabaissement (« les bêtes »). En effet, le rôle de la femme fatale est de soumettre l'homme, de démontrer que la relation misogyne est futile. On peut associer la misandrie à l'image de la femme fatale : le mystère féminin acquiert des proportions démoniaques, car la force et la violence, traits typiquement masculins, deviennent des moyens de

contrôle et de domination aux mains de la femme qui n'est plus soumise, mais soumet. Jules décèle en Kathe la philosophie de l'amour qui transfère toujours la responsabilité de la fidélité à l'autre.

Jules dit à Kathe :

— Ta maxime est : dans un couple, il faut que l'un des deux au moins soit fidèle : l'autre.

Il dit aussi :

— Si l'on aime quelqu'un, on l'aime tel quel. On ne veut pas l'influencer car, si on réussissait, il ne serait plus lui. Il vaut mieux renoncer à l'être que l'on aime que le modifier, en l'apitoyant, ou en le dominant. (*JJ*, 208)

Mais cette affirmation implique une autre réalité : Jules est tout à fait conscient de faire partie du groupe d'amants que Kathe fréquente et surtout qu'elle manipule. Il anticipe aussi le sadisme de Kathe, le penchant de celle-ci à torturer, à maîtriser par tous les moyens. On comprend mieux maintenant la faillite du couple Jules-Kathe : outre le caractère fermé de Jules, la faute en revient à Kathe aussi, car infidèle, égoïste et cruelle, elle dévore l'homme qui est à ses côtés. La définition qu'offre Jules de Kathe trace le mieux le portrait de cette femme en qui coexistent la violence (« le sang ») et la douceur (« le lait ») : « Jules avait dit : “Un sourire archaïque, ça se nourrit de lait... et de sang.” Les lèvres de Kathe étaient faites pour les deux. » (*JJ*, 113)

Dans la même galerie de femmes fatales se retrouve Xavière du roman *L'Invitée* de Simone de Beauvoir, sans pourtant atteindre l'intensité de Kathe du roman précédent. Lorsqu'elle se croit trahie par Pierre, elle est capable de montrer sa méchanceté et sa misandrie avec toute sa rage. Tout comme Kathe qui, dans sa fureur, dispense son mépris à Jules et Jim à la fois, Xavière n'épargne ni Françoise, ni Pierre lorsqu'elle est en colère : « Quand Xavière prenait de ces discrètes supériorités, c'est qu'elle écumait de colère. » (*INV*, 62) Mais à la différence de Kathe qui entend juste se venger de la caste masculine incapable de la satisfaire comme elle le souhaite, Xavière se fige dans une attitude de rejet dirigée contre ceux qui ne l'approuvent pas, qui sont en train de la démasquer. Ainsi ses plus proches amis deviennent-ils ses ennemis justement parce qu'ils désapprouvent son comportement. Xavière manifeste déjà du mépris et de la malice dans ses expressions gestuelles, dès le moment où elle se familiarise avec le couple et l'entourage de celui-ci. Elle ne s'efforce même pas de cacher ses sentiments négatifs en présence des autres et juge tout le monde de façon malveillante. Ses airs de supériorité affichés sans tact, ainsi que ses sautes d'humeur injustifiées produisent une impression des plus désagréables : « [...] avec Xavière les choses s'alourdissaient tout de suite : on avait l'impression de marcher dans la vie avec des kilos de terre glaise sous ses semelles. » (*INV*, 118) La peur du rejet la pousse à poser en victime dont la tactique est de culpabiliser les autres pour ne pas se plier à ses caprices. Françoise

tente d'être objective à l'égard de cette jeune fille, sans pouvoir ignorer son égoïsme, le trait qui la définit : « Mais c'est impossible d'avoir une amitié avec elle, dit-elle âprement. Elle est d'un égoïsme trop monstrueux, ce n'est pas même qu'elle se préfère aux autres gens, elle n'a absolument pas le sens de leur existence. » (*INV*, 163) Pierre le constate à son tour : « [...] ça me touche cette incapacité où elle est d'avoir des rapports humains avec le gens. » (*INV*, 163) À la fois, il remarque chez elle une sorte de perversité manifestée par le désir, voire le besoin de faire et de se faire du mal. Quant à lui, Pierre ne peut s'empêcher d'avoir une réaction méprisante en écoutant une conversation simpliste entre les deux femmes de sa vie, sans se rendre compte qu'abaisser Françoise au niveau de Xavière est offensant et injuste pour elle : « "J'admire le niveau élevé de vos conversations", dit Pierre. Son sourire malveillant enveloppait Françoise autant que Xavière, et Françoise fut décontenancée ; est-ce qu'il pouvait la juger du dehors, comme une étrangère, elle qui n'arrivait pas à prendre le moindre recul devant lui ? C'était déloyal. » (*INV*, 123) Il faut également remarquer que la force que Beauvoir confère à son personnage tiers est réitérée aussi par le nom, Xavière étant la féminisation d'un nom masculin, ce qui implique un prélèvement, un transfert de pouvoir.

Beauvoir reprend l'expression de l'inégalité en couple dans son récit *La femme rompue*, où elle contrebalance le rapport de pouvoir du roman précédent et insiste ici sur la manifestation de la misogynie. Dans son mariage de longue date avec Monique, Maurice a toujours laissé à celle-ci l'impression d'être heureux avec elle et d'être fier de leurs filles et de la famille qu'ils forment ensemble. Ce n'est qu'une fois tombé amoureux de sa maîtresse qu'il commence à montrer son hostilité et ses frustrations accumulées pendant le mariage. Son attitude est, tour à tour, distante, arrogante, agressive verbalement. Maurice reproche à Monique d'avoir éloigné ses filles pour les avoir trop couvées et dorlotées et en général de manifester une avidité affective qui la rend pesante à son entourage. Sa révolte contre les décisions prises par les filles dans la vie (Colette mène exactement la vie de ses parents, terne et asociale ; Lucienne se réfugie à New York justement pour rompre avec ce genre d'existence) est en réalité dirigée contre sa femme. Contrairement à ce mode « mère poule » (*FR*, 177) adopté par Monique, il apprécie le côté maternel chez sa maîtresse, qui éduque sa fille dans l'esprit de l'autonomie. Dans ses moments de vérité envers elle-même, Monique le reconnaît, mais refuse de s'en attribuer la faute : « Je pense que je me suis trop occupé des petites, ces dernières années : Collette était si attachante et Lucienne si difficile. Je n'étais pas aussi disponible que Maurice pouvait le souhaiter. Il aurait dû

me le faire remarquer au lieu de se jeter dans des travaux qui maintenant le coupent de moi. »  
(FR, 129)

L'homme s'avère vaniteux. Il a besoin de se sentir apprécié, d'être loué pour ses succès professionnels. Après des années, il reproche à sa femme le manque d'intérêt pour son travail et notamment la réticence qu'elle avait manifestée contre son désir de se spécialiser dix ans auparavant. Lâche ou simplement négligent, Maurice avait accepté la vie d'homme marié sans donner l'impression de souhaiter autre chose ; avoir étouffé ses aspirations et donc avoir raté sa vie, tout ceci représente un choc d'autant plus violent. L'amour fini, Monique n'est plus qu'une pauvre femme inintéressante, vieillissante, flétrie et fade, à qui le mari se permet même de suggérer de s'acheter pour la plage un maillot d'une pièce qui cache son ventre. La bienveillance de Maurice s'éteint devant cette femme qui n'éveille plus sa passion ; son aversion envers elle ne cesse de croître au fil des jours.

La crise de ce couple de Beauvoir est due à la recherche de la vérité dans le mensonge, dans l'omission volontaire. Si Maurice cache pendant des années le changement qui s'est opéré dans ses sentiments à l'égard de Monique, cette dernière se ment elle-même quant à son degré de culpabilité dans l'éclatement de son couple. Se mentir elle-même provoque chez cette femme la misandrie, qui se manifeste comme le rejet de sa propre faute dans la rupture du mariage et l'attribution de celle-ci à son mari qu'elle accuse de l'avoir laissé vivre dans l'ignorance de ses vrais sentiments jusqu'à ce qu'elle n'ait plus les ressources mentales et physiques pour faire marche arrière. Se retrouvant sans emploi, sans un appui masculin qu'elle considère vital, cette femme impute son échec exclusivement à son mari.

Ton plus grand tort, lui ai-je dit, c'est de m'avoir laissée m'endormir dans la confiance. Me voilà, à quarante-quatre ans, les mains vides, sans métier, sans autre intérêt que toi dans l'existence. Si tu m'avais prévenue il y a huit ans, je me serais fait une vie indépendante et j'accepterais plus facilement la situation. (FR, 205)

Elle exige la vérité, cependant elle est incapable de la supporter, si ce n'est pas sa vérité. Étant donné son caractère faible et moulé sur celui de son mari, on peut croire qu'un aveu immédiat de l'adultère par Maurice ne l'aurait pas trouvée plus armée que dans la situation présente.

Il y a une autre question que je retourne dans ma tête, à laquelle il n'a pas vraiment répondu : Pourquoi m'a-t-il parlé maintenant ? pas avant ? Il aurait absolument dû me prévenir. J'aurais eu des histoires, moi aussi. Et j'aurais travaillé ; il y a huit ans, j'aurais trouvé le courage de faire quelque chose ; il n'y aurait pas ce vide autour de moi. C'est ce qui a le plus choqué Marie Lambert : que Maurice par son silence m'ait refusé la possibilité d'affronter, armée, une rupture.



Dès qu'il a douté de ses sentiments, il devait me pousser à me bâtir une vie indépendante de lui. (FR, 197)

Néanmoins, Monique refuse de voir la situation réelle. Agacé par le manque d'ambition personnelle et professionnelle de sa femme, Maurice avait maintes fois insisté qu'elle se trouve un emploi. Il n'est donc pas surprenant que lui, un homme de carrière, apprécie une femme passionnée pour une profession, ce qui se voit dans le reproche, voire dans l'attaque qu'il lui lance : « Les femmes qui ne font rien ne peuvent pas blâmer celles qui travaillent. » (FR, 155) Qui plus est, vu qu'elle ne travaille pas, Monique se voit comme le sauveur de l'intégrité de sa famille, l'unique à s'intéresser aux filles et au foyer. Mais elle se penche exagérément sur chaque situation insignifiante et voit en tout un problème. Quand l'une des filles, Colette, est malade d'une grippe pendant que Maurice est de voyage, elle fait une vraie tragédie et en veut à son mari pour ne pas être là, afin de la partager ensemble : « Colette est malade, je crève d'inquiétude, et tu rentres à trois heures. [...] Tu t'en fiches ! Evidemment, quand on a pris en charge la santé de toute l'humanité, une fille malade, ça ne pèse pas lourd. » (FR, 130-131) La maladie n'est qu'un autre prétexte pour s'en prendre à Maurice, mais aussi une occasion de remarquer plus brutalement son absence et sa dépendance totale de lui. Le vocabulaire de la solitude (« appartement vide », « personne dedans », « pièces désertes », « besoin de toi ») trahit la peur et le désespoir.

Comme l'appartement était vide ! Comme il est vide ! Évidemment puisqu'il n'y a personne dedans. Mais non, d'ordinaire, quand je rentre chez nous, je retrouve Maurice, même en son absence. Ce soir les portes s'ouvrent sur des pièces désertes. Onze heures. Demain on connaîtra le résultat des analyses et j'ai peur. J'ai peur, et Maurice n'est pas là. Je sais. Il faut que ses recherches aboutissent. Tout de même, je suis en colère contre lui. « J'ai besoin de toi, et tu n'es pas là ! » J'ai envie d'écrire ces mots sur un papier que je laisserai en évidence dans le vestibule avant d'aller me coucher. Sinon je me tairai, comme hier, comme avant-hier. Il était toujours là quand j'avais besoin de lui. (FR, 127)

Tendance générale dans l'expression de la frustration et de la rage contre un entourage élargi déjà observée dans les autres textes, Monique la ressent aussi lorsqu'elle attribue à Maurice et à Noëllie la faute pour sa détresse et son humiliation.

Je disais pêle-mêle tout ce que je pensais de Noëllie et aussi de lui. Oui, je me rappelle vaguement. J'ai dit qu'il se laissait bluffer comme un minable, qu'il devenait snob et arriviste, qu'il n'était plus l'homme que j'avais aimé, qu'autrefois il avait un cœur, il se dévouait à autrui ; maintenant il était desséché, égoïste, seule sa carrière l'intéressait. (FR, 186)

Malgré l'adoption d'une stratégie de reconquête de son mari basée sur l'attente, la compréhension et l'acceptation de l'adultère, Monique cède au désespoir et devient maladroite, accusatrice, agaçante, ce qui ne fait qu'accroître l'éloignement de Maurice.

En présence de Maurice, je ne peux pas m'empêcher de me sentir devant un juge. Il pense de moi des choses qu'il ne me dit pas : ça me donne le vertige. Je me voyais si tranquillement dans ses yeux. Je ne me voyais même que par ses yeux : une image trop flatteuse peut-être mais où en gros je me reconnaissais. Maintenant je me demande : Qui voit-il ? Me croit-il mesquine, jalouse, indiscrette et même déloyale puisque j'enquête derrière son dos ? C'est injuste. [...] Mais je me rends compte qu'il ne me parle plus à cœur ouvert. Il me semble parfois lire dans son regard... pas exactement de la pitié ; dirai-je : une légère dérision ? [...] Oui, c'est comme s'il me perçait à jour et me trouvait touchante et un peu ridicule. (*FR*, 180-181)

Aveuglée par le désir de connaître la véritable étendue de l'adultère de Maurice, Monique sombre dans l'auto-humiliation : elle poursuit son mari, le guette au travail ou devant l'habitation de sa maîtresse ; elle veut savoir exactement combien de temps Maurice passe avec l'autre, pour savoir contre quoi lutter. Mais elle le fait dans la conviction de découvrir que ce n'est qu'une aventure qu'ils vivent, sans substrat et sans avenir. Tout en reconnaissant que c'est un geste avilissant, elle ressent le besoin irrésistible qu'éprouve tout jaloux de connaître la vérité. Lorsqu'elle voit la voiture familiale devant l'immeuble de Noëllie, Monique a un choc ; c'est la confirmation du temps que Maurice passe avec l'autre. Immédiatement après, un deuxième choc suit : elle les voit sortir ensemble de l'immeuble. Ce qui est vu est toujours plus traumatisant, car indéniable.

Ils ont remonté à pied le boulevard jusqu'à une grande brasserie. Ils marchaient bras dessus, bras dessous, vite et en riant. J'aurais pu cent fois les imaginer marchant bras dessus, bras dessous, en riant. Je ne l'avais pas vraiment fait. Pas plus que je ne les imagine vraiment au lit, je n'ai pas le courage. Et ce n'est pas pareil de voir. Je me suis mise à trembler. (*FR*, 175)

Ses enquêtes secrètes par le biais d'amies communes, visant à apprendre sur Noëllie « des choses qui la démolissent aux yeux de Maurice ! » (*FR*, 174) ne font que la rabaisser elle-même. La découverte de ses manigances lui attire le sarcasme de l'époux, en plus de l'humiliation de ne rien découvrir de dégradant sur sa rivale. L'analyse graphologique qu'elle entreprend sur une lettre de Noëllie montre précisément les qualités qu'elle tentait de nier : « Elle est ambitieuse, elle aime paraître, mais elle a une sensibilité nuancée, beaucoup d'énergie, de la générosité et une intelligence très vive. » (*FR*, 201). Comme l'analyse est flatteuse, elle décide que la graphologie n'est pas une science exacte. La résignation de Monique ne provient pas de la compréhension de ses défauts, en fin de compte elle pense pouvoir rivaliser presque d'égal à égal avec Noëllie — « Sauf la nouveauté, et un joli corps, qu'est-ce que Noëllie peut donner à Maurice que moi je ne

lui donne pas ? » (FR, 196) —, mais d'une attitude de supériorité vouée à minimiser ce qui la dépasse : « On ne comprend jamais les amours des autres. » (FR, 196) D'après une amie, l'hostilité de Maurice est due à une rancune refoulée qu'il garde à Monique depuis le début de leur relation : la grossesse inattendue de cette dernière a été le prétexte pour un mariage non désiré.

Tout comme le personnage de Roché, Jules, qui assume son échec dans le mariage, Monique finit par s'attribuer la faute de l'échec. Elle croit même avoir pu prévenir l'éclatement de son couple, si elle avait eu plus de confiance en elle-même, si elle avait eu le courage d'admettre à temps les problèmes et qu'elle n'avait pas vécu avec la fausse certitude que le passage du temps n'avait laissé aucune trace sur sa relation. S'esquiver de la responsabilité lui offre une protection temporaire, mais à long terme ne la délivre pas de la vérité.

J'ai eu ce matin une illumination : tout est de ma faute. Mon erreur la plus grave a été de ne pas comprendre que *le temps passe*. Il passait et j'étais figée dans l'attitude de l'idéale épouse d'un mari idéal. Au lieu de ranimer notre vie sexuelle, je me fascinai sur les souvenirs de nos anciennes nuits. J'imaginai avoir gardé mon visage et mon corps de trente ans, au lieu de me soigner, de faire de la gymnastique, de fréquenter un institut de beauté. J'ai laissé mon intelligence s'atrophier ; je ne me cultivais plus, je me disais : plus tard, quand les petites m'auront quittée. [...] Oui, la jeune étudiante que Maurice a épousée qui se passionnait pour les événements, les idées, les livres était bien différente de la femme d'aujourd'hui, dont l'univers tient entre ces quatre murs. C'est vrai que j'avais tendance à y enfermer Maurice. Je croyais que son foyer lui suffisait, je croyais l'avoir tout à moi. Dans l'ensemble, je prenais tout pour accordé : ça a dû l'agacer lui qui change et qui met les choses en question. L'agacement, ça ne pardonne pas. (FR, 211)

Des textes du corpus se dégagent cette image de la femme enveloppée d'une aura de mystère, impénétrable pour l'homme, qu'elle préserve en élevant des barrières émotionnelles contre toute tentative extérieure de déceler ses points faibles. Elle se claustré dans son labyrinthe d'émotion et affiche un air de dureté lorsqu'elle veut se montrer plus puissante et maître de soi. En même temps, l'attitude misogyne des hommes révèle qu'ils peuvent aussi établir les règles du jeu amoureux. Le regard dédaigneux, les traitements capricieux, l'arrogance même pas recherchée dévoilent un côté de leur personnalité destiné à les placer dans une position de prééminence lorsqu'ils sentent leur orgueil menacé. Par les tourments que vivent les personnages, ces ouvrages font voir les aspects violents sous lesquels peut se manifester la crise du rapport humain. Les exigences réciproques des partenaires suscitent des réactions, voire des attaques qui se paient par des souffrances. Timides ou hardis, ils sont capables, quand la vie l'impose, de se cacher derrière un masque d'insensibilité et d'orgueil, afin de se protéger affectivement. Dans ce

contexte, les blessures qu'ils infligent sont en réalité un moyen d'éviter d'être blessés les premiers.

La fragilisation du couple vient de son intérieur et peut se définir sous diverses facettes : ennui, routine, mépris, violence, trahison. Nonobstant le déclenchement de la crise, il est évident que les personnages ne sont pas prêts à céder facilement face aux difficultés. Néanmoins, pour ces couples la crise n'est pas nécessairement synonyme de la perte de l'amour ; leur lutte pour s'en sortir peut signifier la disponibilité à tenter autre chose pour perpétuer leur amour. Les deux facettes de l'altérité que nous avons vues jusqu'à présent — l'altérité comme singularité d'un sujet, donc la connaissance de soi-même, et l'altérité comme pluralité, donc la confrontation de deux identités — reflètent cette crise du couple et en même temps l'ouverture à une nouvelle chance de ranimation de la relation, qui s'annonce par une troisième facette de l'altérité, c'est-à-dire la confrontation du couple à une troisième identité, un tiers qu'il accueille dans sa vie. On peut alors conclure que l'éclatement du couple est justifié, certes, par une dynamique interne défaillante entre les deux partenaires, qui rend possible l'arrivée du tiers. Cette crise reçoit sans doute son nom dans la tierceté destructrice mais dont l'intention n'est pas nécessairement nocive à l'origine.

### **III.2. L'intrusion du tiers**

Dans le contexte où la relation du couple est fragilisée par des crises internes, la faille facilite l'immixtion du tiers déjà présent dans son entourage. La relation binaire s'ouvre à une relation triangulaire, indésirable mais inévitable. L'intervention du tiers configure le troisième paradigme de l'altérité que nous identifions dans le corpus et qui se définit par le rapport que ce personnage entretient avec le couple et qui est incontestablement un rapport de pouvoir. Ce rapport s'articule autour de deux axes qui se suivent chronologiquement : l'accueil amical et affectueux tout d'abord, l'hostilité, le rejet et la lutte pour la domination ultérieurement. Ces deux axes contradictoires traduisent la double fonction d'union et de séparation du couple. Passif et blasé avant l'apparition du tiers, le couple devient actif et avide d'amour par la suite. Il évolue dorénavant non seulement en présence du tiers et sous le regard de celui-ci, mais par rapport à lui. D'après Laurence Dahan-Gaida, cette évolution peut aboutir à une consolidation de la relation ou au contraire à un dénouement qu'elle ne précise pas et qui reste donc ouvert : « dans le couple ou

dans l'amour, le détour par le tiers s'avère nécessaire pour consolider la relation ou pour ouvrir à une dynamique inédite. »<sup>906</sup>

L'altérité du tiers situe également ce dernier dans un point de convergence de deux tendances opposées et pourtant non avouées que traverse le couple en crise : rester ensemble ou se séparer. Jouant sans se l'avoir proposé le rôle de tiers révélateur de la crise auprès du couple, il oblige celui-ci à reconnaître et à assumer l'impasse qui bloque la relation amoureuse. Mais ce rôle, qu'il remplit de l'extérieur, se complexifie au fur et à mesure qu'il a accès à l'intimité du couple. Ainsi, de l'intérieur, il se place dans une position médiane entre les partenaires du couple et, par son désir, éveille le désir de l'un des partenaires du couple. Pour problématiser sa figure, nous nous appuyons sur la théorie que René Girard expose dans son étude *Mensonge romantique et vérité romanesque*<sup>907</sup> portant sur le « désir triangulaire »<sup>908</sup>. Le tiers déclenche donc ce mécanisme du désir triangulaire, qui fait que l'objet de l'amour devienne désirable s'il est désiré par un autre agissant comme ce que Girard appelle un « médiateur »<sup>909</sup> du désir. Dans le couple, cela crée une concurrence qui intensifie le désir du sujet pour l'objet et en quelque sorte le manipule, car la peur de voir l'objet de l'amour en danger d'être possédé par un autre éveille chez le sujet l'amour qui s'était éteint. La relation amoureuse n'est plus imaginable comme une relation linéaire, directe entre le sujet et l'objet, mais comme une relation triangulaire dans laquelle le médiateur assure le maintien de la passion, tout en menaçant de la détruire. Girard montre que l'entrée en scène d'un tiers ne se fait jamais sans écho au sein du couple, mais il en affecte les ressorts intimes, étant une source de disharmonie, de fragmentation, de rupture, voire de mort. Sa thèse statue donc que l'être humain est enclin à désirer quelqu'un ou quelque chose si l'objet de son désir lui est indiqué par un tiers. La relation qui se crée ainsi ne relie plus directement un sujet à son objet, mais indirectement, passant par un troisième élément qui sert de médiateur. La déformation de cette relation entre deux entités a pour résultat une relation à trois pôles :

[L]e désir est toujours spontané. On peut toujours le représenter par une simple ligne droite qui relie le sujet et l'objet. [...] Au-dessus de cette ligne, il y a le médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et vers l'objet. La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle. L'objet change avec chaque aventure, mais le triangle demeure<sup>910</sup>.

---

<sup>906</sup> Laurence Dahan-Gaida (dir.), « Le Tiers dans tous ses états », in *Logiques du tiers. Littérature, culture, société*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », série « Littérature et histoire des pays de langues européennes », 2007, p. 22.

<sup>907</sup> René Girard, *De la violence à la divinité*, op. cit.

<sup>908</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, in *De la violence à la divinité*, op. cit., p. 35.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>910</sup> René Girard, « Introduction », in *De la violence à la divinité*, op. cit., p. 9.

Ces propos configurent le concept girardien de « désir mimétique »<sup>911</sup> selon lequel un désir en imite ou copie un autre, en d'autres mots c'est le désir d'autrui qui détermine le sujet à prendre conscience de ce qui est désirable pour lui et qui entraîne l'imitation ou bien « le désir du désir de l'autre »<sup>912</sup>. En réalité, tout comme le précise encore Girard lui-même, « il y a vraiment désir à partir du moment où l'imitation de l'autre est présente »<sup>913</sup>. Le rapport entre un objet et le désir est que ce n'est pas l'objet qui attire le désir, mais au contraire c'est le désir qui désigne son objet. Ce processus d'imitation est fortement violent, à cause de la concurrence et de la rivalité qui se créent entre les personnages du même sexe dès que l'un d'eux désire ce que désire l'autre et qui peut prendre des allures menaçantes pour l'intégrité psychique, voire physique :

Répetons la définition mimétique de la violence. Dès que nous imitons le modèle de nos désirs, nous désirons la même chose que lui. À partir de là, les deux désirs ne cessent de s'irriter et de s'exaspérer réciproquement, mimétiquement. Le résultat n'est pas la violence physique, mais une violence spirituelle voisine déjà de la violence physique et qui finit toujours par encourager celle-ci<sup>914</sup>.

Girard nous apprend que la médiation des désirs s'articule sur deux axes : externe et interne. Le tiers qui se retrouve dans cette triade peut être parfois complètement externe à l'intrigue, comme dans le cas de Don Quichotte, héros emblème des romans de chevalerie, ou le cas d'Emma Bovary, figure représentative des romans d'amour ; ceux-ci imitent un autre qui ne fait pas partie de manière palpable de leur vie mais se situe dans une autre sphère historique et spatiale. Il y a médiation interne à l'histoire romanesque chez les personnages de Stendhal, Proust et Dostoïevski qui prennent conscience respectivement de la vanité, de la jalousie, du snobisme et de la haine par l'intermédiaire d'un tiers de leur propre entourage et contemporain à eux. Tous ces personnages désirent par imitation des désirs de leur modèle, autrement dit le désir ressenti leur est désigné et parfois même dicté par autrui qui en fait choisit pour eux l'objet du désir. Une remarque s'impose : si dans la littérature classique le désir était inspiré par un médiateur et dirigé vers un objet similaire par un sentiment d'admiration, dans la littérature moderne il est accentué par le médiateur et dirigé vers le même objet, ce qui crée des rapports complexes qui dépassent le stade de l'admiration et mènent à la rivalité et à des sentiments hostiles visant l'exclusion de

---

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>912</sup> René Girard, « La réciprocité dans le désir et la violence », in Marc R. Anspach (dir.), *Cahier René Girard*, Paris, L'Herne, 2008, p. 183.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>914</sup> René Girard, « Introduction », in *De la violence à la divinité*, *op. cit.*, p. 14.

celui-là. Si donc le médiateur était auparavant vu comme héros et idole, il se transforme dans la modernité en persécuteur et en bourreau. L'homme moderne, tout en prétendant avoir un désir spontané, contrairement à son prédécesseur qui avait besoin que quelqu'un le lui fasse voir, se soumet en réalité au même processus et obéit au concept de désir mimétique identifié par Girard, à cette différence près que son médiateur est plus subtil et que lui-même, il est plus fourbe et feint d'agir de façon autonome : « Le héros cherche toujours à nous convaincre que sa relation à l'objet désiré est indépendante du rival. »<sup>915</sup> Il nie farouchement le rôle de catalyseur de la passion amoureuse joué par le médiateur, puisqu'il veut convaincre, mais tout d'abord se convaincre de la liberté de son choix :

Nous parlerons de *médiation externe* lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de *possibles* dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de *médiation interne* lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre.

Ce n'est évidemment pas de l'espace physique que mesure l'écart entre le médiateur et le sujet désirant. Bien que l'éloignement géographique puisse en constituer un facteur, la *distance* entre le médiateur et le sujet est d'abord spirituelle<sup>916</sup>.

Une deuxième différence essentielle entre ces deux types de médiation, c'est le fait que les personnages anciens n'hésitaient pas à reconnaître et à exalter leur modèle (« Le héros de la médiation externe proclame bien haut la vraie nature de son désir. Il vénère ouvertement son modèle et s'en déclare le disciple. »<sup>917</sup>), alors que dans la littérature moderne l'on constate un sentiment de honte et donc de négation vis-à-vis de l'imitation (« le héros de la médiation interne, loin de tirer gloire, cette fois, de son projet d'imitation, le dissimule soigneusement. »<sup>918</sup>)

Dans le corpus, extrait de l'époque moderne et illustrant donc la médiation de type interne, le tiers incarne la différence qui bouleverse, l'altérité d'abord bénéfique et par la suite maléfique. Il se caractérise avant tout par son ambiguïté, en ce sens que son rôle peut aussi bien être constructeur que destructeur. En effet, facteur d'unité et de rupture, le tiers impose sa présence au couple. Son intrusion est favorisée par sa place stratégique : il vit à proximité du couple et partage parfois sa propre maison. Autrement dit, puisqu'il est là, il cherche la légitimité de sa présence. Sous son influence initialement positive due à son rôle de salvateur qu'il affiche sous le masque de l'amitié, le tiers rend en un premier temps le couple plus fort, tout en

---

<sup>915</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, in *De la violence à la divinité*, op. cit., p. 70.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 41. Souligné dans le texte.

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 42.

redéclenchant l'attraction entre ses membres. Dans cette première manifestation, le tiers ranime le désir, en le rendant visible aux yeux de ceux qui ne le voient plus. Le tiers est donc l'antidote de la cécité amoureuse. Par contre, celle-ci n'est qu'une étape transitoire, car la présence du tiers est la preuve de l'échec de cette même relation. La coprésence dans la relation amoureuse de trois entités se traduit dans plusieurs étapes psychologiques, qui varient de l'acceptation au rejet du tiers. Encore faut-il rappeler que l'acceptation de ce dernier se fait en raison de la disponibilité des personnages rivaux et du tiers lui-même de consentir à un partage.

Les objets susceptibles d'être désirés sont de deux sortes. Il y a d'abord ceux qui se laissent partager, ceux qui peuvent être possédés en commun. Imiter le désir qu'inspirent ces objets suscite de la sympathie entre ceux qui *partagent* le même désir.

Il existe aussi, hélas, un second type d'objet, celui qu'on ne peut pas ou qu'on ne veut pas *partager*, l'objet auquel on est trop attaché pour l'abandonner à un imitateur. L'objet archétypal ici c'est l'épouse que l'époux se réserve jalousement<sup>919</sup>.

Chez les écrivains du corpus, la tierceté se décline fondamentalement par deux volets majeurs — l'amitié et la séduction —, qui traduisent les aspects comportementaux conditionnant le rôle joué par le tiers auprès du couple : copain et confesseur d'un côté, séducteur et déclencheur de troubles amoureux de l'autre côté. En ami, le tiers prolonge l'illusion de la stabilité, tandis qu'en séducteur, il agit en agent subversif du couple qui se fragilise. Puisqu'il est source de l'éclatement du couple, il se manifeste comme présence perturbatrice, voire menaçante et essentiellement marquée d'ambiguïté auprès d'un couple dont les désirs et les valeurs sont mis en doute. Dans *La femme partagée*, il apparaît comme tiers révélateur de la crise du couple. Il remplit donc initialement le rôle de liant de deux entités chancelantes dans leur affection qui semblent l'avoir attendu et ultérieurement celui de rival de l'homme et de prétendant à l'amour de la femme au fur et à mesure qu'il gagne de la confiance et consolide sa place. Toutes ses interventions se font au nom de l'amitié qui le lie au couple et qui représente une constante du roman. Dans *Jules et Jim* il se présente toujours sous les traits d'un ami-confident, qui plus est alternativement incarné par les deux personnages masculins évoqués dans le titre, et il fonctionne comme ami sauveur intervenant au moment critique pour éviter ou atténuer un choc affectif prévisible. On remarque aussi, occasionnellement, la présence d'un tiers sous le visage de personnages secondaires appelés pour apporter la diversité dans des situations comme la stagnation émotionnelle, la démesure des sentiments ou le désir de vengeance. *L'Invitée* met en scène un tiers qui, sous le masque d'un ami, s'avère être un tiers intrusif et manipulateur qui,

---

<sup>919</sup> René Girard, « Introduction », in *De la violence à la divinité*, *op. cit.*, p. 11. Souligné dans le texte.



profitant de son statut d'invité privilégié, s'introduit au cœur de l'osmose que vivent ses hôtes, détruit la tranquillité et instaure la panique. L'ami se transforme ici en séducteur dont les buts pacifiques initiaux deviennent ostensiblement destructeurs au fur et à mesure qu'il définit sa stratégie d'intrusion, en réalité une stratégie de révolte à la fois contre sa propre impuissance et contre la supériorité du couple. En revanche, dans *La femme rompue* et dans *L'Ennui*, le tiers est incarné respectivement par une maîtresse et un amant qui conquièrent ce membre du couple qui étouffe dans une relation banale et manifeste le désir de variation. Il est donc le rival classique agissant dans le but précis de désunir le couple et de s'appropriier le membre qu'il séduit ou par qui il se laisse séduire.

Cependant, quelle que soit l'identité qu'emprunte le tiers, il est considéré comme le bouc émissaire désigné à l'unanimité comme le responsable de l'éclatement du couple. Dans *La violence et le sacré* et *Le bouc émissaire*<sup>920</sup>, René Girard insiste sur la figure du bouc émissaire comme responsable sur la place publique de toutes les fautes et accusé des conséquences désastreuses. Mais avant d'être un bouc émissaire banni ultérieurement dans une vaine tentative de rétablissement de l'ordre initial, il est d'abord une victime, parce que la plupart des fois il agit avec le concours d'un membre du couple, de quelqu'un de l'intérieur soi-disant. Ce que Girard appelle « le mécanisme de bouc émissaire »<sup>921</sup> se manifeste par la coalition d'un entourage large (on identifie dans notre cas le partenaire du couple et ses proches) contre celui qui est désigné comme le responsable de la rupture perçue comme une catastrophe :

Plus le nombre des désirs polarisés contre un individu augmente et plus augmente la tendance des autres désirs à se polariser contre ce même individu ; plus augmentent, en somme, les chances d'un effet boule de neige contre ce malheureux, un effet mimétique très évidemment. Plus le temps passe et plus le chaos des rivalités tend à basculer spontanément dans un « tous contre un » pacificateur, toujours aux dépens du même individu : le « bouc émissaire », c'est lui. Tous les appétits de violence peuvent s'assouvir impunément contre cette victime dont personne ne prend la défense : tout le monde voit en lui le responsable unique du désastre<sup>922</sup>.

Autrement dit, le phénomène du bouc émissaire désigne la révolte en général injustifiée de tout un cercle humain qui condamne aveuglement un être sans le juger objectivement, et ce, en vertu uniquement du rapport de mimétisme ; dans les termes de Girard, « l'unanimité contre une

---

<sup>920</sup> René Girard, *De la violence à la divinité*, op. cit.

<sup>921</sup> René Girard, « Introduction », in *De la violence à la divinité*, op. cit., p. 14.

<sup>922</sup> *Ibid.*, p. 15.

victime dont la non-pertinence, l'innocence donc, échappent à cette même communauté, trompée par sa propre unanimité. »<sup>923</sup>

En étroite relation avec le tiers nous observons le traître, c'est-à-dire le partenaire du couple qui soutient son intervention, en se convertissant ainsi en traître. Le tiers et le traître concourent à spéculer sur la fragilité du couple, à exploiter sa faiblesse. Il est également à souligner la complicité du personnage trahi à la réussite de la trahison, car il agit en vertu d'une tolérance et d'une compréhension exagérées, ainsi que d'un complexe d'infériorité et de culpabilité injustifié. Avoir le sentiment d'être trahi ramène celui en cause à reconsidérer les ententes explicites ou cachées qui existent ou qu'il croit exister entre le tiers et le traître. Deux conséquences en découlent : d'une part le personnage trahi est forcé à réévaluer son couple à la lumière de la nouvelle réalité : la relation est déficitaire ; d'autre part il doit avouer que son partenaire, qu'il considère traître, apprécie, voire recherche des provocations en-dehors du couple. Dans *La femme partagée*, *L'Ennui* et *Jules et Jim* c'est la femme du couple qui trompe ; dans *La femme rompue* et *L'Invitée* c'est l'homme qui se permet des aventures. Les raisons de la trahison sont multiples : soit le traître en a assez de la vie inintéressante aux côtés du partenaire (*La femme rompue*), soit c'est sa nature même qui le pousse à expérimenter sans nécessairement vouloir affecter sa relation de base (*Jules et Jim*, *L'Invitée*, *L'Ennui*), soit les circonstances favorisent l'approche d'autrui jusqu'aux limites du danger d'intrusion (*La femme partagée*), soit l'orgueil blessé exige la vengeance (*Jules et Jim*).

Dans *La femme partagée*, la passion pour la musique et la sensibilité artistique représentent les affinités qui rendent possible l'accueil du tiers dans le couple, accueil qui se définit d'abord sous forme d'amitié profonde et durable. Arnold se voit presque automatiquement accorder une place essentielle dans la vie du couple, tant émotionnellement — par l'amitié et la confiance —, que physiquement — par la vie commune dans un même logement. Sympathie amicale et partage d'espace, la relation triangulaire a besoin d'un médiateur qui ouvre les portes au tiers s'introduisant ainsi dans la vie du couple grâce à cette affinité. Et en fait, c'est Élise Fabien qui représente le liant entre le couple et le tiers : propriétaire d'une maison à Villefranche, elle les y héberge tous, par amitié envers le couple et par amour pour Arnold, un ancien amant qu'elle veut reconquérir. L'affinité est alors le volet fondateur de la relation triangulaire : « Ce temps de plénitude, où l'amour et l'amitié prenaient la même apparence. » (*FP*, 110) Affinité veut, donc, dire harmonie, accueil, ouverture et nullement rupture, conflit ou rejet.

---

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 16.

L'attirance s'exerce à partir du couple vers le tiers. C'est Lucien qui a immédiatement l'intuition d'avoir rencontré un être spécial qui marquera pour toujours sa vie. Il est secondé par Léa qui, même sans éprouver son enthousiasme, partage son admiration.

Sans le connaître encore, je le comprenais déjà ; nous nous étions touchés. C'était une de ces rencontres exceptionnelles qui pèsent dès l'abord dans une vie et dont on peut jurer qu'elles ne seront pas stériles ; mal ou bien, elles produiront quelque chose.  
Léa m'écoutait ; elle partageait mon sentiment, qui n'était encore que de l'admiration, mais une admiration humaine et chaude. (*FP*, 88)

Les propos de Lucien suggèrent l'affinité avec le tiers, une affinité qui se passe de la rationalisation et rend la fonction du tiers extrêmement attirante : il remplit le vide, son arrivée donne du poids, de la matérialité à la vie. L'autre s'immisce pour remplir un vide et pour donner un sens à l'existence (« rencontres qui pèsent » ; « [rencontres] qui ne sont pas stériles »), tout en adoptant la figure de ce même vide qu'il doit remplir :

Avant même que j'eusse appris quelque chose sur sa vie, les joues creuses d'Arnold, la ligne de ses lèvres serrées et qui ne s'ouvrirent que pour montrer des dents irrégulières, m'inspirèrent une sorte de pitié, où naissait déjà une sympathie secrète, qui ne fit que grandir pendant les deux heures que je passai ce jour-là avec lui. (*FP*, 83)

La première approche se réduit à l'impact physique : le visage d'Arnold, par ses imperfections, inspire à Lucien de la compassion. Et c'est ce sentiment de supériorité que le tiers confère au couple qui facilite la transition vers des sentiments plus profonds. La physionomie d'Arnold est à l'origine de l'admiration de Lucien, grâce à l'association frappante de la fragilité physique et de la force mentale : « un musicien danois [...] dont la physionomie me frappa tout de suite. Son visage, dès l'abord, accusait un curieux mélange de faiblesse physique et d'énergie morale, qui donnait à chacun de ses traits une valeur mouvementée. [...] Assez petit, son corps trapu s'appuyait sur des jambes frêles qui semblaient fléchir sous le poids lorsqu'il marchait. » (*FP*, 83)  
Non seulement Arnold se révélera d'une force mentale étonnante par la suite, mais son physique lui-même s'avérera d'une résistance surprenante, tel que le constatera Lucien : « J'étais persuadé qu'Arnold avait dû se refroidir la veille, que je le trouverais au lit. Ce fut lui-même qui me reçut et je le vis rire de mon inquiétude. Ce fait pesa lourdement dans l'idée de force que je me faisais peu à peu de mon ami. » (*FP*, 108)

Hellens souligne que l'amitié se déclenche plus fortement du côté de Lucien, tandis que chez Arnold ce sentiment est mêlé de ruse qui, même si inconsciente, offre un premier indice des nuances qui se manifesteront dans l'avenir.

Une amitié franche, entière, universelle, semblait s'être établie, presque à première vue, entre Arnold et Lucien. Plus profonde peut-être, absolue, du côté de ce dernier ; de celui d'Arnold non sans ombre de ruse, je ne puis appeler cela d'un autre nom. Ruse sans doute naturelle, inconsciente, non moins agissante<sup>924</sup>.

Dans ce contexte, les efforts que déploie Lucien pour rapprocher Arnold et Léa sont un pur prétexte pour renforcer l'amitié qu'il ressent lui-même et pour multiplier les occasions de rencontre ; en effet, il perçoit cette amitié en termes de besoin, voire de dépendance.

Arnold avait des idées sur l'enseignement du chant qui me parurent en contradiction avec celles du professeur de Léa. « Pourquoi ne prendrais-tu pas des leçons d'Arnold ? » m'écriai-je tout à coup. Je ne sais ce qui me poussa à formuler cette question avec tant de feu. Il entra sans doute dans mon enthousiasme une grande part d'égoïsme ; si ces leçons pouvaient procurer à Arnold quelque argent, n'y trouverais-je pas en même temps l'occasion de nous réunir plus souvent et de resserrer une amitié dont je commençais à éprouver le besoin ? (*FP*, 94)

Le vide à l'intérieur du couple annoncé par l'arrivée du tiers commence à se définir de plus en plus grâce à Arnold. À partir du jour où celui-ci vient à un rendez-vous par une pluie fort violente, alors que le couple et surtout Lucien ne l'attendaient plus, l'amitié est définitivement scellée entre eux : « Comme j'aurais voulu l'embrasser, ce visage mouillé et si tranquille, à côté de moi qui avais osé douter de lui ! » (*FP*, 108) Le bonheur de l'apparition d'Arnold, formé, chez Lucien, d'un mélange de désespoir et de joie, frise la folie : « le bouleversement du désespoir et celui de la joie ne firent qu'un dans ma folie. » (*FP*, 108) La présence d'Arnold devient indispensable au point que Lucien en extrait sa passion même de vivre et d'aimer.

De ce jour, l'amitié prit en moi une poignante tournure. Bien que Léa ne cessât de me combler, la présence d'Arnold me devint indispensable. Sans lui je n'avais qu'un bras. Si étrange que cela puisse paraître, il me semblait que privé de lui, je ne pourrais étreindre la vie, ni Léa elle-même, avec cette énergie qu'il m'avait fait concevoir et que sa présence, en quelque sorte, m'assurait.

Je me rendis compte que Léa, de son côté, ne pourrait plus se passer de ce maître chez qui elle avait trouvé en même temps deux choses que sa maîtresse n'avait su lui donner : cette fermeté masculine en quoi l'instinct prend ses meilleures inspirations et une confiance dans l'avenir façonné selon son rêve, dont elle vivait comme la plante vit de lumière. (*FP*, 108-109)

---

<sup>924</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée », op. cit.*, p. 7.

Arnold ne cesse pas de donner au couple des preuves de son affection et de son amitié. Ainsi, il refuse de travailler avec Sternberg, sachant que Lucien est fâché contre lui : « “Brouillé ? fit-il vivement. Excusez-moi, je ne savais pas. Alors, c’est simple, je lui écrirai que je ne peux travailler avec lui !” » (FP, 87) Il refuse également d’être payé pour les leçons de musique qu’il donne à Léa : « Lorsqu’il fut question quelques jours plus tard du règlement de ses leçons, Arnold refusa de recevoir un paiement quelconque. En vérité, mon égoïsme se montra cette fois encore, car dans ce refus un peu indigné je ne voulus voir que la preuve d’une amitié qui s’établissait définitivement entre nous. » (FP, 95) La reconnaissance de Lucien devant ces manifestations d’amitié, devant ces démonstrations d’affection touchantes et inespérées s’exprime par une émotion presque incontrôlable, un état d’extase qui le fait jubiler :

J’aurais dû protester, mais je sentis que de tels mots eussent été ridicules, et vains du reste comme une politesse. Cette réponse si simple m’avait touché à vif et pénétré si profondément, que je demeurai sans rien dire, paralysé d’étonnement et de bonheur. Je sentis seulement que je faisais en pensée le geste de lui serrer la main. (FP, 87)

Chez Franz Hellens, l’amour et l’amitié représentent la face et le revers d’un même sentiment, tout comme il l’exprime par l’intermédiaire de son *alter ego* Lucien : « l’amitié, pour moi, était non seulement un complément de l’amour, mais en quelque sorte sa condition et sa solidité. » (FP, 128) Dans les rapports qui se tissent entre les trois personnages, ces deux sentiments s’engendrent l’un l’autre, entraînant les protagonistes dans un cercle vicieux d’où ils ne peuvent sortir que l’âme mutilée, car à leurs yeux il n’est envisageable d’aimer qu’un ami et d’être ami que de quelqu’un qu’on aime. Sans se le définir, ils aspirent à un sentiment d’amitié suprême, platonicienne, mais qui est inatteignable dans sa forme complète : « Dans toute amitié il y a toujours le désir d’un bien dont on a besoin, et ce désir n’est jamais complètement satisfait, à moins qu’on n’atteigne le principe suprême de tout bien et l’objet dernier de tout amour. »<sup>925</sup>

Cependant, l’admiration et l’esprit d’émulation que les deux hommes se témoignent réciproquement dépassent les frontières de l’amitié et laissent transparaître une attraction physique qu’ils semblent ignorer. La cueillette des figes est une occasion qui permet l’étalage de la virilité, tout comme le prétexte pour la naissance d’un sentiment que l’auteur lui-même définit comme étrange, car inédit par rapport aux autres sentiments les unissant.

C’était l’époque des figes. Comme Elise et Léa exprimaient le désir d’en manger, nous retournâmes du côté de la maison, où s’élevait un figuier géant. [...] Je vis Arnold qui riait ; il

---

<sup>925</sup> Platon, *Le Banquet ou de l’amour*, op. cit., p. 125.

ramassa une gaule et se mit à frapper le feuillage épais [...] Ne voulant pas qu'il se fatiguât seul, je saisis à mon tour un bâton et commençai à gauler avec vigueur.  
[...] Cette drôlerie m'émut. Arnold rougissait mais riait en même temps ; on le sentait moins humilié que confondu. Cherchant tous deux les meilleures branches, nous frappions parfois à la même place et nos perches se croisaient. Je m'amusai à ce jeu où, dans l'agitation physique, naissait un sentiment qui allait prendre des proportions étranges. (*FP*, 85-86)

Des accents homosexuels, niés avec véhémence par Hellens, transparaissent par endroits dans ce roman. Robert Frickx est le premier à avoir verbalisé les nuances subtiles de cette attraction ; dans son optique, les deux hommes chercheraient à se posséder réciproquement par médiation de la femme qu'ils possèdent. Ainsi, le trio qu'ils forment serait l'expression d'une attraction mutuelle qu'éprouvent les personnages, mais notamment les hommes.

[...] le caractère singulier de la relation qui unit les deux personnages masculins : une lecture attentive fait clairement apparaître que l'existence du triangle mis en scène par Hellens n'est rendue possible que par l'attirance homosexuelle qu'éprouve Lucien pour Arnold, même si elle est sans désir physique avoué, voire totalement inconsciente<sup>926</sup>.

L'écrivain imagine, avec la même naïveté que Simone de Beauvoir, qu'il est possible de décrire une telle relation en la préservant de toute équivoque sexuelle. D'ailleurs, Simone de Beauvoir a la lucidité d'admettre l'échec de sa tentative :

Ainsi abordais-je un thème auquel je revins dans tous les récits que j'ébauchai, le mirage de l'Autre. Je ne voulais pas que l'on confondit cette fascination avec une banale histoire d'amour et je pris pour protagonistes deux femmes : je pensais ainsi — non sans naïveté — préserver leur relation de toute équivoque sexuelle<sup>927</sup>.

tandis que Franz Hellens, même après des réactions adverses provoquées par l'ambiguïté de la relation qu'il peint, refuse de regarder la vérité en face : « L'amitié peut prendre tournure et figure de passion entre deux natures humaines sans dégénérer en vice. »<sup>928</sup> Tous les actes réciproques de ses personnages masculins lui apparaissent justifiés, tandis que l'affection qu'ils se témoignent se définit par deux volets contradictoires — l'estime et la passion : « [...] dans l'inextricable dilemme, l'amitié des deux hommes ne s'était jamais démentie. De plus, Arnold méritait autant l'estime, l'espèce de passion de son ami que Lucien celle d'Arnold. »<sup>929</sup> En outre, la simplicité et la normalité avec lesquelles il conçoit la relation à trois l'empêchent de voir ce que tous les autres voient : les accents homosexuels présents dans la conduite des deux hommes,

<sup>926</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 104.

<sup>927</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>928</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée »*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 9.

dont ils ne se rendent même pas compte, puisqu'ils les subliment dans leur amour pour Léa. L'auteur soutient à plusieurs reprises que c'est l'amitié qu'il prône et non pas un amour maladif et que ce sentiment conditionne l'expression de l'amour.

*La femme partagée* est moins le roman de l'amour que celui de l'amitié. La passion de Lucien et d'Arnold pour la même femme — et leur consentement au partage — ne peuvent être jugés qu'en raison de l'amitié étroite qui les unissait déjà au moment où l'amour les accula à leur destin. Le sens de ce drame serait faussé si on considérait les personnages sous un autre angle. L'amour-passion de Stendhal trouve sa contrepartie dans l'amitié-passion, celle-ci n'a pas encore eu son romancier. Balzac l'a fait pressentir dans *Le Cousin Pons*. Mais ce sentiment est bien faible s'il ne peut, comme l'amour, passer de l'adoration à la haine.

Ces deux hommes se sont tout de suite sentis enchaînés. D'une communauté d'idées, de goûts, est née une affection que certaines circonstances vont bientôt renforcer et compliquer, jusqu'à lui donner cette apparence « pathologique » dont parle Nietzsche dans sa correspondance avec Edwin Rhode. Léa, d'autre part, est attachée à ces deux hommes par des liens différents, mais également solides<sup>930</sup>.

La défense que fait Hellens lui-même de l'amitié de ses trois protagonistes s'étend non seulement sur la sphère affective, mais étrangement sur la sphère charnelle aussi.

Une étrange fatalité rend leur union indissoluble. Ils forment à eux trois une espèce de triangle de chair et d'âme, dont on ne saurait dissocier une partie sans provoquer un sanglant écroulement. La défection ou le renoncement de l'un de ces trois personnages ferait le malheur des deux autres. Désormais, la solution du problème s'impose : combattre la jalousie pour ne pas succomber à la haine<sup>931</sup>.

Ni la *Glose sur « La femme partagée »*, ni l'article « Au cœur de la tragédie *La femme partagée* » publié dans *Documents secrets* n'expliquent de façon convaincante ce genre d'affection entre deux hommes et une femme, parce que ses contemporains ne peuvent concevoir une relation telle qu'Hellens la dépeint. De surcroît, la *Glose* notamment abonde de contradictions qui, loin de clarifier les polémiques, les alimente, en voulant cacher même ce qui est évident pour les connaisseurs de la vie d'Hellens. L'écrivain insiste toujours sur la pureté et la beauté du sentiment de l'amitié entre les deux hommes — « La seule vérité essentielle du drame, son seul enjeu, je le répète, et en dernier ressort son épilogue, est donc le poids et la teneur d'une amitié. *La femme partagée* n'est que cela, ne signifie pas autre chose. »<sup>932</sup> —, sentiment d'après lui exempt de toute souillure morale, dépourvu de jalousie et de haine et surtout dépourvu

---

<sup>930</sup> Franz Hellens, « Au cœur de la tragédie *La femme partagée* », *op. cit.*, p. 166.

<sup>931</sup> *Ibid.*

<sup>932</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée »*, *op. cit.*, p. 12.

d'accents homosexuels. Il souligne que ce n'est pas seulement une idée sans couverture dans sa propre réalité, mais c'est justement ce qu'il est convaincu de voir dans la vie tout autour.

Vous le voyez, *La femme partagée*, c'est le drame de l'amitié, plus que la tragédie de l'amour. C'est sur ce plan-là qu'il importe de comprendre le roman comme la vie, la fiction comme la réalité. [...]

Il faut réaffirmer ici que dans l'inextricable dilemme, l'amitié des deux hommes ne s'était jamais démentie. De plus, Arnold méritait autant l'estime, l'espèce de passion de son ami que Lucien celle d'Arnold. Si bien que quelque temps les plateaux de la balance oscillèrent dans une sorte de rythme non seulement soutenable, mais heureux dans les minutes, les secondes, où la mesure paraissait égale<sup>933</sup>.

Dans la *Glose sur « La femme partagée »*, l'auteur s'efforce, en s'appuyant sur les propos de Montaigne, de convaincre les lecteurs — et peut-être de se convaincre soi-même — que dans la confrontation de l'amour et de l'amitié c'est l'amitié qui l'emporte toujours :

J'oublie de vous dire que des deux sentiments en question, l'amitié me paraît la plus résistante et la plus durable. L'amitié peut prendre tournure et figure de passion entre deux natures humaines sans dégénérer en vice. Loin de là : l'enjeu même de cette union morale, s'il se présente comme un obstacle, et si dangereux soit-il, peut la fortifier au lieu de la détruire. Au dire de Montaigne, et de tant d'autres qui l'ont précédé, l'amitié domine l'amour<sup>934</sup>.

Mais cette amitié, trop ambiguë, contrarie les contemporains, qui ne croient pas aux paroles idéalistes d'Hellens, trop éloignées de la réalité immédiate. Celui-ci rejette des appellatifs tels « viciée » et « particulière » pour cette amitié, en lui attribuant ceux d'« extraordinaire » et d'« exceptionnelle ».

Des critiques, tout en saluant la valeur de l'écrit, ont mis en doute une amitié que l'auteur a voulue et montrée pure. Quelques-uns même ont fait allusion à ce qui a été nommé, depuis, « amitié particulière ». Particulière, oui, mais non dans le sens vicié du terme. Extraordinaire serait mieux, exceptionnelle mieux encore. Mais relisez, mon bon ami que je sens un peu sceptique, ce qu'écrit Montaigne le sceptique sur l'amitié d'homme à homme, et dites-moi s'il est un sentiment où l'homme, comme dit Pascal, « passe infiniment » l'homme ? comme celui-là<sup>935</sup> ?

L'intrusion du tiers dans la relation amoureuse, ainsi que le processus de trahison adviennent, dans le roman de Franz Hellens, sur le fond de la tolérance du partenaire masculin du couple. Ce qui attire dès le début l'attention dans cette histoire, c'est la position d'une extrême indulgence de Lucien vis-à-vis des anciens amoureux, admirateurs et potentiels futurs amoureux

---

<sup>933</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>935</sup> *Ibid.*, p. 11.



de Léa. Non seulement il tolère la présence d'autres hommes dans la vie de celle-ci, mais trouve que c'est une attitude normale et innocente de se laisser aimer par eux et n'en semble pas affecté : « Ce Serbe et ce Français, je le sais. [...] Je sais qu'ils viennent la voir. Pourquoi ne les recevrait-elle pas ? Doit-elle les repousser parce qu'ils l'aiment ? C'est leur affaire et la sienne. » (*FP*, 38) Ces personnages rivaux aident Lucien à définir ses propres sentiments et à prendre conscience de son propre désir pour Léa. Même si de pâles ébauches d'une relation triangulaire, ces épisodes reflètent la prédisposition de Léa à flirter avec d'autres hommes pendant qu'elle aime déjà quelqu'un, ainsi que celle de Lucien de l'accepter. À part ces deux prétendants, Léa s'éprend de Lucien tout en étant engagée dans une relation avec un homme marié. Ses ébats douloureux témoignent de sa volonté de se détacher de ce dernier et de l'impossibilité de le faire : « Je ne l'aime pas, je suis sûre de ne pas l'aimer, et pourtant j'irais partout où il me demanderait de le suivre. Je veux et je ne veux pas ! C'est affreux ! » (*FP*, 48) Encore une fois, la compréhension de Lucien se manifeste d'une façon presque inconcevable : il se limite à contempler ce que l'auteur appelle « cette douleur et ces plaintes qui s'adressaient à un autre. » (*FP*, 49) En poussant Léa à voir son rival et à lui parler, il lui laisse la liberté de choisir : « “Léa, il faut que tu le voies. Je ne veux pas que tu souffres. Ne fais pas attention à moi. Tu le verras, tu lui parleras ; il n'y a rien de si effrayant dans tout cela ! Laisse ton cœur te conduire. Tu choisiras, nous ne te voulons que du bien.” » (*FP*, 49) Un sens aigu à la fois du sacrifice de soi et de l'altruisme rend Lucien prêt à se lier d'amitié avec son rival : « “Quoiqu'il arrive, Léa, je te le jure, celui-là sera mon ami”. “Tu ne le verras jamais, fit-elle, mais je suis heureuse de cette parole”. » (*FP*, 34) En effet, lorsqu'il connaît celui qu'il nomme « cet ami qui m'avait déjà causé tant de mal » (*FP*, 67), Lucien le traite effectivement en ami : « je le regardais comme si je l'eusse toujours connu » (*FP*, 68) ; « [j]e lui dis adieu avec une émotion sincère et serrai fortement sa main. » (*FP*, 70) Ces contextes et ces personnages tiers préfigurent l'entrée en scène du véritable tiers dans la vie du couple Léa-Lucien, incarné par Arnold. L'anticipation de son futur rôle est marquée, chez Franz Hellens, par un souvenir amer du narrateur :

« Bien que nous ne fussions plus retournés à Villefranche et que nous eussions oublié l'amie qui y habitait, il nous sembla naturel de sonner à une porte qui nous avait un jour si heureusement réunis. Nous ne nous doutions pas alors qu'en s'ouvrant une nouvelle fois, elle devait laisser entrer avec nous l'invisible. » (*FP*, 82-83)

L'« invisible » désigne les ténèbres qui se cachent derrière la personne d'Arnold et qui bouleverseront pour toujours la vie du couple. L'auteur lance une prédiction funeste, annonçant

l'autre comme porteur de l'infortune dans un coin du bonheur. Ce musicien danois d'à peu près l'âge du narrateur est une apparition physique intéressante rendue par des termes descriptifs contrastants (« faiblesse » et « énergie ») : « dès l'abord, accusait un curieux mélange de faiblesse physique et d'énergie morale, qui donnait à chacun de ses traits une valeur mouvementée. » (*FP*, 83)

Initialement, par sa passivité, Arnold devient un instrument dans les mains du couple qui s'en sert pour dévier l'attention de ses propres blocages et pour dissimuler la crise. Les actes du couple ne peuvent plus dorénavant faire abstraction d'Arnold, toutes les décisions se prennent par rapport aux attentes de celui-ci, tandis que la communication entre les partenaires se réduit à des allusions, des sous-entendus et des silences. En réalité, en monopolisant leurs pensées, autrui crée une distance pénible entre Léa et Lucien, tout en étant lui-même celui qui la remplit, parce que ces derniers ne se préoccupent plus jamais d'eux-mêmes, mais de la façon de rendre heureux leur nouvel ami.

Parfois je la voyais s'arrêter au milieu de l'activité la plus ordinaire et demeurer un moment dans une étrange oscillation, comme si elle eût été prise de vertiges. J'étais tenté de lui demander à quoi elle songeait. Mais pouvait-elle songer à autre chose qu'à ce qui m'occupait moi-même ? Arnold n'était-il pas le centre de tout ? (*FP*, 140-141)

L'absence du tiers même devient présence, étant comblée par l'ombre qu'Arnold laisse planer dans toutes les pensées du couple : « Pas une seule fois, aussi longtemps que dura son absence, nous ne fîmes directement allusion à Arnold ; mais son ombre était si bien entre nous que je la sentais, épaisse et presque dure, nous heurtant à chaque mouvement. » (*FP*, 144) Un voyage de Lucien loin de son amoureuse et de son ami rend, par ce double éloignement, plus prégnant le sentiment du manque, impossible à compenser par des promesses ou des lettres : « [...] cette carte d'Arnold me fit éprouver soudain comme il me manquait véritablement, et que l'amitié, pour moi, était non seulement un complément de l'amour, mais en quelque sorte sa condition et sa solidité. L'amitié, autant que l'amour, a besoin de présence. » (*FP*, 128)

L'approche amicale de Lucien envers Arnold évolue vertigineusement vers une relation presque familiale, de plus en plus intime et prenant des allures de fraternité, où Arnold est vu comme un frère et témoin de la vie du couple : « [...] je ne m'étais jamais caché pour donner à Léa des témoignages de ma tendresse ; je l'avais embrassée et caressée devant lui, comme je l'eusse fait en présence d'un frère. » (*FP*, 137) La peine d'amour d'Arnold est interprétée par Lucien comme un désir inaccompli d'être en couple. Il éprouve même de la honte pour bénéficier des délices de l'amour sans pouvoir les partager avec son ami. Les remords deviennent presque

insupportables, de sorte que Lucien n'est plus capable de jouir de sa félicité, mais surtout se sent coupable d'être aimé au détriment de l'autre.

Oui, je souffrais ! Je ressentis tout à coup la souffrance d'Arnold, car je me la représentai violente et implacable. Comment lui procurer un adoucissement que je souhaitais aussi à ma propre peine ? [...] Il m'apparut, de nouveau, comme au premier jour de notre rencontre, seul, loin de tout, et désarmé comme un enfant ; son visage même, je me le rappelai plus que creusé par les privations, avec ses yeux myopes et sa triste bouche ! « Il est pauvre et je suis riche, me disais-je, et je ne peux, hélas, que le plaindre. Léa me comble d'amour et l'amour ne veut pas de lui. Je voudrais lui donner une part de ce que je possède, et je ne peux ! » (*FP*, 126)

Arnold ne conditionne donc pas seulement les actes du couple, mais aussi ses gestes d'amour : « [...] Arnold n'était pas dans sa chambre, aucun bruit ne nous était donc interdit ; et pourtant nous continuions à étouffer nos pas. » (*FP*, 155) Son insinuation chaque jour plus patente entre Léa et Lucien prend des allures d'implacabilité, tout en se produisant à l'initiative de ces derniers.

En un deuxième temps, vu qu'il intervient dans la vie du couple à un moment où le bonheur et la tranquillité commencent à être mis en doute par les protagonistes eux-mêmes, Arnold remplit un rôle de tiers révélateur qui aide ceux-ci à prendre conscience de leur crise affective et communicationnelle. L'indice que le tiers provoque la radicalisation de la faille au milieu du couple est représenté par la réaction instinctive que les partenaires ont de contrôler, de tempérer tout accès d'affection en sa présence, voire de se rejeter physiquement en intimité :

Après le dîner, Léa s'approcha de moi, me prit la main sans parler et la serra tout à coup. J'attirai Léa à mon tour et la pressai fortement contre moi, mais au moment de l'embrasser j'aperçus un tel effroi dans son regard, que mes lèvres hésitèrent, puis se jetèrent avec une sorte de rage sur les siennes. Quelque chose nous poussait l'un vers l'autre et nous éloignait en même temps, et aucune force n'eût été capable de nous arracher un seul mot. (*FP*, 155)

Le tiers impose une autre dynamique à la relation amoureuse. L'hésitation du couple à se donner des preuves d'amour atteste que l'autre est perçu comme une menace et comme une force qui inhibe. D'où la répulsion physique qu'il inspire. Ce « quelque chose » semble être une présence indéfinissable qu'en première phase Lucien et Léa ont peur de définir parce qu'elle est contradictoire : elle encourage et intimide à la fois. La crainte du couple de blesser le tiers — qui plus est de le blesser « à mort » — par l'exhibition d'un amour qui l'exclut frise le pathologique.

Dans notre chambre, Léa ne s'approchait plus de moi que pour m'embrasser rapidement ; ensuite elle se couchait. Plus d'une fois un violent désir me prit de me lever pour aller vers elle, la presser dans mes bras, au risque de donner l'éveil à Arnold. Pourtant, je sus me retenir. N'aurais-je pas blessé Arnold à mort ? Et du reste, comment Léa m'eût-elle accueilli ? (*FP*, 165)

La froideur qui commence à accabler le couple coïncide avec les premières manifestations d'amour chez Arnold. Il ne demande rien au couple, mais ses gestes et attitudes suggèrent plus que les paroles. En effet, ses silences forcés, ses éloignements brusques au milieu de conversations, ses chagrins visibles montrent sa frustration et sa souffrance d'être un participant extérieur à la vie amoureuse de ses amis. Cette attitude d'Arnold, loin de redonner au couple la chance à l'intimité, creuse un abysse insurmontable entre Léa et Lucien, qui ne se retrouvent plus que pour se confirmer leur incapacité de se parler librement et celle d'avoir des rapports physiques, en d'autres mots l'affaiblissement constant de leur lien et la constatation inexorable que le remords d'être ensemble au détriment d'Arnold supprime toute manifestation de la passion. Lucien, comprenant finalement la souffrance de son ami, se culpabilise d'avoir montré publiquement son amour pour Léa : « [...] je me rendis compte qu'il souffrait secrètement et me reprochai de n'avoir rien fait pour lui épargner ce mal. Arnold s'efforçait d'étouffer sa présence ; depuis quelque temps il trouvait souvent un prétexte pour s'absenter, ne voulant pas que nous pussions nous gêner à cause de lui. Et je n'avais rien voulu voir ! » (*FP*, 187) Deux réactions injustifiées ont lieu, qui reflètent une déformation des sentiments : ce manque de discrétion de Lucien s'avère dévastateur pour Arnold qui, sans l'avouer encore, voudrait se substituer à celui-ci dans le couple, mais en même temps le sentiment de culpabilité de Lucien est infondé, parce qu'il est celui « en droit » dans le couple. L'effet perturbateur du tiers est perçu plus intensément par Léa qui, s'apercevant de l'attraction encore latente entre Arnold et elle-même, se refuse aux embrassements de Lucien, ce qui trahit la connivence en train de prendre naissance entre eux : « Je me souviens qu'à ces embrassements en quelque sorte publics Léa m'opposait toujours une ombre de résistance. Cela non plus, je ne l'avais pas vu alors, mais Arnold n'avait pu s'empêcher de le remarquer. De là surtout venait sa peine et sa secrète irritation. » (*FP*, 137-138) Comme auparavant sous la menace des possibles amoureux de Léa, l'altruisme de Lucien se manifeste de nouveau et lui impose cette fois un contrôle strict de ses gestes en présence d'Arnold, mais aussi un sentiment d'autopunition, d'infliction de privations amoureuses, car il se sent lui-même un intrus entre Léa et Arnold, tandis que ce dernier, le vrai intrus, commence à prendre sa place.

Non seulement je ne me permis plus aucun abandon vis-à-vis de Léa, en sa présence, mais je crus indispensable de m'éloigner à mon tour, afin de remettre entre nous un équilibre que j'avais si durement compromis. Comme je me reprochais mon inconscience habituelle ! « Le principal, pensai-je, c'est de les laisser seuls pendant la répétition de chant ; ce domaine leur appartient, en m'y imposant je ne suis qu'un intrus » J'inventai une occasion quelconque pour m'absenter et pris l'habitude ensuite de ne rester que le temps qu'il fallait, afin que ni Léa, ni Arnold ne pussent s'apercevoir de mon intention. (*FP*, 138)

Le sens de l'amitié pousse Lucien à des accès de générosité et de sacrifice à son propre détriment.

De quel élan n'eussé-je pas été capable afin de lui prouver une amitié que je voulais, autant que la sienne, surprenante ? Je me fis une âme et un corps d'ascète en face de son âme et de son corps mortifiés. J'allai sur ce chemin aussi loin que je le crus possible, et, persuadé que ce que je recevais de Léa je le volais à Arnold, je me gardai de lui demander quelque chose, j'évitai même de provoquer ses caresses et demurai contre elle dans cette situation douce et cruelle à la fois où j'avais languï si longtemps, lorsque je la désirais sans oser le lui dire. L'exaltation intérieure que je ressentais maintenant n'était pas moins vive qu'alors ; elle brûlait même davantage, compliquée de mon amour pour Arnold et du sentiment de mon sacrifice. (*FP*, 139)

Les rôles des deux hommes changent dans le mauvais sens : si on peut trouver normal qu'Arnold offre à ses amis un espace de solitude qui leur permette d'exprimer sans gêne leur amour, il est au moins surprenant que Lucien pense à offrir des intervalles de solitude et d'intimité à Léa et Arnold. En n'étant qu'à moitié conscient des conséquences de son sacrifice, Lucien se déclare soulagé de le faire. Ainsi, il se montre souvent trop fatigué pour accompagner Léa à faire des courses et prie Arnold de l'accompagner à sa place. Cette attitude de Lucien vise non seulement à apaiser son sentiment de culpabilité, mais aussi à laisser de nouveau à la femme la liberté du choix : « Attendre, laisser à Léa le chemin libre pour agir. » (*FP*, 165) La conséquence première dans le processus psychologique déclenché par le tiers est que le membre du même sexe lui cède sa place et se rend invisible volontairement.

Ce renoncement apaisa quelque peu mes remords. Lorsqu'il refusait, je le pressais doucement, feignant de m'étonner. Cette tendresse passionnée que j'avais éprouvée pour Arnold à Villefranche, pendant les premiers mois de notre amitié, elle s'emparait de moi à nouveau, plus violente qu'avant ; et je sentais que pour qu'elle se déployât fortement, pour qu'Arnold en sentît vivement les effets, je devais me priver de ce qui manquait à mon ami ou du moins lui en laisser une part. (*FP*, 138-139)

Cette posture victimaire qu'adopte Lucien est préparatoire à l'idée du partage amoureux et à l'acceptation de celui-ci, mais révèle notamment une attitude masochiste qui justifie, à ses yeux, la souffrance qu'il doit éprouver. Lucien se considère une victime qui accepte ce qu'il lui arrive sans oser protester. Par cette attitude, il obéit au processus de victimisation tel que statué par René Girard :

La victime de la médiation interne [...] croit toujours deviner une intention hostile dans l'obstacle mécanique que lui oppose le désir de son médiateur. Cette victime s'indigne bruyamment mais elle croit mériter, au fond d'elle-même, la punition qui lui est infligée. L'hostilité du médiateur paraît toujours un peu légitime, car on se juge, par définition, inférieur à celui dont on copie le désir. Obstacles et mépris ne font donc jamais que redoubler le désir parce qu'ils confirment la

supériorité du médiateur. De là à choisir le médiateur en vertu non pas des qualités positives qu'il nous semble posséder, mais *de l'obstacle qu'il nous oppose*, il n'y a qu'un pas ; et ce pas est franchi d'autant plus aisément que le sujet se méprise davantage<sup>936</sup>.

René Girard traite également ce mécanisme en termes de cécité du masochiste face à l'injustice qu'il subit et de persévérance opiniâtre dans une démarche destructrice qu'il conscientise comme telle :

Le masochiste est plus lucide, et plus aveugle, à la fois, que les autres victimes du désir métaphysique. Il est plus lucide, de cette lucidité toujours plus répandue de nos jours, parce que, seul de tous les sujets désirants, il perçoit le lien entre la médiation interne et l'obstacle ; il est plus aveugle parce que, au lieu de pousser cette prise de conscience jusqu'aux conclusions qu'elle réclame, au lieu, en d'autres termes, de fuir la transcendance déviée, il s'efforce paradoxalement de satisfaire son désir en se précipitant sur l'obstacle, en se vouant au malheur et à l'échec<sup>937</sup>.

Outre la liberté accordée à Léa afin qu'elle puisse choisir son compagnon, nous décelons chez Lucien surtout une mauvaise compréhension du sens de l'amitié et de ce que son geste généreux de substitution implique. Inconsciemment, le geste de Lucien de céder à Arnold sa place dans son propre couple revient à l'inviter dans son ménage et dans sa vie. Cela est une forme de l'hospitalité, basée sur la réciprocité de l'affection et des objets matériels, illustrée par les propos d'Alain Montandon : « Désir d'être accueilli, mais également désir de recevoir et désir de donner »<sup>938</sup>. En effet, l'amitié qui s'établit entre les hôtes et l'invité donne lieu au partage du logement, de la nourriture, voire de l'argent que Lucien gagne pour sa compagne et pour Arnold. Cela préfigure le partage amoureux triangulaire, ce qu'Alain Montandon appelle « une érotique de l'hospitalité »<sup>939</sup>. Mais Arnold ne se contente pas du sacrifice de Lucien, il veut tout et ne cache pas sa déception d'être toujours le tiers.

Mes efforts n'avaient abouti à rien. En me dépouillant, je n'avais pas réchauffé Arnold. Sa nervosité n'était ni moins grande, ni moins fréquente qu'avant ; au contraire, il devenait de jour en jour plus sombre. Il continuait de nous éviter et ne recevait que contraint ce que je lui donnais d'un cœur si dévoué ! Comment ne m'étais-je pas aperçu qu'en me privant ostensiblement devant lui, je le blessais plus fort au lieu de le soulager ? (*FP*, 141)

La déviation des rôles dans les relations amoureuse et amicale conduit respectivement à l'infidélité (de la part de Léa) et à la trahison (de la part d'Arnold). Pour Lucien, l'amour avoué

---

<sup>936</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, in *De la violence à la divinité*, op. cit., p. 180. Souligné dans le texte.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>938</sup> Alain Montandon, *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 2002, p. 1.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 1.

par Arnold à Léa est une trahison des deux envers lui-même, un acte de profanation de l'amitié et de la fraternité qui les unit tous les trois ; il leur en attribue la faute à tour de rôle. Initialement il considère Léa coupable du déclenchement de l'amour d'Arnold, vu sa capacité de déceler ce sentiment sous la timidité des hommes qui l'aiment (ce qui a été son propre cas aussi). Il lui en veut surtout pour avoir eu l'indiscrétion de pousser Arnold à dévoiler son amour.

En y songeant, je m'imaginai l'insistance irraisonnée de Léa, ou plutôt cette clairvoyance instinctive, cette curiosité aussi, qui l'avaient poussée autrefois à deviner chez moi un sentiment, si bien caché pourtant. Elle avait senti tout à coup le véritable motif de la réserve d'Arnold et n'avait pas voulu qu'une équivoque se dressât entre nous. C'était le besoin de franchise et de netteté de Léa, autant que l'excusable curiosité de son sexe, qui avait obligé Arnold à se trahir. (FP, p. 125)

Hellens soutient lui-même, en dehors de son roman, la naïveté flagrante de Lucien et son ignorance de la réalité qui se déroule sous ses yeux, ainsi que l'effort de Léa de le ménager, en lui cachant l'amour d'Arnold qu'elle a compris immédiatement :

Arnold devint vite amoureux de son élève. Longtemps Lucien, depuis l'enfance et par naissance la naïveté et la confiance personnifiées (traits de nature qui lui avaient déjà valu quelques déboires), ne s'aperçut de rien ; l'amitié jetait sa couverture de bon métal sur le brasier, et Léa fit tout, j'en suis sûr, pour lui épargner un coup terrible<sup>940</sup>.

Il faut dire que ce que Lucien considère la trahison de Léa a lieu avec sa propre complicité, même si involontaire, qu'il finit par admettre : « C'est moi qui ai poussé Léa dans les bras d'Arnold ! » (FP, 169) En réalité, c'est Arnold qu'il tient pour coupable, non tant de la destruction de son couple, mais surtout de la destruction de leur amitié masculine, car l'aveu d'amour de celui-ci mine les convictions sur lesquelles se construit toute sa vie. Le scénario osé des reproches — « Vous avez trahi l'amitié, il n'y a plus rien de commun entre nous ! » (FP, 167) — est purement imaginaire et démonté facilement par Léa qui le convainc de la catastrophe que ce geste apporterait dans leur vie à tous les trois : « Un seul mot, que j'aurais dit à Arnold, eût renversé trois vies ! Léa me prouva que c'était moi qui me trompais. » (FP, 168)

Délaissé dans une relation amoureuse sans modulation, Lucien ne prend conscience de son désir pour Léa qu'après avoir pris conscience du désir d'Arnold pour celle-ci. La manifestation de ces deux désirs pour le même objet illustre la théorie girardienne de la concurrence qui prend naissance entre deux rivaux dès que le tiers revêt son rôle de médiateur de

---

<sup>940</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée »*, op. cit., p. 7.

ce désir qui est implicitement un rôle d'obstacle, parce qu'Arnold, tout en révélant le désir, bloque l'approche de Lucien.

[...] le médiateur désire lui-même l'objet, ou pourrait le désirer : c'est ce même désir, réel ou présumé, qui rend cet objet infiniment désirable aux yeux du sujet. La médiation engendre un second désir parfaitement identique à celui du médiateur. C'est dire que l'on a toujours affaire à deux désirs *concurrents*. Le médiateur ne peut plus jouer son rôle de modèle sans jouer également, ou paraître jouer, le rôle d'un obstacle<sup>941</sup>.

Mais Lucien n'admet pas que son propre désir amoureux est déclenché ou renforcé par son rival, dans une tentative pour affirmer son antériorité et donc l'authenticité de son sentiment dans ce rapport. Il obéit ainsi à la thèse de René Girard en vertu de laquelle « [l]e jaloux soutient toujours [...] que son désir a précédé l'intervention du médiateur. Il nous présente celui-ci comme un intrus, un fâcheux, un *terzo incomodo* qui vient interrompre un délicieux tête-à-tête. »<sup>942</sup> En niant l'imitation à laquelle il ne peut se soustraire, Lucien se veut maître de son désir et pôle stable du couple, ce qui justifie l'accusation d'intrusion qu'il lance à Arnold et donc de destruction de leur amitié en faveur d'un amour auquel il n'aurait pas le droit. Ainsi voit-il dorénavant Arnold par le prisme de l'inimitié, conduite que Girard considère comme une conséquence logique de l'acte d'imitation.

Dans la querelle qui l'oppose à son rival, le sujet intervertit l'ordre logique et chronologique des désirs afin de dissimuler son imitation. Il affirme que son propre désir est antérieur à celui de son rival ; ce n'est donc jamais lui, à l'entendre, qui est responsable de la rivalité : c'est le médiateur. Tout ce qui vient de ce médiateur est systématiquement déprécié bien que toujours secrètement désiré. Le médiateur est maintenant un ennemi subtil et diabolique ; il cherche à dépouiller le sujet de ses plus chères possessions ; il contrecarre obstinément ses plus légitimes ambitions<sup>943</sup>.

La manifestation de la tierceté comme amitié se complexifie donc, dans le roman de Franz Hellens, en s'enrichissant du volet de la rivalité et implicitement de la jalousie comme conséquences de l'impossibilité du couple de se suffire et de son recours au ternaire pour nourrir le binaire. Le langage se charge inévitablement d'une connotation guerrière, l'affinité relationnelle se métamorphose en hostilité, en animosité et même en conflit. Paradoxalement, l'amitié hospitalière qui accueille le tiers dans la vie du couple n'est qu'une forme voilée, dissimulée de la crise du couple.

---

<sup>941</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, in *De la violence à la divinité*, op. cit., pp. 39-40.

Souligné dans le texte.

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>943</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.



Le même modèle de la tierceté s'immiscant dans la vie du couple se perpétue dans plusieurs univers romanesques. Ce sont l'appel et l'accueil du couple qui génèrent l'entrée en scène du tiers dans le roman *L'Invitée* aussi. D'ailleurs le titre lui-même avertit déjà sur la nature de la tierceté chez Simone de Beauvoir : le tiers n'intervient pas comme une force violente, mais comme une présence positive, accueillie volontiers, appelée, en la personne de Xavière que le couple invite dans sa ville, dans son hôtel, dans sa vie. L'amitié constitue le prétexte de l'arrivée du tiers, mais la présence et le rôle de celui-ci sont soutenus par les sentiments et les gestes d'hospitalité du couple. Comme chez Franz Hellens, le tiers est d'abord un ami. Mais au contraire de *La Femme partagée*, où l'amitié s'installe naturellement, dans *L'Invitée* l'amitié est forcée, car Xavière est littéralement racolée et convaincue des bénéfices d'une amitié qu'elle ne cherche pas. Elle est prise en charge par Françoise, qui se fait une tâche de l'élever littéralement selon ses propres goûts et désirs : « Cette Xavière maussade et imprévue l'intéressait. Françoise décide de prendre en main le destin de cette jeune fille, de la guider et de la forger selon ses propres goûts. » (*INV*, 39) L'acharnement de Françoise est soutenu par la conviction qu'elle est capable de sauver un être qui ne sait pas comment vivre car animé par ce qu'elle appelle une « peur de rompre avec [ses] petites habitudes, peur de la liberté » (*INV*, 40) et aussi par une sensation d'impuissance foncière : « les gestes de Xavière, sa figure, sa vie même avaient besoin de Françoise pour exister. » (*INV*, 20) Les sentiments d'attachement, mais aussi de soumission de la fille se confirment lors d'une absence prolongée de sa protectrice :

« C'est tellement lugubre cet hôtel sans vous, dit Xavière. Autrefois, même quand je ne vous voyais pas de la journée, je vous sentais au-dessus de ma tête, j'entendais votre pas dans l'escalier. C'est si vide maintenant.

— Mais je vais rentrer », dit Françoise émue. Jamais elle ne s'était doutée que Xavière fût si attentive à sa présence ; comme elle l'avait méconnue ! Comme elle allait l'aimer pour rattraper le temps perdu. (*INV*, 263)

Dans le cas de Françoise, l'amitié qu'elle offre à Xavière se fonde sur un principe théorique noble se définissant par un dévouement exclusif et inconditionné à l'autre, pouvant aller jusqu'à l'oubli de soi-même : « En somme, c'est ça l'amitié: chacun renonce à sa propre prépondérance. » (*INV*, 374) Cette vision altruiste se construit sur une pensée de la liberté : « [...] l'aimer dans son altérité et dans cette liberté par laquelle il s'échappe. L'amour est alors renoncement à toute possession, à toute confusion, on renonce à être afin qu'il y ait cet être qu'on

n'est pas. »<sup>944</sup> Pourtant, dans la pratique ce sentiment connaît une tournure contraire : en réalité, c'est un rapport de domination que Françoise exerce sur un être inférieur, apparemment malléable et sans discernement. Ainsi, le rapport qu'elle tisse avec Xavière se décline dans toutes les circonstances en termes d'annihilation de la volonté de cette dernière, tout comme d'appartenance à une autre personne.

Qu'elle le voulut ou non, Xavière était rivée à elle par un lien plus fort que la haine ou l'amour ; Françoise n'était pas devant elle une proie parmi d'autres, elle était la substance même de sa vie, et les moments de passion, de plaisir, de convoitise n'auraient pas pu exister sans cette trame solide qui les soutenait ; tout ce qui arrivait à Xavière lui arrivait à travers Françoise, et fût-ce en dépit d'elle-même, Xavière lui appartenait. (*INV*, 311)

Dans ce roman, l'hospitalité est paradoxalement associée à la possession, à la réification des êtres humains, à leur rabaissement et réduction à un état de marionnettes sans personnalité. Autrement dit, l'hospitalité implique un sentiment de supériorité de celui qui l'accorde. La propension de Françoise à l'hospitalité se fait tout d'abord à son propre intérêt car, tout comme elle le précise dans l'extrait ci-dessus, cela lui rapporte « des joies » et « l'enchanse », ce qui répond à la constatation de Montandon selon laquelle l'hospitalité peut être aussi intrusive que l'intrusion de l'invité : « l'hospitalité est intrusive, elle comporte *volens nolens* une face de violence, de rupture, de transgression, voire d'hostilité. »<sup>945</sup> Cette facette de l'hospitalité, qui en réalité n'en est pas une véritable, se révèle à la lumière des réflexions d'Alain Montandon qui souligne le côté violent de ce sentiment, visant à s'appropriier l'autre jusqu'à son annihilation :

L'hospitalité n'a pas pour vocation première l'intégration qui en un sens est appropriation de l'autre pour le transformer dans le même. Intégrer, c'est soumettre l'autre à ma loi, exiger sa métamorphose, sa transformation, c'est-à-dire exercer d'une certaine manière une violence. L'hospitalité se distingue de ce type d'accueil intégrateur par le respect de l'altérité comme telle, sous volonté de ce qui est soumission à ma propre loi. L'hospitalité cesse où commence l'intégration. Ainsi l'hospitalité est-elle entre deux limites : le rejet et l'absorption<sup>946</sup>.

Il faut également souligner que, outre la satisfaction personnelle de l'hôte — ou de « l'invitant<sup>947</sup> » comme l'appelle Montandon pour le distinguer de l'invité —, cet accueil initialement chaleureux et hospitalier facilite la tâche d'intrusion du tiers qui devient graduellement un invité abusif. L'attention presque exclusive que Françoise lui accorde est

---

<sup>944</sup> Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1946, p. 94.

<sup>945</sup> Alain Montandon, « Miroirs de l'hospitalité », in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, op. cit., p. 7.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>947</sup> Alain Montandon, *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, op. cit., p. 4.

réclamée autoritairement par Xavière dès qu'elle connaît des interruptions même objectives, et vue comme de la négligence à son égard. Ainsi, l'invitée regarde sa protectrice « avec une rancune avouée » (*INV*, 58) pour ne pas lui consacrer tout son temps, au détriment de son amoureux et même de son travail. Son attitude de rébellion frise le pathétique, en s'étendant à tous les facteurs qui pourraient la priver de la présence de son amie : « tous les gens qui approchaient Françoise d'un peu près, Xavière les haïssait. » (*INV*, 50) Ses reproches masquent maladroitement son envie d'usurper la place de sa protectrice, voire l'identité de celle-ci.

En plus de l'hospitalité des hôtes, un deuxième élément qui favorise l'approche du tiers est la permissivité qui règne au sein du couple. Tout comme chez Hellens, dans *L'Invitée*, la relation affective et spirituelle se détache de la relation sexuelle chez les personnages. Pour Pierre, comme pour Sartre dans la vie, l'alcôve ne tient qu'une place secondaire et n'implique pas d'engagement. Françoise aussi, tout comme Beauvoir, accepte apparemment sans difficulté les aventures de son amoureux, en soutenant l'artificialité de la sensualité dans un couple : « La pure sensualité, ça ne m'intéresse pas, dit Françoise. D'ailleurs ça veut-il même dire quelque chose : la pure sensualité ? » (*INV*, 56) Par conséquent, la trahison physique apparaît ici comme un aspect marginal, superficiel, tandis que la seule trahison concevable serait la division des esprits, la discordance des projets et des visions : « [...] ces instants épars, ils les rattachaient fidèlement à un ensemble unique, où le tien et le mien devenaient indiscernables. Aucun des deux n'en distrairait jamais pour soi la moindre parcelle ; ç'aurait été la pire trahison, la seule possible. » (*INV*, 59) L'acte d'amour dépasse donc chez eux le corporel, en se définissant comme l'atteinte de la transcendance grâce à la seule communauté des aspirations et des idéaux : « [...] deux êtres humains qui se rejoignent dans le mouvement même de leur transcendance, à travers le monde et leurs entreprises communes, n'ont plus besoin de s'unir charnellement ; et même, du fait que cette union a perdu sa signification, ils y répugnent. »<sup>948</sup>

Cette permissivité réciproque se dégage du sentiment de l'amitié sur lequel repose la relation amoureuse et qui, à son tour, crée un climat de liberté au bénéfice des deux partenaires. Pour les personnages de ce couple, tant les relations sociales que celles amoureuses sont inconcevables si elles ne se fondent pas sur le sentiment de l'amitié, ce dont témoigne Françoise : « Par le fait, je ne pourrais jamais aimer quelqu'un pour qui je n'aurais pas d'abord une amitié. » (*INV*, 453) L'amour authentique est donc ici l'amour-amitié qui, pour Beauvoir, est premièrement la communion affective et intellectuelle et secondairement l'attirance sexuelle.

---

<sup>948</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Tome I *Les faits et les mythes*, Tome II *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949, renouvelé en 1976, tome 2, p. 254.

En vertu de la liberté que s'accordent et s'arrogent les partenaires du couple, les relations qu'ils entretiennent avec leur invitée débordent le plan affectif et s'étendent à l'intime, bien que le plus souvent se limitant aux baisers, caresses et embrassements. Par ces penchants, Beauvoir et son compagnon illustrent la définition donnée par Suzanne Lilar à l'unité du couple : « L'harmonie d'un couple ne repose pas sur la parfaite sexualité de l'homme et de la femme, mais sur leur foncière bisexualité. »<sup>949</sup> Dans cet esprit, nous constatons que l'amitié des deux femmes revêt graduellement la forme d'une attraction physique, tout comme dans le cas des personnages d'Hellens Lucien et Arnold et de ceux de Roché Jules et Jim. L'amitié amoureuse débute timidement par des gestes tendres consistant en promenades main dans la main :

Françoise se laissa faire avec soumission et comme les doigts de Xavière effleuraient les siens, elle s'en saisit doucement ; la main gantée de daim velouté s'abandonna dans sa main avec une confiance tendre. Une aube de bonheur se levait en Françoise, mais elle ne savait pas encore si elle devait vraiment y croire. (*INV*, 299)

et continue par des actes plus osés, comme des danses aux accents érotiques :

Xavière l'enlaça avec autorité, elle dansait d'un air absorbé et sans regarder autour d'elle, mais elle n'était pas bovine, elle savait voir sans regarder. [...] Il lui plaisait décidément de s'afficher, ce n'est pas sans intention qu'elle serrait Françoise plus fort que de coutume et qu'elle lui souriait avec une coquetterie appuyée. Françoise lui rendit son sourire. La danse lui faisait un pu tourner la tête. (*INV*, 306)

Encore indéfinies, ces manifestations trahissent un désir érotique évident :

Elle sentait contre sa poitrine les beaux seins tièdes de Xavière, elle respirait son haleine charmante ; était-ce du désir ? Mais, que désirait-elle ? Ses lèvres contre ses lèvres ? Ce corps abandonné entre ses bras ? Elle ne pouvait rien imaginer, ce n'était qu'un besoin confus de garder tourné vers elle à jamais ce visage d'amoureuse et de pouvoir dire passionnément : elle est à moi. (*INV*, 306)

Deirdre Bair souligne le penchant intime de la relation qu'entretiennent en réalité Beauvoir et Kosakiewicz, tout en mentionnant le démenti des deux femmes de cet aspect : « Leur relation avait une composante physique très étroite, mais l'une comme l'autre affirmèrent toujours qu'elle n'eut jamais rien d'érotique. »<sup>950</sup> ; « Olga fut la première femme avec qui Beauvoir eut cette relation physique chaleureuse. »<sup>951</sup> ; « Olga embrassait longuement Beauvoir

---

<sup>949</sup> Suzanne Lilar, *Le couple*, op. cit., pp. 227-228.

<sup>950</sup> Deirdre Bair, op. cit., p. 229.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 230.

sur la bouche. »<sup>952</sup> Bair révèle les liaisons physiques que Beauvoir entretenait avec ses élèves, malgré la perception sociale défavorable, en mettant en évidence la prédilection de l'écrivain pour ce genre de relations uniquement avec des élèves à elle, c'est-à-dire avec des femmes d'une condition inférieure.

Elles dansaient souvent ensemble, et avec plaisir, à une époque où on ne s'étonnait pas de voir deux femmes enlacées sur une piste de danse. Elles fréquentaient volontiers les bars de femmes et s'amusaient des couples qu'elles y voyaient, n'hésitant pas au besoin à jouer les lesbiennes. [...] En fait, Olga était la première femme avec qui Beauvoir se sentait assez en confiance pour avoir envie de la toucher ou d'être touchée par elle, de la serrer contre elle ou de l'embrasser. Sa sœur et toutes leurs vieilles amies observaient avec ahurissement cette intimité physique qui s'exprimait avec tant de naturel. Lorsqu'elles lui en faisaient la remarque, Simone prétendait ne pas comprendre de quoi elles voulaient parler et affirmait avoir toujours eu ces démonstrations d'affection. Mais, de toutes les femmes qu'elle connut durant sa vie, celles à qui elle accorda le plus facilement son affection physique étaient ses anciennes élèves, ou des femmes avec qui elle n'avait pas été sur un pied d'égalité au début de leur amitié, où elle avait joué le rôle d'une aînée par exemple. Certaines décrivaient cette relation comme celle d'une « mère envers sa fille d'élection », ce qui la rendait furieuse<sup>953</sup>.

La négation de l'auteur est probablement due à sa connaissance de l'homophobie de la société française qui l'a marquée dès son adolescence par les préjugés dont une victime a été son amie Zaza, ainsi qu'à sa propre expérience de suspension de son droit d'enseigner à cause d'une plainte pour détournement de mineure. Questionnée par Alice Schwarzer si elle a eu des relations amoureuses avec des femmes, Beauvoir répond fermement : « Non, jamais. J'ai toujours eu de très grandes amitiés avec des femmes. Très tendres, parfois même avec une tendresse caressante. Mais ça n'a jamais éveillé en moi de passion érotique. »<sup>954</sup> Malgré le désaveu public de sa bisexualité, l'auteur lui confirme au moins sa tolérance envers ces relations.

A.S. — Mais, théoriquement, l'homosexualité vous paraît une idée acceptable ? Même pour vous ?

S.B. — Totalement. Totalement acceptable. Les femmes ne devraient plus être conditionnées uniquement pour le désir de l'homme. D'autant plus que, à mon avis, toute femme, aujourd'hui, est déjà un peu... un peu homosexuelle. Tout simplement parce que les femmes sont plus désirables que les hommes<sup>955</sup>.

L'acceptation serait due à l'éducation reçue et auto-imposée : « Sans doute un conditionnement de mon éducation — non seulement celle reçue à la maison, mais aussi toutes les lectures, les

---

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>953</sup> *Ibid.*, pp. 229-230.

<sup>954</sup> Alice Schwarzer, *op. cit.*, p. 118.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 119.

influences qui m'ont marquée dans mon enfance. Elles m'ont poussée vers l'hétérosexualité. »<sup>956</sup>  
En essayant de justifier le comportement homosexuel de la femme, l'auteur considère qu'il est à même de combler la nature féminine à un plus haut degré qu'un comportement hétérosexuel : « L'homosexualité de la femme est une tentative parmi d'autres pour concilier son autonomie et la passivité de sa chair. Et si l'on invoque la nature, on peut dire que naturellement toute femme est homosexuelle. »<sup>957</sup>

Si les relations de Sartre avec Olga n'ont jamais constitué un secret pour le public, celles de Beauvoir avec la jeune fille n'ont été confirmées personnellement par l'écrivain qu'à titre posthume, grâce au journal intime (*Journal de Guerre*<sup>958</sup>) et à la correspondance (*Lettres à Sartre*<sup>959</sup>) enfin révélés par Sylvie Le Bon de Beauvoir. En effet, le journal offre un témoignage manifeste d'un rapprochement homosexuel : « On a été dans notre baignoire, juste à côté du balcon, on était seules et royalement bien. Kos. s'est enchantée de la glace, du divan, de la petite table. »<sup>960</sup> Un autre épisode relaté dans la correspondance atteste les rapports physiques avec Olga, même si par un aveu indirect — l'auteur raconte à Sartre ses rapports avec Sorokine en les comparant à ceux entretenus jadis avec Olga : « [...] étant restée sans voile dans le lit, et les étreintes ont repris, et cette fois avec réciprocité ; ce n'est pas ce que ce fut avec Kos. mais j'ai un goût bien vif pour son corps et je trouve ces moments extrêmement plaisants. »<sup>961</sup>

Beauvoir voit l'amour entre deux femmes comme une forme supérieure d'amour, dans lequel celles-ci se lancent avec la conviction qu'il n'y a pas entre elles de barrière à franchir, parce qu'il n'y a plus cette compétition qui oppose homme et femme dans une lutte pour la domination, pour la suprématie : « une femme qui veut jouir dans des bras féminins de sa féminité connaît aussi l'orgueil de n'obéir à aucun maître. »<sup>962</sup> Tout au contraire, l'esprit d'égalité règne entre elles et libère les tensions sexuelles aussi : « Du fait que les partenaires sont homologues, toutes les combinaisons, transpositions, échanges, comédies sont possibles. »<sup>963</sup>

Entre femmes l'amour est contemplation ; les caresses sont destinées moins à s'appropriier l'autre qu'à se recréer lentement à travers elle ; la séparation est abolie, il n'y a ni lutte, ni victoire, ni

---

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>957</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, op. cit., tome II *L'expérience vécue*, p. 195.

<sup>958</sup> Simone de Beauvoir, *Journal de guerre : septembre 1939-janvier 1941*, op. cit.

<sup>959</sup> Simone de Beauvoir, *Lettres à Sartre*, op. cit.

<sup>960</sup> Simone de Beauvoir, *Journal de guerre : septembre 1939-janvier 1941*, op. cit., p. 167.

<sup>961</sup> Simone de Beauvoir, *Lettres à Sartre*, Tome II 1940-1963, op. cit., p. 42.

<sup>962</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, op. cit., tome II *L'expérience vécue*, p. 211.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 212.

défaite ; dans une exacte réciprocité chacune est à la fois le sujet et l'objet, la souveraine et l'esclave ; la dualité est complicité<sup>964</sup>.

Quoique génératrice de conflits et de frustrations, la tentation de l'homosexualité représente pour Beauvoir, tout comme le révèle Toril Moi, une source de satisfactions qu'aucune compagnie masculine ne pourrait égaler. La tolérance des caprices de ses élèves ne fait alors que confirmer le besoin qu'elle a de ces relations et le refus d'y renoncer : « en dépit de toutes ses lamentations et de ses affirmations d'un besoin de solitude et de temps pour travailler, elle savoure en réalité l'intensité sentimentale de ses relations féminines. »<sup>965</sup>

Parallèlement à l'amitié des deux femmes, un rapport d'amitié — qui se veut exempt de toute connotation sentimentale — se crée entre Pierre et Xavière, à l'image de celui qui s'établit entre les personnages d'Hellens Léa et Arnold. Néanmoins, le tempérament de séducteur de Pierre laisse entrevoir un désir de s'investir dans une relation amoureuse, tandis que pour l'invitée la proposition est effectivement perçue comme une invitation amoureuse.

— Et c'est à titre tout personnel que je souhaite d'obtenir votre amitié. Voulez-vous bien faire avec moi un pacte d'amitié personnelle ?

— Je veux bien », dit Xavière. Elle ouvrit tout grands ses yeux purs et elle sourit d'un sourire consentant et charmé ; presque un sourire d'amoureuse. (*INV*, 76)

La confirmation des vraies intentions de Pierre est donnée par l'écrivain dans son autobiographie :

[...] il se mit à souhaiter la présence d'Olga [...] ; désormais, ce fut pour lui plaisir qu'il s'appliqua à se montrer plaisant. [...] Sartre ne s'arrêtait pas à mi-chemin de ses entreprises ; ayant ébauché une amitié avec Olga, il fallait qu'il la conduisît jusqu'à une apogée. [...] Sartre en exigea l'exclusivité ; personne ne devait compter pour Olga autant que lui<sup>966</sup>.

En effet, aux yeux de Sartre l'amitié est un moyen de conquête ; les stratégies dont il use sont en réalité celles de l'amour — « des paroles, des regards, des symboles » — qui enchantent Olga et transforment ses caprices en coquetteries.

[...] il réclamait d'Olga une amitié aussi absolue, aussi exclusive qu'un amour, et il avait besoin qu'elle l'en assurât par quelque signe clair : des paroles, des regards, des symboles. Elle n'avait envie de s'enchaîner à personne, et certainement pas à un homme qui n'était pas seul en face d'elle ; elle tenait beaucoup à lui, et elle avait ses coquetteries, aussi lui offrait-elle souvent les

---

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>965</sup> Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. 370.

<sup>966</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., pp. 275-276.

visages, les gestes qu'il espérait : le lendemain, elle les démentait. Il lui reprochait ses caprices, elle se plaingnait de sa tyrannie, ils se querellaient<sup>967</sup>.

Ce rapport n'est pas sans interférer avec l'amitié des personnages du même sexe, Françoise/Beauvoir et Xavière/Olga Kossakievicz, ce qui affecte particulièrement l'écrivain, dont le projet de former, d'initier la fille échoue lamentablement. Dans ces circonstances, ses sentiments hostiles irrépressibles ont une triple orientation : contre Sartre qui s'est immiscé dans sa relation avec Olga et lui a volé sa petite amie, contre cette dernière qui l'a trahie en répondant à l'attention de son compagnon, voire contre elle-même pour son incapacité de se révolter ouvertement.

Sans me le formuler, j'en voulais à Sartre d'avoir créé cette situation, et à Olga de s'en accommoder ; c'était une rancune confuse, et comme honteuse d'elle-même, d'autant moins facile à subir que je ne me l'avouais pas. Par mes paroles, mes conduites, je contribuais avec zèle à la bonne marche du trio. Cependant, je n'étais contente ni des autres, ni de moi-même et je redoutais l'avenir<sup>968</sup>.

La mise à l'écart imprévue de Françoise à cause d'une grave maladie offre à son amoureux et à l'invitée l'occasion idéale de serrer leurs liens. Immobilisée dans l'hôpital, Françoise est incapable de défendre tant son amour pour Pierre, que son amitié pour Xavière. Tout comme le remarque Eva Lukavská, c'est pendant cet intervalle qu'elle prend véritablement conscience de l'appropriation de sa place par Xavière et implicitement de la dimension de son intrusion :

L'amitié de Pierre et de Xavière et la maladie de Françoise contribuent d'une manière considérable au changement de la jeune fille. Pourtant elle n'est pas consciente de son avatar : ce n'est qu'aux yeux de Françoise qu'elle prend de nouvelles significations. [...] Pour Françoise, malade, Xavière revêt désormais les traits d'autrui dans sa réalité menaçante<sup>969</sup>.

Une deuxième blessure atroce perturbe l'assurance de Françoise : à la perspective de l'éloignement de Pierre s'ajoute la constatation douloureuse que Xavière a une conscience pareille à la sienne : « [...] j'ai pleuré [...] parce que j'ai découvert qu'elle avait une conscience comme la mienne. » (*INV*, 366) La révélation de Xavière comme entité autonome inspire peur et hostilité : « Françoise [...] ne pouvait plus simplement fermer les yeux et effacer Xavière. [...] Cette Xavière précieuse et encombrante qui venait de se révéler, Françoise la repoussait de toutes

---

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>968</sup> *Ibid.*, pp. 293-294.

<sup>969</sup> Eva Lukavská, « *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », in *Études romanes de Brno*, volume IX, Brno, UJEP, 1977, p. 8 [En ligne] URL : <http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-01-10/4lukavska77.rtf> (Consulté le 8 décembre 2007).



ses forces ; c'était presque de l'hostilité qu'elle sentait en elle. Mais il n'y avait rien à faire, aucun moyen de revenir en arrière. Xavière existait. » (*INV*, 79-80) Elle a beau nier cette évidence, elle est obligée de reconnaître que l'autre a non seulement les mêmes besoins et désirs qu'elle, mais surtout les mêmes pouvoirs : « Elle avait toujours refusé de vivre parmi des rêves, mais elle n'acceptait pas davantage de s'enfermer dans un monde mutilé. Xavière existait et on ne devait pas la nier, il fallait assumer tous les risques que son existence comportait. » (*INV*, 206) De surcroît, Xavière est pour Françoise un danger dissimulé mais saisissable, « cette présence ennemie qui depuis si longtemps l'écrasait de son ombre aveugle. » (*INV*, 503) L'éveil de la conscience de soi de Xavière répond au même désir d'affirmation et de reconnaissance qu'éprouve Françoise. La hantise de la présence menaçante d'autrui est réelle pour Beauvoir, qui le confirme plus tard dans son autobiographie : « Olga m'obligea à affronter une vérité que jusqu'alors, je l'ai dit, je m'étais ingéniee à esquiver : autrui existe, au même titre que moi, et avec autant d'évidence. »<sup>970</sup> La présence d'autrui ne se réduit pas à une simple existence physique, mais exige le bannissement du sujet, son déracinement de ce qui lui appartient, l'appropriation de sa place et de son rôle dans le monde :

Françoise s'arrêta sur le bord du trottoir : elle avait la pénible impression d'être en exil. D'ordinaire, le centre de Paris, c'était juste l'endroit où elle se trouvait. Aujourd'hui, tout était changé. Le centre de Paris, c'était ce café où Pierre et Xavière étaient attablés et Françoise errait dans de vagues banlieues. (*INV*, 144)

Aux yeux de Françoise, l'effet désastreux de cette conscience, c'est qu'elle s'affirme en la jugeant elle-même : « Xavière [...] était totalement libre de ses sentiments, de ses pensées ; et sûrement à cette minute elle s'enchantait de cette liberté ; elle en usait pour condamner Françoise. » (*INV*, 79) La condamnation dont elle fait l'objet est synonyme d'une atteinte à sa liberté, d'une tentative de réification, donc d'annihilation de sa personne même : « [a]pparu comme sujet à l'instant de son regard, autrui menace ma liberté. Je cesse de m'appartenir, je suis fixé par une conscience étrangère qui me transforme en objet. »<sup>971</sup> Autrement dit, outre la violation de son territoire, c'est son identité même qui est périclitée, tout comme le révèle le roman : « On ne peut pas réaliser que les autres gens sont des consciences qui se sentent du dedans comme on se sent soi-même, dit Françoise. Quand on entrevoit ça, je trouve que c'est terrifiant : on a l'impression de ne plus être qu'une image dans la tête de quelqu'un d'autre. »

---

<sup>970</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>971</sup> Serge Julien-Caffié, *Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », 1966, p. 52.

(INV, 14) Le personnage de Beauvoir reprend ici la définition de Hegel selon laquelle pour une conscience de soi, se retrouver dans une autre est une condition essentielle et indispensable pour sa propre existence : « *La conscience de soi ne parvient à la satisfaction que dans une autre conscience de soi.* »<sup>972</sup> Cette relation de dépendance de deux entités se revendique de la théorie hégélienne de la réciprocité : une conscience n'est pas valide en l'absence d'une autre, mieux dit en l'absence d'une confrontation avec une autre.

Le mouvement est donc tout simplement le mouvement double de l'une et l'autre consciences de soi. Chacune voit *l'autre* faire la même chose que ce qu'elle fait ; chacune fait elle-même ce qu'elle exige de l'autre, et fait aussi, en conséquence, ce qu'elle fait, *uniquement* dans la mesure où l'autre fait la même chose ; l'activité unilatérale serait inutile ; parce que ce qui doit arriver ne peut réussir que par l'intervention des deux.

L'activité n'est donc pas seulement à double sens dans la mesure où une activité est tout autant à *l'endroit de soi* qu'à *l'endroit de l'autre*, mais aussi dans la mesure où elle est de manière inséparable tout autant *celle de l'une* que *celle de l'autre*<sup>973</sup>.

Une fois acceptées l'existence et l'autonomie de la conscience de soi d'autrui, la conscience de soi du sujet se reconnaît dans celle-là, mais ce à quoi elle vise particulièrement, c'est à se faire reconnaître par elle, ce qui engendre une double relation : d'indépendance et de dépendance par rapport à l'autre. Ce rapport que Hegel définit comme un « jeu de forces »<sup>974</sup> est essentiellement conflictuel, voire à vie et à mort, l'enjeu étant rien de moins que l'affirmation personnelle qui peut aller jusqu'à l'élimination d'autrui :

L'individu qui n'a pas mis sa vie en jeu peut, certes, être reconnu comme *personne* ; mais il n'est pas parvenu à la vérité de cette reconnaissance, comme étant celle d'une conscience de soi autonome. Pareillement, tout comme il engage sa propre vie, chaque individu doit tendre à la mort de l'autre ; car l'autre ne vaut pas plus pour lui que lui-même ; son essence se présente à lui comme un autre, il est hors de lui-même ; il faut qu'il abolisse cet être hors de soi qui est le sien<sup>975</sup>.

Chez Beauvoir, la conscience que possède Xavière réclame une place ferme dans le couple et c'est justement ce qui effraie Françoise et déclenche son instinct de défense. Si au début de la relation elle prenait sa supériorité pour acquise, elle doit désormais lutter pour l'affirmer. Aux yeux de Françoise, la victoire ne pourrait être confirmée que par la reconnaissance de sa conscience de la part de Xavière, elle-même perçue comme une conscience de soi indéniable. C'est là l'illustration de l'épigraphe de Hegel que l'auteur choisit en tête de son roman —

<sup>972</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 149. Souligné dans le texte.

<sup>973</sup> *Ibid.*, p. 151. Souligné dans le texte.

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>975</sup> *Ibid.*, p. 153. Souligné dans le texte.

« Chaque conscience poursuit la mort de l'autre » (*INV*, 6) — qui révèle que la conscience qui envisage d'obtenir sa reconnaissance ne poursuit pas nécessairement la mort physique de l'autre, mais son asservissement et l'annihilation de sa liberté. L'intention de domination de Françoise est attestée par l'auteur qui la présente déçue de constater le contraste flagrant entre ce que l'invitée semble être et ce qu'elle est réellement :

Françoise avait été déçue par son manque de curiosité : on avait beau lui proposer des programmes alléchants de cinéma, de concert, de promenade, elle restait obstinément chez elle. C'était une petite exaltation chimérique qui avait soulevé Françoise ce matin où dans un café de Montparnasse elle avait cru mettre la main sur un butin précieux. La présence de Xavière ne lui avait rien apporté de neuf. (*INV*, 45)

À la différence de *La femme partagée* et de *Jules et Jim*, où le tiers fonctionne comme révélateur de la crise, dans ce roman le tiers fonctionne comme déstabilisateur d'un couple apparemment bien soudé mais qui, à cause du style de vie misant sur la liberté et la permissivité, n'ose pas reconnaître la crise. Si l'infidélité constante de Pierre ne rompt pas l'harmonie du couple car connue et tolérée, l'intrusion de Xavière est une menace réelle. Tout comme Arnold, le tiers du roman *La femme partagée*, Xavière s'avère une invitée pesante pour ses invitants. Cette attitude reflète les propos d'Alain Montandon sur la déviation subie à travers les époques par l'acte d'hospitalité : « Hospitalité désirée, hospitalité douloureuse »<sup>976</sup>. Si donc Arnold devient le dénominateur commun de tous les actes et conversations du couple Léa-Lucien, Xavière hante les pensées et les discussions du couple Françoise-Pierre : « Ils sortirent du restaurant ; il n'avait encore été question que de Xavière ; tous les moments qu'on ne passait pas avec elle, on les passait à parler d'elle, ça devenait une obsession. » (*INV*, 163-164) Le tiers représente une double menace : pour Françoise en tant qu'individu, car il envahit sa vie ; pour le couple Françoise-Pierre, parce qu'il attente à son unité. Pierre ne manque pas de le préciser : « C'est un petit tyran, cette fille. » (*INV*, 318) La sœur de ce dernier observe aussi qu'elle gêne ses deux bienfaiteurs et nuit à leur fidélité : « C'est encombrant d'avoir une petite personne comme ça dans sa vie, dit Elisabeth. Françoise et Labrousse ont beau être dévoués, elle leur pèse lourd sur les bras. » (*INV*, 331) La nocivité de l'intrusion est saisie par Gerbert aussi, mais perçue comme empoisonnement : « Ça les amuse, d'avoir une fille adoptive, mais je crois que ça commence un peu aussi à les empoisonner. » (*INV*, 331-332) Entraîné malgré soi dans un

---

<sup>976</sup> Alain Montandon, « Miroirs de l'hospitalité », in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, op. cit., p. 10.

processus de connaissance de soi, autrui acquiert les moyens de transformer sa vulnérabilité en atout, ce qui lui donne la confiance nécessaire pour exercer son emprise sur le couple.

Le personnage du tiers tel que présent dans *L'Invitée* se rapproche et s'éloigne dans une égale mesure de celui illustré par Roché dans *Jules et Jim*. En la personne notamment de Jim, de Jules, d'Albert, il est accueilli comme une diversité par le couple, tout comme le tiers de Beauvoir, mais si chez cette dernière il est un facteur nocif, chez Roché il intervient à titre de tiers sauveur.

Dans *Jules et Jim*, il faut tout d'abord préciser que le changement du partenaire en couple entraîne le changement d'identité du tiers. Jim est le tiers pour le couple Jules-Kathe et change de place avec Jules lorsque ce dernier redevient l'amant officiel de Kathe. L'attitude de Jules reposant sur l'échec et sur la culpabilité assumés en amour justifie le soutien qu'il témoigne à Jim dans la conquête de Kathe, notamment face à la menace que représente un autre ami à lui, Albert : « Jim sentit pourtant que Jules prenait parti pour lui contre Albert » (*JJ*, 100) ; « Le danger de départ avec Albert semblait écarté pour l'instant, pas celui d'une aventure. Toute la maison était pour Jim. » (*JJ*, 101) L'alternative offerte par Jim est un nouvel amour pour Kathe qui menace de quitter son ménage et le calme pour Jules, comme remède à son infirmité spirituelle. Il faut préciser que l'intervention de Jim n'est pas dépourvue d'accès de culpabilité, car Jules et Kathe ne sont pas encore divorcés, et qu'elle se produit en considération de l'amitié et du respect envers Jules, qui priment sur l'intérêt et le désir personnels, donc sur l'amour pour Kathe : « Il ne fallait pas que Kathe parte ! Dans quelle proportion Jim allait-il agir pour Jules ? Dans quelle proportion pour lui-même ? Il ne le saurait jamais. » (*JJ*, 99) Tout comme Jules accepte d'être remplacé par Jim auprès de Kathe lorsque son mariage échoue, Jim accepte que celle-ci retourne chez Jules quand leur relation finit : « Jim était heureux qu'elle allât vers Jules. Pourvu que leur échec la ramenât à Jules ! » (*JJ*, 153) La réaction de contentement de Jules en apprenant que Jim est l'amant de Kathe au détriment d'Albert se répète au sens inverse au moment où Jim apprend la réconciliation de ses amis au détriment du même rival : « Ainsi leur foyer ne s'écroulait pas, Kathe restait avec Jules, loin d'Albert ! Jim leur envoya ses félicitations. » (*JJ*, 162) Présence constante dans la vie des deux couples, Albert représente donc un instrument de vengeance utilisé par Kathe contre Jules et Jim ; il est le tiers docile, mais dont la disponibilité est due à son espoir d'épouser Kathe. Le deuxième échec du couple Jules-Kathe occasionne une nouvelle alternance des partenaires : c'est toujours Jim qui retient Kathe dans leur cercle, en redevenant le tiers sauveur de ses amis en crise. Son nouveau statut est mis en évidence

par Roché dans un lexique de la renaissance : ainsi apparaî-t-il comme un « astre » qui « purifie » le passé, tandis que Kathe retrouve ses sentiments d'amour pour Jim comme une révélation.

Elle avait retrouvé la certitude et son amour intact. Cette nuit avait été une révélation. Son amour pour Jim avait monté comme un astre, purifiant tout. [...]

— Et Jules? demanda enfin Jim.

— Il nous aime tous les deux. Il ne sera pas surpris. Et il souffrira moins ainsi. Il a été aussi malheureux que nous cet hiver. Nous l'aimerons et nous le respecterons... à notre façon.

[...] Jules entra, ils se tenaient les mains.

— Regarde-nous, Jules, dit Kathe, pour l'associer à eux.

Les sourcils de Jules se levèrent, non sans sévérité. Il ne parut pas étonné. (*JJ*, 168-169)

Dans le roman la réaction de Jules en apprenant la nouvelle est maîtrisée, bien que le froncement des sourcils trahisse sa désapprobation. Manfred Flügge nous offre un témoignage de l'attitude réelle de Jules, dans la personne de Franz, son modèle : même s'il comprend ses propres failles, s'il aime ses amis et accepte leur histoire, il ne cache pas l'amertume que le bonheur du nouveau couple repose sur le malheur de l'ancien, qui l'incluait.

À la fin juillet 1923, [...] Helen [...] reçoit une lettre amère de Franz : Je ne veux plus vous voir ensemble, écrit-il, ne serait-ce qu'une heure, je veux voir Pierre seul, je vais lui raconter ma vie et mes souffrances. Il ajoute qu'il n'aime plus Helen, ni aucune autre femme d'ailleurs. Il a peu à peu digéré et compris l'histoire d'Helen avec Pierre<sup>977</sup>.

Dans les couples qu'ils forment avec Kathe, et Jules, et Jim font l'objet des vengeances de celle-ci pour des raisons souvent imaginaires, qui se manifestent par la trahison. Les amants deviennent des marionnettes entre les mains d'une femme qui joue avec leurs sentiments. Jules est trompé comme punition pour sa faiblesse et son délaissement, ainsi que pour sa lâcheté devant les offenses que sa propre mère fait subir à Kathe : « [...] lors d'une réception, la mère de Jules commit un impair, qui blessa Kathe à fond. Jules s'y associa par sa passivité. Kathe punit et liquida cela en reprenant à l'instant pour quelques heures un ancien amant, Harold — oui, amant. » (*JJ*, 96-97) Lorsqu'il forme couple avec elle, Jim connaît déjà la nature trompeuse, déloyale de celle-ci, tout en se gardant de la juger : « Pourtant Jim ne pouvait juger Kathe : elle avait pu sauter dans des hommes comme elle avait sauté dans la Seine ? » (*JJ*, 91) Par la trahison qu'elle inflige à Jim, elle entend punir des gestes ou des mots perçus comme offensants. Outre Albert, un autre tiers sert à Kathe d'instrument de châtement : « Harold était là, homme du monde. Il avait eu Kathe garçonne, et la veille de son mariage avec Jules. Il l'avait eue aussi la

---

<sup>977</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 119.

veille du premier départ de Jim, pendant le cinéma. Harold était l'exécuteur des vengeances de Kathe. » (JJ, 166) En voulant débarrasser ses relations amoureuses de l'hypocrisie et du mensonge tels qu'elle les comprend, Kathe se doit de réagir et ne peut le faire qu'en trompant. Le catalyseur de la trahison est, pour cette femme, le soupçon : « L'homme de Kathe ne devait pas être soupçonné. Dans le doute il fallait punir. [...] Elle devait liquider la situation à sa façon et repartir à zéro. » (JJ, 111) Ainsi, il arrive qu'elle rétablisse par la trahison un équilibre qui n'avait même pas été rompu, mais dont la supposition l'empêche de continuer la relation amoureuse. Ce n'est que de cette façon qu'une suite de la relation amoureuse est envisageable.

— Assez, Jim, dit Kathe doucement. J'ai cru que tu me trompais. Je t'ai trompé. C'est fini. [...] Elle raconta. Un homme qu'il ne connaissait pas. Un peintre qui avait fait jadis la cour à Kathe, qu'elle avait sous la main. Il lui avait rendu ce service, d'une façon limitée, et sans conséquences possibles, mais suffisantes pour faire contrepoids et pour rétablir l'équilibre  
— L'équilibre avec quoi, dit Jim, puisqu'il n'y avait rien ?  
— L'équilibre avec ce que je croyais, dit Kathe. Et maintenant je ne le crois plus. Et sans cela je l'aurais toujours cru. (JJ, 177)

Dans les termes de Rockenstrocly, on peut affirmer que « c'est cette trahison qui relance leur amour. »<sup>978</sup> La trahison est adoptée à la fois comme une stratégie pour miner la confiance masculine qui est, aux yeux de Kathe, une preuve de présomption : « Il fallait aussi que ce Jim ne fût pas trop sûr de lui. » (JJ, 209)

Paradoxalement, la trahison devient un moyen de réclamer la justice, vue en même temps comme une nécessité et une folie : « Jim [...] finit par comprendre qu'elle avait voulu *faire justice*, que c'était sa folie peut-être, mais que cela lui avait été nécessaire. » (JJ, 112) Le credo de Kathe, accepté par Jules et Jim, se définit comme une tentative d'annulation symbolique d'une blessure et de reconstruction de la relation amoureuse : « "Nous devons, disait Kathe, repartir de zéro et redécouvrir les règles, en courant des risques et en payant comptant." C'était une des bases de son credo, que Jim partageait et qui les unissait. Jules n'avait rien contre, et rien pour. C'était un spectateur bienveillant. » (JJ, 108) Toutefois, l'acceptation par Jim de cette condition d'effacer le soupçon d'offense ou d'infidélité de l'autre par la trahison se revendique de sa capacité de réagir de la même façon. Le vrai pacte que Kathe impose à ses partenaires est celui d'une réciprocité de la possession qui définirait l'amour comme une relation « démocratique » de complicité dans la faute.

---

<sup>978</sup> Xavier Rockenstrocly, *op. cit.*, p. 91.

— Voilà. Tu es mon Jim, je suis ta Kathe. Tout est bien. Seulement quand je t'ai vu au thé ici, il y a un mois et demi, tu m'as parlé de tes affaires, et moi aussi j'ai les miennes. Tu m'as parlé de tes adieux à tes amours, et moi aussi je suis allée dire adieu à mes amours. [...]

— Jim, il le fallait. C'est pour nous que j'ai fait cela. Je devais rétablir l'équilibre. J'ai eu un doute, non, la certitude, que tu avais consolé à la Jim celles que tu quittais à Paris. Je ne pouvais rester ta fiancée que si j'allais consoler à la Kathe (nous avons la même manière) celui, ou ceux, que je quittais. Je suis allé rejoindre, chez ma sœur, Albert, que j'avais appelé, et j'ai effacé, en moi, avec lui, toute trace de ton infidélité. Nous voici, purs et quittes.

[...] Jim pesait les choses. Oui, il avait fait certains adieux comme Kathe le croyait. Oui, il l'avait fait sans que cela touchât en lui à son amour pour Kathe. Peut-être Kathe avait fait cela sans que cela touchât à son amour pour Jim ? Jim accepta l'égalité proposée par Kathe. (*JJ*, 129-130)

Mais à la différence de Kathe, l'infidélité de Jim vise à comprendre le raisonnement de celle-ci, tout comme le sien propre, ce qui révèle la similitude du caractère des partenaires et leur capacité de reprendre la relation après les trahisons : « Il essaya d'imaginer les heures que Kathe avait passées avec Albert, avec Harold, avec son dernier coup de tête. Peut-être Jim n'était-il infidèle que pour mieux comprendre ? [...] En somme Jim ne valait pas mieux que Kathe, et cela le rapprochait d'elle. » (*JJ*, 178-179) Dans l'optique de Kathe — « Si j'ai le moindre doute, dit-elle, je fais toujours plus que l'autre n'a pu faire. » (*JJ*, 112) — et de Jim — « Oui, ce que disait Kathe était vrai : que l'on fit beaucoup, ou peu, cela n'importait guère, pourvu qu'on le fit *contre son amour*. » (*JJ*, 178) —, le but ultime de la trahison est de léser le partenaire plus que soi-même, de lui infliger la souffrance qu'il faut s'épargner autant que possible à soi-même. Aussi l'aveu réciproque de la trahison entraîne-t-il, outre la compréhension et le pardon, ce que l'auteur appelle « une certaine estime professionnelle. » (*JJ*, 179) Malgré la souffrance, l'effet de la trahison s'avère bénéfique, poussant Kathe et Jim à retrouver l'innocence de leur amour initial : « Il sentit qu'elle l'aimait comme il l'aimait, qu'il n'y avait pas de plus ni de moins, mais une force unique qui les tirait l'un vers l'autre : il passa l'éponge, comme Kathe. Ils étaient là tremblants et chastes. » (*JJ*, 129-130) ; « Une fois de plus ils repartirent à zéro — et ils planèrent de nouveau très haut, comme de grands oiseaux rapaces. » (*JJ*, 179) Nous pouvons conclure que la résistance du couple Jim-Kathe est due aux retrouvailles suivant les trahisons réciproques. Par le contrepoids qu'elles offrent à la routine, à l'ennui, ces trahisons représentent la condition même de l'existence de ce couple, tout comme le fait remarquer Manfred Flügge : « Les grandes lignes de leur relation s'ébauchent : ils s'aiment, mais chacun a un partenaire plus ancien et aussi quelques aventures de passage. »<sup>979</sup>

---

<sup>979</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 101.

À travers les rapports amoureux et les dissensions inhérentes transparaît la force de l'amitié qui lie Jules et Jim et qui est poussée par Roché plus loin que ne le fait Hellens dans le cas de ses personnages Lucien et Arnold. C'est précisément le caractère extraordinaire de cette amitié qui détermine Roché à choisir pour son roman le titre *Jules et Jim*. Longtemps avant le roman proprement dit, en décembre 1942, il publie déjà un fragment intitulé *Une amitié*<sup>980</sup>, qui évoque la profondeur de cette relation toute particulière. Ce texte reflète la nostalgie de l'auteur pour les temps heureux, mais aussi le bouleversement que représente la mort de Franz Hessel en 1941, sans que les deux amis se soient revus après leur séparation douloureuse en 1933. C'est en fait la mort de Franz Hessel qui décide Roché à mettre au point son projet, à savoir l'écriture d'un roman qui raconte leur histoire<sup>981</sup>. Il s'avère que la présence de Hessel est constante dans les pensées de Roché, que ce dernier ne s'est pas remis d'une séparation désormais définitive, alors qu'il entretenait le secret espoir d'une reprise de leurs rapports : « On le sait : cette mort sert de déclencheur à l'écriture de Roché. »<sup>982</sup> Rockenstrocly montre d'ailleurs que l'écrivain garde l'espoir d'une réconciliation masculine — « Il pense souvent entrer en contact avec lui, à chaque fois y renonce de peur qu'Helen ne l'apprenne et que la guerre soit ravivée. »<sup>983</sup> —, mais se heurte à l'obstacle Helen/Kathe qui conditionne également les intentions de Franz/Jules : « Franz [...] par égard pour sa femme, ne tient plus à revoir Pierre, bien que lui, dit-il, n'ait rien à lui reprocher. »<sup>984</sup>

Le roman *Jules et Jim* expose l'histoire de deux hommes différents, mais complémentaires ; chacun a son rôle bien défini dans la relation et des gestes codés que l'autre seul comprend. Quelques différences fondamentales ne suffisent pas pour les éloigner, mais contribuent à renforcer leur complémentarité. Le premier facteur distinctif qui les rapproche est constitué par les spécificités de leur mentalité et de leur culture. Ils se nourrissent l'un de l'autre, mêlant et échangeant leur savoir : « Chacun enseignait à l'autre, jusque tard dans la nuit, sa langue et sa littérature. Ils se montraient leurs poèmes, et ils traduisaient ensemble. Ils causaient, sans hâte, et aucun des deux n'avait jamais trouvé un auditeur si attentif. » (*JJ*, 11-12) Le désir d'établir une langue commune par le biais de la littérature contribue à supprimer le dernier écart qui les sépare, celui linguistique. Le deuxième trait distinctif est représenté par leur physique très contrastant : Jules petit et plutôt gros, Jim grand et maigre. Cet élément, joint à leur apparition

---

<sup>980</sup> Cf. *Ibid.*, p. 307.

<sup>981</sup> Cf. Xavier Rockenstrocly, *op. cit.*, p. 197.

<sup>982</sup> Xavier Rockenstrocly, *op. cit.*, p. 141.

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 124.



chaque fois ensemble, leur attire la comparaison avec les personnages célèbres de Cervantès : « On les avait jadis surnommés Don Quichotte et Sancho Pança. » (*JJ*, 163) En troisième lieu, ils se différencient par leur caractère : Jules est doux, tranquille, soumis, ayant la vocation de la victime et semblant même consolé de se trouver souvent dans une position d'infériorité, replié sur lui-même, plus enclin à une vie solitaire, consacrée à la méditation et à l'écriture ; quant à lui, Jim est très énergique, expansif, séducteur, avide de vivre et de connaître, découvreur, courageux, expérimentateur. Ce contraste est visible aussi dans leur façon de vivre, dans leur attitude lâche ou courageuse devant les épreuves de la vie. Pourtant, sous l'antinomie des tempéraments se cachent des passions semblables : littérature, art, femmes. Cet acte de complémentarité va plus loin que la simple image de Don Quichotte et Sancho Pança que suggère leur physique, pour atteindre le plan intellectuel aussi. La relation entre Jules et Jim est d'un ordre supérieur et rappelle la complexité des relations gémellaires. Les moindres désirs, les moindres goûts, ils veulent se les satisfaire l'un à l'autre : « Chacun choisissait le meilleur pour l'autre. » (*JJ*, 13) Tous leurs actes deviennent communs au point que leurs existences sont entrelacées. Françoise Bettenfeld observe que la résistance de ce compagnonnage se justifie par le fait que les personnages créent leurs propres règles dans la vie et surtout dans l'amour qu'ils imaginent comme un jeu équitable où les rôles de gagnant et de perdant alternent sans rancœur.

Qui recrée ses propres règles ne peut accuser le monde. Ainsi s'explique l'absence de ressentiment et d'amertume, la bienveillante clarté nimbant les héros. S'ils perdent aux échecs, ils rient, au fleuret, ils s'en amusent. Si dans ce jeu plus grave, auquel ils s'adonnent avec furie ou ferveur, le jeu d'amour, ils perdent l'être aimé, point de haine pour le vainqueur<sup>985</sup>.

Xavier Rockenstrocly souligne la force de l'amitié de Jules et Jim en l'associant à la structure même d'un couple, bien que singulier : « Ces deux personnages, en tant que personnages, n'existent que l'un avec l'autre. [...] Jules et Jim sont un couple, particulier certes, mais un couple quand même, régi par les lois du couple, imposant aux uns et aux autres leur relation d'autant plus étonnante qu'elle n'est pas habituellement admise. »<sup>986</sup> En outre, le titre du roman propose un jeu des noms des personnages, une allitération visant à rappeler qu'au centre de l'histoire, au-dessus de l'amour, trône un inébranlable sentiment d'amitié. Le partage au nom de l'amitié comprend l'intégralité de leurs possessions, physiques et spirituelles.

---

<sup>985</sup> Françoise Bettenfeld, *art. cit.*, p. 230.

<sup>986</sup> Xavier Rockenstrocly, *op. cit.*, p. 227.

Cette amitié très intense, très quotidienne, durera presque sans interruption de 1906 à 1913. Franz et Henri-Pierre partagent tout : leurs pipes et leurs porte-monnaie, comme leurs livres, leurs réflexions, leurs expériences, leurs voyages, leurs femmes. Toutes ces femmes, celles des maisons closes, les femmes de rencontre [...], femmes artistes [...], femmes françaises, amies de Roché, femmes étrangères [...], femmes allemandes, amies de Hessel<sup>987</sup>.

Mais plus que par l'intérêt pour les femmes et par l'accumulation fébrile des expériences amoureuses — « à première vue, Jules, Jim et Kathe veulent un plaisir immédiat, sensuel et brûlant »<sup>988</sup> — les deux hommes sont unis par l'amour pour la littérature et par ce que Scarlet et Philippe Reliquet appellent un « sentiment européen » : « Même s'ils courent avec entrain les ateliers et les jupons, l'amitié de Roché et d'Hessel est fondamentalement construite sur un vif amour de la littérature et sur un non moins vif — et remarquable — sentiment européen. »<sup>989</sup>

Pour aider Jules à profiter de toutes les chances possibles auprès des femmes, Jim lui expose ses techniques de séduction, qui font valoir sa culture, son sens artistique et surtout sa mentalité ouverte, sa disponibilité aux expériences érotiques. Jules comprend bientôt qu'il est incapable de les mettre en œuvre, car son rapprochement d'une femme ne peut être que mental, vu qu'il ne dégage aucune sensualité et ne possède pas la désinvolture propre aux séducteurs. Ses propos tenus à Jim montrent combien il est loin de ce dernier en matière d'amour et confirme que la connaissance des principes amoureux est insuffisante en l'absence d'une mise en œuvre afférente : « Autant me prêter vos souliers, ou vos gants de boxe, dit Jules, tout cela est trop grand pour moi. » (*JJ*, 12) Sa relation avec Kathe connaît du succès uniquement parce que c'est elle qui le séduit, c'est elle qui fait des conquêtes. Une expérience montre qu'il manque de tact aussi avec les femmes : au cours d'un dîner qu'elle organise comme une occasion de prendre de l'éther, Magda congédie Jules et couche avec Jim, pour donner une leçon à Jules qui l'avait offensée en affirmant que « [c]e qui importe, c'est la fidélité de la femme, celle de l'homme est secondaire. » (*JJ*, 36) Le seul domaine où l'aide de Jim porte fruit, c'est l'intégration de son ami allemand dans la communauté culturelle parisienne : « Jim introduisit Jules dans les cafés littéraires où fréquentaient des célébrités. Jules y fut apprécié et Jim en fut content. » (*JJ*, 12)

Si le partage intellectuel entre les deux hommes est sans faille, il y a une différence dans leur perception du partage amoureux : Jim cède volontiers ses maîtresses à Jules parce que celui-ci est étranger à Paris, de plus il est timide avec les femmes. À la fois sûr de ses capacités de séducteur et généreux par nature, Jim ne connaît pas de sentiments hostiles à l'égard de son ami.

---

<sup>987</sup> Scarlet & Philippe Reliquet, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>988</sup> Françoise Bettenfeld, *art. cit.*, p. 227.

<sup>989</sup> Scarlet & Philippe Reliquet, *op. cit.*, p. 53.

Il accepte de coucher avec les femmes de Jules seulement lorsqu'elles le préfèrent à ce dernier, comme un service rendu à son ami incapable de séduction et enclin à la souffrance : « C'est vrai, pensa Jim, ce sera moins grave avec moi. » Jim ne craint donc pas la présence de son ami en compagnie des femmes qu'il désire. Pourtant, à l'occasion d'un épisode où Kathe, séparée de Jules et maîtresse de Jim, décide de séduire le premier pour s'amuser et le tourmenter :

Un jour de chaleur, après qu'ils se furent mutuellement arrosés de brocs d'eau froide, Kathe décida de *séduire* Jules. Elle alla le trouver dans son coin du balcon, sur son matelas de raphia, s'assit sur ses genoux, mit ses bras autour de son cou, le renversa, tout elle sur lui.

— Non, non, disait Jules.

— Si, si, disait Kathe. (*JJ*, 109)

ce dernier montre une impassibilité due à sa confiance en soi, tout en étant rongé par le doute quant à la perspective hypothétique d'une trahison réelle : « Il devint évident pour Jim qui était à huit pas, dans l'autre coin, qu'elle lui donnait le plus grand plaisir. Jim ne les regardait pas, il approuvait Kathe, il était heureux pour Jules. Il se disait : "Penserais-je de même si je croyais leur étreinte totale" ? » (*JJ*, 109) De telles situations ont leur fondement dans la réalité, ce qu'atteste la recherche de Rockenstrocy : « Ils ont des expériences sexuelles à trois, guère poussées, mais réelles, ou encore s'offrent en spectacle à deux devant le troisième (Franz ou Pierre) sur les balcons du chalet. »<sup>990</sup> Ces épisodes témoignent que pour Kathe la séduction n'est pas seulement un moyen de vengeance, mais aussi un prétexte d'amusement, un jeu qui ne s'arrête nullement à une tentative de séduction de l'ex-mari, mais va jusqu'au partage du lit avec Jim et un ancien amant, Fortunio, venu en visite.

Kathe, Jim et Fortunio devisèrent tard dans la chambre au lit à colonnes. Kathe dit :

— Nous pouvons tous les trois dormir dans ce grand lit.

— Pourquoi pas ? dirent-ils.

Jim sentait Kathe tentée de faire une expérience. Soit ! Il la ferait aussi.

Ils se couchèrent tous les trois, soudain dans le noir. [...] Elle avait pris la place du milieu. [...] La main droite de Kathe tenait Jim. Jim fut certain que la gauche tenait Fortunio : comparaisons... [...] Ils étaient libres tous les trois. Pile ou face. Jim était prêt à perdre Kathe sans dire un mot. Fortunio était prêt à tout ce que Kathe voudrait. (*JJ*, 133-134)

Comme Baudrillard l'affirme, le jeu de la séduction n'est véritable que s'il s'accomplit dans un acte charnel : « L'amour même et l'acte de chair sont une parure séductrice, la plus raffinée, la plus subtile de celles qu'invente la femme pour séduire l'homme. »<sup>991</sup>

---

<sup>990</sup> Xavier Rockenstrocy, *op. cit.*, p. 92.

<sup>991</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction, op. cit.*, p. 118.

Contrairement à Jim, pour Jules le partage amoureux se limite aux femmes admirées, à l'exclusion de celles aimées. Conscient que la simple apparition de son ami est une menace pour les femmes qu'il désire, Jules exige des limites. Déjà en ce qui concerne Lucie, son premier amour, il pose une barrière devant Jim et un avertissement muet de ne pas aborder la femme. Mais il mine personnellement ses chances de la conquérir, en lui faisant une cour vague, trop cérébrale, ce qui déçoit la fille et déplace son intérêt vers Jim. Ainsi Jules devient-il le témoin passif dans une relation triangulaire d'où il s'exclut tout seul. L'idée de l'amour que se fait celui-ci est théorique, abstraite, purement intellectuelle, alors que Jim conçoit ce sentiment en termes de passion et de conquête. Il accepte le partage inconditionné des femmes que lui présente Jim, mais les amours qu'il rencontre lui-même, il veut les vivre tout seul, en se montrant possessif et en se fixant des rendez-vous clandestins ; il ne consent au partage que lorsqu'il est en danger de les perdre. Son désir de se marier est synonyme de la chance d'avoir légalement une femme à lui. Un épisode en particulier, évoqué par Manfred Flügge, révèle l'angoisse de Jules à l'idée du partage amoureux, ainsi que la générosité de Jim et le regret que lui inspire la jalousie de son ami.

Commence alors un nouveau chapitre de la vie de Franz. Il fait la connaissance de la femme qu'il appellera Hertha dans les textes ultérieurs, et « le véritable amour de mes années parisiennes ». Roché, quant à lui, parle d'elle dans son journal sous le nom de Berthe, Bertha ou « Lau ». [...] Franz s'attache de plus en plus à elle, une très grande passion physique est en jeu. [...] Une soirée à trois où l'on s'adonne aux plaisirs de l'éther et de l'amour se termine plutôt mal, parce que Franz est jaloux. Il n'aurait pas voulu que Roché la possédât. Plus tard, Roché rappelle à Franz que lui, il n'a jamais été jaloux dans des situations comparables<sup>992</sup>.

Malgré le fait que la poursuite du sourire archaïque trouvé en Grèce soit une entreprise commune car une découverte commune, Jules, heureux protagoniste de la rencontre de la détentrice réelle de ce sourire, interdit à Jim son approche dangereuse, ce que Jim accepte sans hésitation. Néanmoins, dans le roman cette nuance subtile dans le devenir de cette amitié ne respecte pas nécessairement la réalité. Manfred Flügge, qui refait le trajet parcouru dans la vie réelle par les deux hommes, observe la transformation de l'avenir de cette relation par le prisme de l'interdit.

Un soir, il dit à Roché avec le plus grand sérieux : « Pierre, pas Helen, je vous prie, pas celle-là. » Roché : « Bien sûr que non, Franz, pas celle-là. » Celle-là, elle est seulement pour Franz. La phrase jette un voile entre Roché et Helen. Cette limite indique aussi que s'installe une relation nouvelle entre les deux amis<sup>993</sup>.

---

<sup>992</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 72.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 80.

Chez Henri-Pierre Roché, l'amitié des deux personnages masculins incite à soupçonner une homosexualité latente ; à la différence de Franz Hellens et de Simone de Beauvoir qui nient l'existence des éléments homosexuels dans leurs œuvres malgré des indices évidents, Henri-Pierre Roché en parle franchement, ce que souligne Catherine du Toit : « Ce n'est uniquement pas les soupçons d'autrui qui amènent la question de l'homosexualité. Depuis que Roché s'intéresse à l'amour et à la sexualité, l'homosexualité est un thème sur lequel il revient périodiquement. »<sup>994</sup> Le soupçon a d'ailleurs ses racines dans la vie réelle, où l'amitié de Pierre et de Franz est mise au-dessus de toute relation avec une femme.

Mais Pierre passe davantage de temps avec Franz qu'avec ses trois maîtresses. Son amitié pour lui reste complètement en dehors de ses histoires de femmes. Pendant dix-huit mois, ils se sont vus tous les jours ; en amitié, Roché fait preuve d'une plus grande constance qu'en amour. On commence à chuchoter que Franz et Pierre seraient homosexuels. Ils n'ont presque pas de secrets l'un pour l'autre<sup>995</sup>.

Catherine Du Toit définit également le contexte historique favorisant une telle vision de l'amitié : la fréquentation par Roché et Hessel du cercle « Cosmiques » à Munich ayant au centre la célébration de l'amitié masculine :

La forme que prend cette amitié peut se comprendre dans le contexte historique et intellectuel dans lequel elle évolue. Roché et Hessel sont tous les deux attirés et vraisemblablement influencés par les idées qui émanent du cercle des « Cosmiques » à Munich. Profondément marqués par la culture et la philosophie hellénistiques, les Cosmiques idéalisent l'amitié masculine [...] Or l'amitié entre hommes est conçue en premier lieu comme une relation spirituelle fondée sur une affinité intellectuelle profondément sentie dont la base commune est la force d'âme, la vitalité créatrice et un sens esthétique.<sup>996</sup>

Dans le roman, les gens qui voient Jules et Jim ensemble tout le temps croient à leur tour qu'entre eux il y a plus que de l'amitié et se plaisent à commenter leur approche particulière : « Les habitués du bar leur prêtèrent bientôt, à leur insu, des mœurs spéciales. » (*JJ*, 12) Conscients de ce qu'on raconte sur eux, ils ne sont cependant pas préoccupés de cet aspect, car ils savent que leur amitié n'est pas habituelle. Ils se donnent même des preuves physiques de leur affection : quand Roché arrive à Marbourg, pour visiter son ami après beaucoup de temps, « [i]ls tombent dans les bras l'un de l'autre et s'embrassent sur la bouche. Ils se racontent leur vie

---

<sup>994</sup> Catherine Kepler du Toit, *op. cit.*, p. 173.

<sup>995</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 70.

<sup>996</sup> Catherine Kepler du Toit, *op. cit.*, pp. 173-174.

depuis qu'ils se sont quittés à Paris. »<sup>997</sup> Ils sont donc non seulement au courant des dites « mœurs spéciales » qu'on leur attribue, mais aussi des suspicions face à leur partage amoureux, ce qui est prouvé par les limites qu'ils s'imposent lors de la fréquentation de Lucie : « Ils seraient venus chaque jour, mais il ne fallait pas bousculer les parents ni trop faire parler la petite ville. » (*JJ*, 27) Comme dans *La femme partagée*, où l'amour des deux hommes pour Léa peut être vu comme un désir inconscient de se posséder par personne interposée, Manfred Flügge évoque la même situation chez Roché, sauf qu'ici les protagonistes en ont conscience et dans le roman, et dans la vie réelle. Le critique nous fait part de l'aveu que Pierre fait à Franz de son amour pour Kathe, d'où transparaissent les sentiments d'amitié et d'amour qu'il ressent pour son ami : « La première explication avec Franz a lieu. [...] Roché lui répond : C'est un peu comme si c'était toi que j'aimais. »<sup>998</sup> L'amitié entre les deux hommes l'emporte sur les troubles de l'amour. La confiance les fait se confesser tant leur chagrin d'amour, que leur bonheur dans l'intimité. Heureux ou malheureux, ils le sont ensemble ; la souffrance a le pouvoir de les solidariser autant que le bonheur : « Jules et Jim, trompés par Kathe, se sentaient encore plus frères. » (*JJ*, 130) C'est à ce niveau que se déroule l'amitié de Jules et Jim, la plus solide des romans du corpus, que l'écrivain présente comme un engagement de longue durée et une communion indestructible face à tout facteur adverse. Un épisode qui n'est pas inclus dans le roman, mais que l'écrivain n'omet pas de mentionner dans son journal, atteste la profonde affection qui l'unit à Franz Hessel : à travers Helen, les deux amis prolongent leur communion spirituelle sur le plan érotique aussi et satisfont, par l'activité sexuelle pratiquée avec la même femme, une pulsion homosexuelle qu'ils reconnaissent : « Aujourd'hui grandes lettres de Luk et de Franz. [...] Il m'écrit: "je commence à vous aimer à travers Luk." »<sup>999</sup> ; « Grand talk avec Fr. dans sa chambre au matin — nous parlons ouvertement de Luk et de moi. [...] Je suis heureux qu'il sache. Je dis, ce qui est bien vrai : "Faire l'amour avec Luk, c'est pour moi aussi faire un peu l'amour avec vous." »<sup>1000</sup> Cette forme d'amour se décline, dans l'optique de Catherine du Toit, dans l'exclusion de la possessivité et la générosité du partage : « L'amour déclaré qui passe à travers un tiers est un élément constant dans l'œuvre de Roché. [...] Ce procédé [...] caractérise la nouvelle conception de l'amour chez Roché. La condition *sine qua non* de ce nouvel amour est l'absence de toute possessivité. »<sup>1001</sup>

---

<sup>997</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 99.

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>999</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1001</sup> Catherine Kepler du Toit, *op. cit.*, pp. 313-314.

Ces épisodes renforcent notre conviction que la tierceté comme amitié est, dans le roman d'Henri-Pierre Roché, l'aspect primordial d'une relation qui se déploie en toute liberté.

Si dans les trois romans précédents autrui est intervenu d'une manière en quelque sorte naturelle, vu l'amitié qui avait déjà installé des contacts solides entre lui et le couple, il apparaît comme un adversaire qui viole l'intimité de cette entité, séduit et attire dans la trahison l'un de ses membres dans les textes *La femme rompue* et *L'Ennui*. Il reprend son rôle de tiers révélateur de la crise, qui a, en l'espèce, deux conséquences : d'une part l'envie des aventures et la prise de conscience de l'irréversibilité de l'éloignement affectif à l'égard du partenaire chez les personnages infidèles, respectivement Maurice et Cecilia, d'autre part le refus d'admettre la réalité, ainsi que la révélation, chez les personnages trompés, d'un caractère servile prêt à accepter toute humiliation. Dans ces deux ouvrages, le tiers n'est plus l'ami du couple, mais le séducteur de l'un de ses partenaires et dont l'unique intérêt porte sur celui qu'il séduit.

Dans *La femme rompue*, le tiers brise la banalité du couple par la diversité radicale qu'il incarne : « Noëllie est une avocate brillante et dévorée d'ambition, [...] de mœurs très libres, mondaine, très lancée : juste mon contraire. Maurice a eu envie de savoir s'il pouvait plaire à ce genre de femme. » (*FR*, 136) Pour Monique, sa rivale est « cette garce, cette intrigante, cette petite avocate véreuse » (*FR*, 185), « une sale bonne femme » (*FR*, 186). En inventoriant l'univers superficiel et faux où se meut celle-ci, Monique parle non seulement en son propre nom, mais aussi au nom de son époux, tellement elle identifie sa perception à la sienne :

Elle incarne tout ce qui nous déplaît : l'arrivisme, le snobisme, le goût de l'argent, la passion de paraître. Elle n'a aucune idée personnelle, elle manque radicalement de sensibilité : elle se plie aux modes. Il y a tant d'impudeur et d'exhibitionnisme dans ses coquetteries que je me demande même si elle n'est pas frigide. (*FR*, 138-139)

La certitude de Monique à l'égard de la coïncidence des goûts dans son couple justifie son refus d'accepter quelque chose qui n'est pas validé par elle-même.

Mais elle m'est très antipathique. Elle me rappelle ma sœur : même assurance, même bagou, même élégance fausement négligée. Il semble que cet alliage de coquetterie et de dureté plaise aux hommes. [...] Il m'échappe entièrement s'il se plaît avec quelqu'un qui me déplaît à ce point — et qui devrait lui déplaire s'il était fidèle à notre code. Décidément il a changé. Il se laisse prendre aux fausses valeurs que nous méprisons. (*FR*, 157)

Malgré ses tentatives pour minimiser les qualités de sa rivale, elle admet que celle-ci est « jolie, brillante, aguicheuse. Le type d'aventure qui flatte un homme. » (*FR*, 131), en lui reconnaissant

la puissance et la féminité : « Oui, on peut la trouver séduisante, mais sans parti pris, quel chiqué ! Son petit sourire de coin, la tête un peu penchée, cette manière de boire les paroles de l'interlocuteur et soudain, la tête rejetée en arrière, le joli rire perlé. Une femme forte et pourtant si féminine. » (*FR*, 165)

Autrui se présente comme un déclencheur chez Monique du désir de reconquérir son mari, de ressusciter un mariage qui bat de l'aile : « les chocs réveillent ». (*FR*, 136) Cependant, deux détails qu'elle ignore terrassent Monique dans son plan de reconstruction du mariage : le niveau de rapprochement de Maurice et de Noëllie — « [...] que font-ils, où sont-ils, que se dissent-ils, comment se regardent-ils? [...] J'ai fouillé dans ses poches et dans ses papiers, sans rien trouver bien entendu. » (*FR*, 151) —, ainsi que la façon dont elle-même est vue par l'entourage qu'elle imagine honteuse — « Je voudrais savoir qui est au courant, qui ne l'est pas, depuis quand. Ont-ils pitié de moi ? ricanent-ils ? Je suis peut-être mesquine, mais je voudrais qu'ils meurent tous pour que s'anéantisse la lamentable image qu'ils se font à présent de moi. » (*FR*, 166)

Noëllie est le type de la séductrice qui sait comment user de ses qualités : elle mène une vie mondaine, possède une culture suffisamment vaste pour se lancer dans des discussions et surtout elle s'intéresse à la vie professionnelle de Maurice et le flatte pour ses mérites. Ce dernier l'associe à sa joie de vivre, à son bonheur de travailler. Ces aspects valent à Noëllie l'appréciation aux yeux de Maurice, voire la défense devant les dénigrement de Monique : « Elle a une qualité qui devrait te plaire : une manière de se donner à fond à ce qu'elle fait » (*FR*, 142) ou encore : « Je ne vais pas te faire son apologie. Mais je t'assure que c'est une femme estimable. » (*FR*, 157)

L'adultère de Maurice apparaît comme un acte de trahison envers sa femme, parce qu'il s'accompagne d'un sentiment de lâcheté empêchant l'aveu, qui n'arrive que très tardivement et sous l'effet de l'alcool qui confère du courage :

— À quelle heure rentres-tu ? D'où viens-tu ?

Il s'est assis dans un fauteuil. Il tenait un verre de whisky à la main.

— Il est trois heures, je sais. [...]

J'ai jeté au hasard des mots absurdes pour le faire sortir de ses gonds, et lui arracher une explication :

— Qu'est-ce qui se passe ? Il y a une femme dans ta vie ?

Sans me quitter des yeux, il a dit :

— Oui, Monique, il y a une femme dans ma vie. (*FR*, 130-131)

Pour Monique, cet aveu n'est pas fait par sincérité, mais par une ruse de Maurice qui profite de l'occasion pour libérer sa conscience : « Je me demande... Mais c'est trop évident. Cette porte



claquée, ce verre de whisky : tout était prémédité. Il a provoqué mes questions. Et moi, pauvre idiote, j'ai cru qu'il me parlait par loyauté... » (FR, 144) La nouvelle de la trahison a un effet dévastateur sur la femme, dont la réaction est rendue en termes de désespoir et de choc dus à l'anéantissement de ses illusions : « J'ai eu envie de pleurer soudain : je n'en mourrais pas, c'était ça le plus triste. [...] Le coup m'avait assommée. La stupeur me vidait la tête. Il me fallait un délai pour comprendre ce qui m'arrivait. » (FR, 132) Ces sentiments sont doublés de l'humiliation du mensonge subi : « Pendant cinq semaines, il m'a menti ! [...] Et il revenait de chez Noëllie. J'ai eu envie de le secouer, de l'insulter, de crier. Je me suis dominée. [...] J'ai marché au hasard dans les rues, obsédée par ces mots : "Il m'a menti." » (FR, 133) L'acte de mentir est perçu par Monique comme une preuve de suprême déconsidération à son égard : « Pourquoi m'a-t-il menti ? Il me croyait incapable de supporter la vérité ? ou il avait honte ? Alors pourquoi m'a-t-il parlé ? Sans doute parce que Noëllie était fatiguée de la clandestinité ? » (FR, 172) Néanmoins, malgré le choc qu'elle supporte de façon mélodramatique, Monique reconnaît la logique de l'adultère :

[...] apprendre que Maurice couchait avec une autre femme ne m'a pas tellement étonnée. Ce n'est pas tout à fait au hasard que j'ai posé la question : Il y a une femme dans ta vie ? Sans être jamais formulée, vague et fugitive, l'hypothèse s'indiquait en creux, à travers les distractions de Maurice, ses absences, sa froideur. Il serait exagéré de dire que je m'en doutais. Mais enfin je ne suis pas tombée des nues. (FR, 171)

En réalité, la vie de Maurice fondée sur la dualité n'est pas de date récente, il n'en est point à sa première aventure, ce qui fait de lui le type à la fois de l'aventurier et du lâche. À l'occasion d'une dispute, il évoque la trahison dans toute son ampleur : « Donc depuis huit ans il ne m'aime plus et il a couché avec des femmes ; avec la petite Pellerin, pendant deux ans ; avec une cliente sud-américaine dont j'ignore tout ; avec une infirmière de la clinique ; enfin, *depuis dix-huit mois* avec Noëllie. » (FR, 187) Les arguments de Maurice pour justifier sa conduite blâmable sont soit risibles — il prétend avoir caché la présence d'une maîtresse dans sa vie pour épargner le chagrin à sa femme : « Il m'a regardée timidement et il m'a dit, avec du regret dans la voix : — Tu disais que tu mourrais de chagrin... » (FR, 132) —, soit rancuniers — il comble Monique de reproches pour tous ses échecs personnels et professionnels dont il attribue la faute au mariage : « tu ne m'avais laissé rien d'autre. Tu aurais dû penser qu'un jour j'en souffrirais. Et quand j'ai voulu m'évader, tu as tout fait pour m'en empêcher. » (FR, 186) Les reproches portent notamment sur l'effondrement des ambitions professionnelles : « C'était moi l'égoïste, moi qui n'avais pas hésité à lui faire lâcher l'internat, qui aurais voulu le maintenir toute sa vie dans la médiocrité pour le

garder à la maison, qui suis jalouse de son travail : une castratrice... » (FR, 186) Monique veut croire que les paroles de Maurice traduisent un ressentiment non mérité, tant en ce qui concerne leur vie ensemble, que la vie de leurs filles : « s'il m'avait épousée à contrecœur, je m'en serais rendu compte, nous n'aurions pas été si heureux. » (FR, 189) L'attitude de Maurice est inexplicable pour elle qui refuse de concevoir que le passage du temps, qui a gardé intacte l'intensité de ses propres sentiments, a tout changé en ce qui le concerne.

Il me serrait contre lui. « Si tu me trompais, je me tuerais. — Si tu me trompais, je n'aurais pas besoin de me tuer. Je mourrais de chagrin. » Il y a quinze ans. Déjà ? Qu'est-ce que quinze ans ? Deux et deux font quatre. Je t'aime, je n'aime que toi. La vérité est indestructible, le temps n'y change rien. (FR, 131)

La consolation que Monique cherche dans les analyses interminables de son mariage ne peut se produire qu'accompagnée de la motivation et de l'excuse de la trahison de Maurice, autrement dit de la justification des mêmes mensonges contre lesquelles elle clamait son indignation en apprenant la nouvelle : « Il m'a trompée, oui, ça c'est vrai. Mais il n'a pas cessé de tenir à moi. » (FR, 187) ; « Je me raisonnais. Je me disais : "Il ment pour me ménager. S'il me ménage, c'est qu'il tient à moi. En un sens ce serait plus grave s'il s'en foutait." » (FR, 174) L'aveu de la trahison est interprété par Monique comme une preuve du blasement du mari et aucunement d'un changement fondamental de sa personnalité :

A-t-il donc vraiment changé ? En un sens, son aveu m'avait rassurée : il a une histoire, tout s'explique. Mais aurait-il une histoire s'il était resté le même ? Je l'avais pressenti et ç'a été une des obscures raisons de ma résistance : on ne transforme pas sa vie sans se transformer soi-même. De l'argent, un milieu brillant : il est blasé. (FR, 144)

Pour Monique, le mensonge n'est donc plus une preuve de déconsidération, mais au contraire, une preuve du respect de Maurice pour son désir de sincérité : « Bien sûr, il a eu tort de me mentir, mais il faut que je comprenne ; la première hésitation fait boule de neige : on n'ose plus avouer, parce qu'il faut avouer aussi qu'on a menti. L'obstacle est encore plus infranchissable pour des gens qui comme nous mettent si haut la sincérité. » (FR, 134) Désespérément désireuse de se croire encore aimée de Maurice, Monique ne se rend pas compte qu'il ment pour éviter de se compliquer la vie, pour arrêter d'inventer des explications pénibles, pour se baigner tranquillement dans cette vie duale.

Dans le trio Maurice-Monique-Noëllie, l'homme se débat entre les exigences légitimes de sa femme et l'espoir d'un nouveau commencement promis à côté de sa maîtresse. Pour Maurice

l'amour extraconjugal, c'est l'amour évasion. Pourtant, il est intéressant que l'idée du divorce n'apparaisse pas une seule fois dans le livre. On y suit, en revanche, le désamour, la stérilité affective, le combat sourd pour ressusciter des sentiments bien morts. Le retour en arrière n'est plus envisageable pour l'homme à partir du moment où sa maîtresse accomplit tous ses désirs familiaux, sociaux et professionnels ; la comparaison inévitable qu'il fait entre les deux femmes pèse incontestablement en faveur de la maîtresse. Monique est forcée de reconnaître que, si Maurice est resté avec elle malgré ses ressentiments, c'est uniquement par pitié et par commodité : « [L]es hommes choisissent le plus facile : il est plus facile de rester avec sa femme que de s'aventurer dans une vie nouvelle. » (FR, 189) L'avenir qu'elle essaie de bâtir est ainsi chancelant, vu qu'il repose sur un passé révolu.

Un personnage qui prolonge la prédisposition de la femme rompue de Beauvoir à l'humiliation et au ridicule en couple est mis en scène par Alberto Moravia dans son roman *L'Ennui*, en la personne de Dino. Maître d'un univers qu'il gouverne d'après des lois personnelles et sans contraintes externes, celui-ci est bouleversé par l'apparition inattendue de Luciani, un cabotin qui, en s'éprenant de sa maîtresse, l'amène à expérimenter des sentiments et réactions inconnus. Agissant en tiers révélateur, Luciani éveille chez Dino la conscience d'aimer et de souffrir d'amour qui se manifeste par une jalousie atroce. Trois contextes qui sont à la fois des preuves de trahison de Cecilia attestent l'intervention d'autrui et donc l'instauration du prétexte de la jalousie. Tout d'abord, après sa première absence à un rendez-vous avec Dino — élément rendant évidente la crise du couple que nous avons illustrée dans le sous-chapitre antérieur — un coup de fil de Cecilia (sous une fausse identité) à l'atelier de Balestrieri coïncide avec la présence là-bas de Dino en ce moment même. En deuxième lieu, la fille réduit considérablement le temps réservé aux rencontres avec celui-ci jusqu'à deux jours par semaine, sous le prétexte que ses parents s'y opposent. Les tentatives de Dino de démasquer la trahison et le mensonge dans des interrogatoires de Cecilia restent stériles, car ses réponses sont non seulement évasives, mais prononcées avec la même tonalité, sans aucune inflexion de la voix : « [...] sa voix était parfaitement neutre, à égale distance entre la vérité et le mensonge. [...] En somme, elle ne paraissait toujours dire que les choses qu'elle disait, ni plus ni moins, je veux dire, sans la moindre participation sentimentale. Laquelle, je le savais, existe dans le rapport sexuel, et seulement dans celui-là. »<sup>1002</sup> (ENN, 176) Un troisième élément qui augmente la suspicion de

---

<sup>1002</sup> Dans l'édition originale, p. 161 : [...] la sua voce era perfettamente neutra, a eguale distanza dalla verità e dalla menzogna. [...] Insomma, lei pareva sempre dire soltanto le cose che diceva, né più né meno, senza, cioè, la minima partecipazione sentimentale. La quale, come sapevo, avveniva nel rapporto sessuale, e soltanto in quello.

Dino est représenté par la vue de Cecilia dans la rue, le lendemain du rendez-vous manqué avec lui, allant rencontrer un autre homme qui se comporte en amoureux tendre et galant, en lui prenant le bras et en lui achetant des fleurs. L'impact de cet épisode entraîne chez Dino une prise de conscience de sa souffrance, encore indéfinie, qui en même temps confère à la fille une dimension aussi singulière qu'inattendue : « Je compris que si jusqu'alors Cecilia n'avait rien été pour moi, ce retard la faisait devenir quelque chose. [...] Je m'efforçai de mettre plus de clarté dans mes pensées, mais sentis que cela m'était difficile parce que je souffrais. »<sup>1003</sup> (ENN, 157)

La jalousie aux allures pathologiques telle que ressentie par Dino n'est pas comprise dans son acception classique de tentative d'appropriation de l'être aimé, mais acquiert une acception inédite, celle d'une tentative de délivrance de l'emprise de l'être aimé, de libération de l'emprise de l'amour. Il est ici à souligner que si la jalousie prend chez Monique de *La femme rompue* une forme dépressive, chez Dino elle devient obsessionnelle.

Ce que je vais raconter pourra peut-être donner l'idée d'une crise de jalousie assez commune ; effectivement, si mon comportement, durant ces jours, avait été observé par un spectateur peu perspicace, il aurait paru être celui du parfait jaloux. Mais il n'en était pas ainsi. Le jaloux souffre d'un sentiment excessif de la propriété, il soupçonne continuellement les autres de vouloir s'emparer de sa femme à lui, et ce soupçon obsédant lui inspire des imaginations extravagantes et peut le pousser jusqu'au crime. Moi, au contraire, je souffrais d'aimer Cecilia (car enfin, c'était d'amour qu'il s'agissait désormais) ; et en l'épiant, je visais à m'assurer de sa trahison, non pour l'en punir et de toute façon lui interdire de continuer à me tromper, mais pour me libérer d'elle et de mon amour. Le jaloux tend, en somme, même malgré lui, à renforcer sa servitude ; je voulais, au contraire, me défaire de cette même servitude et ne voyais pas d'autre moyen, pour atteindre ce but, que de détruire l'autonomie et le mystère de Cecilia, la réduisant, par une connaissance plus exacte de sa trahison, à quelque chose de connu, de commun, d'insignifiant<sup>1004</sup>. (ENN, 227)

Cependant, malgré de nombreux indices de l'existence d'une relation amoureuse Luciani-Cecilia, malgré l'espionnage incessant aussi, Dino est pour longtemps incapable d'avoir une preuve

---

<sup>1003</sup> Dans l'édition originale, pp. 143-144 : Compresi che, mentre finora Cecilia, come ho già detto, non era stata niente per me, il suo ritardo la faceva diventare qualcosa. [...] Cercai di pensare con maggiore chiarezza, benché sentissi che mi riusciva difficile perché stavo soffrendo.

<sup>1004</sup> Dans l'édition originale, p. 207 : Le cose che sto per raccontare potranno forse dar l'idea di una crisi di assai comune gelosia; effettivamente, se la mia condotta di quei giorni fosse stata osservata da uno spettatore poco perspicace, essa gli sarebbe apparsa come quella del perfetto geloso. Ma non era così. Il geloso soffre di un senso eccessivo di proprietà, sospetta continuamente che altri voglia impadronirsi della sua donna, l'ossessione di questo sospetto gli ispira immaginazioni stravaganti e può anche spingerlo fino al delitto. Io invece soffrivo di amare (poiché d'amore, ormai, si trattava) Cecilia; e miravo, spiandola, ad accertarmi che mi tradisse, non già per punirla e comunque impedirle di portare avanti il tradimento, ma per liberarmi del mio amore e di lei. Il geloso, insomma, tende, sia pure suo malgrado, a ribadire la propria servitù; io volevo invece disfarmi di questa stessa servitù e non vedevo altro mezzo, per raggiungere questo scopo, che distruggere l'autonomia e il mistero di Cecilia, riducendola, attraverso una conoscenza più esatta del suo tradimento, a qualche cosa di noto, di comune, e di insignificante.

palpable de la trahison. Cela se justifie, à ses yeux, par son implication trop profonde dans cette entreprise, par son impossibilité d'appréhender froidement la situation.

En réalité, pour espionner avec quelque efficacité, j'aurais dû avoir, je l'ai déjà dit, le froid détachement technique du policier, ou la curiosité de l'indiscret, qui trouve sa fin en elle-même. Au contraire, je surveillais Cecilia avec l'âme angoissée d'un amant, et peu importait que je fusse un amant qui ne voulait pas conserver la femme qu'il aimait, mais s'en libérer<sup>1005</sup>. (ENN, 246)

Ce n'est qu'après des mois de doute, d'angoisse et d'espionnage qu'il réussit à voir ensemble Cecilia et Luciani et même alors dans une situation peu concluante.

C'est ainsi que malgré mon acharnement à l'épier, je ne vis pas une seule fois Cecilia entrer dans la maison de Luciani ou en sortir. Ce me semblait un fait incroyable, tenant du surnaturel ; à tel point qu'il m'arriva quelquefois de penser que Cecilia était invisible. Et elle l'était, au moins, pour moi ; de cette invisibilité propre aux choses qui, tout en étant évidentes aux sens, échappent à l'esprit<sup>1006</sup>. (ENN, 247)

Malgré sa préparation à la nouvelle de la trahison, malgré la vue imaginaire des amants souvent représentée, la confirmation choque Dino au plus haut degré, de sorte que sa souffrance est perçue dans un champ lexical de la destruction de son être : « évanouissement », « horriblement », « brûlure », « fer rougi », ce qui témoigne de la force de ce sentiment en présence de la preuve, qui n'est en rien comparable à celui éprouvé en son absence.

On peut tout prévoir, sauf le sentiment que pourra vous inspirer ce qu'on a prévu. [...] J'avais mille fois imaginé la sortie de Cecilia de la maison de l'acteur, seule ou avec lui ; mais je n'avais pas prévu les sentiments que j'éprouverais en la voyant sortir de cette porte, encadrée de marbre noir, la main dans la main de Luciani. Aussi fus-je presque étonné, à la vue de Cecilia et de l'acteur [...], d'éprouver un sentiment abominable, comparable à un évanouissement. Je souffrais horriblement et en même temps m'étonnais de souffrir autant et d'une manière si nouvelle, alors que j'étais préparé par de si exactes prévisions. Je sentais l'image de ces deux êtres se graver dans ma mémoire d'une façon indélébile ; et j'éprouvais une douleur brûlante comme si cette image eût été un fer rougi au feu et ma mémoire une chair sensible qui se tordait sous l'empreinte<sup>1007</sup>. (ENN, 266)

---

<sup>1005</sup> Dans l'édition originale, p. 224 : In realtà, per spiare con qualche efficacia, avrei dovuto avere, come ho già detto, il freddo distacco tecnico del poliziotto, o la curiosità fine a se stessa dell'indiscreto. Invece io sorvegliavo Cecilia con l'animo angosciato dell'amante, e poco importava che ero un amante il quale voleva non già conservare la propria donna, bensì liberarsene.

<sup>1006</sup> Dans l'édition originale, p. 225 : Per tutto il tempo, così, benché mi accanissi ad appostarla, non vidi una sola volta Cecilia uscire o entrare nella casa di Luciani. Mi pareva questo un fatto incredibile, che avesse del soprannaturale; a tal punto che mi avvenne qualche volta di pensare addirittura che Cecilia fosse invisibile. E in realtà lo era, almeno per me; della invisibilità che è propria alle cose le quali, pur essendo evidenti ai sensi, sfuggono alla mente.

<sup>1007</sup> Dans l'édition originale, p. 242 : Tutto si può prevedere, fuorché il sentimento che ci potrà ispirare ciò che prevediamo. [...] Io avevo immaginato mille volte l'uscita di Cecilia dalla casa dell'attore, in compagnia di lui o sola; ma non avevo preveduto i sentimenti che avrei provato nel vedere davvero Cecilia uscire da quel portone

Se voyant destiné à revivre avec Cecilia l'expérience de son prédécesseur mort — « comme Balestrieri dont j'étais condamné, semblait-il, à renouveler l'expérience. »<sup>1008</sup> (*ENN*, 370) —, Dino se rapporte à lui dans tous ses actes amoureux, jusqu'à être écœuré par ce qu'il appelle « la similitude répugnante du rapport entre Cecilia et moi avec celui qui avait existé entre Cecilia et Balestrieri. »<sup>1009</sup> (*ENN*, 304) Ses interrogatoires sur Balestrieri visent à lui permettre de se connaître mieux soi-même : « En réalité, en l'interrogeant sur son passé et sur Balestrieri, j'avais l'impression (je m'en aperçus vite) de l'interroger sur son avenir et sur moi. »<sup>1010</sup> (*ENN*, 123) Ainsi, les enquêtes qu'il mène pour apprendre si la fille avait trompé son ancien amant devraient lui faire savoir si elle le trompe lui-même.

J'insistai : « Dis-moi, je t'en prie, tu le trompais ?

Elle répondit enfin : « Pourquoi veux-tu le savoir ? Oui, je le trompais de temps en temps, il était si ennuyeux !

— C'est-à-dire ?

— Ennuyeux. »

Ainsi Cecilia me trompait et elle me trompait parce que j'étais ennuyeux, c'est-à-dire précisément inexistant comme elle l'était pour moi<sup>1011</sup>. (*ENN*, 186)

Conduit par la jalousie, Dino ne se contente pas de chercher des preuves de la trahison, mais poursuit l'aveu, tout en souhaitant l'éviter. Étonnamment, pour Cecilia ce n'est pas un aveu douloureux, mais naturel et innocent, voire banal, ce qui prouve que, dans sa perception, les mots sont privés de sens, car ils ne désignent rien :

Elle dit : « Oui, c'est vrai.

— Qu'est-ce qui est vrai ?

— Que Luciani et moi nous nous voyons. »

Cette fois encore, ces mots de l'aveu, je les avais prévus depuis longtemps ; mais, entre prévoir avec l'esprit ou entendre avec les oreilles, il y a une grande différence ; de nouveau, comme au

---

incorniciato di marmo nero, nella strada, con la mano nella mano di Luciani. Così fui quasi meravigliato, quando, alla vista di Cecilia e dell'attore [...], mi accorsi di provare un sentimento abbominevole, paragonabile ad uno svenimento. Soffrivo orribilmente e al tempo stesso stupivo di soffrire a tal punto e in tal modo così nuovo, dopo la preparazione di tante esatte previsioni.

<sup>1008</sup> Dans l'édition originale, p. 334 : come Balestrieri, di cui, a quanto pareva, ero condannato a ricalcare la esperienza.

<sup>1009</sup> Dans l'édition originale, p. 277 : [la] somiglianza ripugnante del rapporto tra me e Cecilia con quello tra Cecilia e Balestrieri.

<sup>1010</sup> Dans l'édition originale, p. 112 : In realtà, interrogandola sul suo passato e su Balestrieri, mi pareva, come mi accorsi ben presto, di interrogarla sul suo futuro e su di me.

<sup>1011</sup> Dans l'édition originale, p. 170 : Insistetti : « Dimmi, ti prego, lo tradivi ? » Rispose alla fine : « Perché vuoi saperlo ? » Sì, lo tradivo ogni tanto, era così noioso ». Rimasi senza fiato : « Noioso, come sarebbe a dire : noioso ? » « Noioso vuol dire noioso ». « E cioè ? » « Noioso ». Così Cecilia mi tradiva, pensai ancora, e mi tradiva perché ero noioso, cioè, appunto come lei per me, inesistente.

moment où je l'avais vue sortir de la maison de Luciani, j'eus la sensation de me trouver mal. Je balbutiai stupidement : « Vous vous voyez ? Que veux-tu dire ? Je le sais bien, que vous vous voyez.

— Que nous faisons l'amour.

— Et tu le dis comme ça ?

— Comment devrais-je le dire ? »<sup>1012</sup> (ENN, 271)

Comme au cas de Maurice, le traître de *La femme rompue*, l'aveu de la trahison, quoique provoqué par le partenaire dans les deux cas, est une délivrance pour Cecilia, parce qu'il lui épargne l'effort de mentir et lui offre la transparence. C'est pour Dino un indice clair de l'absence de tout sentiment d'amour de la jeune fille pour lui : « [...] entre elle et moi, d'après elle, il y avait seulement une différence de caractère, comme si tromper était une question de tempérament personnel et non de norme morale. »<sup>1013</sup> (ENN, 273) L'attitude désinvolte de Cecilia ajoute à l'acte de la trahison une nuance d'insignifiance et d'absence de regrets qui offense Dino, malgré les insuffisances de son propre caractère.

Ce qui choque Dino, c'est la transformation de perception qui s'opère dans son esprit : à cause de l'intérêt que lui porte Luciani donc sous l'effet de la jalousie, Cecilia n'est plus une ennuyeuse facile à abandonner, mais une femme désirable, un objet de passion.

Mais à partir du moment où je la soupçonnai de me tromper, ce soupçon l'ayant subitement transformée, d'irréelle et ennuyeuse qu'elle était, en réelle et désirable, je fus pris de la curiosité d'en savoir davantage sur sa vie familiale, comme si j'espérais, par une connaissance plus approfondie, atteindre à cette possession que le rapport amoureux me refusait<sup>1014</sup>. (ENN, 191)

Les épisodes qui déclenchent le désir de Dino pour une femme complètement inintéressante sont encore une illustration de la théorie girardienne de la médiation, selon laquelle un individu acquiert automatiquement des qualités et de la valeur pour quelqu'un grâce à l'intervention d'un médiateur qui s'intéresse à lui. Autrui joue un rôle fondamental dans le désir de Dino, ce dernier empruntant non seulement son désir, mais voulant le remplacer dans le cœur de Cecilia, en vertu de la logique du mécanisme de l'imitation : « Le désir selon *l'Autre* est toujours le désir d'être un

---

<sup>1012</sup> Dans l'édition originale, pp. 246-247 : Disse : « Sì, è vero ». « È vero che cosa ? » « Che Luciani ed io ci vediamo ». Anche questa volta, le parole della confessione erano prevedute da tempo; ma, tra prevederle con la mente e udirle davvero con le orecchie, c'è una grande differenza: di nuovo, come quando l'avevo vista uscire dalla casa di Luciani, provai un senso nauseante di mancamento. Balbettai stupidamente: « Che cosa vuole dire che vi vedete, lo so che vi vedete ». « Che facciamo l'amore ». « E lo dici in questo modo ? » « Come dovrei dirlo ? »

<sup>1013</sup> Dans l'édition originale, p. 249 : [...] tra me e lei, secondo lei, c'era soltanto una diversità di carattere, come se tradire fosse una questione di temperamento individuale e non di norma morale.

<sup>1014</sup> Dans l'édition originale, p. 175 : Ma a partire dal momento che ebbi il sospetto d'essere tradito e questo sospetto mi ebbe improvvisamente trasformato Cecilia da irreale e noiosa in reale e desiderabile, fui preso dalla curiosità di sapere di più sulla sua vita familiare, quasi sperando, attraverso una conoscenza più approfondita, di giungere a quel possesso che il rapporto amoroso mi negava.

*Autre.* »<sup>1015</sup> Une telle logique suppose également la négation de l'imitation, principe auquel le personnage moravien obéit par son refus de reconnaître que c'est son rival qui le guide dans sa conquête amoureuse, ce qui fait de lui un menteur, voire un hypocrite : « Il faut dissimuler le désir qu'on éprouve, il faut simuler le désir qu'on n'éprouve pas. Il faut mentir. C'est toujours grâce au mensonge que les personnages [...] parviennent à leurs fins. »<sup>1016</sup> Il va sans dire que la prise de conscience du désir et de l'attraction envers Cecilia exaspère Dino qui la poursuit aveuglement, sans même savoir si elle représente pour lui une obsession ou une habitude. L'amour désespéré, à sens unique régnant dans ce couple rend Cecilia disponible pour d'autres partenaires ; d'où la facilité de l'ingérence de Luciani, d'où d'ailleurs la tolérance de Dino. L'hypocrisie des personnages moraviens confirme encore une fois la fragilité du couple en même temps qu'elle affirme la culpabilité engendrée par la relation triangulaire. Ce complexe psychologique qui se définit par le mensonge relatif au désir est en réalité l'élément qui relie le sentiment amoureux — licite ou illicite — à sa projection sociale. Le mensonge anticipe ainsi le jugement qui vient de la doxa sociale (à lire aussi morale). En d'autres mots, le sur-moi opprime l'aveu du désir, le transfère grâce à la conscience de ce jugement même dans l'hypocrisie. Cela ne veut pourtant pas dire que le tiers n'a pas de chances, qu'il est rejeté. Au contraire, l'hypocrisie prépare son arrivée sous une apparence innocente, comme ami ou même comme quantité négligeable. Mais c'est sans doute pour sauver les apparences.

En effet, l'acte d'intrusion du tiers est favorisé par la complicité du couple lui-même qui est à la recherche d'un bouc émissaire pour sa crise. Le tiers destructeur s'y joint alors comme une diversion nécessaire, mais redoutée à la fois, puisque par sa présence il rompt la dyade et s'interpose entre les partenaires du couple, en créant une relation de jalousie, de ressentiment, de rivalité. La tiercereté, malgré une apparence initialement positive, est vécue en termes de déchirure, d'échec de la communication dans le couple, de drame existentiel.

### **III.3. Le triangle amoureux**

Nous avons pu voir antérieurement que la structure bidimensionnelle, consubstantielle du couple est brisée par l'autre qui y pénètre en tant que tiers et engendre une médiation en vertu de

---

<sup>1015</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, in *De la violence à la divinité*, op. cit., p. 101. Souligné dans le texte.

<sup>1016</sup> *Ibid.*, p. 122.



laquelle son propre désir devient objet d'imitation. Mais il faut également souligner que l'imitation est réciproque. Girard révèle la réciprocité de l'imitation des désirs pour un même objet, qui crée un cercle vicieux menant à la concurrence, voire à la violence. Cependant, vu que le tiers est solidement installé au cœur du couple, une solution n'est plus concevable en dehors de lui. Paradoxalement, tout comme le tiers est à l'origine de cette situation conflictuelle, il fait aussi partie de sa résolution. Devenu présence constante dans la vie du couple, le tiers donne naissance à une structure élargie qui l'inclut de droit.

L'expression ultime de l'éclatement du couple est donc la structure triangulaire. Imaginable, voire prévisible dès l'apparition du tiers, la relation triangulaire est le dénouement logique de l'éclatement du couple. Fragilisé par les crises qui accélèrent sa déconstruction, le couple a la chance de se reconstruire à condition d'accepter l'évidence de son éclatement et l'expression de cet acte, c'est-à-dire la relation triangulaire. Cette nouvelle configuration est accueillie comme une diversité dans la vie du couple, acceptée volontiers ou à contrecœur, selon le degré de sérénité ou de désespoir des partenaires face à un changement significatif dans leur vie. Cet arrangement ne convient pas à toutes les personnes impliquées, d'où les sentiments contradictoires qui entourent sa constitution. Le triangle amoureux est souvent favorablement accueilli, les personnages y voyant la seule modalité d'accomplissement de leurs aspirations d'amitié et d'amour ; il se heurte en même temps à une attitude hostile, l'un des partenaires du couple y étant entraîné contre sa volonté.

Néanmoins, le couple en crise continue d'être à la base de la formule triangulaire et y transfère ses vices. Temporairement oubliée, la crise du couple n'est pas résolue. En réalité, les soucis intimes sont contrebalancés maintenant par un vrai drame : comment intégrer un tiers à titre d'amoureux dans une équation dont les termes sont déjà figés. C'est l'angoisse de la rupture du couple, synonyme de rupture identitaire, qui génère la recherche et l'acceptation du trio. Le troisième terme, neutre au départ, représente une altérité qui acquiert non seulement une valeur polarisante de deux entités dont l'union est fragilisée, mais aussi une valeur reconstructrice de l'identité, tout comme l'étaye Corinne Morel : « Le deux divise et rompt l'harmonie du Un, et le retour à l'Unité ne peut intervenir que par le trois, c'est-à-dire par le cheminement inverse. Ce qui explique que le trois, le triangle, la triade, la trinité sont des expressions privilégiées de l'unité. »<sup>1017</sup> En d'autres mots, le trois signifie l'unité et implique l'annulation de la rivalité incarnée par le deux.

---

<sup>1017</sup> Corinne Morel, *op. cit.*, p. 644.

Suite à la crise qui est à l'origine de la relation triangulaire, cette structure se fonde sur des sentiments plus ou moins voilés de réticence et de crainte. La perspective de perdre son partenaire en faveur d'Autrui fait naître un sentiment d'inquiétude et de détresse qui impose la recherche d'une solution. Vu la situation désespérée, la solution ne peut être qu'extrême. Il convient également de préciser que c'est le partenaire du couple menacé ou se croyant menacé d'être abandonné qui propose l'acceptation du tiers ou qui la tolère faute de pouvoir l'écarter. Celui-ci cherche toujours à justifier cet acte qui va à l'encontre de ses principes, à se revaloriser à ses propres yeux. Sa complaisance dans la souffrance accentue le sens tragique de son existence ; il inspire la pitié pour sa faiblesse et sa propension à l'humiliation, en même temps que l'admiration pour son courage de ne pas renoncer sans lutte à celui qu'il aime. La nouvelle formule, proposée ou acceptée par celui qui craint l'abandon, est accueillie avec soulagement par les deux autres qui, sans avoir osé y croire, la trouvent conforme à leurs secrètes aspirations et à leurs illusions. Désormais les relations entre les personnages se nouent et se dénouent selon un jeu de triangles érotiques marqués par la lutte pour occuper la position dominante.

Le consentement au partage de l'objet de l'amour représente la pierre angulaire dans les relations triangulaires du corpus et l'expression de la liberté totale de vivre la passion, qui devient la loi de l'amour, tout comme de l'accomplissement personnel. Cela conduit à deux paradigmes triangulaires différents, qui se définissent en fonction de facteurs divers tels le degré d'acceptation par les personnages, le rôle de ceux-ci dans la relation, mais aussi le contexte social et historique. Cette typologie de la triangularité exacerbe la crise du couple et en marque l'éclatement, la rupture.

Nous observons que la période de l'entre-deux-guerres, à cause des bouleversements enregistrés dans la vie sociale, met en scène un type de relation triangulaire extrêmement libérale et permissive, preuve d'une nette ouverture des mentalités. La crise historique, sociale et culturelle déclenche la rébellion contre l'ancien, ainsi que le goût de l'expérimentation. Ainsi *La femme partagée*, *L'Invitée*, *Jules et Jim* mettent-ils en scène le ménage à trois qui se manifeste sous une forme de cohabitation et de partage engageant tous les protagonistes. Dans ces cas la relation triangulaire est complète, car fondée sur un accord mutuel des personnages et sur une communion singulière. Cette triangulation se traduit par l'annulation de la rivalité (matérialisée par le deux) dans une structure harmonieuse où trois êtres créent une communion qui se veut égalitaire. Les personnages de ces romans aspirent à une relation enrichissante où les barrières entre l'amour et l'amitié seraient abolies. Ils forment en fin de compte un triangle équilatéral, qui

distribue de façon équitable le rapport des forces entre les partenaires. Ce type de triangularité symbolise alors l'harmonie, la proportion, la parité des rôles : « Représentant la synthèse et la totalité, le triangle équilatéral est symbole de divinité et harmonie. »<sup>1018</sup> Par rapport au couple, cette distribution des forces semble pourtant paradoxale : la nature même de la relation triangulaire exclut toute idée d'égalité, puisque le tiers met fin à l'existence paisible du couple. L'équilatéralité du triangle est pourtant une illusion, un masque, un simulacre d'égalité, elle n'existe que si l'un des partenaires est objectivé, c'est-à-dire s'il devient passif.

En revanche la deuxième moitié du siècle, malgré la fin des conflits historiques et la stabilisation de la situation sociale, met en scène un type de relation triangulaire conservatrice et contraignante, preuve d'une fermeture inattendue des mentalités. Les perspectives inespérées d'émancipation entraînent, paradoxalement, l'intimidation. Cela fait que la relation triangulaire telle qu'illustrée dans *L'Ennui* et *La femme rompue* se manifeste comme une forme de partage basé sur la tolérance et excluant la cohabitation, comme un adultère accepté, donc comme un partage non consenti, mais toléré. Dans ces deux textes, et partiellement dans les trois premiers, la triangularité change de structure et se définit par un rapport disproportionné où les forces ne sont égales qu'entre deux des trois partenaires. Cela se traduirait dans une géométrie de la relation amoureuse sous la figure d'un triangle isocèle ou rectangle, ce qui indique le manque d'équilibre et d'unité et la mise de la relation sous le signe du relatif, du déséquilibre, de l'instabilité. Le tiers rétablit en quelque sorte son rôle de force destructrice du couple. Le nouveau type de triangle est la marque de la perte de l'équilibre à l'intérieur de la relation amoureuse, l'égalité se manifestant sur le plan binaire uniquement. Cet aspect peut se rencontrer parfois dans les cas précédents aussi, l'équilatéralité triangulaire se métamorphosant souvent en triangle rectangle ou isocèle, vu que l'équilibre est rarement atteint. C'est le rôle des membres du triangle qui en détermine la forme, c'est-à-dire le rapport harmonieux ou discordant, ainsi que le rapport d'égalité ou de disparité. Cette constatation est étayée par les propos de Chevalier et Gheerbrant, pour lesquels la forme du triangle exprime l'union, l'harmonie, la proportion, mais aussi la perte de l'équilibre en fonction du poids que peuvent acquérir ses côtés<sup>1019</sup>. Il faut quand même souligner un trait essentiel : si dans les trois premiers textes la relation triangulaire se construit sur un partage plutôt affectif et mental, sans qu'il y ait un partage physique simultané, dans les deux derniers le trio se construit sur un partage presque exclusivement physique.

---

<sup>1018</sup> Miguel Mennig, *op. cit.*, p. 203.

<sup>1019</sup> Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 968.

Ce paradoxe triangulaire (qui n'arrive pas à clarifier le rapport des forces de la relation amoureuse, puisque l'équilibre ne peut s'établir qu'entre deux pôles) préoccupe le romancier belge Franz Hellens qui affiche ce même paradoxe dans le titre de son roman *La femme partagée*. Avant d'entrer dans le cœur du sujet, il nous semble symptomatique qu'Hellens ait identifié l'agent de la crise du couple sous la figure féminine. La femme est partagée, le titre le confirme tout en annonçant le fil conducteur de l'intrigue romanesque, à savoir un algorithme clair : la femme, objet du désir et de la relation, implique un rapport équilatéral dans le triangle. Ce triangle équilatéral est alors « harmonieux » grâce à la posture d'objet qu'assume la femme et qui implique que les deux forces masculines se la disputent au même titre. Par conséquent, Hellens construit un triangle équilatéral qui réserve à la femme une fonction passive : elle est la source du désir des deux hommes qui distribuent de la sorte leur désir commun de façon équivalente. En effet, le roman de Franz Hellens met en scène, conformément à sa *Glose sur « La femme partagée »*, une relation régie par une forme d'équilibre entrevue par les personnages comme une solution naturelle et humaine à leur situation<sup>1020</sup>. Ce n'est pas une relation idéale — et Hellens lui-même en est conscient : « Partage absurde, j'en conviens, insoutenable, mais vrai, sincère, absolu. »<sup>1021</sup> Le trio est donc vu comme un échange qui se veut absolu entre les actants, un dévouement complet auxquels ils s'engagent un peu inconsciemment, mais qui les place temporairement dans des positions d'égalité, susceptibles de rétablir l'harmonie entre eux et de leur redonner la confiance en eux-mêmes. L'égalité qui existe entre Léa, Lucien et Arnold est relevée par Charles Conrady aussi, qui constate que les deux hommes bénéficient d'une part équitable auprès de la femme et qu'aucun d'eux ne peut être nommé le cocu du groupe.

Le sujet de la « Femme partagée », son dernier roman, où plutôt le thème du ménage à trois n'était pas sans périls. Il est éternel et possède en soi quelque chose de comique. Si pénible que puisse être la situation d'un cocu, elle est toujours grotesque et tient du vaudeville ou de la farce. Mais dans le roman de M. Hellens où est le cocu ? le narrateur et Arnold sont tous les deux les amants de Léa. Alors ? Les droits du premier occupant lui doivent-ils le prestige ou le ridicule des cornes ?<sup>1022</sup>

Le monologue intérieur du personnage qui occupe une position inférieure et négligeable dans le couple et implicitement dans le trio est, en réalité, la technique narrative qui restitue l'évolution de la relation triangulaire. C'est le partenaire trahi qui se confronte aux débats

<sup>1020</sup> Cf. Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée »*, p. 9.

<sup>1021</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée »*, p. 11.

<sup>1022</sup> Charles Conrady, « Franz Hellens (À propos de son dernier roman) », in *Le Thyrsé*, XXVI, 31<sup>e</sup> ann., 4, 1<sup>er</sup> avril 1929, p. 89.

intérieurs les plus orageux. Technique du non-dit, de l'inexprimable par l'intermédiaire de la langue, le monologue permet l'expression des profondeurs du psychique inavouées et inavouables. L'interrogation intime est le meilleur moyen à la fois d'analyse et d'auto-analyse.

Dans *La femme partagée*, la tendance à la triangularité est déjà manifeste avant que le couple ne soit formé : Léa se déchire entre plusieurs amants et admirateurs, tandis que Lucien sort d'une relation dans laquelle sa femme le trompait et il le savait. Leur passion amoureuse advient souvent à contretemps, malgré les moments d'harmonie apparente. Avec la venue d'Arnold, pourtant, la vie du couple est doublement bouleversée, car tout en rallumant la passion de ses amis, il s'impose comme présence indispensable. Graduellement, une situation transparente devient ambiguë et la tranquillité se mue en trouble : « Commence alors pour les trois amis une existence difficile, que l'ambiguïté de leurs relations et les scrupules qui les dévorent compliquent singulièrement. Un silence pesant s'instaure entre eux, remplaçant les conversations joyeuses de naguère. »<sup>1023</sup> La lutte continuelle pour s'affirmer que le couple a déjà l'habitude de mener devient donc homérique en présence d'Arnold, d'autant plus que celui-ci est protégé par son statut d'ami.

Des soucis financiers exigent que Lucien voyage à Paris pour travailler. Tout en voulant emmener Léa, il doit accepter le refus de celle-ci de l'accompagner, sous deux prétextes essentiels qu'il approuve : d'une part elle ne peut interrompre ses leçons de chant avec Arnold, d'autre part ce ne serait pas sage de laisser ce dernier tout seul, en proie à la solitude, à la déception et aux jeux de fortune : « Léa n'aurait pu me suivre en ce moment; elle avait peur de quitter Arnold. Elle ne pouvait pas plus se passer de sa conduite que je ne pouvais me passer de son amitié. Nous en étions tous les deux au même point. » (*FP*, 115) Même si le départ de Lucien semble être la meilleure solution pour la régularisation de la situation matérielle et le resserrement des affects dans le couple qu'il forme avec Léa, il se fait en considération des intérêts d'Arnold aussi : « Et pourtant ce départ nous souriait. Nous avions compris que cet éloignement devait nous sauver tous les trois. Il ne pouvait en résulter que du bien. » (*FP*, 114) Néanmoins, le départ de Lucien représente en même temps l'occasion idéale pour Arnold et Léa de resserrer leur amitié qui acquiert des valences amoureuses. Cette vision vire à l'intimité et détermine Arnold à avouer son amour qu'il refoulait depuis quelque temps. La nouvelle prend des proportions catastrophiques pour Lucien qui, aveuglé par ses propres sentiments d'amour et

---

<sup>1023</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, p. 101.

d'amitié et par sa naïveté, n'en avait rien soupçonné, bien qu'il eût lui-même encouragé les deux à se rapprocher. Le choc est comparé par l'auteur à un écroulement.

La lettre, comme je l'ai dit, m'en était tombée des mains. Arnold, mon ami, était-ce possible ? Il aimait Léa, il avait osé se déclarer ! Comment avait-il pu lui faire une pareille confiance ? Je ne voulais pas y croire, et cependant n'était-ce pas Léa elle-même qui me l'annonçait ? Il me sembla entendre autour de moi le bruit d'un écroulement. (*FP*, 124-125)

Pour Lucien, avant d'être une preuve de la rivalité, l'aveu d'Arnold est tout d'abord une preuve de trahison de l'amitié et une mise en danger de la relation amicale : « comment Arnold avait-il pu s'oublier au point de compromettre par un aveu cette amitié qui s'était élevée jusqu'ici dans un si pur accord ? » (*FP*, 125) Il est prêt à excuser la déclaration d'amour de son ami, en espérant que ce dernier interprète erronément ses propres sentiments et qu'il se trompe sur la nature de l'exaltation de Léa aussi : « [...] je pensai qu'il n'était pas surprenant qu'Arnold eût pu se tromper quelque temps sur le sens véritable de l'exaltation coutumière de Léa. » (*FP*, 125) Habitué aux sacrifices de soi, Lucien trouve naturel de s'abstenir à des gestes qui nuiraient aux autres, car à ses yeux l'amitié prime largement sur l'amour ; au contraire, le cas d'Arnold met en doute sa conviction : « L'amitié était-elle impuissante contre la tentation de l'amour ? » (*FP*, 126) L'espoir de Lucien en la fausseté de cette déclaration est renforcé par l'assurance que lui offre Léa de ses propres sentiments d'amour : « Surtout, chéri, que tout cela ne te cause aucune peine. Cet aveu, c'est moi qui le lui ai arraché. Je n'aime pas Arnold, je ne saurais l'aimer, c'est un empêchement physique, comprends-tu ? D'ailleurs, je n'aime que toi ! » (*FP*, 136) Pourtant, non seulement les sentiments d'Arnold à l'égard de Léa sont vrais, mais cette dernière finit par les partager : « “Oui, soupira Léa, il y a quelque chose, tu l'as senti, aucun de nous n'est coupable... Tu le savais, je ne te l'ai pas caché...” [...] “Comment saurais-je rester indifférente...” » (*FP*, 156-157) Dans ce nouveau contexte, la réitération de ses serments d'amour pour Lucien ne peut plus effacer le doute dans l'âme de celui-ci : « “T'ai-je dit que je ne t'aimais plus ? Je t'aime plus que jamais et je te suis fidèle ! Lucien, m'entends-tu” ? » (*FP*, 157) En fait, le nouveau contexte fait que l'amour et l'amitié reposent dorénavant sur une base de frustrations dues à l'étouffement de leur manifestation libre. Le scénario du début du roman se répète : tout comme Léa et son amant précédent « se repoussaient mutuellement et se reprenaient » (*FP*, 34) sous la pression des désirs et des interdits moraux, Léa et Lucien subissent le même effet de rapprochement et d'éloignement suite à l'aveu d'Arnold : « Quelque chose nous poussait l'un vers l'autre et nous éloignait en même temps. » (*FP*, 155) À ce stade, le couple Lucien-Léa a beau tenter de

ressusciter la relation amoureuse, les deux étant conscients du changement irrémédiable et définitif de leurs sentiments.

Les tensions entre les deux hommes autour de leur présence à côté de Léa déterminent celle-ci à chercher un moyen de les apaiser ; ainsi commence-t-elle à passer les soirées avec Arnold et les nuits avec Lucien. Mais ce va-et-vient l'épuise émotionnellement, sans même réussir à satisfaire les deux hommes : « Léa, tiraillée entre nous deux, luttait pour retrouver un bord. » (FP, 160) Nous revenons à l'hypothèse de départ quant à *La femme partagée* : le principe féminin est la force passive, elle est nécessaire à la triangularité parce qu'elle est l'objet du désir masculin qui se le partage équitablement. Les soirées ensemble devenant insuffisantes pour Arnold et Léa, une nuit entière par semaine s'y ajoute, ce que Lucien accueille avec désespoir.

« Écoute, me dit-elle en m'entourant de ses bras, je lui ai promis une nuit, chaque semaine. Est-ce trop ? Mais je ne puis, je ne puis... Comprends-moi. Tu choisiras toi-même le jour. Une seule nuit... Tu pleures ? ajouta-t-elle, sentant mes larmes sur sa main. Mon Dieu ! comme tout est difficile ! » (FP, 217)

Pourtant, cette nuit offerte à Arnold et qui devait créer une espèce d'équilibre acquiert pour Lucien un poids intenable, malgré ses tentatives pour s'encourager : « "...Une nuit chaque semaine, c'est dur, mais il m'en reste six, elles sont à moi, je saurai les remplir. Après tout, je garde la meilleure part". » (FP, 218) Cet argument ne réussit qu'à le troubler davantage, car il n'y croit pas. Tout en voyant qu'en termes de quantité temporelle il garde la meilleure part, Lucien sent avoir perdu l'essentiel de Léa, c'est-à-dire sa complicité émotionnelle : « Il semblait bien qu'elle m'eût tout laissé, à peine avait-elle retranché quelques heures, chaque semaine, à la nuit ; en vérité, elle m'avait tout pris, croyant me donner la meilleure part. » (FP, 222) ou bien « J'apercevais [...] que, gardant pour moi la longueur du temps, j'en avais perdu la substance, c'est-à-dire la pensée de Léa, qui toujours m'échappait. » (FP, 222) Pour Lucien, cette nuit sans Léa met ses nerfs à l'épreuve, car il se débat contre l'insomnie — « je ne saurais dormir et une nuit sans sommeil me faisait peur » (FP, 218) — et contre les pensées funestes qui l'envahissent — « "Je ne rentrerai pas !" pensai-je avec colère. "Demain, ils ne me trouveront plus ! Qu'ils vivent donc à leur manière, qu'ils fassent l'amour comme ces bêtes... Je ne veux plus les revoir !" » (FP, 219) Toujours en proie à un sentiment de culpabilité, Lucien le ressent à présent différemment qu'auparavant : s'il se culpabilisait d'être aimé au détriment de son ami, maintenant il se culpabilise d'avoir été le ferment de l'amour de Léa et d'Arnold. En même temps, sa jalousie et sa rancœur sont contrebalancées par un amour indéniable :

Lorsque Léa chantait, accompagnée par Arnold, je l'écoutais maintenant réfugié dans la chambre voisine et tourmenté par une secrète rancune ; ou bien, si j'étais sorti, prétextant une course ou une visite, je rôdais dans la rue et ne parvenais pas à m'éloigner. Le besoin me prenait de remonter tout de suite, d'ouvrir la porte et de les embrasser tous les deux. (*FP*, 142)

Le narrateur ne tire la force de supporter son écartement que de l'espoir qu'il a d'être aimé plus que son ami-rival : « Cependant tout n'était pas perdu ; elle ne cessait pas de m'aimer, si l'amour d'Arnold ne la laissait pas indifférente. » (*FP*, 160) Quant à lui, pendant les nuits où il reste seul, Arnold se torture à l'idée que Léa s'adonne aux embrassements de Lucien ; dans un moment de faiblesse — ou de courage ? — il fait à son ami un aveu qui montre l'étendue de sa douleur : « “Je suis un criminel, [...], chacune de mes pensées est un crime et je ne peux m'en défendre. Je ne peux supporter qu'elle couche là, près de vous”. » (*FP*, 174) En entendant l'aveu inespéré de Lucien — « [...] Il y a longtemps que Léa n'est plus à moi, vous m'entendez. Elle se cache de moi, elle m'aime peut-être encore, mais son amour n'est plus que tendresse. » (*FP*, 174) — il n'ose pas y croire : « C'est par pitié que vous parlez ainsi ! » (*FP*, 174) pour se montrer toute de suite « soulagé » (*FP*, 174) de cette nouvelle. Arnold se réjouit également d'entendre que Léa refuse le mariage avec Lucien et il est encore plus heureux que Léa ne désire pas avoir d'enfant avec ce dernier.

La jalousie conduit à la détresse. D'une part les hommes sombrent dans la dépression et pensent chacun à se retirer et laisser la place en couple à l'autre : « “Lucien, je vais partir”, ajouta-t-il. “Non, non ! m'écriai-je, j'ai bien réfléchi.” [...] “C'est moi qui partirai”, criai-je. » (*FP*, 179) D'autre part, Léa est amenée à vouloir abandonner un partage qu'elle n'arrive pas à accomplir de façon équitable. Sa souffrance se transforme en dégoût de vivre, parce que cette lutte vaine lui enlève le plaisir et la joie — « “[...] La tristesse me dessèche. Ainsi, rien n'est possible, n'attendez rien de moi, tous les deux ! Je me sens mourir, je n'ai plus le goût à la vie, puisque je ne puis rien pour vous !” » (*FP*, 229) — ou bien la fait même souhaiter la mort uniquement pour mettre un terme à cette situation insupportable : « “Vous prétendez m'aimer ! gémit-elle, et vous me faites pleurer !” [...] “Mon Dieu ! quand donc cette vie finira-t-elle ? Je ne veux plus vivre ainsi. Tout cela est odieux et inutile”. » (*FP*, 237) La souffrance de Léa suit un cours ascendant qui dépasse les bords du niveau personnel et se transfère sur les deux hommes qui deviennent objet de sa haine : « “Que me voulez-vous tous les deux ? Je vous déteste, je ne veux plus vous voir. Voilà où vous m'avez poussée, avec votre misérable amour. Vous n'avez aucune pitié de moi. Je n'en veux plus, je n'en veux plus, laissez-moi ! [...] Et elle se laissa



tomber sur le lit en sanglotant”. » (*FP*, 238) Comme dans le cas des hommes qui sont incapables de se soustraire à cette relation triangulaire malgré leur peine, Léa continue de souffrir puisque, tout comme le souligne Robert Frickx, elle a besoin de cette diversité que chacun des amoureux apporte dans sa vie : « Léa, partagée entre les deux hommes, dont la présence lui est également nécessaire, [...] subit une véritable torture en s’efforçant constamment de les apaiser. »<sup>1024</sup> Tout en souffrant à cause du manque d’exclusivité et se sentant coupables de faire injustice aux autres par la place occupée, les trois s’illusionnent sur les bénéfices mutuels d’une telle relation.

La première étape de la relation triangulaire — c’est-à-dire le partage affectif — s’avère insuffisante par rapport aux désirs des personnages et prépare l’avancement vers le deuxième niveau — le partage physique. Ces deux volets de l’amour finissent logiquement par se compléter. Très timidement, Léa en premier fait la suggestion du trio amoureux, sans vraiment y croire, en demandant à Lucien de ne jamais rejeter Arnold de leur vie, quelles que soient les circonstances : « Jure-moi, [...], jure-moi que, quoi qu’il arrive, tu ne m’abandonneras pas et que tu seras sans haine. Cela surtout, il faut que tu me le jures ! Il sait que je dois te parler ce soir, et c’est cela qu’il veut savoir, qu’il attend : que tu ne le hais pas. Il se tuerait... » (*FP*, 158) Lucien anticipe à son tour ce besoin d’union triangulaire et, craignant que Léa et Arnold deviennent un couple — crainte renforcée par le commentaire d’une inconnue qui, en les observant chanter ensemble, exclame : « Mon Dieu ! Comme ces deux êtres se ressemblent ! Dites, n’ont-ils pas l’air d’être faits l’un pour l’autre ? » (*FP*, 116-117) — il est amené à prendre la plus difficile décision de sa vie : il propose à Léa un pacte, qu’il voit comme un « accord merveilleux » (*FP*, 181) destiné à mettre fin à la souffrance, à la rancœur, à la jalousie.

« Léa! m’écriai-je, écoute-moi bien: lorsque deux êtres sont unis comme lui et moi, lorsqu’ils sont plus que des amis, presque des frères... Des frères, non... Quand ils sont à la fois semblables et différents... Te souviens-tu, te souviens-tu ? Tu me l’as dit toi-même si souvent, c’est une chose incroyable, une maladie, nous ne pouvons pas plus nous passer l’un de l’autre que tu ne pourrais te passer de nous... Lorsque deux hommes en sont à ce point, penses-tu qu’il soit surhumain qu’une femme puisse les aimer tous les deux ? Une femme ne peut-elle accomplir ce miracle? »  
Jamais je ne parlai avec une passion aussi véritable. Je me sentais illuminé. « Je le crois ! »  
répondit doucement Léa. Sa figure s’était subitement éclairée. (*FP*, 181)

En réalité, les propos de Lucien ne font que confirmer la nature inatteignable — sinon irréaliste — de la relation triangulaire ; mais par cette confirmation le personnage essaie désespérément de refuser la réalité : le pacte du merveilleux ajoute un aspect mystique à la triangularité. « Surhumain », « miracle » et « illuminé », ainsi que la réplique de Léa « Je le crois », c’est le

---

<sup>1024</sup> Robert Frickx, *op. cit.*, pp. 101-102.

vocabulaire d'une foi impossible. Le consentement des personnages à la constitution du ménage à trois est un soulagement : pour Lucien cela représente à la fois le sceau de la fraternité qui le lie à Arnold et l'assurance du salut de son couple avec Léa ; cette dernière accepte sur le coup la proposition de son amoureux, en se sentant « éclairée », donc libérée du fardeau d'un partage non autorisé ; la réaction d'Arnold, simple et tacite, exprime en même temps acceptation, joie et reconnaissance : « Il s'avança vers moi, comme elle, souriant, de ce pas court et vivant qu'il prenait toujours, mais qui semblait aujourd'hui chanceler, posa ses mains sur mes épaules et sans prononcer une parole me serra contre sa poitrine. » (FP, 184)

Dans la *Glose sur « La femme partagée »*, Hellens retrace le chemin argumentatif que parcourt Lucien jusqu'à la prise de la décision de partage et fait ressortir que, même si c'est celui-ci qui l'initie, ses amis y participent et la soutiennent. Le partage physique s'impose comme l'unique solution envisageable pour que le trio subsiste, un choix entre l'amitié et l'amour étant vu comme un suicide, donc inconcevable. Tout en admettant la folie de ce projet et tout en étant conscient que c'est un « jeu tragique », l'auteur confère aux personnages le bonheur intérieur d'avoir mis un terme à une angoisse déchirante par la conception d'un scénario où ils seraient équidistants.

Finalelement elle eut l'honnêteté de lui faire l'aveu d'une situation depuis quelque temps établie, où le physique, affirmait-elle, n'avait pas encore joué un rôle déterminant.

Le dilemme, ou plutôt l'alternative, immédiatement, se posa pour Lucien : ou bien dire adieu à Léa, s'arracher à elle, s'abandonner à l'amitié ; ou bien engager un duel, non de violence, mais d'héroïsme, et cela sous les yeux même de Léa. Lucien se sentait trop lié avec la jeune femme pour le sacrifice : cette fois c'eût été pour lui un authentique suicide, après quelques tentatives morales de cet ordre. D'autre part, l'amitié entre les deux hommes s'était faite aussi exigeante que l'amour réciproque l'était envers Léa.

Dans ces conditions que restait-il à faire ? Car le débat n'était pas moins urgent et tourmenté dans le cœur de la femme : Léa se sentait partagée elle-même, sans savoir encore comment se ferait la répartition entre les deux hommes.

Après un long dialogue entre elle et le premier amoureux, et dont le second attendait anxieusement l'issue, la solution du partage physique apparut aux yeux de Lucien comme seule capable de conserver la vie aux trois personnages du drame ; à l'amitié l'existence<sup>1025</sup>.

En effet, le triangle amoureux connaît une période initiale équilibrée, où le partage se fait harmonieusement. Cet équilibre est pourtant loin d'être rassurant, car l'écrivain en souligne la gravité par l'attribution de l'épithète « effrayant » : « Un nouvel équilibre, un ordre effrayant, régnait maintenant parmi nous. » (FP, 222) Dans la *Glose*, Hellens reprend la définition de la relation triangulaire, en lui attribuant de nouveau des qualificatifs contrastants : « exceptionnel », « sublime » sont contrebalancés par « tragique », signe que l'auteur, tout en aspirant à la

---

<sup>1025</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée »*, op. cit., pp. 7-8.

transcendance, est conscient de l'in vraisemblable de son projet : « On s'aperçoit : tout dans cette espèce de jeu tragique se montra d'une correction exceptionnelle. J'allais dire d'une pureté frisant le sublime. »<sup>1026</sup>

C'est Léa qui a la tâche difficile d'assurer l'équilibre du triangle afin de ne léser aucun des deux hommes : « Léa s'efforça de régler le temps et notre propre rythme, de façon qu'aucun de nous n'eût à se plaindre. » (*FP*, 222) Cependant, bien que le partage semble « loyal et juste », autant Lucien qu'Arnold la suspectent de se dédier davantage à l'autre. Le trio devient accablant pour les trois personnages, surtout pour les hommes qui non seulement ne se contentent pas du partage de la femme, mais s'engagent dans une vraie compétition qui les fait comptabiliser le temps d'intimité reçu et vouloir en obtenir plus que l'autre. Si le partage amoureux soulage au début car en plus d'apporter une période d'accalmie dans la vie des héros il établit une clarification de leur position, il s'avère être une illusion bientôt après sa mise en œuvre. La pesanteur en est ressentie notamment par Lucien, car si Léa et Arnold gagnent du temps pour s'aimer, celui-ci en perd : « J'apercevais à présent le partage, et, bien que celui-ci fût loyal et juste, il se montrait trop clairement pour que je ne sentisse pas tout ce qui ne m'appartenait plus. » (*FP*, 222) C'est toujours Lucien qui conscientise plus douloureusement le partage amoureux au niveau du charnel — apparemment déconsidéré lors de la proposition de l'accord — parce qu'il se matérialise en son propre détriment.

Elle s'approcha de moi et prononça lentement : « Si je me donnais à lui, voudrais-tu que je sois une dernière fois à toi ? Souffrirais-tu plus ou moins ? »

Je regardai Léa comme elle venait de me regarder tout à l'heure : « Eh ! bien, sois à lui ! » dis-je d'une voix sèche. La haine me montait au cœur, mais elle se noya tout à coup dans un flot de larmes : « Sois à lui ! » criai-je encore. Je lui pris les mains et les tordis ; puis, saisi d'une subite tendresse, ou d'un remords, je balbutiai plus bas, la couvrant de baisers et la poussant doucement vers la porte : « Sois à lui, ma chérie... à lui ! » Elle me regarda ; puis elle sortit. [...] Arnold se retira ensuite et Léa alla le rejoindre. Je sus plus tard qu'elle lui avait dit : « Si je me donnais à vous, consentiriez-vous à ce que je sois une dernière fois à lui ? » (*FP*, 176-177)

Léa perçoit son appartenance au triangle en termes de possession amoureuse. Elle est encore indécise et cette indécision confirme l'existence même du triangle : le couple n'est pas encore définitivement éclaté, Léa reste encore attachée à Lucien. Il faut souligner que la volupté de la passion amoureuse n'est décrite même pas par des allusions, bien que l'amour soit continuellement loué. Les actes sensuels qui abondent chez Moravia ne sont chez Hellens que sous-entendus ou suggérés très pudiquement. En revanche, on y remarque une exaltation de

---

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 8.

l'amour émotionnel, manifesté par la tendresse, l'effusion du cœur, la générosité. Même quand l'auteur fait allusion au corps de la bien-aimée, il l'accompagne de la précision que le physique est secondaire dans son appréciation et que la communion spirituelle est le critère de valeur décisif. Dans une interview qu'il accorde à Roger Bodart, Hellens confesse que, pour lui, la sensualité dépasse le cadre du physique pour devenir quelque chose de métaphysique, de spirituel :

La sensualité représente, à mes yeux, une plongée dans l'absolu par le paroxysme, la méconnaissance complète des limites. Les moments les plus réalistes de mes livres, jugés comme tels, où ma volonté s'exerce à une lucidité physique inhabituelle, n'ont d'autre raison d'être que ce besoin d'absolu, qui ne trouve sa satisfaction qu'en lui-même, par les voies les plus opposées. Le paroxysme onirique pur peut aboutir à la plus crue des réalités, comme celui d'une réalité immodérée au plus haut degré d'évasion. Il y a une nudité de l'âme comme il y a une nudité du corps<sup>1027</sup>.

La relation triangulaire détermine chez les personnages des changements de comportement dictés par la position qu'ils occupent, par la confiance ou l'accablement qu'ils éprouvent. Lucien ne détient jamais la place primordiale dans le triangle en raison de sa fragilité alimentée par des pensées envenimées. Edmond Jaloux déplore justement le fait que ce sont la crédulité et la vulnérabilité de ce personnage qui lui enlèvent le privilège de la place prioritaire qu'il mériterait : « Le Lucien que nous montre M. Franz Hellens est un naïf et un faible ; c'est la plus grande source de ses tourments. »<sup>1028</sup> La pensée qui interdit à Lucien de renoncer à lutter pour la femme aimée, c'est sa conviction d'être aimé au détriment de son rival et surtout la paternité de la proposition de partage : « "C'est toi qui l'as voulu, pourquoi te plaindre alors ? [...] Elle me donnera tout, comme autrefois ; la part qu'Arnold recevra, c'est de moi qu'il la tiendra. Ne goûteras-tu pas mieux la tienne ?" » (*FP*, 192) Malgré l'assurance de bénéficier quantitativement plus qu'Arnold du temps de Léa, Lucien trouve le partage défavorisant :

« ... Tu veux que je te montre un visage gai à l'instant même où tu me prouves clairement que tu en as assez de moi ! Ma présence te pèse, je ne le sens que trop. Crois-tu que je sois dupe de ton faux air de patience ? Tout à l'heure, pendant que je lisais, tu ne songeais qu'à regarder l'heure, comme si tout l'avenir dépendait d'une seule minute que je volerais à Arnold. J'en ai assez de tout cela ! tout ce que tu me donnes, tu ne me l'accordes qu'à regret. C'est ignoble, je ne peux le supporter, non, jamais je ne supporterai votre pitié ! » (*FP*, 229-230)

---

<sup>1027</sup> Roger Bodart, « Analyse spectrale de Franz Hellens », in *Marginales. Hommage à Franz Hellens*, Bruxelles, no. 22, mars 1951, p. 15.

<sup>1028</sup> Edmond Jaloux, *art. cit.*, p. 3.

La tolérance qu'il s'impose de manifester n'est qu'un leurre, puisque le partage ne peut garder sa sérénité : « Lorsque je m'imaginai avoir atteint cette extrême où la plénitude du partage devenait une volupté, une lueur, l'éclair d'une pensée jalouse me faisait basculer dans l'abîme. » (*FP*, 192) Sa faiblesse devient tout à coup la marque de sa lâcheté et de sa renonciation à la femme aimée :

L'amitié est-elle si exigeante qu'elle doive mettre l'amour à l'écart, le tuer ? Qu'avais-je fait pour garder Léa ? N'avais-je pas eu l'air de la fuir ? « Je l'ai trahie, je l'ai trahie ! Je le sens aujourd'hui, pensai-je avec effroi. Ce long sacrifice n'était que faiblesse. C'est moi qui ai poussé Léa dans les bras d'Arnold ! » (*FP*, 169)

Arnold bâtit sa place dominante dans le triangle en spéculant sur la pusillanimité et la négligence de Lucien, tout comme sur la sensibilité de Léa. Des regards complices, d'autant plus polysémiques qu'ils sont silencieux, ainsi que des gestes particuliers constituent le premier signe, timide, d'une connivence en train de naître entre Léa et le tiers : ce dernier lui écrit chaque jour une lettre dont Lucien ignore le contenu comme il ignore la réponse de la femme aussi ; il lui apporte chaque jour des fleurs de leur jardin ; il lui baise la main chaque matin et chaque soir ; il lui parle en anglais, langue commune et incomprise par Lucien, sceau définitif de son exclusion. Poussé à l'éveil par le rapport de forces dans lequel il n'a plus aucune maîtrise, Lucien comprend à quel point il a été aveuglé par sa propre souffrance et par l'effort pour se disculper d'une faute inexistante : « Fallait-il que je fusse tellement absorbé par ma défense pour que je me défendisse si mal ! » (*FP*, 206) Animé par « [l']irritation, et une sorte de rage de ne pouvoir ressembler à Arnold » (*FP*, 223), Lucien s'apprête à l'imiter dans sa façon de s'habiller, bien qu'il la désapprouve — « Comme les journées étaient très chaudes, il ne garda pour tout vêtement que le pantalon et la chemise. Je l'imitai. Il parut un matin, le col de la chemise largement ouvert et, bien que je fusse choqué de cette liberté, qui laissait voir à nu le haut de sa poitrine [...], je me hâtai de faire comme lui. » (*FP*, 222), tout comme dans ses gestes amoureux. Ce mimétisme ne montre que son ridicule, sa fausseté et, par conséquent, le manque de valeur de ce qu'il n'entreprend pas de sa propre initiative — « Mais quelque désir que j'eusse de le prévenir ou de l'imiter, je ne réussissais pas à obtenir de Léa le même accord. Irrité, je fermais les yeux ou bien je trouvais un prétexte pour me sauver au jardin. » (*FP*, 207) La supériorité d'Arnold transparaît non seulement dans son comportement, mais surtout dans une complicité qu'il réussit à avoir avec Léa au-delà des actes et qui s'exprime par le regard : « Arnold me semblait aussi prendre chaque jour un air d'assurance dont je ne comprenais que trop les raisons ; s'il guettait avec

moins d'anxiété le regard de Léa, n'était-ce pas qu'il l'avait définitivement rencontré ? » (FP, 223)

Tout en essayant de garder son amitié pour Arnold à l'abri de la jalousie — « Comment avais-je pu craindre un seul instant que la jalousie touchât à une amitié si bien défendue ? » (FP, 196) —, Lucien ne peut s'empêcher de blâmer son ami pour avoir déclaré son amour à Léa, pour avoir ainsi rompu un certain équilibre :

C'est affreux, n'aurait-il pas dû se taire, ne rien laisser deviner ? J'aurais agi ainsi à sa place. C'est lui qui est cause de tout, c'est lui qui a tout fait, quand, plein de confiance, éloigné d'eux, je travaillais pour les faire vivre ; quand rentré, terrassé de fatigue, je les priais de sortir ensemble... » (FP, 167)

L'amitié chancelante des deux hommes est dorénavant doublée de la jalousie, tout comme le confirme l'auteur lui-même : « Le partage, d'abord accepté de part et d'autre, et du consentement de Léa (dont la bonne foi et la bonne volonté ne peuvent être mises en doute), donna bientôt lieu à des mouvements de jalousie réciproques. »<sup>1029</sup> Le partage est donc marqué par la jalousie, sentiment qui bouscule l'idée même d'égalité. Cette évolution atteste la disparition du caractère équilatéral du triangle amoureux et l'établissement du triangle isocèle par le fait que Léa est l'élément passif que les deux forces masculines se disputent. Cette dispute entre les partenaires masculins se manifeste toujours par la négation du rôle amoureux de l'autre. On peut remarquer que ce type de triangularité isocèle ne peut s'établir que grâce à la passivité féminine et par une forme d'expérience commune. Or le *sensus communis* de ce triangle est le partage. À ce moment, la rivalité prend les allures d'une compétition exigeant l'élimination de l'un d'eux et la suprématie de l'autre à côté de Léa : « Je ne pouvais me défendre de ce sentiment affreux qu'une lutte était engagée entre Arnold et moi, et qui ne terminerait que par le triomphe complet de l'un de nous. La pensée de la mort et le sentiment de la haine se mêlaient à tous les instants. » (FP, 239) Cependant, bien que désirée, la disparition de l'un des hommes de la configuration triangulaire est également redoutée et ajournée, notamment par Lucien : « Je sentais que l'heure était proche où l'un de nous devrait s'effacer. Tantôt je l'appelais de toute mon énergie, tantôt je me prenais à trembler en y pensant, et je souhaitais qu'elle reculât encore. » (FP, 178) La crainte de l'éclatement de la relation triangulaire est déterminée, chez Lucien, par le sentiment qu'Arnold lui sera préféré : « Il devint peu à peu visible que Léa penchait vers la gauche, ce qui signifiait aux yeux et à la conscience agitée de Lucien qu'il serait tôt ou tard, et par le fait même des

---

<sup>1029</sup> Franz Hellens, *Glose sur « La femme partagée »*, op. cit., p. 9.

événements, sinon sacrifié, amoindri, frustré si vous voulez, d'une portion de sa part légitime. »<sup>1030</sup> Cette conviction d'Hellens est réitérée par le personnage qui l'incarne, mais acquiert dans le roman l'assurance d'être un élément indispensable dans cette relation et donc impossible d'écarter ; en même temps que la faillite de son amour pour Léa, son élimination éventuelle de cette structure représenterait pour Lucien la faillite de son amitié pour Arnold. Dans ce contexte, l'orgueil de ne pas se reconnaître doublement vaincu est la source de sa résistance dans l'affrontement :

Je confesserai ma lâcheté. Cette pensée prévalut : « Ni Arnold, ni Léa n'ont besoin de moi pour subsister, mais ma présence leur est indispensable ; c'est elle qui les unit si étroitement, ils ont besoin de ce frein ». En disparaissant, je pousserais Arnold au désespoir, et Léa serait-elle plus heureuse ? En la privant de l'équilibre qu'elle demande à notre double tendresse, ne la précipiterais-je pas dans la folie ? Non, non, je ne les abandonnerais pas ! J'ai honte d'un pareil aveu. Une seule chose était vraie : je n'aurais su me détacher de Léa. L'aimais-je encore ? Je ne sais ; mais le feu de la jalousie me dévorait plus que jamais. Je ne pouvais, d'autre part, avouer l'amitié vaincue. La pensée de cette double défaite me faisait horreur. (*FP*, 258-259)

Sans vraiment occuper une place prioritaire dans la relation triangulaire, Léa remplit la plupart des fois un rôle de médiatrice entre les deux hommes, de conciliatrice de leurs désirs.

Loin de me cacher les sentiments d'Arnold, Léa me faisait part, chaque fois que je la retrouvais, des mouvements les plus intimes de son âme, soit qu'il les eût exprimés, soit qu'elle n'eût fait que les deviner ; elle voulait aussi que je ne pusse me tromper sur les sentiments d'Arnold à mon égard : « Il t'aime, me disait-elle, si tu savais comme il ne cesse de me parler de toi ! J'en suis parfois jalouse ! Ne te fâche pas, je plaisante ! Il faut que tu l'aimes aussi, il le mérite, et notre avenir en dépend. » (*FP*, pp. 223-224)

La présence d'Arnold devient plus excitante que celle de Lucien, l'air de nouveauté qu'apporte le tiers inspire à la femme le désir de changer de garde-robe et de parfum, ce qui est très mal accueilli par ce dernier, malgré l'admiration qu'il ressent : « Je refusai la main qu'elle me tendait : “Tu es affreuse !” m'écriai-je en l'empêchant d'approcher. Jamais je ne l'avais vue plus belle ni plus désirable ! » (*FP*, 227) Les changements externes se doublent de ceux internes et Léa semble plus brillante, plus gaie, plus saine que jamais, mais les signes de santé et de beauté jadis appréciés sont fustigés lorsqu'ils sont inspirés par le rival :

Léa montrait maintenant une gaieté qui ne demandait qu'à grandir librement. Après quelques semaines, elle parut embellie, à cause du feu de ses joues et l'éclat de ses yeux. [...] je ne pouvais m'empêcher de croire que cette exaltation, elle la puisait davantage dans la société d'Arnold que dans la mienne. [...] Cette santé, qui m'avait frappé autrefois comme le signe d'un accord

---

<sup>1030</sup> *Ibid.*, p. 9.

possible, je me prenais à la détester maintenant, lorsque je la voyais surgir en ligne droite d'un côté qui n'était pas le mien. (FP, 223)

Le partage, tant émotionnel que charnel, que Léa n'a pas trop de mal à accomplir, pèse aux hommes qui ne tolèrent pas sa présence à côté de l'autre. L'état de tension dans le trio atteint son paroxysme par la nouvelle inattendue de la grossesse de Léa. L'idée de l'arrivée d'un enfant paralyse toute réaction des personnages, choqués de la tournure de leur relation qui repose dorénavant sur le mystère de la paternité : « Le silence régna dans la maison où se développait lentement un secret qu'aucun de nous ne pouvait atteindre. » (FP, 259) L'incertitude des hommes qui aspirent à être père de l'enfant de Léa ne sera jamais effacée, ce qui se traduit textuellement par une description déshumanisée du fœtus ; le fœtus n'est qu'un corps pas nécessairement pourvu de vie et sans une identité claire : « cette chair sur laquelle on ne pouvait mettre aucun nom. » (FP, 262) Tandis qu'Arnold affiche une attitude de sûreté pour laquelle Lucien ne trouve qu'une justification mystique, mais qui le déconcerte profondément :

Cet enfant, n'était-il pas plus que moi en droit de l'espérer et de le vouloir ? À cela s'ajoutait encore l'assurance où je me trouvais qu'Arnold était doué d'une sorte de pouvoir prophétique. Puisque je n'avais cessé autrefois de croire à ses prédictions, pouvais-je douter aujourd'hui que ce qu'il voulait ardemment dût s'accomplir ? (FP, 261)

sa position d'amoureux officiel et de bénéficiaire de la plupart du temps de Léa autorise Lucien à avoir une plus forte conviction d'être lui-même le père :

[I]l me paraissait naturel qu'elle fût enceinte, puisque j'étais là, étendu à côté d'elle. Bien que nous ne parlions jamais de l'enfant, j'écoutais à travers ses paroles une voix qui semblait la sienne et la mienne réunies. Et, chose nouvelle, qui me rendait confiance, c'était du passé qu'elle m'entretenait maintenant le plus simplement, de notre passé commun, comme si, reliant le présent à ces heures premières, elle voulait me donner un gage de sa fidélité, en me faisant sentir que l'avenir qu'elle portait m'appartenait. (FP, 262)

alors que Léa, consciente de l'angoisse intenable des deux hommes, s'efforce vainement de cacher la marque de l'inégalité éternelle entre eux : « Au début de mars, la grossesse de Léa commença à devenir apparente. Elle essaya vainement de cacher cette excroissance qui grandissait entre deux hommes comme une preuve vivante de leur propre difformité. » (FP, 270)

Ce nouveau contexte, dominé par des sentiments d'hostilité et de nervosité, scelle dans *La femme partagée* la faillite du triangle amoureux. Le triangle se dissout, le couple éclate et une nouvelle relation prend la place de ce qui formait *ab initio* la relation amoureuse dans le roman d'Hellens. Le parcours du couple au triangle devient la matière romanesque chez l'auteur belge.



Cette transition est d'autant plus dramatique que l'insertion du tiers a en apparence un effet de retardement de la rupture du couple initial. Mais en réalité le tiers ne fait que déclencher l'inévitable. Plutôt fasciné par la tension, Hellens s'attarde dans son roman sur les dégâts psychologiques que suppose une relation triangulaire, par un discours de la passion, viscéral, différent de celui proposé par Roché, qui est plus lucide et cérébral.

Dans *Jules et Jim*, une relation triangulaire plus équilibrée et plus sereine naît entre les personnages. À la différence du roman antérieur, dans *Jules et Jim* l'amitié qui unit les trois personnages est d'une autre facture et ne connaît aucunement les incessants conflits émotionnels qui tourmentent les personnages d'Hellens. Tout au contraire, entre eux règnent une harmonie et une euphorie inconnues chez l'écrivain belge, définie en termes de complétude, de totalité : « L'harmonie entre eux était complète. » (*JJ*, 119) Ce sentiment s'explique par le caractère spécial de leur entente, basée sur une large palette de préoccupations et d'intérêts communs faisant en sorte que l'expression de l'amitié et celle de l'amour ne s'obstruent pas : « Jim les vit souvent, il se plaisait avec eux [...]. Ils chantaient et mimaient ensemble de vieilles chansons françaises. Ils faisaient aussi des courses de vitesse, des handicaps, tous les trois, le soir, le long du cimetière Montparnasse. » (*JJ*, 83)

Si dans *La femme partagée* et *L'Invitée* le trio amoureux se forme suite à une proposition directe de partage respectivement de la part de Lucien et de Françoise, visant à sauver le couple même au prix de l'ingérence d'un tiers, dans *Jules et Jim* il se constitue en sérénité, selon un accord franc et tacite. Le rapprochement des personnages se crée, dans l'optique de Xavier Rockenstrocy, en vertu du lien indestructible qui unit les couples d'amoureux Jim/Pierre-Kathe/Helen et Jules/Franz-Kathe/Helen, ainsi que le couple d'amis Jim/Pierre-Jules/Franz : « C'est une véritable histoire à trois qui s'installe. Pierre et Helen, les amants. Franz et Helen, le mari et la femme, la femme qui n'abandonne pas totalement son mari. Pierre et Franz, les amis que rien ne peut séparer. »<sup>1031</sup> Cette union particulière se traduit chez Catherine du Toit en termes de complémentarité et réciprocité amoureuses : « Il faut préciser que la conception de Roché ne consiste pas en un simple triangle amoureux. Il aspire à une situation où la réciprocité serait tri-directionnelle sans que cela n'implique forcément un élément homosexuel. »<sup>1032</sup> Le trio se forme également comme une conséquence logique de la crise du couple Jules-Kathe. Jim est le liant qui unit ce couple, en l'enrichissant de sa vitalité, sa passion, sa sociabilité. La triangulation s'impose même comme obligatoire dans ce cas, leurs caractères semblant ne pouvoir se développer et

---

<sup>1031</sup> Xavier Rockenstrocy, *op. cit.*, p. 86.

<sup>1032</sup> Catherine Kepler du Toit, *op. cit.*, p. 314.

évoluer qu'ensemble, tant leurs désirs dans la vie sont semblables. D'une part les hommes sont heureux de partager leur vie avec la femme qui incarne leur rêve accompli : « Jules et Jim vivaient avec leur statue grecque animée. » (*JJ*, 108) D'autre part, dans la vision de Kathe cette relation est une constellation où les trois occupent une place inébranlable, comme le signale Manfred Flügge : « Helen est en même temps consciente de leur relation à tous les trois et dessine des triangles dans son journal pour illustrer la constellation qu'ils forment. »<sup>1033</sup> La lucidité des personnages confirme la nature de la relation triangulaire dans ce roman : la passion passe par une réflexion sur la relation amoureuse, une intellectualisation qui ouvre la porte de façon consciente au tiers. Le triangle n'est qu'un autre moyen de connaissance, d'expérimentation et non plus nécessairement ou exclusivement de crise pour les partenaires.

Dans toutes ses relations triangulaires, Kathe occupe le pôle dominant, en vertu de sa vision personnelle — « Kathe esquissait une théorie sur l'amour physique » (*JJ*, 116) — lui permettant d'accorder à chacun de ses amants (Jules, Jim, mais aussi Harold, Fortunio, Albert, Paul) une place privilégiée : « Pour elle chaque amoureux était un monde à part, et ce qui se passait en lui ne concernait pas les autres. » (*JJ*, 111-112) Loin d'être intimidés par la présence de ces amants dont ils connaissent l'existence, Jules et Jim comprennent le besoin de Kathe de s'éloigner d'eux lorsqu'elle se sent blessée, même s'ils n'en comprennent pas les raisons. Dans la souffrance d'amour, l'amitié des deux hommes se renforce : « Kathe les frappait tous les deux à la fois. Jim prit le bras de Jules et ils marchèrent ensemble. » (*JJ*, 167) Cette fraternité leur permet d'entretenir une relation cordiale avec leurs adversaires, dont il suffit de mentionner notamment Fortunio, jeune amant occasionnel, qu'ils voient comme un petit frère et l'initient à la vie : « Un télégramme annonça la venue de Fortunio, pour vingt-quatre heures. Le soir même il était là. Jules et Jim l'avaient longuement promené dans le Paris des poètes dès ses dix-sept ans, et ils le considéraient comme un jeune frère. Il les appelait d'ailleurs : "Père Jules" et "Père Jim". » (*JJ*, 132-133)

Ayant assumé son échec en amour, s'étant résigné à accepter la perte des femmes aimées, voire à tolérer les aventures extraconjugales de sa femme, Jules devient très souvent un participant passif aux amours de Jim, en s'imposant d'obéir exclusivement au principe de l'amitié. Cette attitude lui facilite la compréhension et l'acceptation de ses amours ratées, envers lesquelles il éprouve le regret de n'avoir pas su comment se comporter en vrai homme lui-même, mais non pas le regret que ses femmes soient à Jim à qui il sert même d'intercesseur : « Jim lui

---

<sup>1033</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 194.

avait pris Lucie et Kathe. Non. Jules les avait données à Jim pour ne pas les perdre et parce qu'elles étaient belles à lui offrir. Jim puisait en elles sa certitude, et elles se nourrissaient de Jim avec un calme qui permettait à Jules de les contempler. » (*JJ*, 242) L'expérience de partage est synonyme dans ce cas d'une expérience de connaissance de l'amour et de la vie. C'est grâce à ce détachement que Jules peut accueillir avec impassibilité la nouvelle du premier baiser de son ami et de sa femme : « Jules écouta et ne dit rien. Il était comme un spectateur, au billard, qui regarde les boules en mouvement. » (*JJ*, 83) Son échec lui devient supportable pourvu que Jim en soit le bénéficiaire, car c'est en lui qu'il projette ses propres rêves de bonheur en couple. Il est également à souligner que, tout comme Jim apporte un équilibre aux relations amoureuses de Jules, ce dernier incarne le pôle de la stabilité dans le triangle qu'il forme avec Jim et Kathe, parce qu'il remplit un rôle de médiateur — dans le sens d'arbitre et de conciliateur — entre ceux-ci. C'est toujours lui qui semble apprécier à sa juste valeur la richesse apportée par Kathe dans la vie de Jim et la sienne, tout comme celle qu'ils ont eux-mêmes su donner à la femme par leur amour différent : « Pourquoi Kathe, si réclamée, a-t-elle, malgré tout, fait à nous deux le cadeau de sa présence ?... Parce que nous faisons une complète attention à elle, comme à une reine, parce que, à nous deux, c'est nous qui l'avons le mieux ce qu'on appelle aimée. » (*JJ*, 236)

La position du tiers semble favoriser Jules, puisque par l'intermédiaire de Jim il a accès à une facette de la personnalité de Kathe qu'il n'a jamais réussi à connaître et en même temps il y entrevoit une promesse de solidité du rapport. Tandis qu'en couple avec Kathe il se fait constamment rejeter, dans le cadre du trio il occupe une place figée qui lui garantit la stabilité et l'accès à une histoire d'amour : « Jules était mêlé davantage à la vie de Kathe depuis que Jim en faisait partie. » (*JJ*, 172) Ainsi, la confiance totale de Jim — « Jules leur avait donné une sorte de bénédiction, avait embrassé Jim, qui lui confiait Kathe en partant. » (*JJ*, 122) — lui offre l'opportunité de veiller sur Kathe pendant l'absence de son ami et il le fait avec tout le dévouement : « Elle raconta [...] que Jules avait été adorable, veillant sur elle, pour Jim. » (*JJ*, 128) L'attitude protectrice de Jules envers Kathe après le déchirement de leur mariage est confirmée par Roché dans son journal : « À 8 h. matin Franz vient doucement nous réveiller avec son beau sourire, pour que les enfants ne nous trouvent pas couchés ensemble. »<sup>1034</sup> Pareillement, le plan de construction d'une maison pour le couple Jim-Kathe ne peut exclure Jules pour qui une chambre est prévue, leur idée de bonheur familial signifiant « une grande maisonnée pleine : eux, Jules, les fillettes, Mathilde — avec des chambres pour les amis qui voudraient bien venir. » (*JJ*,

---

<sup>1034</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim, op. cit.*, p. 48.

150) Dans ce contexte, le consentement de Jules au divorce est donné avec un tel naturel, que l'avoué qui doit le prononcer officiellement est « [c]hoqué par l'entente parfaite et la gaieté des trois complices » (*JJ*, 130) qui se présentent ensemble pour résoudre ce qui pour eux est une simple formalité. Il n'est donc pas surprenant que le journal de Roché fasse état de l'enthousiasme de l'auteur pour sa relation amoureuse, doublé de l'enthousiasme sincère de son ami : « Au matin Franz vient me voir : grande conversation. Je lui raconte des merveilles : le sommeil d'amour avec Helen, [...] notre vie d'amour. — Je lui raconte cela comme un enfant montre à un autre de beaux cailloux qu'il a trouvés à un endroit que cet autre lui avait indiqué : tous les deux sont contents. »<sup>1035</sup>

L'analepse qui rappelle l'épisode avec Lucie nous permet de comprendre que le comportement permissif de Jules est en réalité un trait inné, en vertu duquel il assume un rôle uniquement participatif à un amour qui se refuse à lui, mais dont il a besoin. Contempler son attitude à la fois impuissante et généreuse dans la relation avec Lucie à qui il avait déjà proposé, sans succès, le mariage nous fait accéder au substrat du principe selon lequel il se laisse conduire dans la vie, visible tout au long du roman : « Jim, dit-il, Lucie ne veut pas de moi. J'ai la terreur de la perdre et qu'elle sorte tout à fait de ma vie. Jim, aimez-la, épousez-la, et laissez-moi la voir. Je veux dire : si vous l'aimez, cessez de penser que je suis un obstacle. » (*JJ*, 30) Plus tard, lorsque Jim et Kathe désirent avoir leurs propres enfants, Jim pense à ne pas fâcher Jules, mais Kathe est convaincue de l'appui et de la sympathie de celui-ci : « Et Jules ? demanda enfin Jim. / Il nous aime tous les deux. Il ne sera pas surpris. Et il souffrira moins ainsi. Il a été aussi malheureux que nous cet hiver. Nous l'aimerons et nous le respecterons... à notre façon. » (*JJ*, 168)

De même que Jules est le tiers et le témoin impassible dans les couples constitués par Kathe, Gilberte est le tiers et la maîtresse soumise dans les couples de Jim :

Gilberte et Jim [...] s'étaient aimés avec tact, en secret, sans y mélanger amis, ni curiosités, ni questions matérielles. [...] Se voyant peu, ils ne se donnaient que le plus fin d'eux-mêmes. Ils ne souhaitaient guère se voir davantage. Ils menaient séparément leur vie. [...] Aucun engagement ne les liait. (*JJ*, 123-124)

Sûr de la présence inconditionnée de cette femme dans sa vie, Jim néglige la souffrance qu'il lui provoque par la passion vécue avec Kathe, ce qui montre qu'il ne comprend pas le sacrifice personnel qu'implique ce rôle discret auprès de lui : « Gilberte tenait en marge de la vie de Jim

---

<sup>1035</sup> *Ibid.*, p. 54.

une place dont il ignorait l'importance, et il ne croyait pas que sa passion pour Kathe ferait à Gilberte une peine irréparable. » (*JJ*, 125) Autant Gilberte, que Jules, personnages malheureux car en impossibilité de satisfaire leur amour, incarnent les symboles de la douceur, de la paix et de l'apaisement dans le contexte orageux, voire belliqueux dans lequel se consume l'amour de Jim et de Kathe : « Il ne pouvait pas plus la quitter que Kathe ne pouvait quitter Jules. Il fallait que Jules ne souffrît pas, ni Gilberte. Ils étaient les fruits, différents, du passé, se faisaient pendant et contrepoids. Kathe et Jim devaient les traiter avec bonté. » (*JJ*, 124-125) L'égalité évidente que Jim voit entre eux ne l'est pas pour Kathe : « Jim proposa un axiome: "Jules égale Gilberte." Il devait découvrir par la suite que Kathe en avait adopté un autre : "Gilberte n'égale pas Jules." » (*JJ*, 125) Ce détail est également souligné par Rockenstrocy dans le cas des protagonistes réels : « Mais la subtile dialectique de Roché qui veut que Mno soit l'égale de Franz échappe à Helen. »<sup>1036</sup> Si Jim ne montre aucune hostilité envers Jules pour la place privilégiée qu'il occupe constamment dans la vie de Kathe, cette dernière manifeste de la jalousie envers Gilberte et du mépris pour la relation banale qu'elle entretient avec le même homme : « Kathe avait exprimé une certaine ironie pour leur longue affection sans événements, qu'elle trouvait *prudente* et *résignée*. Il n'existait pas de pires qualificatifs pour Kathe. » (*JJ*, 125) L'aversion de Kathe n'est pas sans réciprocité, car Gilberte évite toutes les occasions de voir celle qui incarne son malheur : « Gilberte répondit à Kathe une lettre posée : qu'elle ne le verrait jamais, qu'elle ne voulait pas donner un visage à son tourment. » (*JJ*, 226)

Le rêve de Jim est qu'une relation paisible puisse se créer entre eux quatre. Au lieu de deux trios croisés et incomplets, il rêve d'une extension de ces configurations sous la forme d'un rectangle qui les englobe tous, traduisant son espoir de réunir à ses côtés les personnes importantes de sa vie : Kathe, Gilberte et Jules.

Peut-être Gilberte accepterait-elle un jour ce que Jules acceptait déjà ? Peut-être pourraient-ils vivre tous les quatre, avec les enfants présents et futurs, dans la même vaste maison de campagne, où tous travailleraient chacun à sa façon ? C'était le rêve de Jim.

Étant donné quatre êtres diversement liés par l'amour, pourquoi en sortirait-il forcément de la discorde ? Kathe ne trompait pas Jim en étant douce à Jules. Jim ne trompait pas Kathe en conservant sa tendresse à Gilberte. Elles étaient conciliables en lui et n'émouvaient pas les mêmes régions de son cœur. Puissent Jules et lui-même être conciliables dans l'esprit de Kathe ! Puissent Kathe et Gilberte ne pas devenir ennemies ! (*JJ*, 36)

---

<sup>1036</sup> Xavier Rockenstrocy, *op. cit.*, p. 87.

La façon dont se font et se défont les trios chez Roché atteste que le sentiment de l'amour oscille constamment entre une dimension ardente et euphorique et une dimension douloureuse, entre la passion et la détresse, la déraison et la lucidité.

Dans *L'Invitée*, le trio change d'actants et se constitue de deux femmes et un homme, Xavière étant définie par Audet comme « le troisième "angle" de ce triangle qu'on croyait parfait : Pierre-Françoise-Xavière »<sup>1037</sup>. Ce noyau se définit à travers deux paradigmes différents : familial tout d'abord, amoureux ultérieurement.

Un instinct maternel-filial doublé d'un sentiment d'admiration intellectuelle réciproque attache les deux personnages féminins dans la phase initiale de leur relation. L'attitude maternelle que Françoise assume à l'égard de Xavière, tout comme à l'égard d'autres jeunes dont elle devient la protectrice, révèle sa tendance à envahir plutôt leur vie, à en faire plus que ses enfants adoptifs, c'est-à-dire ses fantoches : « [...] ce qui l'enchantait surtout, c'était d'avoir annexé à sa vie cette petite existence triste ; car à présent, comme Gerbert, comme Inès, comme Canzetti, Xavière lui appartenait ; rien ne donnait jamais à Françoise des joies si fortes que cette espèce de possession. » (*INV*, 19-20) L'auteur justifie sa préférence pour les jeunes en termes d'admiration pour leur radicalisme, intransigeance et aspirations comme attributs qui prennent le dessus face à la dégradation et à l'aliénation des adultes : « Je me plais particulièrement dans la compagnie des jeunes. Je leur sais gré d'échapper aux dégradations, aux aliénations auxquelles consentent les adultes. Je trouve réconfortants leur intransigeance, leur radicalisme, leurs exigences et je m'enchant de la fraîcheur de leur regard. »<sup>1038</sup> Dans ce contexte le moment du succès, soit de la persuasion de la fille, équivaut à la jubilation : « Xavière la regardait, les yeux brillants, les lèvres entrouvertes, fondante, abandonnée, elle lui était tout entière livrée. C'était Françoise désormais qui l'emporterait à travers la vie. "Je la rendrai heureuse", décida-t-elle avec conviction. » (*INV*, 42)

En appui au roman, l'autobiographie de Beauvoir développe le processus de rapprochement des trois personnages, qui commence par la relation de l'écrivain avec son élève. L'approche est présentée dans un champ lexical de la supériorité de Beauvoir, dont l'ascendant est dû à sa maturité et à son intelligence, à son statut professionnel et social, à son pouvoir financier, à son indépendance et à sa capacité d'ignorer les conventions, et ce, parallèlement à un champ lexical de la soumission de Xavière, dont l'infériorité est attestée par sa jeunesse et donc par son ignorance intellectuelle, sa dépendance des parents, son manque d'expérience dans tous

<sup>1037</sup> Jean-Raymond Audet, *op. cit.*, p. 14.

<sup>1038</sup> Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, *op. cit.*, p. 84.

les domaines. Ces conditions se trouvent à la base du rapport dominant-dominé que Beauvoir établit avec son élève. Initialement, ce rapport est bénéfique aux deux femmes : l'auteur brûle d'impatience de s'ériger en mère adoptive de cette fille et de la prendre en charge intégralement, tandis que cette dernière, étouffée dans son milieu comparable à une prison, éprouve une vénération sans bornes pour celle qui est prête à l'en sortir et à lui ouvrir les portes d'un avenir radieux.

J'étais admirablement bien placée pour lui venir en aide. De neuf ans son aînée, dotée de mon autorité de professeur, des prestiges de la culture et de l'expérience, je tranchais sur le personnel du lycée et sur la bourgeoisie rouennaise ; je vivais sans souci des conventions ; Olga reconnaissait en moi, transfigurés et fortifiés par l'âge et par la sagesse qu'elle m'attribuait, ses répugnances, son refus, sa soif de liberté. J'avais voyagé, je connaissais des gens ; Rouen, Beuzeville étaient des prisons dont je possédais les clés ; l'infinie richesse du monde à l'horizon et sa nouveauté ; c'est à travers moi qu'elle y rêvait ; et en fait, beaucoup de choses pendant ces deux ans lui vinrent de moi : des livres, de la musique, des idées. Non seulement je lui ouvrais l'avenir, mais, ce qui comptait encore davantage, je lui promettais qu'elle s'y fraierait un chemin ; harcelée par les reproches de ses parents, elle était prête à sombrer dans un amer défaitisme ; [...] je lui faisais confiance ; elle avait un urgent besoin de cette estime, de ma complicité et de tout ce que — d'abord très parcimonieusement — je lui apportai. [...] je devins pour elle quelqu'un de précieux et même d'unique<sup>1039</sup>.

La confiance que lui fait la fille renforce en Beauvoir son instinct de générosité et son plaisir de se rendre utile, sentiments qui coïncident en fait avec son propre besoin de les manifester.

Olga m'atteignit au seul point vulnérable de mon cœur : par le besoin qu'elle avait de moi. Quelques années plus tôt, il m'aurait importunée ; [...] Olga me découvrit le plaisir de donner ; j'avais connu l'ivresse de recevoir et les bonheurs de la réciprocité ; mais je ne savais pas comme il est émouvant de se sentir utile, bouleversant de se croire nécessaire. Les sourires que parfois je faisais naître sur son visage éveillaient en moi une joie dont je n'aurais pas supporté sans regret d'être privée<sup>1040</sup>.

Il s'avère que la différence d'âge ne constitue pas un inconvénient : « Je causais plus intimement avec elle qu'avec aucune femme de mon âge. »<sup>1041</sup> Ce qui attire particulièrement les deux femmes, c'est leur fond intérieur commun de révolte contre leur milieu familial et social, malgré les moyens différents qu'elles adoptent pour le combattre : si Beauvoir choisit le combat ouvert et sans ménagements, Kosakievicz choisit le mutisme et l'apathie.

Il y avait en elle quelque chose d'impétueux et d'extrême qui me conquiert. Petite fille, elle avait connu avec plus de violence encore que moi les convulsions de la colère ; elle demeurait capable de fureurs qui lui faisaient presque perdre le sens. Plutôt que par des frénésies, elle traduisait ses

---

<sup>1039</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., pp. 264-265.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>1041</sup> *Ibid.*, pp. 266.

dégoûts, ses révoltes, par des prostrations : cette passivité n'était pas de la mollesse, mais un défi à toutes les tyrannies<sup>1042</sup>.

Cependant, il résulte du roman que lier une amitié n'est pas chose facile, car tout en étant attirée par ce monde bohème et excentrique qui s'ouvre devant elle, Xavière y oppose une résistance inexplicable :

« Il faut que je la persuade », pensa Françoise. Jusqu'ici, la discussion avec Pierre, les vagues rêveries de la nuit, le début même de cette conversation, ce n'avait été que du jeu ; brusquement, tout était devenu réel : la résistance de Xavière était réelle et Françoise voulait la vaincre. C'était scandaleux : elle avait tellement l'impression de dominer Xavière, de la posséder jusque dans son passé et dans les détours encore imprévus de son avenir ! et cependant il y avait cette volonté butée contre laquelle sa propre volonté se brisait. (*INV*, 37)

Sartre est attiré sans effort dans le trio, ce dernier prenant immédiatement Olga en sympathie. Les deux écrivains attribuent leur intérêt à éduquer Olga à leur attachement pour les jeunes en général, au plaisir qu'ils éprouvent de se savoir des modèles pour ceux-ci. Ils voient en la jeune élève l'incarnation de l'esprit de révolte et de liberté qui les caractérise et dont ils ont besoin pour se nourrir à l'âge de la maturité.

Il faut imputer ce fourvoiement au dégoût que nous inspirait l'âge adulte ; plutôt que d'en prendre son parti, Sartre s'était essayé à la névrose, et moi je me disais souvent avec des larmes que vieillir c'était déchoir. Au jour le jour, je m'étais prévalu auprès d'Olga de ma maturité. Il n'empêche que nous avons le culte de la jeunesse, de ses tumultes, ses révoltes, sa liberté, son intransigeance. Par son impétuosité, par son extrémisme, Olga l'incarnait avec éclat. Elle s'insurgeait — non seulement en paroles, mais dans ses conduites — contre les conventions, les institutions, les consignes, les routines et les limites ; elle refoulait la faim et le sommeil, et se moquait de la raison : elle prétendait échapper à cette condition humaine à laquelle nous ne nous résignons pas sans honte<sup>1043</sup>.

Ainsi la fille représente-t-elle une promesse de nouveauté et de vivacité pour les adultes, tout comme un défi ou, dans les termes de Françoise, « cette fraîche richesse qui s'offrait : un petit compagnon tout neuf avec ses exigences, ses sourires réticents et ses réactions imprévues. » (*INV*, 35) L'attitude protectrice envers les jeunes et l'idée de l'adoption spirituelle de quelqu'un qu'eux-mêmes, grâce à leur sagesse, seraient flattés d'éduquer, de polir selon leur propre science de la vie et selon leurs goûts préoccupent déjà l'esprit de Sartre et de Beauvoir avant la rencontre d'Olga. Ce qu'ils veulent explorer, en réalité, c'est la multiplicité des types de rapports humains

---

<sup>1042</sup> *Ibid.*, pp. 265-266.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 278.



et la liberté d'en créer d'autres, continuellement et indéfiniment. D'où l'idée du trio comme une forme particulière d'attachement.

Nous admirions qu'elle se donnât sans réserve à l'instant ; cependant, notre premier soin fut d'édifier pour elle, pour nous un avenir ; au lieu d'un couple, nous serions désormais un trio. Nous pensions que les rapports humains sont perpétuellement à inventer, qu'*a priori* aucune forme n'est privilégiée, aucune impossible : celle-ci nous parut s'imposer. Nous y avions déjà rêvé. Au temps où Sartre faisait son service militaire, nous avions rencontré une nuit, à Montparnasse, une très jeune fille, charmante, à demi ivre, et probablement égarée. Nous l'avions invitée à boire un verre, nous avons écouté ses plaintes ; nous nous étions sentis très vieux et très sages. En la quittant, nous nous étions amusés à nous raconter que nous l'adoptions. À présent que nous étions tout à fait mûrs, tout à fait sages, il nous paraissait opportun et flatteur de nous dépenser pour quelqu'un de jeune et qui sût profiter de nos soins. Par sa maladresse à vivre, Olga réclamait notre secours ; en revanche, elle rafraîchissait ce monde que déjà nous trouvions usé. Nous mîmes au point un système de tête-à-tête et de réunions plénières, qui nous paraissait devoir satisfaire chacun d'entre nous<sup>1044</sup>.

Tant que la relation évolue comme l'« escompté » Beauvoir et Sartre, ils sont convaincus de la réussite de leur projet de triangularité, où ils assument à la fois un rôle d'« ensorceleurs » et d'« ensorcelés ».

Les choses se passaient comme nous l'avions escompté. Olga connaissait nos amis, elle partageait nos expériences ; nous l'aidions à s'enrichir, et son regard ranimait pour nous les couleurs du monde. Ses dédains d'aristocrate en exil s'accordaient avec notre anarchisme antibourgeois. Ensemble, nous haïssions les foules dominicales, les dames et les messieurs comme il faut, la province, les familles, les enfants et tous les humanismes. Nous aimions les musiques exotiques, les quais de la Seine, les péniches et les rôdeurs, les petits caboulots douteusement famés, le désert des nuits. Terrés au fond d'un bar, nous tissions avec des mots et des sourires des cocons soyeux qui nous protégeaient de Rouen et du monde entier ; pris à la magie qui naissait de nos regards entrecroisés, chacun se sentait à la fois ensorceleur, ensorcelé. Dans ces instants, le « trio » semblait une éblouissante réussite<sup>1045</sup>.

Tout en se rendant compte qu'ils mettent l'invitée sur un piédestal, qu'ils exagèrent ses qualités au point de la mythifier — « au lieu de tranquillement nous complaire dans nos rapports avec Olga, nous lui substituâmes un mythe »<sup>1046</sup> —, Beauvoir et Sartre apprécient le goût de vivre de celle-ci, qui prime sur son caractère difficile et sur son aversion pour les études : « Étudiante maussade, elle se montrait en revanche le plus agréable des compagnons. »<sup>1047</sup>

L'échec du projet d'éducation de la jeune fille, ajouté à l'attraction naissante entre celle-ci et Pierre, modifient fondamentalement la relation initiale, en transformant la soi-disant famille en un trio amoureux, dans lequel Françoise et Pierre ne seraient plus les protecteurs de Xavière, mais

---

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>1045</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 268.

ses partenaires à droits égaux. Le paradigme familial se prolonge dans le paradigme amoureux, mais dans une ramification de l'amour du couple qui est l'amour triangulaire, une direction à la fois prévisible et indésirable pour Françoise. Il s'avère que la jeune fille qu'elle imaginait une enfant innocente et inoffensive est, aux yeux de Pierre, une adolescente désireuse de conquêtes amoureuses. Cette disparité des visions a comme effet l'éloignement, voire le détachement affectif de Pierre : « on ne fait qu'un, c'est très joli ; mais Pierre revendiquait son indépendance. » (*INV*, 75) Les intentions jusque-là transparentes de ce dernier ne sont plus discernables : « “[Q]ue voulait-il au juste de Xavière ? Des rencontres courtoises dans les escaliers de l'hôtel ? Une aventure, un amour, une amitié ? ” » (*INV*, 73) Dans ses tentatives pour séduire Xavière, non seulement il se prétend libre de tout engagement, mais voit Françoise comme un adversaire obstruant sa voie — « tu es quand même le plus grand obstacle entre elle et moi. » (*INV*, 139) — et transmet ce sentiment à l'invitée aussi — « si l'on en croyait Pierre, Xavière la regardait comme une indésirable, dont elle était jalouse. » (*INV*, 139) Tout en sachant que, si l'invitée acceptait, il serait prêt à lier avec elle une relation complète, physique et affective, son trouble montre qu'il ne voudrait pas éliminer sa bien-aimée de sa vie : « [...] en fait quand je suis inquiet à cause d'elle, je suis négligent à ton égard ; quand je la regarde je ne te regarde pas. » (*INV*, 205)

Chez Xavière, le statut initial d'amie-invitée du couple se métamorphose en un statut de séductrice de tout son entourage (Françoise, Pierre, Gerbert). L'ami-séducteur est une présence dangereuse, parce qu'il dissimule ses intentions sous une inconstance épouvantable de ses pensées et actes. De surcroît, cette inconstance transparaît déjà dans ses traits de caractère capables d'exprimer à la fois des sentiments positifs (extases) et négatifs (rancune, tristesse), mais qui trahissent surtout son penchant séducteur.

[...] elle avait un séduisant visage, si nuancé, si changeant qu'il ne semblait pas fait de chair ; il était fait d'extases, de rancunes, de tristesses, rendues magiquement sensibles aux yeux ; pourtant, malgré cette transparence éthérée, le dessin du nez, de la bouche était lourdement sensuel. (*INV*, 72)

Xavière séduit Pierre en l'intrigant, par un comportement qui combine l'innocence, la timidité et la ruse. Le grand metteur en scène, apparemment inaccessible et intimidant, se pose en défi pour la séductrice qui veut l'ensorceler à la fois pour renforcer sa confiance en ses qualités de femme et pour gagner un ascendant sur Françoise qu'elle envie fortement. La conception de Baudrillard réitère la force du défi dans un processus de séduction, puisqu'il transgresse la loi de l'attraction

en faveur d'un pacte personnel obligeant pour l'autre qui ne peut plus s'y dérober : « Qu'y a-t-il de plus séduisant que le défi ? [...] Le défi met fin à tout contrat, à tout échange réglé par la loi (loi de nature ou loi de la valeur) et il y substitue un *pacte* hautement conventionnel, hautement ritualisé, l'obligation incessante de répondre et de surenchérir, dominée par une règle du jeu fondamentale, et scandée selon un rythme à elle. »<sup>1048</sup> Pierre représente pour Xavière plus que le défi de la conquête ; c'est le défi d'un inversement des rôles en vertu duquel la femme détiendrait la supériorité sur un homme fragile, obéissant : « Séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne cette puissance. »<sup>1049</sup> Dans l'optique de Baudrillard à laquelle le mécanisme de la séduction tel qu'imaginé dans *L'invitée* répond parfaitement, non seulement l'homme serait fragilisé, mais la femme y arriverait grâce à sa propre fragilité ; en effet, Xavière apprend à exploiter son inexpérience, sa timidité, sa jeunesse, à en faire des armes de séduction implacables. Il faut également préciser que l'entreprise de séduction du metteur en scène s'accompagne chez Xavière du mépris envers Françoise, manifesté par la valorisation de ses atouts. Sa jalousie initiale contre les préoccupations et les amitiés de sa protectrice qui l'excluent change d'objet et se manifeste à l'égard de Françoise elle-même, devenue un obstacle à l'entreprise de séduction de Pierre et donc victime de sa propre bienveillance.

[...] quand elle était seule avec Françoise, Xavière laissait le dégoût, le plaisir, la tendresse envahir malgré elle un visage sans défense, un visage d'enfant ; à présent, elle se sentait une femme en face d'un homme et sur ses traits se peignait exactement la nuance de confiance ou de réserve qu'elle avait décidé d'exprimer. (*INV*, 67)

La disponibilité de l'homme allant jusqu'au sacrifice de son temps de travail — « Quand il s'intéressait à quelqu'un, il était capable de discuter pendant des heures avec une bonne foi et une patience angéliques. C'était une des formes de sa générosité. » (*INV*, 68) — équivaut pour Françoise à un piège subtil qui attrape imperceptiblement celui-ci : « Françoise était un peu étonnée que Pierre prit tellement au sérieux des boutades de petite fille. » (*INV*, 64) Pourtant, la présence de Françoise représente pour la première fois une barrière face à ses aventures galantes : « En pensée les bras de Pierre enlaçaient Xavière et la berçaient, mais le respect, la décence, un

---

<sup>1048</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, *op. cit.*, p. 113. Souligné dans le texte.

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 114.

tas de strictes interdits les paralysaient : c'est dans le corps de Françoise seulement qu'il pouvait incarner sa chaude compassion. » (*INV*, 130)

La douloureuse constatation de Françoise de la maturité sexuelle de sa petite amie — « [...] elle avait horreur de regarder Xavière comme une femme avec des appétits de femme, mais la vérité s'imposait » (*INV*, 371) — équivaut à la transformation de l'amitié Xavière-Pierre en complicité amoureuse. Ainsi un flirt prend-il des proportions grandioses : « Pierre ne perdait pas un des sourires de Xavière et Xavière recueillait avec une attention charmée tous les mots que Pierre lui disait. » (*INV*, 149) Étonnée et alarmée, Françoise découvre qu'elle éprouve les mêmes sentiments négatifs qu'elle condamne chez l'invitée.

La jalousie, la rancune, ces sentiments qu'elle avait toujours refusés, voilà qu'ils en parlaient tous deux comme de beaux objets encombrants et précieux qu'il fallait manier avec des précautions respectueuses ; [...] Bien des fois, elle avait été tentée de haïr Pierre, de vouloir mal à Xavière, mais sous le vain prétexte de se garder pure, elle avait fait le vide en elle. (*INV*, 356-357)

La nouvelle attitude que montre Xavière, osée et confiante, contredit l'image que le couple s'était faite d'elle. La déception de Françoise et de Pierre à la constatation de cette métamorphose inattendue confirme leur intention initiale voilée, celle de manipuler un être apparemment aboulique et influençable.

Certainement, par paresse, Françoise avait simplifié Xavière ; elle se demandait même, avec un peu de malaise, comment elle avait pu pendant les dernières semaines la traiter en petite fille négligeable ; mais est-ce que Pierre ne la compliquait pas à plaisir ? En tout cas ils ne la voyaient pas avec les mêmes yeux. (*INV*, 74)

L'image de l'angoisse que se représente Françoise à cause de la crainte de perdre Pierre est d'un dramatisme intense ; des termes comme « envie de crier », « monde vidé », « rien à aimer », « instants indifférents », « grouillement de chair et de pensée », « mort » articulent la perspective d'un univers apocalyptique marqué par la disparition de l'amour.

L'angoisse qui la saisit soudain était si violente qu'elle eut presque envie de crier : c'était comme si brusquement le monde se fût vidé ; il n'y avait plus rien à craindre, mais plus rien non plus à aimer. Il n'y avait absolument rien. Elle allait retrouver Pierre ; ils diraient ensemble des phrases, et puis ils se quitteraient ; si l'amitié de Pierre et de Xavière n'était qu'un mirage creux, l'amour de Françoise et de Pierre n'existait pas davantage ; il n'y avait rien qu'une addition indéfinie d'instant indifférents ; rien qu'un grouillement désordonné de chair et de pensée, avec au bout la mort. (*INV*, 157-158)

Le dramatisme est dû à l'image troublante d'un avenir sans Pierre que Françoise ne peut concevoir : « “Notre passé, notre avenir, nos idées, notre amour...” , jamais elle ne disait “je”. Et cependant Pierre disposait de son propre avenir, et de son propre cœur ; il s'éloignait, il reculait aux confins de sa propre vie. » (*INV*, 216)

Consciente que la relation de Pierre et de Xavière évolue vers l'amour, Françoise se trouve dans la situation de défendre sa place à leurs côtés et de devoir lutter pour conserver le rapport avec chacun. Cette entreprise s'avère compliquée, parce que l'auteur se place dans une posture médiane entre ses amis qui l'aiment et la trahissent à la fois, ce qui ressort mieux d'un passage extrait des mémoires : « Tour à tour, Sartre, Olga m'exposaient leurs griefs, ils réclamaient mon alliance. »<sup>1050</sup> Il faut préciser que si Françoise est disposée à partager l'homme aimé avec d'autres femmes, elle veut au moins que ce soit de façon égalitaire et ne supporte pas d'être mise en deuxième position. Par amour pour Pierre, mais aussi par un orgueil qui l'empêche de faire des scènes de jalousie comme une fiancée ordinaire, elle accepte le rôle de témoin de l'histoire amoureuse naissant entre celui-ci et sa protégée, qui implique « des baisers, des disputes, de tendres réconciliations, des conversations passionnées, de longs silences. » (*INV*, 368) Le nouveau scénario est donc particulièrement offensant pour elle, car il l'oblige à remplir deux rôles qu'elle déteste : spectatrice et confidente.

— Hier soir ça semblait si simple », dit Pierre. [...] Nous découvrons notre amour, nous venions te le raconter comme une belle histoire qui nous était arrivée. »

Le sang monta aux joues de Françoise et son cœur se remplit de rancune ; elle le haïssait, ce rôle de divinité indifférente et bénisseuse qu'ils lui faisaient jouer, par commodité, sous prétexte de la révéler. (*INV*, 257)

Deirdre Bair souligne à juste titre la détresse de Beauvoir relativement au rôle de confidente qu'elle est obligée d'assumer sous peine de compromettre la relation avec son compagnon. Cette réalité équivalait à la menace de la perte de sa position prioritaire à côté de celui-ci.

Elle était lasse du rôle de confidente qu'il lui avait imposé, de cet écho qu'il voulait qu'elle lui renvoie, et elle voyait mal comment il concevait leur couple. Tout avait changé depuis 1929, lorsqu'ils avaient fini leurs études et conclu leur pacte d'intimité physique et d'indépendance. Elle s'était efforcée d'être exactement comme il la voulait, mais la situation avait perdu depuis si longtemps sa simplicité et sa limpidité qu'elle ne parvenait plus à la comprendre. Pendant les onze années qui venaient de s'écouler, ils avaient plusieurs fois renouvelé leur pacte. Chacun avait eu sa part d'amours contingentes, ils avaient même formé un trio éphémère. Mais Sartre n'avait plus de rapports physiques qu'avec d'autres femmes, elle en connaissait certaines<sup>1051</sup>.

---

<sup>1050</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>1051</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 242.

Contre son gré mais sans oser le manifester, le rôle de confidente que Sartre lui attribue place Beauvoir dans la posture qu'elle craint et déteste le plus, celle de tiers dans les couples que son compagnon forme avec diverses maîtresses.

Cette complicité non désirée dans ce qui constituait désormais sa vie sexuelle à lui avec d'autres femmes et presque jamais avec elle l'emplissait de honte, de chagrin et d'incertitude. Elle ne lui refusait pas le rôle de confidente intellectuelle sans laquelle il n'aurait pu vivre, mais elle s'en servait pour rationaliser et accepter le rôle plus large auquel il la contraignait — celui d'observatrice réticente et de commentatrice malgré elle, de tierce personne dans son lit<sup>1052</sup>.

L'âme de Françoise se déchire entre l'amour et l'amitié qu'elle ressent pour les deux êtres les plus chers de sa vie ; ce qui l'étonne par-dessus tout, c'est de découvrir en elle-même des sentiments détestables d'hostilité envers eux : « ce qui était inquiétant, c'était cette hostilité raidie qu'elle avait découverte en elle. » (*INV*, 137) L'hostilité s'amplifie au fur et à mesure que l'égoïsme de Xavière se révèle : « “Mais c'est impossible d'avoir une amitié avec elle, dit-elle âprement. Elle est d'un égoïsme trop monstrueux, ce n'est pas même qu'elle se préfère aux autres gens, elle n'a absolument pas le sens de leur existence.” » (*INV*, 163) Ce contexte cause une triple perte pour Françoise : celle de la complicité émotionnelle de son amoureux, celle de la proximité affective de son amie et celle de la position de supériorité qu'elle avait eue sur cette dernière. L'appréciation de Pierre pour une Xavière qu'il voyait il n'y a pas longtemps comme puérile, insignifiante et capricieuse annonce à Françoise la réussite du processus de séduction qu'opèrent réciproquement ses deux compagnons :

— Je crois qu'elle a de fort bons sentiments pour moi », dit Pierre avec un air de fatuité en partie jouée, mais qui trahissait une satisfaction intime. Françoise en fut choquée ; d'ordinaire la discrète muflerie de Pierre l'amusait, mais Pierre estimait Xavière, la tendresse qui au Pôle Nord rayonnait dans tous ses sourires n'avait pas été feinte ; ce ton cynique en devenait inquiétant. (*INV*, 39)

Françoise trahit de plus en plus la difficulté qu'elle a de tolérer le pacte amoureux établi avec Pierre, de tolérer donc une relation amoureuse qui rivaliserait avec la leur, voire la dépasserait en intensité : « “Je t'ai dit que tu finirais par coucher avec elle.” D'un sourire elle essaya d'atténuer la brutalité de ces mots. » (*INV*, 371) À la fois, il faut remarquer l'inconstance de cette femme, dont l'exhortation à une relation amoureuse avec Xavière qu'elle adresse à Pierre — « “Tu peux même tomber amoureux d'elle, si tu veux”, dit-elle. » (*INV*, 79) — apparaît maintenant comme

---

<sup>1052</sup> *Ibid.*, p. 242.

hypocrite, comme une tentative de manipulation vouée à la faire supporter plus facilement l'éloignement de ce dernier en faveur du tiers.

Le trio se forme indépendamment de Beauvoir ; elle est tout simplement mise devant le fait accompli, sans d'autre choix que de l'accepter et de feindre d'être d'accord avec lui.

Il était l'œuvre de Sartre ; on ne peut même pas dire qu'il l'eût bâti : il l'avait suscité, du seul fait qu'il s'était attaché à Olga. Quant à moi, j'eus beau tenter de m'en satisfaire, je ne m'y sentis jamais à l'aise. Je tenais à Sartre, je tenais à Olga, de manières différentes et mêmes incomparables, mais chacune exclusive ; les sentiments que je leur portais ne pouvaient pas s'amalgamer<sup>1053</sup>.

L'autobiographie de Beauvoir précise qu'elle ne désire pas le trio, qu'elle est frustrée de ce nouveau rapport malgré ses moments agréables, qu'elle déteste les caprices interminables d'Olga et l'attitude partielle de Sartre, de sorte que la perspective de la longue durée d'une telle relation la jette en profond désarroi.

Quand nous sortions en trio, l'ancienne Olga s'escamotait tout à fait, car c'était une autre que Sartre réclamait ; parfois, elle répondait à cette attente, elle se montrait plus féminine, plus coquette, moins naturelle qu'avec moi ; parfois, elle s'en irritait et elle était alors maussade ou même acerbe ; mais elle ne pouvait en aucun cas ne pas en tenir compte. Sartre non plus n'était pas le même quand nous causions tous les deux seuls ou quand il s'occupait d'Olga. Si bien que dans ces réunions plénières, je me trouvais doublement frustrée. Elles avaient souvent un charme auquel je me donnais. Mais si j'envisageais le trio comme une entreprise de longue haleine, qui couvrirait des années, j'étais terrifiée. Dans les voyages que je projetais de faire avec Sartre, je ne souhaitais pas du tout qu'Olga fût en tiers<sup>1054</sup>.

Dans le roman, l'auteur veut offrir d'elle une image plus intrépide : devant le rapprochement aussi inattendu que choquant des deux êtres qu'elle aime le plus, elle confère à son *alter ego* Françoise le courage de mimer une prise d'initiative. Témoin involontaire et impuissant de la formation du couple Pierre-Xavière et se rendant compte de la difficulté de reconquérir sa place, Françoise doit concevoir une autre stratégie pour s'y intégrer. Son orgueil la pousse à proposer la constitution amiable du trio, ce qui lui permettrait de conserver à la fois sa supériorité statutaire à l'égard de l'invitée et sa place légitime à côté de son amant. Autrement dit, Xavière continuerait de se trouver sous son emprise — « Françoise projette sur Xavière sa propre manie de possession ; car pour elle, *aimer et posséder* s'équivalent »<sup>1055</sup> — tout comme Pierre serait reconquis, même si à mi-part seulement.

---

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>1054</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>1055</sup> Jean-Raymond Audet, *op. cit.*, p. 26. Souligné dans le texte.

Elle n'avait su que s'accrocher obstinément au passé ; elle avait laissé Pierre partir en avant tout seul : et à présent qu'elle avait lâché prise, il était trop loin pour qu'elle pût le rejoindre ; c'était trop tard.

« Et s'il n'était pas trop tard ? » se dit-elle.

Si elle se décidait enfin à se jeter en avant de toutes ses forces, au lieu de rester sur place, les bras ballants et vides ? Elle se remonta un peu sur ses oreillers. Se donner elle aussi, sans réserve, c'était sa seule chance ; peut-être alors elle serait happée à son tour par cet avenir neuf où Pierre et Xavière l'avaient précédée. (*INV*, 260-261)

Par crainte de se voir éliminer et afin d'éviter que l'invitée s'arroge effectivement une place prioritaire, Françoise tient à préciser que la nouvelle structure amoureuse est formée d'un trio égalitaire et non pas d'un partage amoureux de Pierre : « “Ce que je vais tâcher de bien lui faire comprendre, dit-elle, c'est que tu n'es pas un homme entre deux femmes, mais que nous formons tous les trois quelque chose de particulier, quelque chose de difficile peut-être, mais qui pourrait être beau et heureux.” » (*INV*, 258) D'après elle, la relation triangulaire aurait le rôle de renforcer les liens existants et de prolonger une belle relation d'amitié dans une forme supérieure d'entente qui pourrait s'avérer plus enrichissante.

[...] un long moment Françoise contempla avec des yeux d'amoureuse cette femme que Pierre aimait. « Tout pourrait être si bien au contraire, dit-elle. Un couple bien uni, c'est déjà beau, mais comme c'est plus riche encore trois personnes qui s'aiment les unes les autres de toutes leurs forces. » (*INV*, 262)

La stratégie de Françoise se poursuit avec la proposition que tous les trois gardent leur liberté, qu'ils ne se limitent pas au trio au détriment d'autres possibles expériences amoureuses : « “Pourtant si l'un de nous faisait une rencontre passionnante ? dit Françoise ; ça ferait une richesse commune : c'est toujours dommage de se limiter.” » (*INV*, 287)

L'acceptation de Pierre va même plus loin, celui-ci proposant un pacte ferme qui engagerait les protagonistes pour un terme de cinq ans : « “— Tope là, dit Pierre, c'est un pacte ; pendant cinq ans chacun de nous se consacrera exclusivement au trio.” » (*INV*, 287) Comme Françoise, il est confiant en la réussite de ce projet à condition de s'y dédier totalement : « “Maintenant qu'on a réalisé un trio bien harmonieux, il faut en profiter sans s'occuper de rien d'autre.” » (*INV*, 287) Mais ce pacte est particulièrement pesant pour Françoise, car il l'engage dans une relation malgré elle et pour trop longtemps :

Cinq ans, comme ces mots étaient pesants ; elle n'avait jamais craint de s'engager pour l'avenir. Mais c'est que l'avenir avait changé de caractère, ce n'était plus un libre élan de tout son être. Qu'est-ce que c'était ? Elle ne pouvait pas penser « mon avenir », parce qu'elle ne pouvait pas se



séparer de Pierre et de Xavière ; mais il n'y avait plus moyen de dire : « Notre avenir. » Ça avait un sens avec Pierre : ils projetaient ensemble les mêmes objets devant eux, une vie, une œuvre, un amour. Mais avec Xavière, tout ça ne signifiait plus rien. On ne pouvait pas vivre avec elle, mais seulement à côté d'elle. Malgré la douceur des dernières semaines, Françoise prenait peur à imaginer devant elles de longues années toutes semblables ; elles s'étalaient, étrangères et fatales, comme un noir tunnel dont il faudrait subir aveuglement les détours. Ce n'était pas vraiment un avenir : c'était une étendue de temps informe et nu. (*INV*, 287)

La formulation de la situation par Françoise vire de nouveau à la manipulation et Xavière est amenée à donner son accord :

« Voyez, s'il y a aussi un amour entre Labrousse et vous, comme ça fait un beau trio, tout bien équilibré, dit-elle. Ce n'est pas une forme de vie ordinaire, mais je ne la crois pas trop difficile pour nous. Ne pensez-vous pas ?  
— Si, dit Xavière qui saisit la main de Françoise et la serra. » (*INV*, 263)

Les caprices mettent Xavière dans une position de contrôle, parce que c'est elle qui imprime la direction de la relation du moins dans sa phase initiale, tout comme le signale Deirdre Bair : « La dynamique du trio ne cessait donc de se modifier au rythme des humeurs et des caprices d'Olga, de la détermination obstinée de Sartre à vouloir la dominer et de la complicité réticente de Beauvoir. »<sup>1056</sup>

Ce roman va même plus loin que *Jules et Jim* dans l'affirmation du principe d'égalité à la base du trio amoureux ; dans *L'Invitée* il est explicitement énoncé par le personnage masculin : « “Nous voulions bâtir un vrai trio, une vie à trois bien équilibrée où personne ne serait sacrifié”. » (*INV*, 366) L'aspiration à une telle sorte d'entente est anticipée longtemps avant dans *Aglavaine et Sélysette*, pièce de théâtre de Maurice Maeterlinck parue en 1896, qui clôt le XIX<sup>e</sup> siècle sur une note étonnamment optimiste en ce qui concerne les relations triangulaires. D'une extrême lucidité, le dramaturge est conscient que la thématique qu'il traite est au-dessus de la mentalité de son époque. Par conséquent, il confère à son personnage Aglavaine la force de prédire une union de cette nature et de cette intensité dans l'avenir : « Mais n'est-ce pas étrange, Sélysette ? je t'aime, j'aime Méléandre, Méléandre m'aime, il t'aime aussi, tu nous aimes l'un et l'autre, et cependant nous ne pourrions pas vivre heureux, parce que l'heure n'est pas encore venue où des êtres humains peuvent s'unir ainsi... »<sup>1057</sup>

Comme les personnages de *La femme partagée*, où Léa doit répartir son temps entre Lucien et Arnold en leur accordant individuellement certains moments du jour, du soir ou de la

---

<sup>1056</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 223.

<sup>1057</sup> Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette*, Paris, Société du Mercure de France, 1896, p. 135.

nuit, ceux de *L'Invitée* établissent un arrangement qui permette à Françoise et à Pierre de passer à tour de rôle du temps avec Xavière en régime privé, ce qui occasionnerait dans ce cas aussi des rencontres taboues pour celui qui n'est pas concerné.

Quand Françoise avait relevé de maladie, ils avaient fait de stricts arrangements : un jour sur deux, elle sortait avec Xavière de sept heures à minuit, et l'autre jour Pierre voyait Xavière de deux heures à sept heures ; le reste du temps se distribuait au gré de chacun, mais les tête-à-tête avec Xavière étaient tabous. (*INV*, 295)

Malgré l'impression d'une « perfection écrasante » (*INV*, 101) du trio que les personnages veulent transmettre, la réalité est différente, le passage du temps confirmant que ce mode de vie ne peut résister aux épreuves de la quotidienneté, tout comme l'admet l'auteur elle-même dans ses mémoires : « Pourtant, des fissures avaient tout de suite craquelé ce bel édifice. »<sup>1058</sup> Prévisible pour les trois partenaires qui avaient accepté le trio en quelque sorte à contrecœur, la fissure relationnelle est creusée par la jalousie et la rancœur réciproques.

Initiatrice du trio, Françoise s'engage au partage physique et affectif, mais elle est incapable de partager. Pour la première fois de sa vie, elle est jalouse et craint que Pierre n'offre plus d'amour à l'invitée, vu les connivences qui se créent entre eux et d'où elle est exclue. Cette posture lui semble d'autant plus injuste que c'est elle-même qui y a contribué ; Deirdre Bair résume sa frustration en termes de prise de conscience douloureuse de l'usurpation de sa place légitime : « Elle prit lentement conscience que sa place dans les affections de Sartre avait été usurpée par quelqu'un qu'elle-même avait mis là. »<sup>1059</sup> Le « désordre » que représente l'invitée impose à Beauvoir une prise de position qui consiste essentiellement en la défense de sa suprématie légitime et en la négation de l'ascendant acquis par Xavière/Olga.

Je refusai donc le désordre qu'Olga eût introduit dans ma vie si je lui avais accordé trop de poids. Je m'appliquai à la réduire à ce qu'elle avait toujours été pour moi ; je l'aimais de tout mon cœur, je l'estimais, elle me charmait ; mais elle ne détenait pas la vérité ; je n'allais pas lui abandonner cette place souveraine que j'occupais, moi, au centre exact de tout<sup>1060</sup>.

Confrontée avec ces mêmes troubles dans la vie réelle, Simone de Beauvoir a toujours mené une lutte continuelle pour défendre sa position contre les femmes séduites par Sartre. Sa réussite est due à la maîtrise de soi et à la négation de l'impact des aventures qui équivaut en fait au mensonge de soi-même :

---

<sup>1058</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., p. 292.

<sup>1059</sup> Deirdre Bair, op. cit., p. 222.

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 277.

[...] dès le départ, Sartre m'avait prévenue qu'il aurait des aventures. J'avais accepté le principe et j'acceptais le fait, sans difficulté; je savais à quel point Sartre était buté dans le projet qui gouvernait toute son existence : connaître le monde et l'exprimer; j'avais la certitude d'y être si étroitement associée qu'aucun épisode de sa vie ne pouvait me frustrer<sup>1061</sup>.

Comme Françoise dans le roman, Simone de Beauvoir tolère en général la vie aventureuse de Sartre. Questionnée par Alice Schwartz dans quelle mesure les relations de Sartre avec d'autres femmes la dérangent, Beauvoir admet des inquiétudes et jalousies sporadiques qu'elle oublie lorsque sa supériorité intellectuelle est affirmée, car cet élément pèse beaucoup plus lourd dans l'équation de l'amour.

Eh bien, la plupart du temps, ça ne me gênait pas du tout. Je savais qu'il y avait quelque chose entre nous qu'il ne pouvait avoir avec personne d'autre. Une ou deux fois, quand même, j'ai été inquiète, je me suis demandé s'il ne s'entendait pas avec une autre personne mieux qu'avec moi. Mais ceci dit, cela n'a été que vraiment par éclairs et j'ai tout de suite été très rassurée<sup>1062</sup>.

En effet, le tiers a été un problème majeur dans toute l'existence de Beauvoir ; dans la même interview elle avoue que les problèmes ont existé précisément lorsque le tiers a contesté ce statut qui lui était conféré bon gré mal gré : « [A]vec certaines tierces personnes ça s'est bien passé et avec d'autres non parce qu'elles n'acceptaient pas, précisément, cette situation de tierce personne. »<sup>1063</sup> De surcroît, elle reconnaît aussi qu'en partie c'est sa faute, parce que la décision d'accepter quelqu'un dans son couple dénote de l'égoïsme. Elle réalise, beaucoup d'années après la transposition romanesque de cette relation triangulaire, ce que Françoise ne voulait pas admettre dans le roman, c'est-à-dire qu'elle a été la première à envahir la vie du tiers, avant que celui-ci n'envahisse la sienne : « Il y avait sûrement beaucoup d'égoïsme de la part de Sartre, comme de la mienne, de faire ce pacte et d'engager des tierces personnes dans ces aventures. »<sup>1064</sup> Ainsi, le projet des amours contingentes est fonctionnel tant que le tiers se plie sans conteste à la place marginale qui lui est attribuée, pour devenir intenable dès que ce dernier en réclame davantage. Beauvoir finit par reconnaître ce qu'elle appelle un « défaut » de ce système qui prétend organiser froidement la vie des autres.

Nous avons été, Sartre et moi, plus ambitieux ; nous avons voulu connaître des « amours contingentes » ; mais il y a une question que nous avons étourdiment esquivée : comment le tiers

---

<sup>1061</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, pp. 211-212.

<sup>1062</sup> Josée Dayan et Malka Ribowska, *op. cit.*, p. 74.

<sup>1063</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1064</sup> *Ibid.*, p. 75.

s'accommoderait-il de notre arrangement ? Il arriva qu'il s'y pliât sans peine ; notre union laissait assez de place pour des amitiés ou des camaraderies amoureuses, pour des romances fugaces. Mais si le protagoniste souhaitait davantage, des conflits éclataient. [...] car si mon entente avec Sartre se maintient depuis plus de trente ans, ce ne fut pas sans quelques pertes et fracas dont les « autres » firent les frais. Ce défaut de notre système se manifesta avec une particulière acuité pendant la période que je suis en train de raconter<sup>1065</sup>.

La cause principale de l'ébranlement du trio se définit par la manie de contrôle des adultes qui ignorent la volonté et les vœux de l'autre. Leur idée d'égalité dans la triangularité est en réalité une idée de soumission de l'autre.

Nous placions sa jeunesse plus haut que notre expérience : son rôle était tout de même celui d'une enfant, aux prises avec un couple d'adultes qu'unissait une complicité sans faille. Nous pouvions bien la consulter avec dévotion : nous gardions en main la direction du trio. Nous n'avions pas établi avec elle de véritables relations d'égalité, mais plutôt l'avions annexée<sup>1066</sup>.

Le triangle amoureux beauvoirien perd graduellement son but constructif pour devenir carrément destructif. Dans l'autobiographie, il est associé à une « machine infernale » tourbillonnante que le créateur lui-même est incapable de contrôler : « Ainsi nous trouvâmes-nous tous les trois malmenés par cette machine doucement infernale que nous avons agencée. »<sup>1067</sup> Le trio n'éveille plus, dans le roman, que l'angoisse de Françoise face à un avenir qui ne promet plus rien — « l'idée de se retrouver en trio n'éveillait plus guère en elle qu'une anxiété résignée » (*INV*, 439) —, tandis que Pierre reconnaît que les prémisses de cette relation avaient été *a priori* fausses et qu'il est impossible de la vivre sans le sacrifice de l'un de ses membres : « Nous voulions bâtir un vrai trio, une vie à trois bien équilibrée où personne ne se serait sacrifié ; c'était peut-être une gageure, mais au moins ça méritait d'être essayé ! » (*INV*, 366) Dans *L'Invitée*, l'échec du trio est donc dû au fait qu'il a été construit autour d'un pôle toujours chancelant, ayant servi uniquement d'instrument aux désirs d'exploration d'un couple extravagant qui finit par se reconnaître vaincu. La tentative de concilier par la triangularité deux facettes de l'amour que le couple n'offre pas — la sensualité ou la consonance des corps et la communication ou la consonance des esprits — échoue parce que le tiers refuse de se laisser déformer.

Les deux derniers romans du corpus envisagent le paradigme de la triangularité comme tolérance d'un tiers dans le couple par l'un des membres qui le combat âprement, sans posséder

---

<sup>1065</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, tome I, pp. 176-177.

<sup>1066</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., p. 295.

<sup>1067</sup> *Ibid.*, pp. 296-297.

les moyens de l'éliminer. Le trio est incomplet parce que le partage des êtres est incomplet, pourtant la structure triangulaire est indéniable, vu que les trajectoires des personnages se croisent jusqu'au partage de l'un d'eux.

Dans *La femme rompue*, le va-et-vient épuisant entre sa femme et sa maîtresse équivaut pour Maurice à un partage entre le passé et l'avenir. Enclin à choisir l'avenir, il ne reste avec sa femme que par lâcheté au début et par pitié ensuite. Quant au tiers, dans ce récit tout comme dans *L'Ennui*, il n'intervient jamais directement dans l'histoire, mais par le truchement de discussions au sein du couple.

Pour Monique, la femme rompue de cette histoire, l'unique solution possible pour garder son mari est d'accepter de le partager avec sa rivale. En conscientisant son infériorité intellectuelle et économique, c'est sur le sentiment de culpabilité qu'elle fonde la justification de sa tolérance envers l'autre. Dans ses moments de maîtrise de soi, elle montre une réaction conciliante et pacifique, ce qui ne fait qu'encourager Maurice à persévérer dans son aventure. Tout en exprimant sa frustration par des querelles et des protestations sporadiques, elle n'ose pas prendre une décision radicale, craignant que ce ne soit à son détriment : « Je ne lutterai pas. Mais j'ai peur soudain. Serait-il possible que Maurice me la préfère ? Cette idée ne m'était jamais venue. » (*FR*, 168) En tout état de cause, demander à Maurice de faire un choix définitif est une option prise en considération seulement dans les moments où elle se croit élue : « Écoute, lui ai-je dit, je dois te prévenir d'une chose : je ne te disputerai pas à Noëllie ; si tu me la préfères, ça te regarde. Je ne lutterai pas. » (*FR*, 168) Elle entend, par cette tactique, manipuler son mari et lui causer un complexe de culpabilité afin qu'il revienne définitivement au foyer.

Pendant qu'elle construit sa stratégie et pour supporter la réalité plus facilement, Monique tente de joindre à sa propre existence la relation de Maurice avec sa maîtresse, en se convainquant qu'il s'agit entre eux d'une « histoire de peau » (*FR*, 137) et que « Noëllie a l'attrait de la nouveauté » (*FR*, 138) ; cette pensée la rassure temporairement, parce que tant qu'il ne s'agit que d'une aventure sexuelle, elle ne perd pas son mari, qui continue de lui appartenir émotionnellement. Le fait que l'intimité physique subsiste après l'apparition d'autrui leurre Monique et lui donne l'illusion d'une continuation : « Des images me traversaient: le regard, le sourire de Maurice posés sur Noëllie. Je les chassais. Il ne la regarde pas comme il me regarde. Je ne voulais pas souffrir, je ne souffrais pas. » (*FR*, 133) Cependant, la confiance et l'espoir qu'elle ressent occasionnellement se fondent sur un lien caduc dont elle ne conscientise pas la fragilité. Dans ces conditions, le doute fait que l'espoir soit même plus douloureux que le désespoir :

Mais j'ai une conviction que je sais mal exprimer. Avec moi Maurice a une relation en profondeur, qui engage ce qu'il y a d'essentiel en lui et qui est donc indestructible. Il n'est lié à Noëllie que par ses sentiments les plus extérieurs : chacun d'eux pourrait en aimer un autre. Maurice et moi, nous sommes soudés. La faille, c'est que ma relation avec Maurice n'est pas indestructible, puisqu'il la détruit. Ou l'est-elle ? N'éprouve-t-il pour Noëllie qu'un engouement qui prend des allures de passion mais qui va se dissiper ? Ah ! ces échardes d'espoir qui de temps en temps me traversent le cœur, plus douloureuses que le désespoir même. (FR, 196-197)

Malgré ses encouragements, en imaginant entre Maurice et sa maîtresse l'intimité dont elle était l'unique bénéficiaire auparavant Monique perçoit le malaise tant psychiquement que physiquement : « On me scie le cœur avec une scie aux dents très fines. » (FR, 141)

Si dans *L'Invitée*, Beauvoir laisse transparaître chez le personnage de Françoise le côté serein de son acceptation des coucheries de son partenaire, elle transpose dans Monique tous les sentiments négatifs qu'elle-même en ressent, sa jalousie et crainte qu'un tiers qui arrive à conquérir l'intellect et le cœur d'un homme s'empare en réalité de lui en entier. Monique se fait le porte-parole de l'idée de Beauvoir selon laquelle une affaire de lit ne serait pas grave si elle s'y limitait : « Ce qui m'aide, c'est que je ne suis pas physiquement jalouse. Mon corps n'a plus trente ans, celui de Maurice non plus. Ils se retrouvent avec plaisir — rarement à vrai dire — mais sans fièvre. » (FR, 138) Mais elle comprend bientôt que la tromperie de Maurice a dépassé largement ces bornes, donc qu'elle l'a perdu : « Coucher, ce n'est pas seulement coucher. Il y a entre eux cette intimité qui n'appartenait qu'à moi. » (FR, 141) L'approche toujours plus forte de Maurice et de sa maîtresse trahit l'existence de connivences alarmantes pour Monique : « Et ce soir, je me dis que Maurice est peut-être en train de raconter cette conversation à Noëllie. Comment n'y avais-je pas encore pensé ? Ils parlent d'eux, donc de moi. Il y a entre eux des connivences, comme entre Maurice et moi. » (FR, 147) Tout comme Françoise de *L'Invitée* qui ressent pour la première fois un abîme entre elle et son amoureux dès l'intrusion de Xavière dans leur vie, Monique éprouve le même sentiment d'éloignement après l'intervention de Noëllie : « Pour la première fois, je réalise qu'une distance s'est creusée entre nous. » (FR, 168) Le clivage entre le charnel et le spirituel dénonce l'acmé de la crise du couple et scelle la condition essentielle pour l'intrusion du tiers. Après l'aveu de l'existence de sa maîtresse, l'attitude de Maurice envers Monique dans l'intimité confirme son éloignement définitif : « Si Maurice a sursauté, c'est parce qu'il a Noëllie dans la peau ; il ne supporterait pas de coucher avec une autre. S'il l'a dans la peau à ce point-là et si en même temps il se laisse éblouir par elle, les choses sont beaucoup plus graves que je ne l'imaginai. » (FR, 164) D'après l'auteur elle-même,

ce geste montre que si l'indifférence et le dégoût interviennent dans une relation, l'attrait sexuel disparaît, annihilé par une forme d'amitié et de cohabitation incomplète, mutilée<sup>1068</sup>. Ses recherches dans *Le Deuxième sexe* attestent qu'il est d'ailleurs normal qu'après des années de mariage la flamme ne soit plus brûlante comme au début : « réclamer de deux époux liés par des intérêts pratiques, sociaux et moraux que tout au long de leur vie ils se dispensent la volupté est une pure absurdité. »<sup>1069</sup> Cela reflète précisément ce que vivent les personnages de *La femme rompue*. Déficitaire déjà avant l'apparition du tiers, la relation de couple est ouvertement et consciemment régie par un transfert inégal d'affection. Tandis que Monique s'accroche à son mari avec des sentiments de dépendance qu'elle prend pour de l'amour, ce dernier n'éprouve plus pour elle qu'une affection amicale ou fraternelle : « Il s'est mis à me considérer plus ou moins comme une sœur. Noëllie a réveillé ses désirs. Qu'elle ait ou non du tempérament, elle sait certainement comment se conduire au lit. Il a retrouvé la joie orgueilleuse de combler une femme. » (FR, 141) Tandis que Monique s'accroche uniquement au passé pour construire son avenir, l'attitude de Maurice est celle d'un homme partagé entre des engagements obsolètes datant de sa jeunesse et des promesses d'un avenir à la mesure de ses aspirations. Tout comme le constate sa femme, c'est aussi le comportement d'une personne hésitante entre le désir et la peur de rompre un accord.

Est-ce par pitié que Maurice reste avec moi ? Alors je devrais lui dire de s'en aller. Le cœur me manque. S'il reste, peut-être Noëllie se découragera-t-elle, elle misera sur Vallin ou sur un autre. Ou il reprendra conscience de ce que nous avons été l'un pour l'autre.

Ce qui m'épuise, c'est l'alternance de sa gentillesse et de ses morosités. Je ne sais jamais qui ouvre la porte. Comme s'il avait horreur de m'avoir fait du mal, mais peur de m'avoir donné trop d'espoir. (FR, 214)

La fidélité comme principe de base du couple traditionnel que Beauvoir met en scène équivaut aux yeux de l'auteur à la peur de vivre. C'est alors le cercle d'amis de ce couple qui est appelé à être le porte-parole des idées de l'écrivain sur la liberté en couple. En effet, l'entourage de Monique et de Maurice est formé de gens ayant de multiples relations extraconjugales, en vertu d'un accord réciproque ou d'une entente tacite. Ainsi, une amie console Monique en lui disant que « dans cette affaire [s]es qualités et [s]es défauts n'étaient pas en question ; c'est la nouveauté qui attire Maurice. » (FR, 203), tandis qu'une autre lui donne un conseil incongru et effroyable : « Tâche de vivre cette histoire *avec lui* » (FR, 149) Les excuses dont l'entourage

---

<sup>1068</sup> Cf. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, op. cit.*, tome II *L'expérience vécue*, p. 256.

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 255.

comble Maurice sont acceptées par Monique aussi, qui finit par lui attribuer des circonstances atténuantes dans ce qui paraît une quête de la variation dans une vie monotone : « Qu'un homme ait une aventure après vingt-deux ans de mariage, Isabelle a raison, c'est normal. C'est moi qui serais anormale — infantile en somme — en ne l'admettant pas. » (*FR*, 135) La dissimulation de la souffrance sous le masque de la gaieté représentent les armes avec lesquelles il faut lutter contre l'insécurité et la dérive : « Ce soir, je sors avec Maurice. Conseils d'Isabelle et du courrier du cœur : pour reprendre votre mari, soyez gaie, élégante, sortez en tête-à-tête. Je n'ai pas à le reprendre : je ne l'ai pas perdu. » (*FR*, 135-136) Patienter et accorder sa liberté à l'autre, notamment dans un cas d'infidélité, c'est une technique qui devrait conduire Monique à la reconquête de son mari, ce dernier pouvant ainsi apprécier les vertus d'une famille.

Elle m'a conseillé la patience. Elle a beaucoup d'estime pour Maurice. Elle trouve naturel qu'il ait voulu une aventure, excusable qu'il me l'ait d'abord cachée ; mais certainement il s'en fatiguera vite. Ce qui donne du sel à ce genre d'affaire, c'est la nouveauté ; le temps travaille contre Noëllie ; le prestige qu'elle peut avoir aux yeux de Maurice s'écaillera. Seulement, si je veux que notre amour sorte indemne de cette épreuve il ne faut pas que je joue les victimes ni les mégères. « Sois compréhensive, sois gaie. Avant tout sois amicale » m'a-t-elle dit. (*FR*, 134-135)

Graduellement, Monique s'aperçoit que, si Maurice et elle avaient misé sur la liberté et non pas sur la fidélité, ils auraient pu sortir de la crise : « Je n'aurais pas dû non plus m'entêter dans notre pacte de fidélité. Si j'avais rendu à Maurice sa liberté — et peut-être usé de la mienne — Noëllie n'aurait pas bénéficié des prestiges de la clandestinité. » (*FR*, 211) Enfermé dans un mariage sans perspectives, l'homme languit pour une occasion à la fois d'être séduit et de séduire : « En Maurice, comme chez la plupart des hommes, sommeille un adolescent pas du tout sûr de soi. Noëllie l'a rassuré. » (*FR*, 137)

Monique est convaincue de ne pas vouloir partager son mari : « Je ne veux pas d'un partage, il faut choisir. » (*FR*, 185) Mais en réalité elle n'a pas le courage d'exiger ce choix. L'épreuve suprême de son acceptation du partage est donnée au moment où Maurice veut vraiment la quitter sous le prétexte qu'il déménagerait afin de détendre la tension et de retrouver la tranquillité : Monique refuse catégoriquement cette idée, en faisant un grand scandale avec des cris et des pleurs. Cette attitude se rencontre chez Noëllie aussi, même si le lecteur n'y a accès que de manière très fragmentaire, par des allusions sporadiques de la part de Maurice ; la patience et l'acceptation de cette femme sont probablement dues à la maîtrise de ses atouts et à son assurance d'avoir conquis l'homme. L'acceptation du partage par les deux femmes est donc une stratégie de reconquête d'une part et de conquête de l'autre, de Maurice ; c'est une situation



provisoire vécue dans l'espoir du gain de cause et de la rupture du trio. Monique mise sur le passé, sur les souvenirs communs et les enfants, tandis que l'arme secrète de Noëllie est l'ambition professionnelle, l'indépendance financière, la flatterie à laquelle l'homme est tellement sensible.

Quant à Maurice, il lui est difficile de se partager entre deux femmes en intimité, dans la société, pendant les vacances ; en même temps, il lui est difficile de choisir : « Je ne veux pas te perdre. Je ne veux pas non plus renoncer à Noëllie. » (*FR*, 208) Cette indécision n'est quand même pas déterminée chez lui par une volonté consciente de partage, mais par la commodité — l'homme pourrait ainsi s'esquiver de la responsabilité d'une rupture —, ainsi que par la culpabilité pour n'avoir pas eu le courage de rompre immédiatement avec une femme qu'il n'aimait plus. Dans ce trio, c'est lui qui occupe toujours la position dominante, secondé par Noëllie qui l'appuie mentalement et lui insuffle la volonté et la détermination. Malgré sa faiblesse apparente, c'est donc Maurice qui contrôle la relation, c'est lui qui contraint les deux femmes à l'attente désespérée et en fin de compte effectue son choix. Il se croit en mesure de contenter les deux femmes par les débris qu'il leur offre, tout en sachant qu'elles le désirent chacune en exclusivité : « Bon, j'ai eu tort de commencer cette histoire. Mais maintenant que c'est fait, il faut que j'essaie de m'en tirer sans faire trop de mal à personne. » (*FR*, 147) Cet homme se nourrit de sentiments contradictoires. D'une part il veut refaire sa vie, se ressentir jeune à côté d'une femme qui le valorise, d'autre part il est lié à son épouse par leur passé et leurs enfants et par une affection plutôt amicale : « Il ne s'agit pas de pitié ! Très égoïstement, te faire de la peine, ça me ravage. » (*FR*, 147) Finalement, le mari obtient ce qu'il veut : l'aveu à sa femme lui confère la liberté de sortir avec Noëllie et de passer les nuits chez celle-ci, la conscience moins chargée. Le ménage à trois est pour lui une relation qu'il avoue compliquée, mais qu'il croit pouvoir vivre « correctement ».

En prenant le petit déjeuner, Maurice m'a dit que désormais quand il sortirait le soir avec Noëllie, il resterait toute la nuit chez elle. C'est plus décent pour elle comme pour moi, prétend-il.

— Puisque tu acceptes que j'aie cette histoire, laisse-moi la vivre correctement.

[...] J'ai fini par céder. Puisque j'ai adopté une attitude compréhensive, conciliante, je dois m'y tenir. Ne pas le heurter de front. Si je lui gâche son aventure, il l'embellira à distance, il aura des regrets. Si je lui permets de la vivre « correctement » il s'en fatiguera vite. [...] Je me répète: « Patience. » (*FR*, 140)

De la même sorte, dans *L'Ennui*, Dino s'engage à patienter dans une situation indésirable, animé par l'unique espoir d'imposer ses propres règles. Face au refus de Cecilia de quitter

Luciani — « “Si je te demandais de rompre avec Luciani, le ferais-tu ? / Ah, ça non !” »<sup>1070</sup> (ENN, 276) —, Dino est mis devant un dilemme impossible à résoudre : l’abandonner, tout en restant frustré à cause de l’échec amoureux, ou bien la garder comme maîtresse, mais en acceptant implicitement de faire partie d’une relation triangulaire. Tout comme Monique de *La femme rompue*, il hésite à demander à la jeune fille de faire un choix, craignant son propre rejet. Dino lance ainsi une proposition de partage par bravade, mais la fille saisit l’occasion et l’applaudit :

— En somme, je devrai dorénavant te partager avec Luciani ? »

Elle parut s’animer, comme si finalement j’avais touché un point sensible : « Mais qu’est-ce que cela peut te faire ? Pourquoi cela t’ennuie-t-il tant ? Je viendrai te retrouver comme toujours, rien ne sera changé. »<sup>1071</sup> (ENN, 276-277)

La fille est très à l’aise dans cet arrangement qui lui permet de jouir des attentions, des faveurs et des plaisirs des deux hommes à la fois : « Je demandai : “Alors, tu voudrais nous avoir tous les deux ?” Elle fit un signe d’assentiment dans un silence mystérieux, plein d’impudente et enfantine gourmandise. »<sup>1072</sup> (ENN, 277) Contrairement à Maurice de *La femme rompue* qui éprouve beaucoup de gêne à se partager entre deux femmes, pour Cecilia le partage est très confortable. Avec sa sincérité désarmante, elle avoue à Dino la raison pour laquelle la présence de deux hommes dans sa vie lui est convenable, voire nécessaire : « “Est-ce ma faute à moi, si je me trouve bien avec tous les deux ? Chacun de vous me donne une chose différente...” »<sup>1073</sup> (ENN, 277) Aux yeux de Dino, cela revient à dire que dans la vie de Cecilia il y aura toujours au moins deux hommes à lui accorder et l’amour, et l’argent. L’acceptation du peintre se fait sur un fond d’impuissance, de colère et d’accablement, mais en même temps d’espoir que cela s’avérera irréalisable.

Je lui déclarai enfin, avec un sentiment mêlé de rage et de lassitude : « Bon, c’est entendu, tu nous auras tous les deux, faisons l’essai. Mais tu verras toi-même qu’il est impossible d’aimer deux hommes à la fois.

— Et moi je te dis au contraire que c’est tout à fait possible. »<sup>1074</sup> (ENN, 278)

---

<sup>1070</sup> Dans l’édition originale, p. 251 : “Se ti chiedessi di lasciare Luciani, lo faresti ?” / “Ah, questo no”.

<sup>1071</sup> Dans l’édition originale, pp. 251-252 : “Così io dovrei d’ora in poi fare a metà con Luciani?” Parve animarsi, come se finalmente avessi toccato un punto sensibile: “Ma che ti fa? Perché ti dà tanto fastidio? Verrò a trovarti come sempre, niente sarà cambiato.”

<sup>1072</sup> Dans l’édition originale, p. 252 : Come facevamo ad essere due cose diverse, dal momento che Cecilia ci chiedeva ad ambedue la stessa cosa, che era poi il semplice rapporto fisico? Domandai: « Così vorresti averci tutti e due ? » La vidi accennare di sí in un silenzio misterioso, pieno di proterva e infantile avidità.

<sup>1073</sup> Dans l’édition originale, p. 252 : “Che colpa ne ho io se mi trovo bene con tutti e due? Ciascuno di voi mi dà una cosa diversa. ”

<sup>1074</sup> Dans l’édition originale, pp. 252-253 : Dissi alla fine, con un sentimento misto di rabbia e di stanchezza: “E va bene, ci avrai tutti e due, facciamo la prova. Ma vedrai tu stessa che è impossibile voler bene a due uomini nello stesso tempo. ”

Tout comme l'héroïne de Beauvoir de *La femme rompue*, le personnage central de *L'Ennui* se confronte à son impossibilité foncière d'accepter la relation triangulaire. Révisant l'évolution du processus amoureux dans son propre cas, Dino constate une déviation essentielle : l'amour est pour lui une tentative de double possession — émotionnelle (ratée) et sexuelle (réussie, mais insatisfaisante). C'est l'échec de cette tentative de possession qui détermine chez lui l'acceptation du partage, comme un dernier recours, même si ridicule, aux faveurs de Cecilia.

En effet, je sentais que mon amour pour elle, né de mon incapacité à la posséder, après avoir violemment oscillé entre l'ennui et la douleur, était en train d'assumer peu à peu l'aspect d'une sorte de vice à quatre phases successives : tentative de possession autre que la possession sexuelle, échec de cette tentative, rechute vaine et rageuse dans le rapport sexuel, nouvel échec et le cycle recommençait. Mais la seule chose dont je n'étais pas capable était de me résigner à l'insaisissabilité de Cecilia, de l'accepter et, en somme, de partager tranquillement ses faveurs avec Luciani<sup>1075</sup>. (*ENN*, 321)

Le partage amoureux qui trouble Dino est un soulagement pour Cecilia. Si elle n'hésite pas à demander à Dino de la conduire aux rendez-vous avec son second amant, c'est parce qu'elle ne considère pas Dino un amant lésé, mais quelqu'un d'aussi indifférent qu'elle-même : « Cecilia était si convaincue que désormais je ne souffrais plus de ce partage amoureux, qu'elle en arrivait à donner, en ma présence, des rendez-vous par téléphone à Luciani, me demandant ensuite de l'accompagner chez lui. »<sup>1076</sup> (*ENN*, 323) Encouragée par la passivité et l'obéissance de Dino, la femme continue de l'humilier en allant jusqu'à exhiber devant lui les traces de l'amour avec Luciano sur son corps.

Si au moins Cecilia s'était efforcée de me faire oublier que je ne la possédais pas entièrement ! Mais, persuadée d'avoir résolu d'une manière définitive le problème de la présence simultanée de deux hommes dans sa vie, non seulement elle me parlait librement et éventuellement de ses relations avec l'acteur, mais ne se souciait pas même de me cacher les traces que l'amour de Luciani pouvait laisser sur sa personne. Il n'y avait d'ailleurs aucune complaisance, aucune cruauté dans la voix de Cecilia quand, à une question que je lui posais, elle me répondait avec indifférence : « C'est Luciani, il m'a mordue... » ou encore « cette tache blanche là, sur ma robe

---

<sup>1075</sup> Dans l'édition originale, p. 291 : E, infatti, io sentivo che il mio amore per lei, originato dall'incapacità di possederla, dopo avere oscillato violentemente tra la noia e il dolore, adesso andava assumendo pian piano l'aspetto di una specie di vizio a quattro fasi successive: tentativo di possesso diverso da quello sessuale, fallimento del tentativo, rabbiosa e inane ricaduta nel rapporto sessuale, fallimento anche di quest'ultimo, e quindi daccapo. Ma la sola cosa di cui non ero capace era di rassegnarmi all'inafferrabilità di Cecilia, di accettarla, e, insomma, di condividere tranquillamente con Luciani i favori di lei.

<sup>1076</sup> Dans l'édition originale, p. 293 : Cecilia era così convinta che io ormai non soffrissi più di questa mia compartecipazione amorosa, che giunse a dare, in mia presenza, al telefono, degli appuntamenti a Luciani, e poi a chiedermi di accompagnarla da lui.

c'est parce que nous avons fait l'amour sans nous déshabiller », mais la sérénité de la femme qui trouve plus facile et commode de dire la vérité que d'inventer des mensonges<sup>1077</sup>. (ENN, 323)

L'enthousiasme de la femme face au partage amoureux la pousse même à imaginer qu'une amitié entre les deux rivaux puisse être possible. Son innocence débordante surprend continuellement Dino et lui donne une image d'une vision du monde où règnerait la promiscuité générale.

Enfin, un jour que je l'emmenais justement en voiture via Archimede, où Luciani l'attendait, elle me dit tout à coup : « Ça me ferait tant plaisir si Luciani et toi vous pouviez vous connaître et devenir amis. » Je ne dis mot ; mais je pensai qu'un monde fait à la ressemblance de Cecilia serait assez différent de celui dans lequel nous vivons, plein de promiscuités, sans limites ni contours, informe, hasardeux et irréel, dans lequel toutes les femmes appartenaient à tous les hommes et où aucune femme n'avait qu'un seul homme.<sup>1078</sup> (ENN, 323)

Les compromis dégradants qu'accepte Dino reflètent son refus de se reconnaître perdant, surtout devant un rival qu'il considère inférieur. Ainsi, l'humiliation de soi lui est plus supportable que l'humiliation et vise pareillement à conquérir Cecilia : « L'humiliation se trouve en effet au cœur du stratagème de séduction : humilier ou être humilié sont les deux hantises du séducteur. »<sup>1079</sup> Ce qui vexa pourtant Dino dans l'attitude de sa maîtresse, ce n'est même pas l'audace de lui demander d'assister à son amour avec l'autre, mais l'indifférence qu'elle montre face à son tourment, l'incapacité de voir sa souffrance.

Au fond, ce qui m'exaspérait le plus, ce n'était pas tant que Cecilia se fit accompagner par moi à son rendez-vous avec son amant, mais qu'elle le fit sans malice et sans cruauté, distraitement, peut-être simplement parce que cela l'ennuyait de prendre seule, comme d'habitude, un autobus bondé, alors que j'étais là, tout prêt, avec ma voiture. Et je m'aperçus que je souffrais de cette insensibilité dissociée et infantile beaucoup plus que de n'importe quelle complaisante perversité<sup>1080</sup>. (ENN, 224-225)

---

<sup>1077</sup> Dans l'édition originale, pp. 292-293 : E almeno Cecilia avesse cercato di farmi dimenticare questa incompletezza del possesso. Ma, fiduciosa di aver risolto in maniera definitiva il problema della presenza simultanea di due uomini nella sua vita, non soltanto mi parlava liberamente e casualmente dei suoi rapporti con l'attore, ma anche non si curava di nascondermi le tracce che l'amore di Luciani lasciava sulla sua persona. Non c'era del resto alcun compiacimento, alcuna crudeltà nella voce di Cecilia quando, ad una mia domanda, rispondeva con indifferenza: « È stato Luciani, mi ha dato un morso »; oppure: « Questa macchia bianca sul vestito me l'ha fatta Luciani, abbiamo fatto l'amore senza spogliarci », bensì la serenità di chi trova più facile e comodo dire la verità piuttosto che inventare delle bugie.

<sup>1078</sup> Dans l'édition originale, p. 293 : Alla fine, uno di quei giorni, mentre, appunto, la portavo in macchina a via Archimede, dove Luciani l'aspettava, ebbe a dirmi ad un tratto: « Mi farebbe tanto piacere che tu e Luciani vi conosceste e diventaste amici ». Non dissi niente; ma pensai che un mondo fatto a somiglianza di Cecilia sarebbe stato assai diverso da quello in cui vivevamo, promiscuo, privo di limiti e di contorni, informe, casuale e irreal, nel quale tutte le donne appartenevano a tutti gli uomini e nessuna donna aveva un uomo solo.

<sup>1079</sup> René de Ceccatty, *op. cit.*, p. 64.

<sup>1080</sup> Dans l'édition originale, p. 205 : In fondo, quello che mi esasperava di più era non tanto che Cecilia si facesse accompagnare da me all'appuntamento con l'amante, quanto che lo facesse senza malizia e senza crudeltà, distrattamente, soltanto, forse, perché le seccava di prendere il solito autobus affollato, e c'ero lí io, pronto, con la

Tandis que Cecilia prétend avoir besoin des deux hommes dans sa vie grâce à la diversité qu'ils incarnent — « “Mais, en somme, qui de nous deux aimes-tu le mieux, lui ou moi ? / Vous êtes deux choses différentes.” »<sup>1081</sup> (ENN, 297) —, Dino ne perçoit aucune différence entre son rival et lui-même, considérant que la fille est en quête de l'amour charnel uniquement : « Comment pouvions-nous être deux choses différentes, puisque Cecilia nous demandait à tous deux la même chose, qui était le simple rapport physique<sup>1082</sup> ? » (ENN, 277) Pourtant, dans une conversation des plus rudimentaires Dino s'aperçoit que son rival, aussi inférieur soit-il intellectuellement et matériellement, rachète sa cruauté et son hypocrisie à l'égard de la fille par de la gentillesse et de l'affection. C'est cette différence qui inverse les pôles du trio en défaveur du peintre.

- Mais, en quoi consiste cette différence ?
- Il est plus gentil que toi.
- Et cela te fait plaisir qu'il soit gentil ? [...]
- Si ça ne me faisait pas plaisir, je ne resterais pas avec lui.
- N'y a-t-il pas d'autres différences entre lui et moi ?
- Si, lui, il parle pendant que nous faisons l'amour.
- Et que te dit-il ?
- Les choses qu'on se dit quand on s'aime.
- Moi aussi, je t'en dis quelquefois.
- Non, tu restes muet, la seule fois que tu m'as parlé, tu m'as appelée : salope ! [...]
- Mais, en somme, qu'éprouves-tu quand il te prend ? [...]
- Éprouves-tu un sentiment plus fort qu'avec moi ? [...]
- Eh bien, je sens qu'il m'aime. [...]
- Ça fait plaisir à toutes les femmes de sentir qu'elles sont aimées<sup>1083</sup>. (ENN, 295-296)

Ces épisodes d'où ressort l'insensibilité de Dino et son incapacité d'aimer justifient le manque total d'autorité de l'homme sur la femme. Un amour identifié à la possession, d'une façon plus malade encore que chez Françoise, le personnage de *L'Invitée* — « je sentais que

---

mia automobile. E mi accorsi che soffrivo di questa insensibilità dissociata e infantile molto più che di qualsiasi compiaciuta perversità.

<sup>1081</sup> Dans l'édition originale, p. 271 : « Ma insomma, vuoi più bene a me o a lui ? » / « Siete due cose diverse ».

<sup>1082</sup> Dans l'édition originale, p. 252 : Come facevamo ad essere due cose diverse, dal momento che Cecilia ci chiedeva ad ambedue la stessa cosa, che era poi il semplice rapporto fisico? Domandai: « Così vorresti averci tutti e due ? » La vidi accennare di sí in un silenzio misterioso, pieno di proterva e infantile avidità.

<sup>1083</sup> Dans l'édition originale, pp. 269-270 : « Siete due cose diverse ». / [...] « Ma insomma in che cosa consiste questa diversità ? » / « Lui è più gentile di te ». / « E ti fa piacere che sia gentile ? » / [...] « Se non mi facesse piacere, non ci starei ». / « Non ci sono altre differenze fra me e lui ? » / « Sí, lui parla mentre facciamo l'amore ». / « E che ti dice ? » / « Le cose che si dicono quando si vuole bene ». / « Anch'io te le ho dette, qualche volta ». / « No, tu stai zitto, la sola volta che hai parlato, mi hai detto: 'troia' ». [...] / « Ma, insomma, che cosa provi quando lui ti prende ? » [...] / « Provi un sentimento più forte che con me ? » [...] / « Beh, sento che lui mi ama ». / [...] / « A tutte le donne fa piacere sentire che sono amate ».

mon amour pour elle, né de mon incapacité à la posséder »<sup>1084</sup> (*ENN*, 321) —, donc fondé sur de faux principes, justifie en réalité l'impossibilité pour Dino d'atteindre une position dominante dans le trio qu'il forme avec Cecilia et Luciani. Néanmoins, tout comme il se leurre sur la possession de Cecilia par des stratagèmes aussi indignes qu'inefficaces, il a besoin de croire en une espèce d'ascendant sur son rival, voué à alléger la souffrance du partage. Ainsi imagine-t-il qu'après de Cecilia les rôles des deux hommes sont inversés, car la méconnaissance de la triangularité par Luciani transforme ce dernier en un mari ignorant de la tromperie que commet sa femme, tandis que Dino devient un amant qui se moque de lui derrière son dos. Pourtant la réalité démolit ce raisonnement, car chronologiquement Dino est l'amant légitime de Cecilia lors de l'arrivée de Luciani. Un autre argument invoqué pour justifier la supériorité du peintre, c'est l'aspect pécuniaire, un avantage qui lui permet non seulement d'entretenir la fille, mais d'entretenir le jeune acteur lui-même. Cet argument est à son tour annulé par le fait que Luciani contribue à la relation avec de l'affection, une contribution de loin plus importante que l'argent et qui est statistiquement l'apanage des amants. Ces monologues interminables et épuisants torturent incessamment Dino qui, malgré ses atouts théoriques, n'arrive jamais à se convaincre de sa suprématie.

Je me souviens qu'à l'instar de Balestrieri qui n'était pas jaloux de Tony Proietti parce qu'il avait l'illusion que Cecilia avait trompé Tony avec lui, je cherchais moi-même à me consoler en me disant que, tandis que j'étais au courant des amours de Cecilia et de l'acteur, celui-ci ignorait que Cecilia faisait l'amour avec moi. En d'autres termes, j'en arrivais à me trouver vis-à-vis de Luciani un peu dans la situation d'un amant vis-à-vis d'un mari aveugle ; et aucun amant ne fut jamais jaloux du mari, justement parce que, dans certains cas, savoir veut dire posséder et ignorer signifie ne pas posséder.

C'était une misérable consolation, mais elle me faisait passer le temps avec des calculs de ce genre : je savais ce qu'il en était de Luciani, mais Luciani m'ignorait, donc Cecilia le trompait avec moi et non moi avec lui. D'autre part, il était venu après moi ; en conséquence Cecilia m'avait trompé avec lui et non lui avec moi. Enfin il y avait la question de l'argent, comme avec Balestrieri : je donnais de l'argent à Cecilia, tandis que Luciani, non content de ne pas lui en donner, dépensait mon argent avec elle ; donc c'était moi qui la payais et non pas lui et, en conséquence, elle le trompait en quelque sorte avec moi. Toutefois, on ne pouvait exclure le fait qu'elle allait avec Luciani par amour et avec moi pour de l'argent, donc elle me trompait avec Luciani. Mais Cecilia, j'en étais certain maintenant, n'attachait aucune importance à l'argent. Donc, il était possible qu'entre elle et moi l'argent eût une signification sentimentale, et puisque l'acteur ne lui en donnait pas, peut-être trompait-elle Luciani avec moi. Et ainsi de suite, à l'infini...<sup>1085</sup> (*ENN*, 321-322)

<sup>1084</sup> Dans l'édition originale, p. 291 : io sentivo che il mio amore per lei, originato dall'incapacità di possederla.

<sup>1085</sup> Dans l'édition originale, pp. 291-292 : Ricordo che, non diversamente da Balestrieri il quale non era stato geloso di Tony Proietti perché si era illuso che Cecilia avesse tradito Tony con lui, io cercavo di consolarmi dicendomi che, mentre io sapevo che Cecilia faceva l'amore con l'attore, costui non sapeva che Cecilia faceva l'amore con me. In altri termini io venivo a trovarmi nei confronti di Luciani un po' nella situazione degli amanti nei confronti dei mariti ignari; e nessun amante mai fu geloso del marito, appunto perché sapere, in certi casi, vuol dire possedere e non

Celle-ci n'est qu'une des multiples conjonctures similaires dans les vies de Dino et de son prédécesseur. Cecilia prend l'argent du vieux peintre et le dépense avec son premier fiancé pauvre, qu'elle a déjà à l'âge de quatorze ans. Balestrieri le sait et l'accepte, parce que c'est quelque chose qui existait avant lui, donc il peut réprimer sa jalousie. Plus tard, quand elle forme couple avec Dino, Cecilia sort avec Luciani, pauvre également et en plus avec une femme à entretenir ; elle s'offre à payer leurs distractions avec l'argent qu'elle reçoit de Dino. La même réaction se manifeste chez les deux hommes trompés :

Il était clair que Balestrieri avait cherché à affirmer sa propre supériorité sur Tony en entretenant ce dernier par le truchement de Cecilia, sans que le saxophoniste s'en rendît compte ; et que Cecilia, de son côté, s'était prêtée à la manœuvre psychologique de Balestrieri sans y participer ni la comprendre. Comme avec moi, en somme, Cecilia était parvenue, d'instinct, à tenir séparés les deux mondes de l'amour et de l'argent<sup>1086</sup>. (*ENN*, 318)

Comme dans le cas des autres écrivains du corpus, mais notamment de Simone de Beauvoir et d'Henri-Pierre Roché, le partage sexuel est réalisable grâce à une séparation mentale des composantes affective et sexuelle de l'amour. Chez Moravia, cette tendance acquiert une nuance particulière, devenant une rupture complète de ces plans. Même si pour son personnage masculin l'amour physique se voudrait un complément de l'amour intellectuel, la vraie forme d'amour à ses yeux — « L'intimité récente de l'amour physique m'inspirait le désir d'une autre intimité, plus vraie, des sentiments, laquelle, je le savais, ne se pouvait obtenir que par la parole. »<sup>1087</sup> (*ENN*, 121) —, cette aspiration reste inatteignable à côté de Cecilia dont le mode d'expression, réduit au maximum, pourrait se définir plutôt par le silence.

---

sapere vuol dire non possedere. Era una miserabile consolazione, ma mi faceva passare il tempo con calcoli di questo genere: io sapevo di Luciani e Luciani non sapeva di me, dunque Cecilia tradiva lui con me e non me con lui. D'altra parte, però, lui era venuto dopo di me, di conseguenza Cecilia aveva tradito me con lui e non lui con me. Infine c'era il denaro, come con Balestrieri: io le davo del denaro e Luciani non soltanto non gliene dava ma spendeva con lei il mio denaro: dunque lei si faceva pagare da me e non da lui e di conseguenza, in un certo modo, tradiva lui con me. Tuttavia non si poteva escludere che lei andasse con Luciani per amore e con me per denaro, dunque tradiva me con Luciani. Ma Cecilia, come avevo ormai accertato, non attribuiva alcuna importanza al denaro. Dunque, forse, il denaro, tra me e lei, aveva un significato sentimentale, e poiché l'attore non gliene dava, forse lei tradiva Luciani con me. E così via, all'infinito.

<sup>1086</sup> Dans l'édition originale, pp. 289-290 : Era chiaro, infatti, che Balestrieri aveva cercato di affermare la propria superiorità su Tony mantenendo quest'ultimo attraverso Cecilia, senza che il suonatore di saxofono se ne accorgesse; e che Cecilia, dal canto suo, si era prestata alla manovra psicologica di Balestrieri senza parteciparvi, né comprenderla. Come con me, insomma, Cecilia era riuscita, d'istinto, a tener separati i due mondi del denaro e dell'amore.

<sup>1087</sup> Dans l'édition originale, p. 111 : L'intimità recente dell'amore fisico mi ispirava il desiderio di un'altra e più vera intimità degli affetti la quale, come sapevo, non si poteva ottenere che attraverso la parola..

Cecilia, il me semble l'avoir fait comprendre, n'était pas loquace, on pourrait même dire que son attitude naturelle était celle du silence ; mais alors même qu'elle parlait, elle parvenait quand même à être silencieuse, grâce à la déconcertante concision et l'impersonnalité de son langage. Dans sa bouche les mots paraissaient perdre toute réelle signification, se réduire à des sons abstraits, comme s'ils eussent été les mots d'une langue étrangère ignorée de moi<sup>1088</sup>. (ENN, 189)

Moravia opère une focalisation sur la bouche de Cecilia qui, n'ayant pas la capacité de transmettre un langage cohérent, renvoie au motif de l'incommunicabilité, illustré par l'abstraction des sons qu'elle produit, par l'impression d'une langue étrangère et par celle d'artifice, de fausseté. Par contre, l'évocation antithétique du sexe de Cecilia traduit la source du seul langage dans lequel elle puisse s'exprimer, c'est-à-dire le langage sexuel.

[...] elle n'avait qu'un seul mode d'expression, le mode sexuel, lequel était toutefois visiblement indéchiffrable, bien qu'original et puissant ; et si sa bouche ne disait rien, pas même les choses concernant le sexe, c'est que, chez elle, la bouche était, pour ainsi dire, un faux orifice, sans profondeur ni résonance, qui ne communiquait avec rien d'intérieur. Si bien que, souvent, en la regardant étendue et les jambes écartées, je ne pouvais m'empêcher de comparer la fente horizontale de sa bouche et celle, verticale, du sexe et de remarquer avec étonnement que la seconde était plus expressive que la première, de cette manière toute psychologique qui est propre à ces traits du visage révélateurs du caractère de la personne<sup>1089</sup>. (ENN, 190)

En reprenant les termes de Dominique Fernandez, nous pouvons déduire chez les personnages de Moravia l'insuffisance du rapport sexuel comme rapport humain : « Moravia a admirablement montré que le rapport sexuel entre deux êtres, réduit à la pureté de rapport sexuel, ne formait pas un rapport humain suffisant. »<sup>1090</sup> Disparate intellectuellement, le couple initial se brise et connaît une survie artificielle dans la structure triangulaire isocèle, comme dans *La femme partagée* et dans *La femme rompue*, aussi longtemps que le partenaire partagé se complaît dans la passivité.

Dans le corpus, la triangularité se manifeste comme un paradigme de la multiplicité des rôles adoptés dans une relation amoureuse, ayant tous pour but la convergence de penchants

---

<sup>1088</sup> Dans l'édition originale, p. 173 : Cecilia, come mi sembrava di aver fatto capire, non era loquace, anzi il suo atteggiamento naturale si sarebbe detto quello del silenzio; ma anche quando parlava, riusciva, per così dire, ad essere lo stesso silenziosa, grazie alla sconcertante brevità e impersonalità del suo linguaggio. Pareva che nella sua bocca le parole perdessero ogni reale significato, riducendosi a suoni astratti, come se fossero state parole di una lingua straniera che io ignoravo.

<sup>1089</sup> Dans l'édition originale, p. 174 : [...] lei non aveva che un solo modo di espressione, quello sessuale, il quale, però, era ovviamente indecifrabile, benché originale e potente; e che con la bocca lei non diceva niente, neppure le cose che riguardavano il sesso, perché, per così dire, la bocca in lei era un orificio falso, senza profondità né risonanza, che non comunicava con niente di interiore. Tanto che, sovente, guardandola mentre mi stava accanto sul divano, dopo l'amore, supina e con le gambe aperte, io non potevo fare a meno di confrontare la fenditura orizzontale della bocca con quella verticale del sesso e di notare, meravigliato, quanto la seconda fosse più espressiva della prima, appunto nella maniera tutta psicologica che è propria a quei tratti del viso nei quali si rivela il carattere della persona.

<sup>1090</sup> Dominique Fernandez, *op. cit.*, p. 100.



contradictoires. Face à la perspective du partage amoureux, les états d'exaspération des personnages alternent avec ceux d'exaltation et de soulagement. Forme relationnelle profondément insatisfaisante pour ceux impliqués, le triangle amoureux s'impose comme solution *in extremis* d'une conjoncture désespérée. Fondés sur une rupture et un attachement, les triangles amoureux analysés témoignent donc de la capacité de l'âme humaine de s'adapter à tout changement, aussi contraire soit-il à sa nature.

### **Retour sur les concepts**

Dans le présent chapitre nous avons suivi la façon dont le couple se dissout en faveur d'un trio d'abord timide, ensuite de plus en plus osé dans ses manifestations. La destruction du couple conduit, comme dernière possibilité de salut, à la formation du triangle amoureux dont la particularité est le partage volontaire de la personne aimée. Le comportement des personnages, ainsi que leur conception de l'amour conduisent à une vie en commun à trois inévitable puisque, dans leur vision, le partage est préférable à la séparation. Le triangle est ce palliatif apparent du danger de la rupture. Mais c'est une solution apparente seulement, car le couple est inévitablement fissuré : les deux partenaires se détachent psychologiquement, quoique imperceptiblement de leur vie à deux. Et en effet, la crise des personnages représente la première étape de l'éclatement du couple. Elle est déclenchée soit par la difficulté qu'ont les partenaires d'entretenir ou de renouer la relation passionnelle initiale, soit par l'accueil d'un tiers dans leur vie. Le couple au bord de la rupture est mis à l'épreuve par des conditions telles que : ennui, incommunicabilité, mépris, jalousie, haine, trahison.

Sur le fond de cette crise du couple, l'intromission du tiers marque un tournant essentiel. En tant que révélateur de la fragilité relationnelle originale, le tiers aspire à fonder un nouveau couple avec le partenaire qu'il séduit, tout en maintenant une amitié avec l'autre. Ses typologies sont variées, en fonction de la stratégie qu'il adopte pour approcher le couple. Ami ou séducteur, il fascine les deux partenaires jusqu'à devenir indispensable dans leur vie. On comprend ainsi pourquoi le tiers se caractérise par son caractère ambigu, remplissant un rôle aussi bien constructeur que destructeur. Il peut être un invité abusif qui s'interpose dans une relation, mais aussi un ami qui force le couple à réévaluer ses valeurs, à se redéfinir. En même temps, il a un rôle d'éveilleur d'esprits par son attitude novatrice : il pousse le couple à accepter des

expériences surprenantes, voire frappantes. Le traître, son complice dans l'œuvre de déstabilisation, acquiert un rôle essentiel dans ce manège. Ses avatars donnent de nouvelles valences aux notions de fidélité et de loyauté. Il apprécie chez son partenaire et chez le tiers des qualités différentes qui se complètent et rendent impossible un éventuel choix, car cela ne ferait que mutiler un ensemble dont les places sont figées. En lui se joignent le désir de stabilité et le goût de l'aventure, qu'il essaie de concilier sans perturber ses deux partenaires, mais qu'il n'arrive pas à accomplir.

La place du tiers dans le couple se consolide dans une relation complexe — le ménage à trois — dernière étape de l'éclatement relationnel. Les apparences bénignes du tiers, se déclinant sous les volets de l'amitié, de l'attraction homosexuelle, de la séduction auxquels contribue l'hospitalité du couple aussi ont un effet de retardement de la formation du triangle amoureux et détournent temporairement ce moment, sans pouvoir cependant l'empêcher. En fait la configuration triangulaire, alternativement harmonieuse et tumultueuse, est symptomatique de l'accentuation de la crise du couple et du déclenchement de la rupture de cette entité. La triangularité s'impose comme un phénomène positif, mais qui évolue vers la destruction. Sa philosophie présuppose la crise du couple et implique une géométrie tripartite de la vie amoureuse, un espace régi par la répartition des forces qui fait en sorte que le trio mène en fin de compte à l'éclatement du duo : une dialectique qui change radicalement les pôles relationnels et mène à la création d'un nouveau duo. Cette géométrie amoureuse définit un champ de tensions, de forces qui s'attirent et s'opposent et qui au départ mettent sous un beau jour le couple originaire. Deux typologies définissent la triangularité amoureuse : un triangle équilatéral qui se veut un système de relations égalitaires entre les trois personnages qui sont dans le partage (de l'amitié et de la complicité), mais qui est en réalité une simulation de l'égalité car bientôt l'un des trois partenaires devient force passive, subissante, que les deux autres se disputent ; de ce contexte il résulte un triangle isocèle ou rectangle, manifestement inégalitaire, qui positionne clairement les deux pôles en opposition face au troisième partenaire et qui, par les sentiments d'hostilité qu'il provoque, achève l'éclatement du couple d'origine.

## Chapitre IV

### L'échec de la relation triangulaire

#### Problématique

Cette dernière partie de la thèse porte particulièrement sur le dénouement de la relation triangulaire, qui connaît une évolution descendante. Tensions, angoisses, jalousie annoncent une exacerbation du désespoir ainsi qu'un désir croissant des personnages de redéfinir leur amour, ce qui se traduit en une volonté de reconstituer la structure du couple (soit du couple initial, soit du couple nouveau ayant pour l'un des membres le tiers) sur les ruines du trio détruit. En effet, bien qu'il ait coagulé l'énergie du couple éclaté, le trio ne survit pas aux dissensions nées de la tentative pour réaliser un partage équitable, tâtonnant sans repères et submergé dans une souffrance qui s'éternise. D'où l'épilogue dramatique auquel conduit la crise de ces histoires d'amour. Bref, l'échec du trio est généré par le partage conscient de l'objet de l'amour ou du désir qui n'apporte qu'un apaisement apparent aux protagonistes, tout en les soumettant à une torture mentale constante et en les mettant à l'épreuve jusqu'à la limite. Ce contexte mène à la faillite et de l'amour, et de l'amitié, à travers un processus traumatisant de résolution des conflits relationnels.

Trois dénouements sont proposés par les écrivains du corpus aux relations tourmentées qu'ils créent : la mort, l'espoir, la solitude. La délivrance par la mort — que ce soit suicide ou meurtre — constitue, bien entendu, la manière la plus radicale de mettre fin aux détresses ; *Jules et Jim*, *La femme partagée* et *L'Invitée* adoptent cette solution susceptible d'interrompre définitivement un supplice interminable. C'est par l'anéantissement que se produit la délivrance finale pour les trios qui, ayant souhaité le partage amoureux, acceptent douloureusement sa mise en œuvre. Il faut préciser que, dans le cas de ces romans à teneur autobiographique, Henri-Pierre Roché, Franz Hellens et Simone de Beauvoir choisissent une fin différente de celle qu'ils ont vécue. C'est une fin tragique, qui relève d'un trauma intérieur atroce. Apparemment dure à supporter et réclamant un acte brutal que les auteurs se refusent à cause d'un code moral qui exige d'eux la diplomatie, la réalité se rachète dans la fiction, ce qui explique la mort invoquée pour couvrir l'histoire du voile de l'irréversible. La fin des romans *L'Ennui* et *L'Invitée* réserve

aux personnages la prise de conscience de leur échec, mais à la fois l'acceptation et implicitement l'espoir d'une sérénité future et même d'une possible reconstruction du couple initial sur de nouveaux principes définis suite à l'expérience vécue. Quant à *La femme rompue*, c'est dans la solitude et le vide que se dénouent à la fois le couple et le trio. Ces deux structures déficitaires trouvent leur faillite dans la séparation du couple et l'abandon de l'épouse, ainsi que dans la perspective de la formation d'un nouveau couple par les deux autres personnages. Chez la femme abandonnée, la solitude s'accompagne de la résignation douloureuse face à une lutte perdue, des remords pour l'échec de la vie familiale et de la peur d'affronter la vie, tandis que chez le mari la solitude est prometteuse d'un autre couple. En somme, mort, espoir ou solitude, les trois dénouements représentent pour l'interprétant trois critères de classification thématique du corpus.

#### **IV.1. La mort**

Solution radicale, la mort s'impose comme un dénouement prévisible à un état de crise irréversible. Mais elle intervient comme une force qui se heurte à celle de l'amour-passion et la contrecarre. Soit-elle invoquée par les personnages eux-mêmes en quête d'un remède à leurs troubles ou bien décidée par le destin, c'est un événement destiné à mettre fin à la souffrance générée par l'existence triangulaire. Le trop-plein de passion d'une part, tout comme la saturation d'autre part créent un contexte agonique qui est une voie vers l'anéantissement. Ce contexte est agonique puisqu'il est marqué de soif de possession, de tortures mentales, de jalousies, avec leur corollaire de crimes passionnels, tentatives de meurtre et de suicide. D'où le lien direct de l'amour avec la mort, la proximité d'Éros et de Thanatos. Paradoxalement, le meurtre se veut une chance de reconquête pour l'amoureux qui vit difficilement la menace de la séparation ou du moins une tentative de suspension *in aeternum* de l'amour heureux et d'empêchement d'une perte triviale, incompatible avec l'intensité du vécu. La revendication de l'autonomie personnelle au profit d'un autre amour crée scandale parce qu'elle provoque la rupture de l'entité bidimensionnelle. Si c'est le personnage le plus fort mentalement qui initie cette rupture, le plus faible, craignant non tant l'abandon que la perspective d'assister à une nouvelle formule amoureuse d'où il sera exclu, devient étonnamment violent, comme moyen de l'en détourner. La violence peut s'exercer sur le bien-aimé tout comme sur le tiers ou même sur soi-même. C'est sous cet angle que nous suivons l'imbrication de l'amour et de la mort.

Dans *Jules et Jim*, l'harmonie du trio Jules-Jim-Kathe est brisée par l'intensité de la passion que vivent Jim et Kathe, à laquelle Jules assiste impuissant. C'est le caractère volcanique de la femme et son désir irrésistible de provoquer ses partenaires par des actes surprenants — « Parfois, elle explose et dit : Maintenant, je vais faire quelque chose d'irréparable. Il lui faut provoquer Roché, ainsi que tous ceux qui l'entourent. Lorsque Pierre s'entretient avec Franz, il l'appelle "notre chère calamité". »<sup>1091</sup> — qui se trouve à l'origine des crises. Dans le roman, les termes de Roché suggèrent une volonté de heurter le partenaire au cœur de son bonheur même : « Et quand Jim était trop heureux, il fallait qu'elle le frappât. » (*JJ*, 136) Ce qui révolte Jim et l'angoisse à la fois, c'est surtout la légèreté avec laquelle Kathe peut tromper, ainsi que l'insécurité constante que comporte la vie à côté d'elle : « Je connais ses faims soudaines de destruction [...] Ainsi ce soir elle est en chasse, dans la ville. Tout notre sort dépend peut-être du hasard d'une rencontre. S'il ne dépend que de cela, qu'il se brise ! »<sup>1092</sup> Outre les actes de Kathe, des épisodes apparemment significatifs révèlent des vérités inattendues qui, à force de se multiplier, deviennent de plus en plus difficiles à pardonner. Ainsi, certaines des trahisons de Kathe, injustifiées aux yeux de Jim, peuvent ressortir des contextes les plus frappants que celui-ci apprend à déchiffrer, comme par exemple un témoignage indirect sous la forme d'un passage de roman.

Il trouva dans un roman que Kathe lui avait prêté un passage marqué par elle. Une femme s'y donnait, en pensée, à son voisin de bateau. Cela frappa Jim comme une confession. C'était la façon de Kathe d'explorer l'univers, et cela devait amener des réalisations. Jim avait aussi cette curiosité éclair. Peut-être que tout le monde l'a. Mais il la dominait pour Kathe. Et il n'était pas sûr que Kathe la dominât pour lui. (*JJ*, 224-225)

À ces facteurs subtils viennent s'ajouter d'autres concrets, tels des déclarations de fin de l'amour. L'évocation de l'avenir coupé est ressentie douloureusement par Jim : « Elle lui avait pourtant déclaré quelque temps auparavant : "Maintenant que je t'aime moins..." ce qui est presque pire que : "Maintenant que je ne t'aime plus." À brève ou à longue échéance leur avenir était coupé. » (*JJ*, 225) Ces situations dévoilent des problèmes de communication que les partenaires, orgueilleux et étonnamment timides à la fois, sont incapables de gérer. Les non-dits dans les tête-à-tête se complètent du refus de se parler au téléphone lors des séparations occasionnelles — « Ils s'étaient promis jadis de ne jamais plus se téléphoner, craignant d'entendre leurs voix sans pouvoir se toucher. » (*JJ*, 159) Ainsi, les lettres qui arrivent toujours à contretemps donnent lieu à

<sup>1091</sup> Manfred Flüggé, *op. cit.*, p. 111.

<sup>1092</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim, op. cit.*, p. 408.

ce que Roché appelle « un dialogue de sourds. » (*JJ*, 158) Une fausse couche de Kathe et la mort de leur bébé dans un de ces contextes malheureux conforte Jim dans sa conviction que des différences fondamentales les séparent. Un champ lexical de la différence — manque d'appartenances raciale et religieuse, incongruité du langage et des gestes, manque d'une base relationnelle commune, contraste des principes — révèle notamment lors de ce dernier épisode la disparité de leurs natures et de leur vision de la vie :

Il se convainquit peu à peu que le malheur eût été évité si Kathe et lui avaient appartenu à la même race et à la même religion.

Ils ne se parlaient, au fond, que par la traduction. Les mots n'avaient pas absolument le même sens pour eux deux — ni même les gestes. Aux moments de grand désarroi où leur amour craquait, ils n'avaient plus de base commune. Leurs notions d'ordre, d'autorité, du rôle de l'homme et de la femme différaient. (*JJ*, 161)

À son tour, Martin Flügge renforce les différences sur lesquelles reposent les difficultés en couple, qu'il considère d'une double origine : d'une part leur nationalité et leur condition sociale (« Roché découvre des différences fondamentales entre eux, des malentendus irréparables à cause de leurs origines et de leur éducation différentes »<sup>1093</sup>), d'autre part leur personnalité et leur conception de la vie en couple (« Les relations avec Helen auraient-elles été plus simples si elle avait été française ? se demande Roché dans son journal. N'y a-t-il pas eu aussi également entre nous une guerre des concepts et des mots ? N'est-elle pas parfois aussi dominatrice et cruelle que moi ? Elle a ses divinités nordiques et moi les miennes, qui sont méditerranéennes. »<sup>1094</sup>)

À défaut d'un acte de mariage, la vie commune de Kathe et de Jim se déroule entre deux pôles contraires : la liberté et l'absence de contraintes d'une part et le danger permanent d'une rupture d'autre part : « C'est beau de n'avoir ni contrats, ni promesses, et de ne s'appuyer au jour le jour que sur son bel amour. Mais si le doute souffle, on tombe dans le vide. » (*JJ*, 223) Dans la vie réelle, le désir de mariage est pareillement étouffé plus ou moins consciemment : Roché veut épouser Helen, pour la dompter et la posséder au sens complet du terme, mais il n'est pas prêt à renoncer à sa vie aventureuse et à son autre maîtresse constante pour se dédier à une seule femme. De plus, il sait que son ami souffre toujours d'avoir perdu le grand amour de sa vie et que son éventuel mariage avec Helen pourrait l'affecter profondément. Le déchirement entre ces options est pour lui un dilemme insupportable.

---

<sup>1093</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 118.

<sup>1094</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

Roché prépare les papiers qui lui sont nécessaires pour épouser Helen. En réalité, il ne veut pas renoncer à Germaine, il ne veut pas non plus qu'Helen perde Franz. Il se justifie finalement en arguant qu'Helen et lui ne peuvent tout simplement pas manquer d'égards envers leurs partenaires respectifs, ils sont tous les deux animés par un principe qui allie l'action au goût du risque. A la fin d'août 1921, Roché se rend à Munich. Suivent des semaines très compliquées, très hystériques, un chassé-croisé où il est question de grossesse et de mariage. Il leur est impossible d'échapper à ce qu'ils ont tissé ensemble. C'est une situation complètement nouvelle pour Roché : pour une première fois, il se trouve en face d'une femme qui exige quelque chose de lui, d'une femme qu'il ne peut soumettre.

C'est un duel avec l'impossible.<sup>1095</sup>

Le journal de Roché confirme l'existence des multiples conflits et tentatives de séparation qui contrastent radicalement avec la passion subséquente.

En septembre, leur liaison va très mal : Helen frappe Pierre avec une barre de fer et le blesse grièvement. Il essaie de se protéger. Il est prêt à la mettre K.O. C'est un terrible combat à la vie à la mort entre nous, pense-t-il. Puis leur dispute s'achève dans les larmes et le désespoir<sup>1096</sup>.

Les amoureux se prêtent à un jeu aux accents à la fois sadiques et masochistes qui finit toujours par une réconciliation mélodramatique. L'agressivité de Kathe est évidente dans les qualificatifs qui la définissent : « dévoreuse d'êtres humains », « tyran », « lutteuse ».

Mais la séparation n'est qu'un jeu, leur amour physique toujours aussi parfait l'emporte, leur « amour égoïste », comme Pierre l'appelle. Helen lui donne parfois l'impression d'être une dévoreuse d'êtres humains qui veut l'engloutir, l'avalier. Son personnage mythologique préféré, c'est Penthésilée. Sont-ils tous les deux d'incorrigibles tyrans ? J'ai torturé Franz, mais il en avait besoin — et Pierre acquiesce — sinon il aurait pu devenir épouvantable. Votre amour est trop parfait, leur a dit Franz, vous ne pouvez pas avoir d'enfant. Elle veut à la fois être une lutteuse et une princesse, pense Pierre<sup>1097</sup>.

L'agressivité de Kathe trahit un penchant au crime qui se révèle déjà lors de la première séparation de Jim et qui a mené à son deuxième mariage avec Jules. La libération de l'amour pour Jim n'a pu se faire que par un crime imaginaire : « Après le thé, elle mena Jim dans le grand bureau de Jules et lui dit : "Cet hiver je suis venue seule ici, et je vous ai imaginé assis à ce bureau. Alors j'ai bien visé et j'ai tiré. La balle a frappé le bois, ici, et le mur, là." Et elle lui montra les deux marques. » (*JJ*, 164) Cependant, cette exorcisation n'est pas à même de la soulager, ce qui s'explique par son attitude défaitiste et par sa mine déchirée que Roché évoque dans un langage fataliste : « veuve », « sourires de morte », « convalescente » : « Il trouva une

---

<sup>1095</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 112.

Kathe repliée et comme veuve. Elle avait des *sourires de morte*. [...] Elle semblait mûrie, convalescente et se mouvait au ralenti. » (*JJ*, 164) Les menaces de mort qui planent sur Jim dans le roman — « Kathe s'était acheté un petit revolver qu'elle gardait dans des cachettes » (*JJ*, 221) — reprennent de façon plus atténuée la violence des confrontations en couple que le journal évoque plus fidèlement : « Une fois encore, un petit incident provoque chez Helen une nuit-revolver. Pendant une heure, Pierre essaie de la calmer, pendant tout ce temps, elle garde le doigt sur la gâchette. »<sup>1098</sup>

L'agressivité de Kathe trouve son écho dans celle de Jim, poussé lui aussi à des accès incontrôlables de violence aux moments où il apprend les trahisons injustifiées de celle-ci. Lors de la confession d'une aventure qu'elle a eue avec Harold dans une période tranquille et heureuse en couple, sa réaction est d'abord de stupéfaction, ensuite de douleur et finalement d'agression physique :

Ainsi elle avait fait cela, au milieu de la confiance de Jim, au plus chaud de leur amour, et elle avait gardé ce poison caché, malgré leurs confessions-liquidations.

Quelque chose s'écroulait en Jim, comme le mur. En même temps un poids s'accumulait dans sa main droite. Il l'abattit, bien ouverte, sur la face de Kathe qui fut projetée en travers du lit. Il aperçut les deux fossettes de ses reins, qu'il aimait, et il gratifia chacune d'un direct, surpris, comme toujours, par l'élasticité de la chair de Kathe.

Elle poussa un cri. [...] La voix de Jules demanda du salon voisin :

— Qu'y a-t-il ? Avez-vous besoin de moi ?

— Non ! Merci, Jules !, cria Kathe en se relevant, tuméfiée, radieuse. [...]

Kathe eut mal aux reins, la face gonflée plusieurs jours. (*JJ*, 143-144)

L'auteur insiste cependant sur le fait que l'acte de violence ne peut compenser ou apaiser la souffrance de son personnage masculin : « Jim avait reçu un coup plus fort que celui qu'il avait donné. » (*JJ*, 144) Cette fois, Roché n'amoindrit pas le déroulement de la scène, ce qui se confirme dans le journal :

Hln. me dit : « J'ai couché avec Hule et aussi avec un étranger en mars dernier. » Je la jette brusquement en bas du lit. Elle y remonte, riant encore. Elle se blottit dans moi, dit : « Si tu avais bien lu mon Journal tu aurais vu que j'ai fait l'amour avec Hule, l'avant-dernier jour à Munich, en novembre avant d'aller te retrouver au cinéma. » C'est trop. Mon immense désir de la frapper se déclenche. Je me dégage d'elle, à genoux sur le lit. Elle se dresse — je lui donne deux gifles, à pleine force, qui l'abattent, j'y sens son visage doux, et encore deux coups de poing sur ses reins. — Elle appelle Fr. au secours. Il vient. Nous sommes immobiles maintenant, sans parler. Il repart. — Est-ce irréparable ? C'est ce que nous nous demandons. — Son visage gonflé, ses yeux qui pleurent. — J'ai mal, sans pouvoir pleurer. Nous nous blottissons, sans baisers, effrayés pour notre amour.<sup>1099</sup>

---

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1099</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim, op. cit.*, p. 257.



D'autres situations montrent que Franz assiste toujours aux querelles de ses amis en témoin impuissant et triste de ne pouvoir les aider : « Lorsque, en mars, Helen avoue avoir eu une aventure avec Huldshinsky, [...], Roché lui donne une paire de gifles et la frappe dans le dos. Elle appelle Franz au secours. Ils se regardent tous les trois, silencieux et désemparés. »<sup>1100</sup>

Ces convulsions dénotent la cruauté des coups que peuvent se porter les amoureux. Tout comme Pierre ressent parfois le besoin d'être seul pour apaiser le trop-plein de son cœur — « Mon cœur avait besoin de ce repos de ne plus battre d'amour immédiat. »<sup>1101</sup> —, son *alter ego* Jim est las de la bataille continue qu'est la relation avec Kathe. La vie avec elle l'épuise physiquement et donne à son esprit une sensation de satiété, ce qui lui inspire le désir de renoncement. Un lexique de l'épuisement physique et mental, ainsi que de la défaite traduit sa déception : « Jim pensait : “Nous avons le bonheur dans cette maison. Si elle ne le voit pas, tant pis pour nous ! S'il lui faut constamment la bataille, je n'en puis plus.” » (*JJ*, 215) ; « Lui, Jim, ne pouvait pas vivre des mois dans le contact direct de Kathe, cela amenait en lui un épuisement et une rétraction involontaire qui causait leurs catastrophes : ils étaient plus heureux en se voyant à intervalles. » (*JJ*, 192) ; « Jim était décidé à laisser arriver ce qui arriverait. Il formait un petit rebord avec son cœur et avec ses mains autour de Kathe, pour qu'elle ne glissât pas en dehors par mégarde, mais il ne construirait pas de muraille. » (*JJ*, 212) Il ressort aussi du journal que dans ces moments de lassitude mentale et de rancœur pour l'attitude d'Helen, l'auteur ne se sent même plus fortuné d'être son amant : « Pierre sent qu'il devient le jouet de cet amour. Quel bonheur pour Franz d'être maintenant au-delà de toute victoire et de toute défaite ! »<sup>1102</sup> Il en arrive à souhaiter se libérer de cette femme, en la voyant mariée avec un autre : « Il y a aussi maintenant un ami américain, Mr. John, qui l'invite à faire le tour du monde. Il voudrait l'épouser et Pierre serait très heureux de se débarrasser d'elle ainsi. »<sup>1103</sup>, ou simplement morte : « Helen part pour Marbourg où elle doit subir une opération de la hanche. Si seulement elle pouvait disparaître de ma vie, s'en aller ou mourir, souhaite Roché. »<sup>1104</sup> Le désir de libération est une conséquence de l'impuissance de continuer à vivre sous la menace de la fin non tant de l'amour que de sa propre vie, ainsi que de l'incapacité de la femme d'entretenir un rapport amoureux serein.

[...] par moments, il fait des cauchemars dans lesquels Helen le menace. En ce mois de janvier, il croit que leur histoire est finie. Les pages du journal de Pierre révèlent à cette époque un mépris

---

<sup>1100</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 109.

<sup>1101</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, *op. cit.*, p. 403.

<sup>1102</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1104</sup> *Ibid.*, p. 128.

déseparé pour Helen qui a tôt fait de reprocher aux autres leur résignation — c'est pour elle le pire des reproches — mais elle-même passe en oisive sur cette terre, qui stimule les hommes, fait des enfants, mais à part cela ? Elle démolit, elle abîme. Une fille nuisible, voilà ce qu'elle a toujours été<sup>1105</sup>.

Dans le roman, par contre, le vœu de mort est formulé par Jim surtout en ce qui le concerne lui-même : « Jim eût voulu mourir de Kathe. Survivre était une offense. » (*JJ*, 209) La mort est vue comme un apaisement des troubles et des craintes, comme une perspective qui s'annonce heureuse et promet la fin de toutes les souffrances : « Ils pensaient à la mort comme à un fruit de l'amour, à quelque chose qu'ils atteindraient ensemble, peut-être demain. » (*JJ*, 121) Il est à souligner que Jim et Kathe envisagent la mort toujours ensemble.

Ce passé lourd de tourments conduit implacablement le couple Roché-Helen Hessel vers ce que Manfred Flügge appelle une « débâcle sentimentale » qui dépasse le stade du dramatique et atteint la folie, voire le grotesque. L'échec de la relation est une conséquence des mauvais principes qui la gouvernent et qui font que les moments heureux soient annulés par la souffrance.

Une débâcle sentimentale, la fin d'une passion, bassesses et humiliations. Éclats d'amour. Amours brisées. Tout semble fou et totalement grotesque, et pourtant ce sont de vraies souffrances, une réelle douleur. À quoi se raccrocher ? Aux souvenirs. Une vie mal construite s'écroule, mais comment éviter de se faire des reproches, d'éprouver un sentiment d'échec, comment sauver le souvenir des moments heureux ?<sup>1106</sup>

Le trio se débat dans un embrouillamini ayant aux pôles le désir d'y échapper et l'impossibilité de le faire : « Désir d'en finir et incapacité de rompre, voilà les composantes de cette situation particulièrement embrouillée dans laquelle Helen et Pierre se sont enfermés sous les yeux de Franz. »<sup>1107</sup> Tout en se tenant en marge du trop-plein de la relation de ses amis, Franz Hessel comprend et avise Roché du cercle vicieux où il se meut et qui ne peut être brisé que par un acte grave ; c'est comme un pressentiment du dénouement violent qui se prépare : « J'ai tout pensé et dit sur vos complications avec Luk. Je ne peux plus y repenser — c'est un cercle vicieux d'où vous ne pouvez sortir que par un acte. »<sup>1108</sup> Cette clairvoyance est transposée dans le roman où Jules, en connaisseur de ses amis, entrevoit le sublime et le déclin du couple Jim-Kathe : « Kathe et Jim avaient poussé très haut leur culte réciproque qui s'usa quand il fut quotidien. » (*JJ*, 242) L'idéalisation de l'amour ne résiste pas à l'épreuve de la quotidienneté. Cette prise de

---

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1106</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1107</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1108</sup> Henri-Pierre Roché, *Carnets. Les années Jules et Jim*, op. cit., p. 473.

conscience révèle en même temps à Jules la cause de son propre échec amoureux avec Kathe, qui réside dans son incapacité d'aimer et d'affronter la femme sur un pied d'égalité : « Jules se réveilla : [...] “Jim a été pour Kathe facile à prendre, difficile à garder. L'amour de Jim tombe à zéro quand celui de Kathe tombe à zéro, et il remonte à cent, avec celui de Kathe. — Moi je n'ai jamais connu leur zéro ni leur cent.” » (*JJ*, 235-236)

L'impuissance d'avoir un enfant représente le motif le plus fort de l'ébranlement de ce couple. Pour Jim, un enfant serait une présence qui « allait tout renverser et tout résoudre ». (*JJ*, 222) Mais après de nombreux essais, la conception de l'enfant dans un moment sans affection qui fait douter Jim tant de la grossesse, que de la paternité :

Ils couchèrent, cette dernière nuit, dans un tout petit hôtel à côté de la gare, dans un lit étroit et dur. Ils ne parlaient plus. Ils se prirent encore une fois, sans savoir pourquoi, pour mettre un point final peut-être. C'était comme un enterrement, ou comme s'ils étaient déjà morts. Jim eut pour la première fois le spectacle d'une Kathe immobile, froide, et il se donna à elle à regret. (*JJ*, 153)

entraîne la fausse couche et implicitement la séparation du couple, bien que temporaire : « Lassé par ces alternatives de ciel et d'enfer dès avant sa naissance, le tout petit enfant s'éteignit au tiers de sa vie prénatale. » (*JJ*, 160) Les crises de détresse de Jim, tout comme celles de violence de Kathe sont en fait nourries par la hantise de la procréation. Ainsi les deux coups finaux qui ébranlent ce couple sont-ils dus, non par hasard, au souhait déclaré de Jim de rester fidèle à un autre amour — « la promesse qu'il avait faite à Gilberte de “vieillir ensemble” était dans sa conscience. [...] Donc il devait promettre à Gilberte de l'épouser, si elle le désirait, et quand elle le désirait. » (*JJ*, 224) — et surtout au souhait d'offrir un enfant à Michèle, une fille désemparée pour n'avoir pas trouvé « le motif de vivre » (*JJ*, 229), ce qui serait à la fois s'offrir à lui-même le fils éperdument convoité :

Il eut un éclair : c'est Michèle qui devait faire un fils. Ce fils la retiendrait sur terre. [...] Les forces et les faiblesses de Michèle n'étaient pas du même ordre que les siennes. Elles ne s'additionneraient pas. Elles se compenseraient. Leur fils serait mieux qu'eux. Gilberte avait été trop fragile. Kathe et lui consommaient malgré eux leurs enfants. (*JJ*, 230)

Le choc que cette nouvelle provoque chez Kathe n'est pas sans rappeler le désir inaccompli de cette femme d'avoir un enfant de Jim — « Et moi, Jim, et moi, et les petits que j'aurais voulu avoir ? [...] Je suis une mère, Jim, une mère avant tout ! » (*JJ*, 231) — et se manifeste par une nouvelle menace de mort adressée à ce dernier :

— Tu vas mourir, Jim. Donne-moi ton revolver. Je vais te tuer, Jim.  
 Jim songea à le faire, pour en finir. Il se mépriseraït s’il ne le faisait pas.  
 Kathe continuait à demander le revolver comme une malade, s’étonnant que Jim tardât. [...]  
 — Tu es lâche, tu as peur : c’est l’heure.  
 Elle comprit que Jim ne voulait pas. [...]  
 Elle devint terrifiante, Jim eut peur, il était enfermé avec une frénétique. Elle avança sur lui et l’attaqua des ongles, des dents, de tout. (*JJ*, 232)

L’intensité de la douleur éprouvée par Kathe au souvenir des enfants qu’elle aurait pu avoir avec Jim (morts prématurément ou avortés) et la conscientisation du fait qu’elle n’en aura plus jamais détermine chez Kathe cette crise sans précédent qui culmine dans la tentative de meurtre. Si le roman présente cet épisode dans un contexte où la femme apprend le désir de Jim de procréer ailleurs, la réalité est plus dure pour elle, Helen apprenant que l’homme aimé n’est pas seulement marié depuis des années, mais a déjà un enfant et une vie parallèle. Manfred Flügge décrit sa fureur par la comparaison avec une tigresse blessée qui attaque féroce-ment.

Sa réaction violente lui rappelle la chasse en Inde : elle est là, telle une tigresse blessée. Elle accuse le coup. C’est seulement une heure plus tard qu’elle pourra pleurer. Elle pense aux trois enfants qu’elle aurait pu avoir de lui et qui sont maintenant comme des anges derrière la porte. Puis elle souhaite en savoir davantage sur Denise, sur l’enfant, mais Pierre garde un mutisme absolu<sup>1109</sup>.

Craignant la rupture de plus en plus prévisible qu’Henri-Pierre finirait par réclamer et qu’elle ne pourrait pas supporter car, tout comme le précise Flügge, « [e]lle n’a toujours connu que cette alternative : posséder ou détruire »<sup>1110</sup>, la femme en envisage une définitive qui ne peut résider que dans la mort. En vérité, la pensée du meurtre et du suicide est pour elle une échappatoire folle et désespérée à la perspective sombre d’un avenir vide de l’homme aimé et d’un enfant de lui. Dans la biographie de Flügge, Helen apparaît au bord de la démence, obsédée de tuer l’homme aimé. Elle provoque l’épouvante car elle s’avère d’une lucidité diabolique : « Helen ne peut se libérer de ses idées de meurtre. Maintenant, elle menace de le tuer et de se tuer. Elle veut qu’il prenne en charge les frais éventuels d’enterrement ou d’internement. »<sup>1111</sup> ; « Helen se méfie, elle devine que Pierre lui cache une autre femme. Elle est obsédée par l’idée de tuer Pierre. [...] Dans ses cauchemars, il voit Helen lui vider le chargeur de son revolver dans le ventre. »<sup>1112</sup> En même temps, il est manifeste que son délire de meurtre est alimenté par la souffrance et la perspective

<sup>1109</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 13.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 125.

terrifiante de perdre l'homme aimé en faveur d'une rivale ; outre la crainte, elle inspire à celui-ci la pitié :

[...] Helen fait l'inventaire des possibilités qui lui restent. 1 : travailler, et connaître le succès avec un roman ou un film ; 2 : se laisser complètement aller parce que sa hanche malade l'humilie — opium, nirvana, rêve éveillé ; 3 : tuer quelqu'un, puis se supprimer soi-même. Pierre a pitié d'elle ; il comprend qu'elle est complètement dépendante de lui et qu'elle en souffre beaucoup<sup>1113</sup>.

Quant à Roché, il voudrait à son tour se libérer d'Helen, mais incapable de le faire il attend que ce soit elle qui prenne l'initiative, tout en espérant vainement qu'une conciliation aura lieu. Il sait aussi bien qu'elle que la séparation, soit-elle psychique ou physique, est l'unique solution pour leur tourment.

Il supporte difficilement de dépendre des caprices d'Helen. Il pense à rompre, à partir brusquement, mais se demande si leur relation résisterait à cela. Certainement pas. Il est évident que la fin de leur histoire ne peut être que violente, brutale. Et seule Helen peut la provoquer<sup>1114</sup>.

L'incident survenu en 1933 au cours duquel Helen tire sur Henri-Pierre marque en réalité la fin de l'histoire triangulaire non pas par la mort, mais par la séparation définitive. Roché écœuré de vivre de cette façon — « Il se sent traqué par elle, jusqu'au plus profond de ses cauchemars. »<sup>1115</sup> — interrompt tout contact avec Helen et, par extension, avec Franz Hessel. Le trio ne se réunira plus jamais. Tandis que la femme partage sa vie entre les États-Unis et la France et survit aux deux hommes, Franz Hessel meurt en France où il cherche refuge contre le régime d'Hitler, désappointé d'avoir été emprisonné par le peuple français tellement aimé qui le considère un ennemi.

Franz Hessel, fuyant Hitler, émigre en France où les autorités — France terre d'accueil !... — le font interner dans le camp de Milles, près d'Aix-en-Provence. Relâché enfin en juillet, mais très affaibli par sa détention, il meurt à Sanary, le 6 janvier 1941, Roché disparaît en 1959, et Helen leur survit jusqu'en 1982<sup>1116</sup>.

La mort de Franz Hessel en liberté console son fils Ulrich qui y voit une victoire finale du père : « Qu'il mourût en homme libre, je considérais que c'était la victoire de mon père. [...] [J]'ai le sentiment que celui qui est mort a "réussi", qu'il a mis un point final à sa vie. »<sup>1117</sup>

---

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1116</sup> Francine Martinoir, *art. cit.*, p. 6.

<sup>1117</sup> Manfred Flügge, *op. cit.*, p. 125.

Dans le roman, en revanche, la mort annoncée, pressentie, voire souhaitée est appelée à briser définitivement le trio Jim-Kathe-Jules en emmenant Jim et Kathe. Cette dernière s'érige en juge qui décide non seulement de sa propre vie, mais de celle de Jim aussi ; elle ne peut concevoir qu'il continue de vivre et surtout d'aimer en son absence. Vu l'échec de la tentative de meurtre par fusillade, elle change radicalement de stratégie et choisit comme arme du crime la Seine, fleuve aimé lui ayant déjà servi deux fois à mettre à l'épreuve les sentiments des hommes, recours définitif qui ne laisse aucune chance de survie. Même si le dénouement en soi est inventé par l'auteur, un indice réel se trouve à l'origine de l'inspiration et ce serait, d'après Manfred Flügge, un incident d'automobile provoqué par Helen elle-même :

En février 1930, Helen provoque un accident d'automobile place Denfert-Rochereau après avoir erré plusieurs heures dans Paris, en proie à une sorte de transe. Pendant que Roché va demander de l'aide à Franz, Helen disparaît avec sa voiture. Les deux hommes se rendent à la police lorsque Helen les dépasse tout à coup en zigzaguant. Puis ils retrouvent la voiture garée devant la porte de Roché, Pierre va s'asseoir à côté d'Helen. Elle accepte finalement d'être raccompagnée chez elle. Cet incident a certainement inspiré la scène finale de *Jules et Jim*<sup>1118</sup>.

Kathe invite Jules et Jim à faire un tour à trois en banlieue au bord de la Seine, dans sa voiture. Elle évite que les deux hommes puissent causer seuls. En laissant Jules descendre devant une gare d'où il voudrait retourner à Paris dîner avec un ami, Kathe l'embrasse gravement et lui lance un présage sinistre : « *Regarde-nous bien, Jules !* » (*JJ*, 237) Habitué aux extravagances de sa femme, Jules pressent un acte dangereux sans pourtant en prévoir l'ampleur : « Jules eut un pressentiment quand Kathe lui dit : « *Regarde-nous bien !* » et une angoisse quand il remarqua l'absence de parapet. » (*JJ*, 240) La conduite de la voiture dans la Seine laisse perplexes Jules et Jim qui n'ont pas le temps de comprendre, d'autant moins de réagir : « Elle roule sur un pont en réparation, sous le regard de Jules et dans l'ignorance de Jim, qui ne demande même pas pourquoi elle n'emprunte pas le chemin habituel. » (*JJ*, 237) Tout en espérant une mauvaise plaisanterie comme lors des deux sauts précédents, Jules se rend à l'évidence par la disparition définitive de ses amis, engloutis par les eaux car enfermés dans la voiture comme dans un tombeau.

Jules espéra encore un Jim bondissant, une Kathe se dégageant et nageant comme une anguille... un bon truc de plus pour lui faire peur ?  
La voiture renversée tomba sur les deux comme un couvercle, fit un *plouf!* éclaboussant dans la Seine en crue. Et rien ne réapparut. (*JJ*, 240)

---

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 124.

L'ayant marqué éternellement lors des sauts effrayants de Kathe et lors du meurtre-suicide, moments auxquels il assiste impuissant, la Seine reste pour Jules un endroit maléfique, tout comme un repère incontournable de la relation triangulaire : « Tout ce qui s'est passé, se disait-il, entre les deux plongeurs dans la Seine. Le premier, pour m'avertir... et pour séduire Jim. Le second, pour nous punir, et pour tourner la page. » (*JJ*, 241)

L'eau, symbole polysémique, ne se retrouve pas ici dans son acception positive, d'élément engeandrant la vie. *Jules et Jim* en exploite le sens négatif, c'est-à-dire d'anéantissement de l'existence terrestre, tout comme de séparation définitive. L'eau est doublement destructrice : d'une part elle engloutit les corps de Jim et de Kathe, annule toute trace de leur vie physique, d'autre part elle valide leur séparation déchirante de Jules, car c'est à son bord que l'adieu irrémédiable se produit. La rupture prévisible et nécessaire du couple et du trio est annulée par l'intervention de l'élément aquatique qui efface l'échec relationnel par la mort. En même temps, le recours à l'eau traduit le désespoir de l'inaccomplissement de l'harmonie triangulaire. C'est Gaston Bachelard qui associe la symbolique aquatique à la fin inéluctable. Dans ses termes, l'eau est l'expression de la dissolution à la fois physique et spirituelle, tout comme du désespoir extrême face à un dénouement indésirable, mais incontournable : « L'eau dissout complètement. Elle nous aide à mourir totalement. L'eau fermée prend la mort en son sein. [...] L'eau est alors un néant substantiel. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, l'eau est la matière du désespoir. »<sup>1119</sup>

Si en réalité Franz Hessel est le premier du trio qui meure, Roché lui réserve une autre fin dans son roman, faisant de lui l'unique survivant. Regrettant profondément la fin de leur amitié et attristé à cause des épreuves honteuses subies par son ami et de son sort pitoyable et injuste durant la dernière partie de sa vie, l'écrivain lui rend hommage par l'écriture et lui donne la chance, du moins sur le plan fictionnel, de récupérer un temps qui lui a été volé.

Prisonnier à son insu dans la voiture, Jim comprend en même temps la victoire de Kathe sur lui et la perfection de son plan, ainsi que l'immense amour qu'elle lui porte et qui la pousse à mourir à ses côtés. Au bord de la mort il ne peut réprimer un réflexe d'admiration face à son ingéniosité et à son sacrifice. Mais ce qui le frappe plus que jamais, ce sont la sérénité de Kathe et la pureté de son sourire, qui lui inspirent le départ vers leur voyage d'amour le plus épanouissant, vers le temps le plus merveilleux de leur histoire.

---

<sup>1119</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 125.

La voiture saute sur le trottoir, une roue, puis l'autre, vers le vide.  
Trop tard pour redresser, même si Jim avait tenu le volant... et c'est Kathe qui le tenait.  
Aucun geste ne servirait à rien. Alors autant n'en pas faire. Le filet de Kathe était bien tendu. Pas d'issue. Jim s'était méfié d'autres choses, pas de celle-là.  
*Et elle l'accompagnait !*  
*Ah ! Elle l'aimait donc ?... Alors lui elle !*  
Elle tourna vers lui un regard camarade et malin, comme s'ils avaient le temps... comme s'ils partaient ensemble encore une fois pour un beau voyage.  
Il disait, ce regard : « Tu vois, Jim... cette fois j'ai gagné. »  
Le sourire archaïque n'avait jamais été si pur. (*JJ*, 238-239)

La quête amoureuse glisse brusquement vers une quête mystique, l'inaccomplissement du bonheur terrestre se transformant en une promesse de bonheur éternel aux cieux.

Les secondes se multipliaient par mille.  
Un loisir merveilleux s'étendit.  
Le paysage se retournait. Jim sentait Kathe comme une idole rouge à côté de lui, tirant comme un aimant. Il la laissait couler vers sa splendeur. (*JJ*, 239)

Natures belliqueuses et en continuelle lutte psychique et physique sur la terre, Jim et Kathe n'atteignent la plénitude de leur amour que dans la mort qui apaise finalement leur troubles : « Kathe et Jim étaient dans le linceul de l'eau, non enlacés par extraordinaire, et ils étaient morts parce qu'ils s'étaient désenlacés. » (*JJ*, 240-241) Pour Roché, l'unité se réalise mieux *in aeternum*, par la fusion d'Éros et de Thanatos.

La constatation par Jim du triomphe de Kathe est doublée de celle de la préméditation du geste final — le regard suggérant « cette fois j'ai gagné » le confirme — et rejoint celle de Jules, convaincu à son tour de la malignité, voire de la cruauté de Kathe qui agit délibérément : « Une fois de plus Kathe avait préparé son coup. » (*JJ*, 240) Comme dans tous ses actes, la femme vise à affirmer sa supériorité, sa puissance sur les hommes de sa vie. Entre Jules et Jim, elle représente à la fois un élément d'union (par la passion qu'elle partage avec les deux) et de désunion (par la séparation définitive qu'elle leur inflige). Dans ce contexte, l'avertissement lancé par Jules à Jim sur la possessivité de Kathe — « Mais, dit Jules à Jim, Kathe ne lâche jamais ce qu'elle a une fois tenu. » (*JJ*, 102) — acquiert le sens d'une prémonition funeste. Le refus de Jim de faire quelque geste que ce soit pour se sauver la vie confirme la réciprocité de l'amour dans ce couple, tout comme la joie face à la perspective d'une continuation plus heureuse sur le plan astral.

Le triangle amoureux se rompt violemment sans pourtant que Jules en soit exclu. C'est en fait sous son regard sidéré que se déroule le jeu pervers et désespéré de Kathe. Déjà participant passif à l'amour du couple Jim-Kathe, il n'y a que lui qui, dans la vision de Kathe, puisse être



témoin de l'achèvement de leur histoire. La fin prend des formes apocalyptiques : suicide de Kathe, meurtre de Jim, sans omettre le choc de Jules équivalent à une mort de l'âme. La femme de ce roman nous amène à appréhender un volet singulier du tragique à l'époque moderne : les personnages ne sont plus victimes du destin, mais deviennent victimes des crises et des souffrances de leurs proches.

L'enfermement symbolique des trois personnages dans un triangle de feu — « Un hurlement de Jules traça sur eux trois un triangle de feu. » (*JJ*, 238) — marque la pérennité de leur union à travers les espaces et le temps. À la force destructrice de l'eau Roché ajoute un deuxième élément cosmique, le feu comme élément régénérateur, d'où la possibilité que la flamme de l'amour, arrivée à la fin du cycle de sa régénération quotidienne, se poursuit dans l'au-delà. Par l'action du feu, la matière détruite par l'eau subit une transmutation vers le plan spirituel. La mort-destruction devient alors une mort-régénérescence, le four crématoire rachetant l'acte de la Seine. Jules aurait aimé mêler les cendres de ses amis pour joindre symboliquement ces deux êtres qui ont lutté autant de leur vivant pour être ensemble. Mais les urnes sont scellées, il n'a pas la permission d'y toucher. Dans le film qu'il réalise d'après ce roman, François Truffaut accomplit ce dernier vœu de Jules et lui permet de mêler les cendres des amants et de les répandre dans le vent. Il offre ainsi une chance à la liberté, à la légèreté de l'espace céleste aux amants contraints et limités sur la terre, et permet en même temps à Jules de faire son deuil. Attristé, mais soulagé — « Un soulagement l'envahissait » (*JJ*, 242) —, Jules se libère finalement du poids du rôle de tiers, ainsi que des craintes permanentes causées par Kathe le long de leur vie ensemble : « Jules n'aurait plus cette peur qu'il avait depuis le jour où il connut Kathe, d'abord qu'elle le trompât – puis seulement qu'elle mourût, puisque c'était fait. » (*JJ*, 240)

Cette fin tragique est appelée par la construction du roman, qui fait progresser l'action jusqu'au point culminant : d'une part les relations entre les nations française et allemande sont problématiques, fait illustré par l'emprisonnement de Franz Hessel en tant qu'ennemi du peuple français et l'émigration d'Helen aux États-Unis pendant la guerre, d'autre part la relation amoureuse n'est pas paisible, mais évolue entre excès et conflits. La structure du roman telle que présentée par Roché anticipe cette évolution ascendante : trois chapitres et le dernier sous-chapitre de chacun de ceux-ci portent des titres suggestifs qui conduisent vers ce dénouement. « Jules et Jim » nous introduit dans l'harmonie de l'amitié particulière des deux hommes et finit par « Les corbeaux », un épisode où Jules se trouve menacé par une volée de corbeaux, signe funeste et incompréhensible qui émeut les deux hommes. La deuxième partie, « Kathe », annonce

la venue de la femme en leur sein et les troubles qu'elle y amène, finissant par une image plus prégnante du drame, intitulée « La promenade noire ». On assiste ici à la dégradation des amours entre les trois (premier divorce de Jules et Kathe, tension croissante entre Jim et Kathe) qui culmine avec la stérilité de ce dernier couple et avec sa séparation déchirante et vraisemblablement définitive. La mort est maintenant plus explicitement évoquée : « Ils se prirent encore une fois, sans savoir pourquoi, pour mettre un point final peut-être. C'était comme un enterrement, ou comme s'ils étaient déjà morts. » (*JJ*, 153) Le troisième volet, « Jusqu'au bout », indique l'extrémité destinée à mettre fin aux tourments qui caractérisent dorénavant la relation triangulaire ; le dernier sous-chapitre du roman, « Le four crématoire », offre une représentation très claire du feu destructeur appelé à mettre fin à une passion qui suit son cours vers l'anéantissement. La fin du roman est l'unique partie de l'histoire triangulaire que Roché ait choisi de modifier radicalement par rapport à la réalité, comme pour couper à vif, à la manière de Goethe dans *Werther*, un amour-passion d'une intensité peu commune.

Les tourments des personnages mis en scène par Franz Hellens prennent également fin dans la mort. Comme dans *Jules et Jim* et *L'Invitée*, la progression vers le tragique est manifeste et ressort autant de la nature anxieuse des personnages que de l'histoire sulfureuse qu'ils vivent. Léa, Lucien et Arnold, vus par Ramon Fernandez comme « ces êtres sincères, passionnés et catastrophiques qui ont vraiment vécu et sombré sous nos yeux »<sup>1120</sup>, sont accablés par le poids de la relation triangulaire dans laquelle ils se sont engagés.

Entre les deux hommes angoissés et distants, Léa enceinte semble paradoxalement trouver un détachement et un équilibre qui étonne Lucien en même temps qu'il le satisfait : « Plus que jamais, entre nous, Léa dominait ; elle nous regardait comme si, d'en haut, elle n'eût plus fait aucune différence entre nous ; lorsqu'elle parlait, sa voix s'adressait à nous deux à la fois. » (*FP*, 293) Néanmoins, malgré une tranquillité apparente ils traînent dans une atmosphère tendue, sombre, où le calme de la femme est contrebalancé par la tolérance feinte des hommes. En fait cette tolérance ne veut que masquer une froideur réciproque : tandis qu'ils attendent la naissance de l'enfant, ils redoutent un avenir qui ne promet rien de serein. Abattus, mais incapables de renouer le trio, ils sont laissés par l'écrivain belge à la merci du destin, cette force invoquée à résoudre une situation sans issue. Ainsi Léa meurt-elle suite à l'accouchement prématuré d'une enfant mort-née. Cet événement est cependant provoqué par la crise où le trio s'enfonce. Dans un climat chargé de l'hostilité due à la jalousie incurable, le corps de Léa s'écroule. À cela contribue

---

<sup>1120</sup> Ramon Fernandez, *art. cit.*, p. 560.

la présence de Cécile, l'amie du trio doublement malheureuse : d'une part atteinte de surdité et dans l'incapacit  de continuer à chanter avec Léa et Arnold, d'autre part désespérément amoureuse de Lucien qui n'éprouve pour elle que de la pitié. Seule au monde et sans aucun recours — « Elle était sans argent, sans famille » (*FP*, 281) — elle est consciente d'être devenue indésirable après avoir déclaré son amour à Lucien et se culpabilise pour la tristesse qu'elle inspire : « “Je sais que je dois vous quitter, je partirai [...] Je suis venue pour vous dire que je me sens coupable envers vous ! Ma souffrance vous g ne, je n'ai apporté que tristesse avec moi dans une maison où l'amour...” » (*FP*, 294) Si elle fait des reproches aux autres, elle ne s'épargne pas non plus. Ainsi, à ses yeux Léa est une égoïste qui joue avec Arnold et Lucien — « “Tu demandes tout et que sais-tu donner ?... Tu crois les aimer tous les deux et tu n'aimes que toi-même”. » (*FP*, 296) ; quant à Lucien, il est, d'après elle, trop faible pour renoncer à un amour qui n'est pas réciproque — « “Léa ne t'aime pas et ne saurait te comprendre. Non, elle n'atteint pas à ta hauteur, tu es devenu pour elle une habitude. [...] Mais pourquoi rester là où tu n'es pas compris ? C'est ta faiblesse qui t'empêche de t'éloigner d'elle. Oui, tu es faible !” » (*FP*, 280) — et en même temps trop crédule — « “Êtes-vous assez naïf pour croire que cet enfant soit de vous ?” » (*FP*, 282) La présence de Cécile au milieu du trio imprègne l'atmosphère du souffle de la mort qui se dégage de son attitude lasse, voire ostensiblement vaincue : « Cécile me sembla vraiment une morte sortant du tombeau. » (*FP*, 294) Malade d'une grippe pendant qu'elle attend une somme d'argent lui permettant de quitter le trio, désespérée d'avoir accentué la discorde au milieu du couple par ses confessions et de s'être attiré la rancœur de ses amis, Cécile ne peut que constater son impuissance à faire voir à ceux-ci l'absurdité et la futilité de leur trio : « “J'ai vu autrefois dans la rue un enfant qui hurlait, toutes les têtes des passants se tournaient vers lui. Si tous ceux qui se sentent incommodés se mettaient à hurler dans la rue, peut-être seraient-ils écoutés ! Mais assez ! Soyez tranquilles, je ne vous ennui rai plus, je vais retourner à ma solitude.” » (*FP*, 296) En apprenant de la bouche de Cécile elle-même l'existence d'un baiser avec Lucien que ce dernier a caché par un sens de protection, Léa l'accuse d'hypocrisie en lui jetant surtout en face qu'Arnold n'aurait jamais agi ainsi. Tout en apprenant du journal de Cécile le véritable déroulement de la déclaration d'amour que celle-ci fait à Lucien, ainsi que la fidélité de ce dernier, Léa ne veut plus renouer l'amitié. Néanmoins, le choc dont elle ne se remet plus, c'est de lire parmi les confessions intimes ce que son amie n'a jamais osé lui dire en face : elle la considère une vaniteuse, une coquette, une égoïste. Dans la dispute monstrueuse qui s'ensuit devant Lucien et Arnold, les deux femmes se lancent réciproquement des propos diffamatoires.

Désemparée, Cécile qui avait déjà avoué une tentative de suicide — « elle avait été si près déjà d'en finir ! Pourquoi reculerait-elle devant la mort ? “Me promener parmi mes propres ruines...” » (*FP*, 281) —, se tue cette nuit-là en s'empoisonnant avec du véronal. Cet acte exacerbe le choc de Léa : accablée par la culpabilité, elle accouche prématurément d'une mort-née. Symbole de la discorde entre Lucien et Arnold, obstacle sur la voie de l'amitié, la mort de l'enfant déclenche dans l'âme du narrateur, outre la tristesse que lui cause sa perte, la libération du doute de la paternité. En réalité cette mort est chargée par Lucien d'une mission encore plus noble visant à ressusciter le trio : « Une joie étrange s'empara de moi, suivie aussitôt d'un sanglot de désespoir. Ces deux sentiments se disputèrent quelques instants sous mes yeux, comme deux images détachées, deux objets qu'une main invisible entrechoquait. Et cette pensée s'éleva comme le bruit d'un choc : “Maintenant, tout est à recommencer !” » (*FP*, 305) Léa ne survit cependant pas à une hémorragie et meurt en criant le nom de son amie inconsolée comme un appel au pardon, à la réconciliation qui transcende le réel pour une promesse de retrouvailles au ciel : « Un cri encore, puis une parole lancée comme une flèche dans l'obscurité : «“Cécile !” Léa venait de jeter ce nom désespéré. Peut-être dans cet instant leurs deux souffles se rejoignaient-ils au-dessus de moi. » (*FP*, 305) Dans la veille comme dans la vie, Lucien et Arnold se partagent le temps à côté de Léa, peut-être pour s'imprégner une dernière fois de sa présence.

Ce fut moi qui veillai le premier. Arnold s'était retiré sans que je me fusse aperçu de son départ. À minuit, il rentra et me dit d'aller me reposer chez lui ; mais je préfèrai demeurer dans la salle à manger, où j'attendis le matin pour remplacer Arnold. Nous nous partageâmes ainsi, sans nous être concertés ; c'était encore une part de Léa qui se donnait à chacun de nous. (*FP*, 306)

Incapable de discerner l'objet de sa souffrance, Lucien se laisse proie aux larmes les plus amères de sa vie : « Qui pleurai-je dans cet affreux chagrin, Arnold, Léa ou moi-même ? Sans doute demeurai-je longtemps secoué par les sanglots les plus sincères et les plus cruels de ma vie. » (*FP*, 310) Plus que la conscience de la mort, c'est la conscience de la fin de la relation triangulaire qui déclenche le larmoiement de Lucien. Comme il arrive très souvent dans le roman et malgré le fait que les larmes lui enlèvent sa virilité, cette réaction trahit la sensibilité innée de Lucien et confirme les propos de Jacqueline Kelen pour qui le langage des larmes est l'apanage du côté féminin de l'être humain : « Le langage des larmes est un langage feutré mais toujours bouleversé : folie du cœur, émois du corps, déchirures et extases. Un langage d'excès et

d'extrême pudeur. Les larmes avouent l'intériorité et la féminité de l'être, son secret, sa démesure. »<sup>1121</sup>

L'enterrement des deux femmes renvoie doublement à la clôture du trio, le narrateur ayant l'impression de voir Léa disparaître deux fois de sa vie : « C'était Léa que j'avais vue descendre une seconde fois en terre ; c'était encore Léa que je pleurais en enterrant Cécile. » (FP, 308) La séparation des hommes apparaît comme une conséquence logique de la perte de l'objet de leur amour et donc de la raison fondamentale de leur relation. Pour une troisième fois, pendant qu'il fait ses adieux à Arnold, Lucien revit sa séparation douloureuse de Léa : « Et je sentis tout à coup que c'était autre chose encore qu'une partie de Léa qui s'éloignait. » (FP, 314) En pleurant la séparation de sa bien-aimée, Lucien pleure la séparation de son meilleur ami aussi, tout comme il déplore son propre sort, c'est-à-dire la partie de soi-même emportée à jamais avec ses chers disparus. L'évidence de la fin du trio provoque en Lucien un accès de lucidité et de sincérité qui lui fait finalement admettre « ce partage impossible, ce sacrifice trompeur » (FP, 309) qu'a été sa proposition exaltée et irréfléchie.

Tout comme *Jules et Jim* et *L'Invitée*, la fiction propose dans *La femme partagée* aussi une modification radicale du réel : Franz Hellens et Maria Miloslawski divorcent, tandis que Rogowski interrompt les contacts avec eux. L'enfant dont Hellens ne sera jamais sûr d'être le père est en réalité un garçon qui perdra sa vie jeune sur le front pendant la Deuxième Guerre Mondiale.

Pour Edmond Jaloux, la fin trop abrupte qu'Hellens choisit comme dénouement à une histoire qui, par le désir de partage, promet une évolution délirante, relève de la lâcheté de l'auteur à assumer le chemin qu'il a courageusement proposé : « Ce vœu est en effet surhumain ; [...] Je regrette que M. Franz Hellens n'ait pas poussé sa situation jusqu'au bout ; à la fin, il se dérobe ; la femme meurt en couches et les deux hommes se séparent. »<sup>1122</sup> Cette fin dénote aussi un certain pathétisme selon Gabriel Marcel : « La fin en est d'ailleurs extrêmement pathétique. »<sup>1123</sup> ; en outre le critique déplore l'atmosphère d'accablement, de lourdeur qui se dégage de tout le roman et qui inspire une sensation d'étouffement.

J'exprimerai très exactement l'impression que me donne ce livre, en disant qu'il pêche à mes yeux par défaut de ventilation. On y suffoque non d'angoisse, mais simplement parce qu'on y respire

---

<sup>1121</sup> Jacqueline Kelen, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>1122</sup> Edmond Jaloux, *art. cit.*, p. 3.

<sup>1123</sup> Gabriel Marcel, *art. cit.*, p. 169.

mal, parce qu'on est poussé d'un bout à l'autre le long de couloirs étroits, sans avoir le recul suffisant pour regarder ou simplement pour percevoir<sup>1124</sup>.

À son tour, Ramon Fernandez remarque le caractère tragique du roman : « Par un singulier jeu d'optique, M. Hellens fait que toute l'action aille sûrement et vivement à la catastrophe. »<sup>1125</sup>

Tragique est le terme qui définit le dénouement du roman *L'Invitée* de Simone de Beauvoir également. Vu par Jean-Raymond Audet comme un « texte hallucinant dans son rythme progressif de marche forcenée vers l'inéluctable anéantissement d'un être »<sup>1126</sup>, il propose en effet une évolution de l'action vers la fatalité. L'anéantissement est voulu par Françoise et par Xavière chacune à l'égard de l'autre ; c'est une conséquence directe de leur tentative de possession réciproque et d'affirmation comme le pôle dominant du trio. Leur prétention d'instaurer une relation égalitaire est une hypocrisie et on peut à juste titre se demander avec Audet « [o]ù est l'équilibre quand l'une veut posséder l'autre? »<sup>1127</sup> L'exégète souligne la futilité de la possession qu'exerce Françoise, en réalité soumise au pouvoir subtil, mais indéniable de sa protégée : « Xavière, sous ses airs parfaitement inoffensifs, cache un pouvoir terrifiant : celui de détruire ceux qui croient la posséder. »<sup>1128</sup> L'inversion des rôles et la perte par Françoise de la position hégémonique qu'elle détenait pourtant initialement se manifeste par des « sanglots de révolte » (*INV*, 364) et par une tentative désespérée d'échapper à l'attitude hautaine de Xavière à son égard, d'« échapper à ses tentacules avides qui voulaient la dévorer toute vive. » (*INV*, 364) L'affrontement incessant des consciences crée chez Françoise une intuition du devenir du trio qui l'effraie : « rien qu'un grouillement désordonné de chair et de pensée, avec au bout la mort ». (*INV*, 158) Ce qui l'effraie en réalité, c'est l'insoumission de Xavière et la perte de son emprise sur elle. Son insécurité devient de plus en plus manifeste à mesure que l'invitée affirme la force de sa personnalité et s'articule autour de l'impression de solitude, de déracinement, voire de menace de sa vie : « Elle se sentait rejetée vers des espaces incertains, déracinée, ballottée, sans aucun recours en elle-même. Elle avait accepté avec sérénité l'idée d'une vie dépouillée et inquiète. Mais l'existence de Xavière l'avait toujours menacée par-delà les contours mêmes de sa vie. » (*INV*, 481)

Cependant, l'échec de son intention de possession n'est pas la seule raison pour laquelle Françoise désire éliminer l'invitée ; il s'y ajoute le sentiment de jalousie né de la rivalité

---

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>1125</sup> Ramon Fernandez, *art. cit.*, p. 559.

<sup>1126</sup> Jean-Raymond Audet, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1127</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

amoureuse, puis la haine ressentie face à la défaite. C'est donc la séduction de Pierre et de Gerbert par Xavière qui fait prendre forme chez Françoise la jalousie ; c'est ensuite la découverte par Xavière de cette jalousie qui déclenche la haine de sa protectrice envers elle. Tels sont donc les mobiles fondamentaux qui poussent Françoise à l'acte et qui, pour Eva Lukavská, annihilent la raison : « Françoise a résolu la situation de crise en tant que femme chez qui la jalousie et la haine prennent le dessus sur la raison. »<sup>1129</sup>

La coucherie de l'invitée avec Gerbert représente pour Françoise l'occasion inattendue, voire inespérée de minimiser le rôle de celle-ci dans le trio. Cet événement est la conséquence de la révolte et des frustrations de Xavière pour le rôle marginal que ses partenaires lui attribuent dans le trio, mais aussi pour l'impossibilité où elle se trouve de conquérir définitivement Pierre, car celui-ci veut conserver la solidité de son rapport avec Françoise. Ses recherches d'une « alliance contre Pierre » (*INV*, 403) conduisent l'invitée vers Gerbert, un homme désirable mais surtout l'ami de l'homme convoité : « C'était Pierre tout entier que Xavière avait convoité et puisqu'elle ne pouvait le posséder sans partage, elle renonçait à lui dans une rancœur furieuse qui enveloppait Françoise avec lui. » (*INV*, 405-406) La justification de Xavière se résume au souci qu'elle a de protéger ce qui lui appartient, en d'autres mots au même désir de possession qui habite Françoise : « Je tiens toujours à ce qui m'appartient. [...] C'est reposant d'avoir quelqu'un pour soi seule. » (*INV*, 424)

Pour Audet aussi, Gerbert est la cause principale de l'éclatement du trio, « l'élément catalyseur extérieur au groupe qui permet et précipite la réaction des autres éléments entre eux sans en être lui-même affecté »<sup>1130</sup>, c'est-à-dire celui qui sème l'animosité au sein du trio mais reste en dehors du conflit. En fait, cet épisode est doublement déclencheur du dénouement : d'une part il provoque la colère de Pierre et le rejet de l'invitée par jalousie, d'autre part il fournit à Françoise l'occasion de se venger de la subversion par Xavière de la structure triangulaire telle qu'elle l'avait instaurée. Dans sa stratégie visant à anéantir Xavière, la séduction de Gerbert n'est pour Françoise qu'une étape ; ce qu'elle vise en réalité, c'est reconquérir Pierre. Pour ce faire, elle constate qu'il n'y a qu'une seule voie à emprunter, celle tracée par Xavière : « La seule manière dont elle pût se rapprocher de Pierre, c'était de rejoindre Xavière et d'essayer de la voir comme il l'avait vue. » (*INV*, 164-465) Contre toute attente, elle est aidée par Pierre qui, n'ayant poursuivi qu'une séduction sans engagements et compromis, se rend compte que ses désirs et ses exigences sont incompatibles avec ceux de Xavière et déclare à son tour l'impossibilité de survie

---

<sup>1129</sup> Eva Lukavská, *art. cit.*, p. 7.

<sup>1130</sup> Jean-Raymond Audet, *op. cit.*, p. 14.

du trio : « Ce n'est pas une Canzetti, on ne peut pas attendre d'elle une aventure. Pour avoir une histoire plaisante avec elle il faudrait s'engager à fond et je n'en ai ni le temps ni l'envie. » (*INV*, 78) Il argumente son choix en invoquant l'innocence et l'immaturation de Xavière qui lui pèsent maintenant : « C'est compliqué, dit Pierre, ça me fatigue d'avance. D'ailleurs il y a quelque chose d'enfantin en elle qui m'écoeure un peu, elle sent encore le lait. Je voudrais juste qu'elle ne me hâsse pas et qu'on puisse causer de temps en temps. » (*INV*, 78) Ce qui détourne Pierre de la fille, malgré son désir de la séduire, c'est particulièrement l'exigence d'exclusivité de la part de celle-ci : « Xavière aurait voulu sentir Pierre libre et seul en face d'elle. » (*INV*, 290) et la jalousie qu'elle manifeste contre toute préoccupation qui l'exclue : « Elle est jalouse de tout, dit Pierre : d'Eloy, de Berger, du théâtre, de la politique ; que nous pensions à la guerre, ça lui semble une infidélité de notre part, nous ne devrions nous soucier de rien d'autre qu'elle. » (*INV*, 294) Le rejet de Xavière n'advient pas pour Pierre sans rancœur envers Françoise, car il est conscient d'avoir fait un choix et l'avoue : « Elle a couché avec Gerbert pour me punir de ne pas te fouler aux pieds. » (*INV*, 432) À son tour, Françoise sait que « c'était par loyauté envers elle que Pierre avait perdu Xavière. » (*INV*, 432) Outre la discordance de leurs aspirations relationnelles, une différence de stratégie sépare Xavière et Pierre : si la fille se lance dans la séduction complètement inexpérimentée et à la fois victime de ses propres caprices, l'homme peut contrôler ses désirs et montre une cérébralité qui lui permet de se tenir à l'écart des mesquineries de celle-ci, qu'il lui reproche d'ailleurs :

Tous vos rapports avec moi n'ont été que jalousie, orgueil, perfidie. Vous n'avez eu de cesse que vous ne m'ayez eu à vos pieds ; vous n'aviez encore aucune amitié pour moi que dans votre exclusivisme infantile, vous avez essayé par dépit de me brouiller avec Gerbert ; ensuite, vous avez été jalouse de Françoise au point de compromettre votre amitié avec elle. (*INV*, 411)

Un vol dans le bureau de sa protectrice des lettres que celle-ci reçoit des deux hommes mobilisés sur le front de guerre apprend à Xavière non seulement la complicité entre Pierre et Françoise et la persistance de leur amour, mais aussi la liaison physique entre cette dernière et Gerbert, en d'autres mots la farce de la relation triangulaire et la manipulation dont elle-même a été l'objet. La souffrance de la jeune fille qui se sent doublement trahie se transforme en un mépris évident envers sa soi-disant protectrice. Ce mépris aide Françoise à accepter qu'elle ne détient aucune supériorité, au contraire, ce qu'elle pensait être un triomphe personnel n'est aux yeux de Xavière qu'une vengeance ignoble, une façon odieuse de s'attirer l'affection des deux hommes à son détriment. Cette image de soi détestable, la vraie en fait, est insupportable pour



Françoise qui, tout en voulant s'imposer comme une personne d'une grande rectitude morale, voit se révéler son caractère bas : c'est par jalousie envers Xavière qu'elle fait tout pour garder Pierre à ses côtés et qu'elle séduit Gerbert. En ce sens, nous soulignons avec Toril Moi les proportions infernales qu'acquière la culpabilité et la honte de l'héroïne qui reconnaît dans sa trahison un « pacte infernal » (*INV*, 500) conclu à son profit ; malgré une lutte qui se livre dans son esprit entre les décisions de tuer et de pardonner ou au moins d'ignorer, Françoise ne peut plus se dérober de son penchant à faire du mal, conséquence du pacte qui l'engage :

La culpabilité et la honte de Françoise et son sentiment d'être condamnée — ou plutôt damnée — par Xavière sont exprimés par la répétition insistante des thèmes de la noirceur et de la brûlure, motifs associés aux tourments de l'enfer. Dans une vision faustienne, Françoise voit dans les lettres sur le tapis le signe visible d'un « pacte infernal » conclu avec le Diable en personne. Sur le point de tuer, Françoise est en proie au fantasme d'une lutte manichéenne entre le bien et le mal. [...] elle succombe presque au jugement de Xavière. L'espace d'un instant, elle se perçoit elle-même comme le mal en personne<sup>1131</sup>.

Lorsque Xavière l'accuse directement — « Je sais, dit Xavière. Vous étiez jalouse de moi parce que Labrousse m'aimait. Vous l'avez dégoûté de moi et pour mieux vous venger, vous m'avez pris Gerbert. » (*INV*, 499) —, même si elle ne lui donne pas raison, car ce fait la dégraderait, Françoise reconnaît envers elle-même son hypocrisie. Cette réalité la heurte profondément, puisqu'elle contredit l'image qu'elle veut laisser voir d'elle : « Elle traversa le couloir, elle titubait comme une aveugle [...] : « "J'ai été jalouse d'elle. Je lui ai pris Gerbert." [...] Elle s'assit au bord du divan et répéta hébétée : "J'ai fait cela. C'est moi." » (*INV*, 500) Cependant, un aveu surprenant trahit son égoïsme : « Je ne me suis pas moquée de vous, dit Françoise. Je me suis seulement souciee de moi plus que de vous. » (*INV*, 499) Cet aveu lui est arraché par le désespoir qu'elle ressent à l'idée de nier la découverte de Xavière et d'effacer la nouvelle figure dégradante sous laquelle elle est désormais perçue. Ce nouveau regard est le regard ennemi, supérieur, impitoyable, menaçant.

Pour mieux saisir le rôle du regard de l'autre dans le texte de Beauvoir, nous nous servons de ce concept dans la vision de Jean-Paul Sartre qui, dans *L'Être et le néant*<sup>1132</sup>, expose la relation conflictuelle que le regard fait naître entre deux consciences. Sartre précise notamment que le phénomène du regard fait abstraction des yeux d'autrui et se manifeste à travers la conscience jugeante de ce dernier : « le regard d'autrui est la disparition même des yeux d'autrui comme

---

<sup>1131</sup> Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. 149.

<sup>1132</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit.

objets qui manifestent le regard. »<sup>1133</sup> « L'«être-vu-par-autrui» »<sup>1134</sup> implique une transformation du sujet en objet et fait naître une dépendance de celui-ci par rapport à l'autre — « la personne est présente à la conscience *en tant qu'elle est objet pour autrui.* »<sup>1135</sup> —, sans que l'inverse se produise à son tour, c'est-à-dire « [e]n aucune façon, autrui ne nous est donné comme objet. L'objectivation d'autrui serait l'effondrement de son être-regard. »<sup>1136</sup> Mais celui qui regarde confère au sujet non seulement la capacité de prendre conscience d'être regardé, mais aussi et surtout celle de constater sa vulnérabilité et le danger qui le guette par le fait de se trouver sous la loupe, tout comme celle d'éprouver de la honte de soi à cause de son état de nudité devant la conscience de l'autre : « *“J'ai honte de moi devant autrui.”* »<sup>1137</sup>

À la lumière de la théorie sartrienne, vu que par nature « le regard d'autrui [...] est regard-regardant et non regard-regardé »<sup>1138</sup>, il s'impose comme une entité libre toute-puissante, capable non seulement de juger, mais aussi de condamner. C'est donc le sentiment d'être condamnée qui choque Françoise, habituée à se trouver au pôle opposé : « en face de Françoise, et cependant sans elle, quelque chose existait comme une condamnation sans recours : libre, absolue, irréductible, une conscience étrangère se dressait. » (*INV*, 361) Un champ lexical de l'annihilation personnelle traduit la sensation terrifiante que l'invitée provoque chez sa protectrice et qui s'exprime dans des termes comme « tentacules », « dévorer », « engloutir », « danger », « ennemie » : « ses tentacules avides qui voulaient la dévorer toute vive » (*INV*, 364) ; « un danger menaçait, plus définitif que tous ceux qu'elle avait jamais imaginés. » (*INV*, 352) Perçue à la fois comme « une présence scandaleuse » (*INV*, 362) et « cette présence ennemie » (*INV*, 361), Xavière transgresse sa naïveté et se révèle comme un mal obscur qui frappe impitoyablement — « il y avait cette présence ennemie qui depuis si longtemps l'écrasait de son ombre aveugle. » (*INV*, 503) — jusqu'à la destruction totale de celle qui voulait la posséder — « Et maintenant, [...] elle était à la merci de cette conscience vorace qui avait attendu dans l'ombre le moment de l'engloutir. » (*INV*, 501) L'acmé de la confrontation des deux consciences est atteint lors du renversement des rôles. En effet, la prise du pouvoir par Xavière équivaut à l'effacement de Françoise, à sa réduction à une image : « Longtemps, Xavière n'avait été qu'un

<sup>1133</sup> *Ibid.*, p. 315. Souligné dans le texte.

<sup>1134</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>1135</sup> *Ibid.*, p. 306. Souligné dans le texte.

<sup>1136</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>1137</sup> *Ibid.*, p. 337. Souligné dans le texte.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, p. 316.

fragment de la vie de Françoise : elle était soudain devenue l'unique réalité souveraine et Françoise n'avait plus que la pâle consistance d'une image. » (*INV*, 362)

L'autobiographie de Beauvoir témoigne de la réelle hantise que représente pour elle la conscience d'autrui, mais y ajoute l'idée de la mort comme force invoquée pour la contrecarrer. L'impossibilité d'appréhender la conscience qui la condamne pour bâtir une défense justifie aux yeux de l'auteur la mort de celle-ci comme unique moyen de lui enlever ce pouvoir :

Comme la mort, dont on parle sans jamais la voir face à face, la conscience d'autrui demeurait pour moi un « on dit » ; quand il m'arrivait de réaliser son existence, je me sentais aux prises avec un scandale du même ordre que la mort, aussi inacceptable ; celui-ci d'ailleurs pouvait absurdement compenser celui-là : j'ôte à l'Autre la vie, et il perd tout pouvoir sur le monde et sur moi<sup>1139</sup>.

C'est pourquoi pour Françoise d'Eaubonne la jalousie n'est qu'un prétexte mineur au crime dont la vraie justification se fonde sur la terreur de se voir jugée par l'autre : « Mais dans [...] *L'Invitée*, Beauvoir/Françoise tuera Olga/Xavière — et non pas par jalousie, qu'il s'agisse de celle de la possession refusée ou de la rivalité pour Pierre/Sartre ; mais par horreur, révolte, impossibilité angoissée d'être jugée. »<sup>1140</sup> Se sentant déjà anéantie par la simple présence de l'autre, Françoise active son instinct d'auto-défense qui se décline dans un souhait croissant d'annihiler l'autre à son tour, afin de pouvoir se délivrer de son emprise. Ce souhait prend naissance dans une question qui la hantera jusqu'à la fin du roman et dont la réponse visera à résoudre la confrontation des consciences : « “Pourquoi elle plutôt que moi ?”, pensa Françoise avec passion. » (*INV*, 362)

Malgré la victoire sur l'autre que lui assure la conquête des deux hommes, Françoise se sent vaincue, humiliée, voire ridiculisée. Orgueilleuse, il lui est inconcevable que Xavière ait découvert sa trahison, qu'elle connaisse sa vilénie qui, tant qu'elle sera vivante, représentera une plaie ineffaçable : « Il y aurait un lendemain. Xavière partirait pour Rouen. Chaque matin du fond d'une sombre maison de province elle s'éveillerait avec ce désespoir au cœur. Chaque matin renaîtrait cette femme détestée qui était désormais Françoise. » (*INV*, 500-501) C'est dans ces propos du personnage que transparait son sentiment de honte tel que défini par Sartre, puisque tout en niant d'être celle que Xavière voit, par honte elle ne peut plus se détacher de cette image qu'elle finit par accepter, voire s'attribuer elle-même et en souffrir : « lorsque autrui me fait une

---

<sup>1139</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., p. 361.

<sup>1140</sup> Françoise d'Eaubonne, *Une femme nommée Castor. Mon amie Simone de Beauvoir*, Paris, Sofiném/Encre, 1986, p. 120. Souligné dans le texte.

description de mon caractère, je ne me “reconnais” point et pourtant je sais que “c’est moi”. »<sup>1141</sup> D’après Sartre, cette assomption est imposée par le regard de l’autre avec une telle autorité que le sujet ne la questionne même plus : « cette esquisse-fantôme de mon être m’atteint au cœur de moi-même, car, par la honte et la rage et la peur, je ne cesse pas de m’assumer comme tel. De m’assumer à l’aveuglette, puisque je ne *connais pas* ce que j’assume : je le *suis*, simplement. »<sup>1142</sup>

Les traits par lesquels Xavière perçoit dorénavant Françoise — « Jalouse, traîtresse, criminelle » (*INV*, 501) — et l’impossibilité de se racheter et d’oblitérer le stigmate de la trahison déterminent la nécessité d’un acte brutal conduit par le désespoir : « Xavière existait, la trahison existait. Elle existe en chair et en os, ma criminelle figure. Elle n’existera plus. » (*INV*, 501) L’effacement de cette figure (« elle n’existera plus ») ne se fait pas par une attaque contre soi-même, mais par l’annihilation de l’autre. La solution de l’assassinat apparaît à Beauvoir comme l’unique à même d’effacer la perception de l’invitée : « “Non, répéta-t-elle. Je ne suis pas cette femme.” » (*INV*, 501) Toril Moi complète les propos du personnage, en soulignant que ce dernier entend, par-dessus tout, affirmer sa propre version des faits : « Françoise tue Xavière avant tout pour imposer sa version de la vérité, pour réfuter et refouler l’image que Xavière a d’elle, pour arrêter la spirale incessante de l’interprétation et pour affirmer une fois pour toutes l’innocence de sa liaison avec Gerbert. »<sup>1143</sup>

L’incrédulité quant à l’échec de son amitié avec Xavière qui consterne Jean-Raymond Audet — « Pour une femme de son expérience elle est d’une naïveté déconcertante. »<sup>1144</sup> — pousse Françoise à entreprendre une dernière tentative de rapprochement. Celle-ci est en réalité une nouvelle tentative pour manipuler l’invitée : elle l’implore de continuer à se faire aider, quitte à ne plus se revoir : « Faites un effort, au nom de notre passé. Laissez-moi une chance de ne pas me sentir odieusement criminelle » (*INV*, 502) ; « Soyez généreuse, acceptez. [...] Épargnez-moi ce remords d’avoir ruiné votre avenir. » (*INV*, 502) Ces discours sont évidemment déterminés par le désir de récupérer son estime aux yeux de la jeune fille. Tout comme l’observe Audet, « [l]’auteur, pour rendre son dénouement plus vraisemblable et donc plus acceptable au lecteur, emploie un expédient qui a déjà réussi en littérature : la prière du bourreau à sa victime avant de lui asséner le coup fatal. »<sup>1145</sup> Cette tentative désespérée échoue parce que la fille, orgueilleuse et

---

<sup>1141</sup> Jean-Paul Sartre, *L’Être et le néant*, *op. cit.*, p. 321.

<sup>1142</sup> *Ibid.*, p. 311. Souligné dans le texte.

<sup>1143</sup> Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d’une intellectuelle*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>1144</sup> Jean-Raymond Audet, *op. cit.*, p. 28.

<sup>1145</sup> *Ibid.*, p. 44.

plus que jamais blessée, refuse de trahir ses principes, refuse une amitié hypocrite. Xavière se fait donc condamner à mort par son refus de continuer à se laisser manipuler, réduire à un être sans personnalité qui ne s'appartient pas ; plus que « le tiers d'une trinité », elle veut être Xavière et faire ses propres choix dans la vie.

Ce qu'on veut faire de Xavière en fait c'est de la détruire en tant qu'être singulier total pour en faire le tiers d'une trinité, ce à quoi celle-ci résiste de toute la force de son inertie : elle ne *fait* rien et elle *est* Xavière; [...] Elle est ouverte à l'amour, mais réfractaire à toute forme de possession<sup>1146</sup>.

L'intoxication par gaz est le moyen par lequel est commis le meurtre. La conviction que Xavière fermera la porte à clé par dedans dès sa sortie offre à Françoise un alibi infaillible, car tout portera à soupçonner un suicide ou un accident. Ce geste, malgré sa simplicité et le calme apparent de son exécutrice, n'advient pas sans un examen de conscience. Le remords est transposé dans un champ lexical de la blessure, voire de la destruction par le feu : « elle titubait comme une aveugle, les larmes brûlaient ses yeux » (*INV*, 500), « [I]es larmes brûlaient, les mots brûlaient comme un fer rouge » (*INV*, 500), « le visage de Gerbert brûlait d'un feu noir ». (*INV*, 500), « une lave noire et torride coulait dans ses veines ». (*INV*, 500) C'est sur cette toile de fond brûlante que s'accomplit la réduction à néant de Xavière. Déjà perçue comme une ombre de plus en plus pâle au fur et à mesure que la haine de Françoise croît — « Xavière. Ce n'était guère qu'un souvenir, une adresse sur une enveloppe, un fragment insignifiant de l'avenir » (*INV*, 476) —, l'invitée doit subir le supplice de la destruction physique pour que l'anéantissement soit complet — « Il restait encore sur le lit une forme vivante, mais déjà ce n'était plus personne. Il n'y avait plus personne. Françoise était seule. » (*INV*, 504)

La solution de l'assassinat serait inconcevable en l'absence du sentiment de haine qui l'alimente et que Françoise laisse déborder comme une délivrance préliminaire à celle finale : « En face de Xavière, elle sentait avec une espèce de joie se lever en elle quelque chose de noir et d'amer qu'elle ne connaissait pas encore et qui était presque une délivrance : puissante, libre, s'épanouissait enfin sans contrainte, c'était la haine. » (*INV*, 444) La haine se forme de la jalousie démesurée et inapaisable, ce que fait ressortir Audet :

Cette haine que Françoise ressent maintenant pour Xavière n'est pas si pure qu'elle veut bien le croire ; elle provient d'un sentiment plus bas encore : la jalousie. Elle envie Xavière et lui en veut de se suffire à elle-même, de vivre fortement et de respecter ses sentiments, voire même ses

---

<sup>1146</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

moindres sensations, et de pouvoir se passer aussi bien de duo que de trio pour s'épanouir dans la plénitude de son être<sup>1147</sup>.

En analysant la manifestation de la haine chez ce personnage, Audet observe que « Françoise semble être une femme beaucoup plus douée pour la haine que pour l'amour quoiqu'elle veuille à tout prix donner le change à Xavière. »<sup>1148</sup>

La justification du meurtre est offerte par Beauvoir elle-même dans *La force de l'âge* : entre l'alternative du meurtre et celle de la soumission à la conscience de l'autre, la première s'impose sans hésitation — « Dans *L'Invitée*, Françoise se demande avec colère : “Vais-je devenir une femme résignée ?” Si j'avais choisi d'en faire une meurtrière, c'est que je préférerais n'importe quoi à la soumission. »<sup>1149</sup> Autrement dit, les alternatives qui se présentent à l'auteur sont : être victime ou être vainqueur quitte à être criminelle. La soumission est impossible car, dans les termes d'Audet, elle est synonyme de suicide, ce qui explique mieux l'instinct de tuer ; mais ce qui étonne, c'est que, dans son désir d'échapper à Autrui, Françoise ait considéré uniquement ces deux options alors que d'autres moins violentes étaient possibles : « il lui fallait choisir entre le suicide ou le meurtre : elle avait opté pour le meurtre parce que son obsession paranoïaque le lui présentait comme seule issue possible, alors qu'il en existait des milliers d'autres, dont la plus simple était de renvoyer Xavière à Rouen. »<sup>1150</sup> Danièle Sallenave souligne à son tour l'erreur de Beauvoir d'avoir commis le meurtre qui, même dans la fiction, reste un acte d'une extrême violence : « Le Castor [...] cherche plutôt à minimiser la violence du meurtre de Xavière [...]. Jamais Françoise n'aurait dû tuer Xavière. »<sup>1151</sup> L'héroïne de Beauvoir donne elle-même la clé d'interprétation de son meurtre : elle ne peut pas se résigner à continuer de vivre en sachant que quelqu'un, même si loin d'elle, la voit hypocrite et détestable — « Chaque matin renaîtrait cette femme détestée qui était désormais Françoise. » (*INV*, 501)

Un lexique de la victoire et de la délivrance marque la vision d'un avenir libre, sans présence menaçante : « J'ai gagné, pensa Françoise avec triomphe » (*INV*, 467), « elle ou moi » (*INV*, 504), « Elle avait enfin choisi. Elle s'était choisie. » (*INV*, 504) Ce n'est donc que par ce meurtre, dans l'optique de Toril Moi, que Françoise se retrouve elle-même et qu'elle se libère ; pourtant la libération de sa conscience n'annule aucunement son statut de criminelle : « Le meurtre final est en fait un effort destiné à résoudre le problème de l'identité de Françoise. [...]

---

<sup>1147</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1148</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1149</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 687.

<sup>1150</sup> Jean-Raymond Audet, *op. cit.*, p. 48.

<sup>1151</sup> Danièle Sallenave, *op. cit.*, p. 269.

C'est dans la conscience même qu'elle a de son crime que Françoise revendique son identité et son indépendance. [...] *L'Invitée* raconte comment devenir un criminel et se débarrasser ainsi de l'angoisse. »<sup>1152</sup> Dans ce contexte, le crime de Françoise apparaît motivé par le besoin de se défendre contre une personnalité plus forte qu'elle-même qui non seulement se refuse à la possession, mais possède. Cette vision renvoie à l'ancien titre du livre, *Légitime défense*, qui annonçait et justifiait à la fois le geste final et qui, selon Danièle Sallenave, « avait pourtant l'avantage de mettre au centre du livre l'absolue nécessité du meurtre de Xavière. »<sup>1153</sup>

Pour Hazel Rowley, ce geste violent montre combien l'auteur est affectée, voire terrorisée par la présence d'Autrui et le besoin pressant de s'en libérer, même au prix de rater la fin du roman : « Ce meurtre est si peu convaincant, d'un point de vue psychologique, que l'efficacité du roman en est complètement sapée. Mais cette scène montre à quel point Beauvoir avait besoin de se débarrasser de sa rivale. »<sup>1154</sup> Le ratage psychologique de ce crime se rachète sur le plan philosophique où il se justifie mieux, au sens de Toril Moi : « Quand il s'agit de déclarer la responsabilité unique et exclusive d'un acte irrévocable, l'écriture peut s'avérer aussi satisfaisante qu'un meurtre : le meurtre de Xavière ne peut se justifier en vertu de la seule philosophie. »<sup>1155</sup> C'est pourquoi le crime est enveloppé, dans l'optique d'Audet également, du voile de l'abstraction : « Le meurtre de Xavière est un meurtre abstrait, éthéré, irréel; c'est le meurtre de l'Autre en tant qu'autre qui me vole le monde, le meurtre philosophique de la mort. »<sup>1156</sup> La mort est en même temps invoquée pour infliger une punition corporelle à un être dont l'esprit est indestructible. Eva Lukavská met en évidence le fait que la conscience d'Autrui perçue comme menaçante est écartée d'une manière physique : « Le problème métaphysique, le problème de la conscience, est résolu finalement d'une manière purement physique : Françoise veut exterminer la conscience, mais c'est le corps qui subit les coups le premier. »<sup>1157</sup> Cette fin controversée de *L'Invitée* sert de leçon à Beauvoir qui, en la reconnaissant comme échec — « Sans aucun doute, cette fin qu'on m'a souvent reprochée est le point le plus faible du livre. »<sup>1158</sup> —, l'élimine dans ses futurs ouvrages dont notamment *Les Mandarins*, où la mort devient un acte raté : « Anne, finalement, ne se tue pas ; c'est que je n'ai pas voulu répéter l'erreur de *L'Invitée*

---

<sup>1152</sup> Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. 155.

<sup>1153</sup> Danièle Sallenave, op. cit., p. 264.

<sup>1154</sup> Hazel Rowley, op. cit., p. 93.

<sup>1155</sup> Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. 148.

<sup>1156</sup> Jean-Raymond Audet, op. cit., p. 49.

<sup>1157</sup> Eva Lukavská, art. cit., p. 9.

<sup>1158</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., p. 387.

en attribuant à mon héroïne un acte motivé par des raisons purement métaphysiques. »<sup>1159</sup> Il s'avère cependant que, malgré la destruction de l'être menaçant, ce dernier continue de hanter la conscience du criminel qui n'atteint pas la libération imaginée ; Beauvoir en témoigne elle-même : « La fin de *L'Invitée* ne me satisfaisait pas : ce n'est pas le meurtre qui permet de surmonter les difficultés engendrées par la coexistence. »<sup>1160</sup>

Aux yeux de l'auteur, le crime de Françoise a une valeur symbolique, son héroïne étant incapable de tuer, mais accomplissant uniquement un geste désespéré de délivrance : « Les romanciers oublient trop souvent que dans la réalité un abîme sépare un rêve de meurtre d'un meurtre ; tuer n'est pas un acte quotidien. Françoise, telle que je l'ai peinte, en est aussi incapable que moi. »<sup>1161</sup> Xavière est donc tuée « sur le papier » parce que la fiction est un terrain où tout moyen de combat est permis. Par ce meurtre cathartique, purificateur, Beauvoir n'a donc pas besoin de se séparer effectivement de son amie, mais de contrecarrer sa force dominante et de se libérer elle-même de la jalousie, de la rancune.

[...] dans la mesure où la littérature est une activité vivante, il m'était indispensable de m'arrêter à ce dénouement : il a eu pour moi une valeur cathartique. D'abord, en tuant Olga sur le papier, je liquidai les irritations, les rancunes que j'avais pu éprouver à son égard ; je purifiai notre amitié de tous les mauvais souvenirs qui se mélangeaient aux bons. Surtout, en déliant Françoise, par un crime, de la dépendance où la tenait son amour pour Pierre, je retrouvai ma propre autonomie. Le paradoxe, c'est que je n'ai pas eu besoin pour la récupérer de commettre aucun geste inexpiable, mais seulement d'en raconter un dans un livre. [...] Stylo en main, je fis avec une sorte de terreur l'expérience de la séparation. Le meurtre de Xavière peut paraître la résolution hâtive et maladroite d'un drame que je ne savais pas terminer. Il a été au contraire le moteur et la raison d'être du roman tout entier<sup>1162</sup>.

Ce dénouement, l'unique envisageable pour Beauvoir, est également vu par ses proches comme une façon de résoudre le problème de la tierceté qui l'accablait, mais Deirdre Bair insiste sur le fait que la complexité de la réalité de la relation triangulaire est impossible à surprendre dans un roman, où ne transparaissent que des allusions voilées.

Après la publication de *L'Invitée*, tous ceux qui connaissaient bien la vie privée de Beauvoir et de Sartre virent dans le dénouement, où Françoise Miquel accepte la mort de sa rivale, Xavière, la façon dont Beauvoir résolvait le problème que lui posait le rôle d'Olga dans le trio. Il ne fait aucun doute qu'Olga n'était pas étrangère à ce dénouement, mais, comme il arrive souvent, la vie

---

<sup>1159</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, op. cit., tome I, p. 368.

<sup>1160</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, op. cit., p. 695.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>1162</sup> *Ibid.*, pp. 387-388.



réelle — c'est-à-dire ce qui se passa vraiment entre eux trois — était infiniment plus complexe que le roman subtil et élégant que publia Beauvoir<sup>1163</sup>.

Danièle Sallenave affirme qu'en obéissant à la loi de la fiction, l'écrivain a la chance d'accomplir cet acte qu'elle désire mais qu'elle n'aurait jamais le courage d'accomplir dans la vie : « Mais non, c'est la loi même de la fiction. Françoise exerce sur Xavière une violence dont le Castor eût été incapable dans les faits, mais non dans l'intention ; et elle s'en délivre par la fiction. La fiction, passage de la "contingence" de notre vie à la nécessité, est passage à l'acte. »<sup>1164</sup>

La faillite de la relation triangulaire marque la vie comme l'œuvre de Simone de Beauvoir, mais instaure également l'espoir de la réconciliation du couple Françoise-Pierre après la fin de la guerre. Comme chez Roché et chez Hellens, le meurtre imaginaire est la figuration de la rupture du trio qui a lieu dans la vie réelle, le symptôme de la faillite relationnelle. La réalité offre le prétexte à la fois légitime et raisonnable du déchirement du trio, à savoir le couple formé par l'invitée Olga Kosakievicz et Jacques-Laurent Bost et qui est applaudi par Beauvoir : « Personnellement, je trouvai qu'Olga avait pris une saine décision en brisant le cercle dont nous ne parvenions pas à sortir. »<sup>1165</sup> La relation avec Sartre renaît suite à cet événement. En fin de compte, dans les termes d'Eva Lukavská, « [l]e projet du trio harmonieux est néfaste »<sup>1166</sup> et, partant, la triangularité telle que conçue par Beauvoir n'est pas une entreprise viable.

Au contraire de Roché, d'Hellens et de Beauvoir, chez Alberto Moravia la mort est invoquée, mais ne se présente pas sous un aspect tragique. Soit elle apporte du soulagement, soit elle ne se produit même pas.

C'est Cecilia qui se trouve à l'origine du désir de mourir ou de tuer des deux peintres qui ne peuvent plus se détacher d'elle : Balestrieri et Dino. En l'aimant à la folie — « Balestrieri, lui, t'aimait, comment dire, comme un maniaque. [...] Pour lui tu étais comme un vice, une drogue, quelque chose dont on ne peut plus se passer, d'après ses paroles mêmes. »<sup>1167</sup> (*ENN*, 125) — le premier n'hésite pas à désirer mourir à cause de cet amour et surtout durant l'acte d'amour. Il semble vouloir ainsi mettre fin à son supplice terrestre, mais en embrassant la mort à travers l'amour ; Cecilia le confirme : « [...] je me souviens qu'un jour en faisant l'amour il me dit : "Continue, continue, continue, je voudrais que tu continues sans tenir compte de moi, même si je

---

<sup>1163</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 238.

<sup>1164</sup> Danièle Sallenave, *op. cit.*, 269-270.

<sup>1165</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, *op. cit.*, p. 325.

<sup>1166</sup> Eva Lukavská, *art. cit.*, p. 6.

<sup>1167</sup> Dans l'édition originale, p. 114 : Balestrieri, lui ti amava con un sentimento, come dire? maniaco. [...] Per lui tu eri un vizio, una droga, qualche cosa di cui non si può fare a meno, sono le sue stesse parole.

proteste, même si je me sens mal et que tu me fasses mourir, mais mourir véritablement.” »<sup>1168</sup> (ENN, 127)

Le geste de Balestrieri, qui meurt en effet des suites d'un acte d'amour, annonce le comportement de Dino, victime des mêmes angoisses et d'un même amour inexplicable : « j'avais remplacé Balestrieri dans la vie de Cecilia ; c'est dire que j'avais pris à mon tour la drogue dont parlait le vieux peintre à propos de Cecilia. »<sup>1169</sup> (ENN, 124-125) Tout comme Françoise du roman *L'Invitée* qui assassine lorsqu'elle épuise les moyens de possession — « au début Françoise hésite entre les rôles de mère protectrice et d'amante possessive, mais bientôt ce dernier rôle prévaudra et l'amante jalouse en viendra à détruire l'objet qu'elle ne peut entièrement posséder »<sup>1170</sup> —, Dino cède à l'impulsion d'étrangler Cecilia, imaginant que sa mort lui conférerait la maîtrise recherchée. Ce qui le détermine à arrêter son acte meurtrier, c'est la conscience du fait que la possession par ce moyen est aussi illusoire que les tentatives précédentes. La mort n'est nullement la prison qu'il imagine, mais au contraire un moyen de délivrance pour la fille qui de cette façon lui échapperait pour toujours.

Avant même d'avoir le temps de m'apercevoir de ce qui arrivait, j'avais bondi et mes mains s'étaient serrées autour du cou de Cecilia, tandis que je lui criai à la figure toutes les injures qui me venaient à l'esprit. On dit qu'en certains moments très intenses, on peut penser et vivre plusieurs choses à la fois. En cet instant où je lui serrais le cou, je pensais que la seule manière de posséder Cecilia était peut-être de la tuer. En la tuant, je l'arrachais à tout ce qui la rendait insaisissable et l'enfermais dans la prison définitive de la mort. [...] Et je l'aurais certainement fait, si dans ce même instant, lucide et rapide comme l'éclair, la pensée ne m'était venue que ce crime, au moins en ce qui concernait le but que je me proposais, serait inutile. En réalité, au lieu de posséder Cecilia et de me libérer d'elle, je ne réussissais qu'à lui assurer une autonomie définitive ; entourée d'un mystère désormais scellé par la mort, elle m'échapperait alors pour toujours, sans remède. Je desserrai l'étai de mes mains et dis à voix basse : « Pardonne-moi, un moment, tu m'as fait perdre la tête. »<sup>1171</sup> (ENN, 365-366)

---

<sup>1168</sup> Dans l'édition originale, p. 116 : “[...] ricordo un giorno che facevamo l'amore e mi disse: continua, continua, continua, vorrei che tu continuassi senza tenere conto di me, anche se protesto, anche se mi sento male, e mi facessi morire, ma davvero morire”.

<sup>1169</sup> Dans l'édition originale, p. 114 : io avevo sostituito Balestrieri nella vita di Cecilia; avevo, cioè, preso anch'io la droga di cui parlava Balestrieri riferendosi a Cecilia.

<sup>1170</sup> Jean-Raymond Audet, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>1171</sup> Dans l'édition originale, p. 331 : Prima ancora che avessi avuto il tempo di accorgermi di quello che avveniva, avevo già fatto un balzo e avevo stretto le mie mani intorno il collo di Cecilia, gridandole le prime ingiurie che mi venivano in mente. Si dice che in certi momenti molto intensi si possono pensare e vivere diverse cose. In quell'attimo che le strinsi il collo, io pensai che la sola maniera, forse, di possedere Cecilia era ucciderla. Uccidendola l'avrei strappata a tutto ciò che la rendeva inafferrabile e l'avrei chiusa nella prigione definitiva della morte. [...] E l'avrei fatto certamente se, sempre in quell'istante lucido e fulmineo, non mi fosse venuto in mente che questo delitto, almeno per quanto riguardava lo scopo che mi proponevo, sarebbe stato inutile. In realtà, invece di possedere Cecilia e liberarmi di lei, sarei riuscito soltanto ad assicurarle una autonomia definitiva; avvolta in un mistero ormai suggellato dalla morte, lei mi sarebbe allora sfuggita per sempre, senza rimedio. Allentai la stretta e dissi a bassa voce: « Scusami, per un momento mi hai fatto perdere la testa. »

L'idée du crime se conjugue chez Dino avec celle du suicide, née de son désespoir et de son angoisse. Le penchant pour le suicide ne correspond pourtant pas au désir du personnage, mais répond à une tentation inexplicablement irrésistible qui ne cesse de croître à mesure que Cecilia lui échappe. N'étant pas parvenu à anéantir la fille, Dino embrasse la perspective de s'enlever la vie pour mettre fin à ses tourments et frustrations.

Depuis quelque temps, je m'étais rendu compte qu'en conduisant ma voiture j'éprouvais souvent la tentation de quitter la route et de me lancer à toute vitesse contre le premier obstacle qui se dresserait devant moi. C'était une tentation singulièrement irrésistible, attirante et en même temps rassurante, analogue à celle qu'éprouve l'enfant qui, jouant avec le revolver de son père, le porte de temps à autre à sa tempe. Pourtant, je ne pensais pas à me suicider, l'idée du suicide ne m'était même jamais venue à l'esprit. Ce désir de la mort était au contraire dans mon corps exténué d'angoisse et j'avais maintes fois senti que mon bras imprimerait facilement au volant ce demi-tour qui suffirait pour que ma voiture allât s'écraser contre un mur de clôture ou un platane langé de blanc<sup>1172</sup>. (ENN, 376)

Cet instinct de destruction, voire d'autodestruction, est exacerbé par le départ de la fille en vacances avec son autre amant. Le désir obsessionnel de Dino de la retenir et de briser ainsi la relation triangulaire à son avantage le pousse à couvrir d'argent le corps nu de Cecilia et à lui proposer de garder cet argent à condition de renoncer au voyage. L'inversion des pôles de domination trouve son expression dans le refus de la maîtresse, auquel s'ajoutent l'acceptation de Dino et même la contribution financière de ce dernier au voyage. Dans ce contexte, un souvenir inattendu de ses lectures — « "L'humanité se divise en deux grandes catégories : ceux qui, en face d'une difficulté insurmontable, éprouvent le désir de tuer et ceux qui, au contraire, éprouvent le désir de se tuer." »<sup>1173</sup> (ENN, 377) — pousse Dino à une autre décision irraisonnable : le suicide. L'incompatibilité manifeste entre ses aspirations existentielles et la banalité de leur transposition dans la vie cause le désespoir irrépressible qui guide la voiture de Dino contre un arbre.

Je me dis que j'avais fait l'expérience d'une des deux prémisses et que l'épreuve avait échoué : je n'avais pas été capable de tuer Cecilia, quelques heures plus tôt, sur le lit de ma mère. Il ne me restait donc plus maintenant qu'à me tuer. La pensée me vint qu'en me tuant, je me comporterais exactement comme n'importe quel amoureux, depuis que le monde est monde : Cecilia était partie

---

<sup>1172</sup> Dans l'édition originale, p. 340 : Da qualche tempo mi ero accorto che, guidando l'automobile, provavo spesso la tentazione di deviare dalla strada e spingere la macchina, a tutta velocità, contro il primo ostacolo in cui m'imbattessi. Era una tentazione di una singolare irresistibilità, allettante e al tempo stesso rassicurante, simile a quella che prova il bambino mentre si balocca con la rivoltella del padre e ogni tanto la porta alla tempia. Però io non pensavo di uccidermi, l'idea del suicidio non era mai nella mia mente. La voglia della morte era, invece, nel mio corpo stremato dall'angoscia, così che io sentivo spesso che il mio braccio avrebbe impresso facilmente al volante quel mezzo giro che sarebbe stato sufficiente per scagliare la macchina contro un muro di cinta o un platano fasciato di bianco.

<sup>1173</sup> Dans l'édition originale, p. 341 : « L'umanità si divide in due grandi categorie : coloro che di fronte ad una difficoltà insormontabile provano l'impulso di uccidere e coloro che invece provano l'impulso di uccidersi ».

à Ponza avec Luciani et je me tuais. Mais cette réflexion sur la banalité de ma situation tout à fait normale m'inspira une rage destructrice plus forte que jamais. À ce moment s'étendait devant moi une ligne droite bordée d'arbres ; un camion me précédait, roulant à petite allure. Je changeai de vitesse pour le dépasser et peut-être fût-ce ce changement de vitesse, avec le ralentissement consécutif, qui me sauva la vie. Car aussitôt après avoir changé de vitesse, comme si je voyais s'ouvrir une autre route à ma gauche et aie voulu la prendre, je dirigeai ma voiture droit contre un platane<sup>1174</sup>. (*ENN*, 377)

Les deux tentatives, de meurtre et de suicide, échouent parce que le héros n'en désire pas véritablement la finalisation, parce qu'il en conscientise l'inutilité, mais aussi parce que secrètement il veut vivre. Son courage n'est alors pas héroïque, mais dérive plutôt de la panique, voire d'une volonté de tricher la vie. Comme dans *L'Invitée*, la confrontation avec la mort traduit une prise de conscience de l'échec de l'expérience triangulaire et subséquemment la perspective de la reconstruction du couple initial en vertu de nouvelles normes.

## IV.2. L'espoir

Si la possibilité de la mort confirme indubitablement l'échec dans les romans *Jules et Jim* et *La femme partagée*, l'espoir transparaît, *a contrario*, à la fin des romans *L'Invitée* et *L'Ennui* comme un paradigme du salut du couple initial. L'espoir apporte un sens d'équilibre, bien que précaire, aux deux protagonistes survivants qui, suite à l'échec de l'expérience triangulaire, osent concevoir un avenir reposant sur une nouvelle compréhension de soi-même et de l'autre.

L'avenir s'annonce problématique pour les personnages de Simone de Beauvoir, puisqu'il repose sur un inaccomplissement : le trio égalitaire et serein qui a été envisagé ne survit pas au conflit des consciences. Le meurtre de Xavière, inconnu de Pierre, peut-être à jamais — « Un jour Pierre saurait. Mais même lui ne connaîtrait de cet acte que des dehors. » (*INV*, 504) —, représente le stigmate de l'espoir et donc le mensonge sur lequel repose toute possibilité de reconstitution du couple. Marquée par la façon dont elle a dû éliminer l'invitée de sa vie,

---

<sup>1174</sup> Dans l'édition originale, p. 341 : Mi dissi che avevo sperimentato il primo corno del dilemma e avevo fallito la prova: non ero stato capace di uccidere Cecilia, poco fa, sul letto di mia madre. Adesso, dunque, non mi restava che uccidermi. Mi venne fatto di pensare che, se mi fossi ucciso, mi sarei comportato esattamente nel modo di qualsiasi innamorato, da che mondo è mondo: Cecilia se ne andava a Ponza con Luciani e io mi uccidevo. Ma proprio questa riflessione sulla banalità e normalità della mia situazione, mi ispirò una rabbia distruttiva più forte che mai. In quel momento mi trovavo di fronte ad un rettilineo fiancheggiato di alberi; un camion mi precedeva andando piano. Cambiai marcia per sorpassarlo e, forse, fu questo cambio di marcia, con il conseguente rallentamento, che mi salvò la vita subito dopo aver cambiato marcia, come se davvero avessi visto un'altra strada sulla mia sinistra, e avessi voluto imboccarla, diressi la macchina contro un platano.

Françoise se nourrit de la possibilité de retour au *statu quo* antérieur à la relation triangulaire, donc du désir secret de reprendre sa vie initiale. Sa conscience tâchée est apaisée par l'assomption de son geste criminel, mais surtout par la conviction que, resté inconnu, il ne sera pas condamné : « Personne ne pourrait la condamner ni l'absoudre. » (*INV*, 504) À ses yeux, la défense de son identité et de son amour est justifiable.

Des réminiscences de l'ancien couple s'entrevoient, d'ailleurs, par endroits pendant le déroulement de la relation triangulaire et redonnent aux protagonistes la nostalgie de leur vie antérieure. Les retrouvailles des amoureux s'expriment dans un langage de la liberté et du désintéressement et marquent un fort contraste avec le devenir du couple par rapport au tiers. L'intervention de ce dernier est soulignée par le terme de « sorcellerie », comme pressentiment d'un maléfice. La passion que Xavière apporte dans leur vie s'oppose violemment au souci qu'elle y introduit et qui l'annule.

« Comme on a passé une bonne soirée », dit Françoise. Elle serra joyeusement le bras de Pierre. [...] c'était la première fois depuis des semaines qu'ils avaient eu une si longue conversation, libre et désintéressée. Enfin ce cercle de passion et de souci où la sorcellerie de Xavière les retenait s'était rompu et ils se retrouvaient tout mêlés l'un à l'autre au cœur du monde immense. (*INV*, 375)

Le couple du roman aspire à la réconciliation, tout comme le couple de la vie est animé par l'espoir de transgresser les relations contingentes. Les propos de Françoise Giroud reflètent la réussite du couple Beauvoir-Sartre malgré les jalousies, les trahisons, les brouilles, grâce à des connivences indestructibles et à une fidélité qui dépasse le plan du corporel pour atteindre le spirituel.

[...] ils ont su tous les deux, alors qu'il n'y avait plus entre eux le moindre rapport physique, préserver un amour, une tendresse, un respect réciproque, une relation vivante, exigeante et, en somme, une fidélité à toute épreuve... [...] On ignore si Sartre a été jaloux, Beauvoir l'a été manifestement... Mais ce qui les liait a été indestructible<sup>1175</sup>.

Par contre chez Alberto Moravia, si on peut parler d'espoir c'est dans un tout autre registre : l'échec du meurtre et surtout l'échec de la tentative de suicide mènent à la renaissance spirituelle du personnage et à l'acceptation de la réalité comme prémisses pour la construction de l'avenir. Tandis que Dino perd l'espoir de l'amour de Cecilia, il s'accroche à l'espoir d'une vie sereine et résignée.

---

<sup>1175</sup> Françoise Giroud, Bernard-Henri Lévy, *Les hommes et les femmes*, Paris, Olivier Orban, 1993, pp. 167-168.

Je n'étais pas mort, mais au moins m'étais-je démontré à moi-même que, plutôt que de continuer à vivre comme j'avais vécu jusque-là, j'avais préféré la mort et l'avais véritablement préférée. Tout cela n'adoucissait pas le sentiment de désespoir qui m'emplissait l'âme, mais y introduisait une certaine sérénité funèbre et résignée. J'étais allé vraiment jusqu'aux ténébreuses régions de la mort ; j'en étais revenu ; désormais, bien que sans espoir, il ne me restait plus qu'à vivre<sup>1176</sup>. (ENN, 380)

La sérénité du personnage est paradoxalement exprimée par l'auteur dans un champ lexical du désespoir qui persiste dans son esprit après sa tentative de suicide ; en fait la sérénité est sinistre et résignée, car bâtie sur un échec. La perspective de la vie apparaît comme une absence de choix et comme une alternative indésirable aux ténèbres de la mort. Cette vision de la sérénité de Dino contraste avec la sérénité qui se dégage de l'environnement où se meut Cecilia et qui s'exprime par un lexique du solaire, de la luminosité, de l'azur.

Dix jours s'étaient écoulés depuis mon accident et Cecilia se trouvait certainement encore à Ponza avec Luciani ; [...] Je me rendis compte alors que j'imaginai fort bien, comme si j'avais été présent, tout ce qu'elle faisait pendant que je gisais sur mon lit, à la clinique. Imaginer est peu dire, je la voyais. Comme dans le gros bout de la lorgnette, je voyais nettement les petites et lointaines silhouettes de Cecilia et de l'acteur se mouvoir, courir, s'embrasser, se promener, s'étendre l'une près de l'autre, disparaître et réapparaître en cent attitudes, sur la toile de fond de la mer bleue et du ciel lumineux et serein<sup>1177</sup>. (ENN, 381)

L'apaisement surprenant qui envahit Dino après l'accident le conduit à se rendre pleinement compte du changement fondamental qui s'est opéré en lui à l'égard de Cecilia : non seulement il ne ressent plus de jalousie, mais il est content qu'elle soit heureuse, bien que ce bonheur ne l'inclue pas.

Je savais par expérience quelle félicité il peut y avoir à se trouver avec la personne qu'on aime et qui vous aime, dans un bel endroit calme ; j'étais sûr que Cecilia, dans sa mesure même, étriquée et inexpressive, était heureuse et je m'étonnais de sentir que cela me faisait plaisir. Oui, j'étais content qu'elle soit heureuse, mais surtout j'étais content qu'elle existât, là-bas, dans l'île de

---

<sup>1176</sup> Dans l'édition originale, pp. 343-344 : Non ero morto ma, almeno, avevo dimostrato a me stesso che piuttosto che continuare a vivere come ero vissuto finora, avevo preferito la morte e l'avevo preferita sul serio. Tutto questo non mitigava il sentimento di disperazione che mi occupava l'animo; ma v'introduceva una certa quale serenità funebre e rassegnata. Ero stato davvero fino alle regioni oscure della morte; ne ero tornato; ormai, sia pure senza speranza, non mi restava che vivere.

<sup>1177</sup> Dans l'édition originale, p. 345 : Erano trascorsi dieci giorni dallo scontro e Cecilia si trovava certamente ancora a Ponza con Luciani; [...] Mi accorsi, allora, che immaginavo benissimo, come se fossi stato presente, tutto ciò che lei stava facendo mentre io giacevo nel letto, alla clinica. Immaginare è dir poco, io la vedevo. Come in fondo ad un cannocchiale rovesciato, io vedevo le figure piccole e remote, ma nitide di Cecilia e dell'attore muoversi, correre, abbracciarsi, camminare, giacere insieme, scomparire e riapparire in cento atteggiamenti sullo sfondo del mare azzurro e del cielo sereno e luminoso.

Ponza, d'une manière qui était la sienne, différente de la mienne et contraire à la mienne, loin de moi et avec un homme qui n'était pas moi<sup>1178</sup>. (*ENN*, 381)

Pour la première fois, la hantise de la possession féminine n'habite plus Dino et se métamorphose en une contemplation bienheureuse du devenir de la fille et en un renoncement surprenant à l'idée de la possession. Paradoxalement, le renoncement à Cecilia s'accompagne de la prise de conscience d'une matérialité que celle-ci n'a jamais pu avoir aux yeux du peintre. La résignation mène chez Dino à l'acceptation de ses limites et, partant, à l'annulation de son obstination dans la lutte : Cecilia, qui est l'incarnation de la réalité, ne peut être possédée, ni comprise, mais uniquement contemplée.

En somme, je ne désirais plus la posséder, mais seulement la regarder vivre, telle qu'elle était, la contempler, de la même façon que je contemplais l'arbre à travers les vitres de la fenêtre. [...] En réalité, je m'aperçus soudain avec un certain sentiment d'incrédulité, que j'avais définitivement renoncé à Cecilia ; et, chose étrange à dire, c'était à partir de ce renoncement que Cecilia avait commencé à exister pour moi<sup>1179</sup>. (*ENN*, 382)

Le parcours du personnage moravien du désir de possession à la contemplation de cette impulsion se fait à travers le désir de mort qui, même sans être véritable, sert de passage entre le heurt physique et le heurt mental. Dans sa confusion, Dino veut se faire du mal mais non pas un mal fatal. Il veut aussi exercer une sorte de vengeance sur n'importe quoi. Ainsi que le relève Roberto Tessari, la violence que Dino commet sur l'arbre est en réalité dirigée contre lui-même. L'arbre a pourtant une double valeur, car il contribue à la guérison aussi : la contemplation dont il fait l'objet mène à la contemplation de la réalité telle quelle et à son acceptation.

Moravia offre une synthèse efficace dans le thème de la « contemplation » qui conclut le roman. Et la contemplation, unique remède à la maladie du riche Dino est justement non possession, refus de la propriété. Mais non pas refus de l'action : pour aboutir à la vision rassérénée de l'arbre qui lui apparaît devant la fenêtre de l'hôpital, Dino a dû s'écraser contre un autre arbre : faire violence à l'arbre, mais surtout faire violence à soi-même. La guérison de Dino est un quasi-suicide : le bourgeois « honnête » (l'« intellectuel » par excellence) ne peut se sauver qu'à condition de

---

<sup>1178</sup> Dans l'édition originale, p. 345 : Sapevo per esperienza che felicità sia trovarsi con la persona che si ama e ce ci ama, in un luogo bello e calmo, ero sicuro che Cecilia, pur nella sua maniera economica ed inespressiva, era felice, e mi stupivo di accorgermi che ne ero contento. Sí, ero contento che fosse felice, ma soprattutto ero contento che lei esistesse, laggiú nell'isola di Ponza, in una maniera che era la sua e che era diversa dalla mia e in contrasto con la mia, con un uomo che non ero io, lontana da me.

<sup>1179</sup> Dans l'édition originale, pp. 345-346 : E, insomma, io non volevo piú possederla bensí guardarla vivere, così com'era, cioè contemplarla, allo stesso modo che contemplavo l'albero attraverso i vetri della finestra. [...] In realtà, come mi accorsi improvvisamente, con un senso quasi di meraviglia, io avevo definitivamente rinunciato a Cecilia ; e, strano a dirsi, proprio a partire da questa rinunzia, Cecilia aveva cominciato ad esistere per me.

disparaître. Ou du moins à condition de ne plus continuer à exister selon la logique de la propriété<sup>1180</sup>.

C'est précisément sur le renoncement à la possession de Cecilia que se construit la nouvelle conception de l'amour qui se fonde sur la paix intérieure et la lucidité :

Je me demandai si, par hasard, ayant renoncé à Cecilia, j'avais en même temps cessé de l'aimer, d'éprouver pour elle ce sentiment toujours illusoire et toujours déçu, que j'avais éprouvé jusqu'alors et que, faute de termes plus appropriés, je devais appeler amour. Et je m'aperçus que ce genre d'amour était mort : pourtant je l'aimais tout autant, bien que d'un amour nouveau et différent. Cet amour pouvait ou ne pouvait pas s'accompagner du rapport physique, mais il n'en dépendait pas et, d'une certaine manière, n'en avait pas besoin. Quand Cecilia reviendrait, nous reprendrions nos relations passées ou bien ne les reprendrions pas, mais dans tous les cas, je ne cesserais pas de l'aimer<sup>1181</sup>. (*ENN*, 382)

mais surtout sur l'espoir d'une continuation en vertu du principe de la générosité : « Ainsi le seul résultat vraiment certain était que j'avais appris à aimer Cecilia, ou plutôt à l'aimer sans plus. »<sup>1182</sup> (*ENN*, 383)

Le trajet amoureux de Dino est une illustration de la technique romanesque de Moravia qui veut que ses personnages fassent l'expérience du sexuel pour mieux aboutir à l'amour : « Chacun a une clef pour comprendre la réalité. Balzac, c'est l'argent. Moi, c'est plutôt les femmes. Tous mes romans commencent par le sexe et finissent par l'amour. »<sup>1183</sup> Dans cette optique, c'est l'amour qui remporte la victoire finale que l'écrivain lui-même imagine comme une forme d'acceptation de l'être aimé tel qu'il est et non tel que l'autre voudrait qu'il soit, comme une forme d'altruisme et non d'égoïsme.

---

<sup>1180</sup> Roberto Tessari, *op. cit.*, p. 88 (n.t.) : Moravia offre un'efficace sintesi nel tema della « contemplazione » che conclude il romanzo. E la contemplazione, unico rimedio alla malattia del ricco Dino, è, appunto, non-possesso, rifiuto della proprietà. Ma non rifiuto dell'azione: per approdare alla serenatrice visione dell'albero che gli appare dalla finestra dell'ospedale, Dino ha dovuto schiantarsi contro un altro albero: usare violenza all'albero, ma soprattutto usare violenza a se stesso. La guarigione di Dino è un quasi-suicidio: il borghese "onesto" (l'« intellettuale » per eccellenza) può salvarsi solo a patto di scomparire. O almeno, a patto di non continuare ad esistere entro la logica della proprietà.

<sup>1181</sup> Dans l'édition originale, p. 346 : Mi domandai se per caso, rinunciando a Cecilia, avessi anche cessato di amarla, di provare cioè per lei quel sentimento sempre illuso e sempre deluso che avevo provato finora e che, in mancanza di termini più appropriati, dovevo pure chiamare amore. Mi accorsi che quel genere di amore era morto; ma che l'amavo lo stesso, però di un amore nuovo e diverso. Quest'amore poteva o non poteva accompagnarsi con il rapporto fisico, ma non ne dipendeva e, in certo modo, non ne aveva bisogno. Quando Cecilia fosse tornata, avremmo ripreso i nostri rapporti di un tempo oppure non li avremmo ripresi; ma io, in tutti i casi, non avrei cessato di amarla.

<sup>1182</sup> Dans l'édition originale, p. 347 : Così, alla fine, il solo risultato veramente sicuro era che avevo imparato ad amare Cecilia, o meglio, ad amare senza più. Ossia speravo di avere imparato. Perché anche per questo aspetto della mia vita, il dubbio non era escluso. E io dovevo aspettare, per esserne del tutto sicuro, che Cecilia fosse tornata dalla sua gita al mare.

<sup>1183</sup> Daniel Rondeau, « Préface », in Alberto Moravia, *Journal européen, op. cit.*, p. 10.



C'est une victoire de l'amour, qui est le rapport par excellence avec le réel, sur l'ennui, interruption de ce rapport. Le triomphe de l'amour est la reconnaissance du réel en dehors de nous. Dans le roman, le réel c'est Cecilia. Elle est aimée par un peintre, mon intellectuel-type, mais d'un amour égoïste qui se transformera peu à peu. Le véritable amour auquel il parvient — il le lui explique dans les dernières pages — consiste à vouloir que la personne aimée soit comme elle est, et non comme il serait commode qu'elle soit<sup>1184</sup>.

Moravia ajoute dans un dialogue avec Walter Mauro que la réalité à accepter est justement la trahison de Cecilia, parce qu'elle constitue l'essence de son caractère. Et l'acceptation de Cecilia telle qu'elle est se construit sur le renoncement à Cecilia telle que Dino la voulait.

[...] il reconnaît à la fin que pour aimer véritablement il faut renoncer à la femme aimée, renoncer à la posséder. [...] dans le cas de ce personnage le renoncement veut dire accepter Cecilia telle qu'elle est, par exemple traîtresse, parce que la trahison fait partie d'elle-même. Il l'accomplit, la complète, la définit : donc il veut je ne dis pas être trahi, mais cesser d'être hostile de façon préjudiciable à la trahison qui est une caractéristique de cette femme<sup>1185</sup>.

Le portrait que Moravia dresse de son personnage est donc celui d'un homme finalement lucide et conscient de ce que la réalité représente. L'échec du meurtre et du suicide à la fin du roman n'est qu'apparent, puisqu'il ne mène plus à l'ennui, au néant, mais à la résignation et à la sérénité. L'auteur attribue à Dino un immense espoir de vie et la perspective d'un avenir radieux, tout en joignant en sa personne l'amour et l'érotisme comme dimensions contraires du processus amoureux qui, après s'être contredit tout au long du roman, arrivent finalement à se concilier : « Ce n'est pas un homme fini, son échec est transitoire. Peut-être ai-je tort de finir le roman au moment où il parvient à la sérénité ? Dans mon idée, sa vie commence à la fin du roman. D'ailleurs sa plénitude coïncide avec la fin de l'action. [...] C'est dans ce sens que je formulais l'hypothèse que l'amour et l'érotisme se complètent. »<sup>1186</sup>

---

<sup>1184</sup> Alberto Moravia, *Brève autobiographie littéraire et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>1185</sup> Walter Mauro, « A colloquio con Alberto Moravia », *art. cit.*, pp. 58-59 (n.t.) : [...] lui riconosce alla fine che per amare veramente occorre rinunciare alla donna che si ama, rinunciare a possederla. [...] nel caso di questo personaggio la rinuncia vuol dire accettare che donna Cecilia sia come sia, ad esempio traditrice, perché il tradimento fa parte di lei. La compie, la completa, la definisce: dunque egli vuole non dico essere tradito, ma cessare di essere ostile pregiudizialmente al tradimento che è un carattere di questa donna.

<sup>1186</sup> Jean Duflot, *op. cit.*, p. 138.

### IV.3. La solitude

La mort de l'âme, tout aussi cruelle que la mort physique, atteint également Monique de *La femme rompue*. Si dans le cas du personnage moravien ce phénomène est source d'espoir, chez Beauvoir il se manifeste comme désolation et solitude, voire perte de la raison même de vivre : « [...] tout me semble vain. L'amour de Maurice donnait une importance à chaque moment de ma vie. Elle est creuse. Tout est creux : les objets, les instants. Et moi. » (FR, 210) Les tentatives de son mari pour la sauver de l'anéantissement en la faisant se valoir dans ses propres yeux échouent, parce qu'elle est en effet convaincue de ne rien valoir sans lui : « Il a insisté pour que je reprenne ce journal. Je comprends bien son truc : il essaie de me rendre de l'intérêt pour moi-même, de me restituer mon identité. Mais pour moi il n'y a que Maurice qui compte. Moi, qu'est-ce que c'est ? Je ne m'en suis jamais beaucoup souciée. J'étais garantie puisqu'il m'aimait. S'il ne m'aime plus... » (FR, 239) D'où son déni de la mort de l'amour, chose dont elle est consciente, mais qu'elle refuse de croire.

Au contraire de Dino qui se guérit de sa hantise de la possession de Cecilia et accepte la trahison de celle-ci sans jalousie, Monique refuse jusqu'à la fin l'idée de perdre son mari à qui elle s'accroche parce qu'elle en dépend sciemment : « La femme rompue est la victime stupéfaite de la vie qu'elle s'est choisie : une dépendance conjugale qui la laisse dépouillée de tout et de son être même quand l'amour lui est refusé. »<sup>1187</sup> Mais pour elle, posséder son mari veut dire se faire posséder par lui, puisqu'ayant organisé sa vie en fonction de lui elle ne saurait pas vivre toute seule. Si la solitude de Dino s'accompagne d'espoir et de sérénité, celle de Monique s'accompagne de désespoir, d'amertume et de rancœur : « En miettes le couple exemplaire ! Restent un mari qui trompe sa femme et une femme délaissée à qui on ment. » (FR, 165) Si Dino ne lutte plus pour Cecilia et la laisse libre, Monique recourt au chantage émotionnel pour retenir Maurice :

Il s'est enfermé dans son bureau. Il pense que je lui fais une espèce de chantage au malheur, pour l'effrayer et éviter qu'il ne me quitte. Il a peut-être raison. [...] je bois, je me laisse aller, je me rends malade dans l'intention inavouée de l'attendrir. Tout entière truquée, pourrie jusqu'à l'os, jouant des comédies, exploitant sa pitié. Je devrais lui dire de vivre avec Noëllie, d'être heureux sans moi. Mais je n'y arrive pas. (FR, 237)

Celui-ci ne tarde pas à voir dans l'attitude de Monique une façon de le manipuler : « Il pense que je lui joue la comédie du désespoir. Ou que du moins je ne fais pas l'effort nécessaire pour "vivre

---

<sup>1187</sup> Claude Francis, Fernande Gontier, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie-L'écriture, op. cit.*, p. 232.

correctement” la situation. » (FR, 235) Outre l’intention de faire du chantage à son mari, la femme se délaisse parce qu’elle est en proie au désespoir. En l’absence de celui qui constitue le pôle qui la soutenait et dont elle aimait dépendre, son envie de vivre et de se soigner, tout comme l’envie de s’occuper de son milieu s’évanouissent. La claustration et la saleté, ainsi que l’alcool, les tranquillisants et les somnifères lui offrent un mur de protection contre l’extérieur devenu le monde de Maurice et de Noëllie. La dégradation psychique ne tarde donc pas à s’accompagner de la déchéance physique.

J’ai choisi de me terrer dans mon caveau ; je ne connais plus le jour ni la nuit ; quand je vais trop mal, quand ça devient intolérable, j’avale de l’alcool, des tranquillisants ou des somnifères. Quand ça va un peu mieux, je prends des excitants et je me jette dans un roman policier : j’en ai fait une provision. Quand le silence m’étouffe, j’ouvre la radio et m’arrivent d’une planète lointaine des voix que je comprends à peine [...] À quel degré de laisser-aller on peut atteindre, quand on est entièrement seul, séquestré ! La chambre pue le tabac froid et l’alcool, il y a des cendres partout, je suis sale, les draps sont sales, le ciel est sale derrière les vitres sales, cette saleté est une coquille qui me protège, je n’en sortirai plus jamais. (FR, 221-222)

L’évocation du caveau où elle s’isole, ainsi que la présence à sa portée de moyens de suicide attestent que Monique contemple l’idée de la mort pour mettre un terme à sa souffrance, mais à la différence de Dino du roman *L’Ennui* elle est incapable de tenter le geste : « Il serait facile de glisser un peu plus loin dans le néant, jusqu’au point de non-retour. J’ai ce qu’il faut dans mon tiroir. Mais je ne veux pas, je ne veux pas ! J’ai quarante-quatre ans, c’est trop tôt pour mourir, c’est injuste ! » (FR, 222) Cet argument n’est pas satisfaisant, en réalité ce qui l’empêche de se tuer est le mince espoir que la passion entre Maurice et sa maîtresse atteindra l’usure : « [...] il a demandé, tout haut devant moi : “Est-ce que je l’aime ?” Et je me dis que c’est peut-être l’amorce de la décristallisation qui va le détacher de Noëllie et me le rendre. » (FR, 227) ; « Le fait est que si j’étais belle joueuse je dirais à Maurice de partir. Mais ma dernière chance c’est que Noëllie de son côté s’énerve, fasse des scènes, se montre sous un mauvais jour. Et aussi que ma bonne volonté touche Maurice. » (FR, 232) Si la mort de soi n’est pas désirable pour Monique, celle-ci envisage en échange la perspective de la mort de Maurice comme unique dénouement qui, malgré son tragique, pourrait la conforter. L’idée de la mort est davantage côtoyée que celle de l’abandon : « Et je me demande si je ne préférerais pas qu’il soit mort. Je me disais : la mort est le seul malheur irréparable ; s’il me quittait, je guérirais. La mort était horrible parce qu’elle était possible, la rupture supportable parce que je ne l’imaginai pas. » (FR, 193)

La distance entre les époux se manifeste par l’impression d’étrangeté et de fausseté qui se dégage de leur rapprochement ; l’image des « individus disposés au hasard l’un en face de

l'autre » reflète l'inexistence de l'interaction entre eux, l'ignorance réciproque, tout comme leur soumission au hasard : « Je croyais aux couples, parce que je croyais au nôtre. À présent je voyais des individus disposés au hasard l'un en face de l'autre. [...] Et puis de lui à moi, plus rien ne passait : deux étrangers. J'avais envie de crier : tout est faux. » (FR, 217)

Monique vit sa solitude comme un sentiment d'écroulement de soi-même et de perte de tous les repères qui la guidaient. Le vocabulaire de la faillite personnelle — « effondrée », « tremblement de terre », « se dévore », « a disparu », « rien ne reste » — montre une gradation du désastre jusqu'à la déchéance complète du statut de femme mariée qui représentait sa vie entière.

Ma vie derrière moi s'est tout entière effondrée, comme dans ces tremblements de terre où le sol se dévore lui-même ; il s'engloutit dans votre dos au fur et à mesure que vous fuyez. Il n'y a pas de retour. La maison a disparu, et le village et toute la vallée. Même si vous survivez, rien ne reste, pas même la place que vous avez occupée sur terre. (FR, 193)

Face à une Monique dégradée physiquement et mentalement, Maurice ne résiste plus à son besoin d'évasion ; il décide résolument de fuir un mariage devenu exaspérant. Son ennui, différent de l'ennui métaphysique qu'éprouve le personnage de Moravia, se traduit par les termes de banalité, de platitude et de saturation et cherche l'unique remède dans l'éloignement du foyer conjugal. Le reniement se produit en l'absence de Monique qui se retire chez sa fille à New York afin d'éviter le moment douloureux du départ de Maurice. La solitude qui l'attend est envisagée comme une expérience terrifiante car inconcevable : « Et on se trouve absolument seule, dans une expérience vertigineuse que l'imagination n'a pas même approchée. » (FR, 192)

Bien que le mari invoque le besoin de solitude pour résoudre la situation tendue provoquée par son partage entre deux ménages, c'est une étape préliminaire à la vie dans l'autre couple, tandis que Monique appréhende son anéantissement comme conséquence de sa vie stérile : « Ce que je sais en revanche, c'est que dans un an ou deux, quand je me serai habituée, il vivra avec Noëllie. Où serai-je ? dans la tombe ? dans un asile ? Ça m'est égal. Tout m'est égal... » (FR, 244) L'angoisse devant la perspective d'une maison vide, tel est le sentiment qui traduit l'état dans lequel cette femme contemple son avenir : « La porte s'ouvrira lentement et je verrai ce qu'il y a derrière la porte. C'est l'avenir. La porte de l'avenir va s'ouvrir. Lentement. Implacablement. Je suis sur le seuil. Il n'y a que cette porte et ce qui guette derrière. J'ai peur. Et je ne peux appeler personne au secours. » (FR, 252)

L'angoisse de la solitude hante Lucien dans *La femme partagée* et Jules dans *Jules et Jim*, mais cet affect marque ici la séparation douloureuse des deux membres du trio. Tandis que le

personnage d'Hellens, Lucien, assiste à la mort et à l'enterrement de Léa, ainsi qu'au départ définitif d'Arnold, Jules, le héros de Roché, est tout aussi impuissant devant la mort et l'incinération des deux êtres qui lui sont les plus chers au monde, Jim et Kathe. La solitude les trouve désemparés, en état de choc et de résignation aussi. D'une part, après la mort de Léa, Lucien se sépare définitivement d'Arnold : « Saisissant la main qu'il m'offrait, je l'attirai violemment à moi. [...] Et je sentis tout à coup que c'était autre chose encore qu'une partie de Léa qui s'éloignait. » (*FP*, 314) D'autre part, Jules est soulagé — « Un soulagement l'envahissait » (*JJ*, 242) — de constater qu'au moins ses amis ne laissent pas d'enfant orphelin et qu'à son tour il a ses filles pour adoucir sa perte : « Ils ne laissaient rien d'eux. Lui, Jules, avait ses filles. » (*JJ*, 241)

La solitude est sans doute causée par l'absence d'autrui, redoutée et douloureusement vécue. En absence des partenaires du couple ou du trio éloignés par la mort ou la séparation, ce sentiment finit par être accepté grâce à la résignation qui l'accompagne. Tout en mettant fin aux troubles et aux angoisses qui marquent les relations binaire et triangulaire, la condition de la solitude s'impose comme une conséquence de l'échec, en premier lieu personnel, que les personnages éprouvent.

### **Retour sur les concepts**

La faillite du couple se décline en trois étapes : la mort du partenaire du couple ou du tiers, la séparation génératrice d'un espoir d'acceptation de soi et de l'autre, la solitude comme vide existentiel qui découle de la mort du compagnon ou de l'abandon subi. L'échec de la passion amoureuse est inévitable et se fonde sur la disparition de l'un ou de deux des membres du trio, que ce soit à cause de la mort ou de la séparation.

La relation triangulaire agonique se soumet dans une égale mesure à la force des individus qui décident de leur vie et à celle du destin irrévocable et souvent funeste. L'individu aux prises avec la douleur est vaincu dans le combat mené pour sauver son amour, car c'est souvent un combat sourd, passif. Dans ce contexte, la mort ou la recherche de la mort apparaissent sous un triple aspect : premièrement comme l'expression d'une révolte personnelle contre l'impossibilité de l'accomplissement de l'amour sur terre, cet amour étant considéré sous l'angle du désir de possession ; deuxièmement comme un moyen de délivrance de soi par la fuite et la quête d'un au-

delà prometteur de sérénité et de tranquillité ; troisièmement comme un signe de lâcheté face à la perspective de ne pas atteindre l'amour tant souhaité et face à l'incapacité d'assumer cet échec. Ces actes se présentent également comme une revendication du pouvoir de maîtriser son propre destin, en disposant de sa vie et même de celle de l'autre. Si l'idée de la mort comme une délivrance est suggérée pour les personnages qui la subissent, les auteurs du corpus étalent, cependant, la perception de la mort surtout à travers les yeux des survivants qui en souffrent puisqu'ils vivent effectivement l'expérience de la perte d'un être cher ; cela va dans le sens de cette constatation de Vladimir Jankélévitch : « elle n'est pas un gain, mais une perte : la mort est un vide qui se creuse brusquement en pleine continuation d'être. »<sup>1188</sup>

Dans le corpus, l'amour intègre la dimension de la mort comme finalité des actes à la fois passionnels et conflictuels, des troubles et des angoisses qu'éprouvent violemment les personnages. La mort intervient comme révélateur de l'apogée de la crise du trio qui s'achève naturellement dans la faillite. C'est donc en tant qu'appel à la clôture d'une situation tendue dominée par la frayeur face à un dénouement indésirable mais incontrôlable qu'elle se décline. L'espoir qui transparait parfois suite à l'échec de la relation triangulaire est perçu sous la forme du soulagement, de l'acceptation de l'échec et de la contemplation lucide de l'avenir.

---

<sup>1188</sup> Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1977, p. 7.

## Conclusion

Notre thèse a privilégié une approche thématique d'un sujet récurrent chez plusieurs écrivains européens du XX<sup>e</sup> siècle (Simone de Beauvoir, Henri-Pierre Roché, Franz Hellens et Alberto Moravia) et cette approche même a visé l'analyse de la relation amoureuse triangulaire. C'est ce principe méthodologique au cœur de notre recherche qui justifie le choix des romans du corpus (*L'Invitée*, *La femme rompue*, *Jules et Jim*, *La femme partagée*, *L'Ennui*) et la direction comparatiste dans laquelle nous sommes orientée. Il nous semble important d'insister, à la fin, sur ce choix qui a été donc fait en fonction d'une filiation thématique et non pas d'une analyse exhaustive de l'œuvre des écrivains mentionnés. Le phénomène amoureux tel qu'illustré par eux se démarque par la complexité des relations binaires et triangulaires et par la violence des sentiments de leurs personnages. Nous avons voulu mettre en évidence justement le traitement de ce sujet emblématique. En effet, notre intention a été de mettre en corrélation les romans proposés et d'y traiter toutes les étapes du processus amoureux, dès sa formation jusqu'à sa dissolution, en en soulignant les similitudes et les différences. Il faut préciser que plus de similitudes que de différences thématiques se sont dégagées au cours de ce travail. Outre les différences d'origines sociales, d'appartenances culturelles et/ou de situations professionnelles des personnages, ce qui a été plus prégnant réside dans la ressemblance des valeurs identitaires et des histoires vécues.

La recherche s'est axée sur deux aspects majeurs : la genèse de l'œuvre, visant à reconstituer les romans à la lumière de l'inspiration personnelle, et l'analyse textuelle, vouée à parcourir le trajet amoureux des personnages.

Dans la première partie de la thèse, l'investigation de la démarche romanesque nous a mené à une meilleure compréhension des romans en nous révélant les éléments de la vie des écrivains qui se sont métamorphosés en fiction. Le regard sur la dichotomie vie-écriture a mis en évidence une double source d'inspiration : intime (la vie et le milieu) et livresque (les lectures personnelles). L'œuvre est donc issue du vécu, c'est le résultat d'un travail d'observation et de construction de soi-même à travers les expériences et les lectures, ainsi que l'écho de l'interaction avec les autres, à quoi s'ajoutent des brins de fantaisie. Voici une autre raison qui justifie le choix du corpus. Durant cette étape nous avons cherché à connaître l'être derrière l'auteur, les différentes facettes que celui-ci a projetées dans ses personnages. Outre cet aspect, en partant de la singularité de la vie d'un auteur, nous avons pu retrouver une généralité, celle de son époque,

celle du milieu où il a vécu. Plus que dans l'écriture de soi qui se veut une rétrospective de la vie et de l'histoire de la personnalité, c'est à travers la fiction que les écrivains étudiés ont investigué leurs expériences et cherché à en éclairer le sens. Ils ont donc accompli la double ambition du roman, celle de restituer la richesse polyphonique du réel, tout en recréant et en interprétant les faits. Sous l'écran fictionnel qui lui est inhérent, le roman donne la mesure d'une réalité qui ne se reflète pas toujours dans l'écriture de soi. Autrement dit, la fiction devient paradoxalement le laboratoire de la vraie vie, observée sous les masques des personnages — êtres de fiction qui ne sont que le reflet des êtres de chair. Précisons en détail. Tout en ayant constaté un penchant de Moravia plutôt pour la vie humaine dans sa globalité que pour la sienne propre et un penchant de Beauvoir, de Roché et d'Hellens pour le dévoilement de soi-même, on peut attester la préoccupation des écrivains du corpus pour la vie et la réalité sociale, ainsi que leur désir de partager avec les lecteurs certaines expériences vécues et dont ils ont été témoins. Les cinq textes choisis nous ont fourni la matière pour étudier l'imbrication de l'autobiographie, du journal intime, de l'observation du monde avec l'invention littéraire d'un autre réel désirable ou attirant. Un autre instrument dans ce travail de minutieuse analyse de soi a été, dans le cas de tous ces écrivains, l'art qui les a inspirés : les artistes et écrivains qu'ils ont lus et qui les ont marqués. Ces références ne sont pas explicites dans les textes de fiction, mais elles sont nommées et confirmées dans les entrevues ou les métatextes qui accompagnent les romans.

Après l'analyse du vécu ayant servi de matière littéraire, nous avons centré notre attention sur le contenu romanesque où, à l'abri d'un masque fictionnel cachant leur identité, les auteurs ont prolongé l'introspection et transposé en toute liberté les troubles de l'amour. Trois volets renferment l'univers fictionnel et englobent les invariants de l'espace affectif : la formation et les contraintes du couple, l'éclatement du couple et la coagulation du triangle amoureux, l'échec de la relation triangulaire. Ce sont d'ailleurs les critères structurants, la logique de notre thèse, que nous allons brièvement passer en revue.

Le chapitre initial de notre analyse textuelle est consacré à la lecture des étapes de la formation du couple, ainsi que des contraintes et des obstacles qui s'y opposent. Dans une structure quadripartite, nous avons analysé les relations amoureuses en fonction de quatre principes analytiques, fondés sur un appareil critique qui privilégie plusieurs concepts. Tout d'abord nous avons traité la rencontre amoureuse, plus spécifiquement nous nous sommes arrêtée aux facteurs déterminants de l'attraction, aux ressemblances et aux dissemblances caractérielles sur lesquelles s'est construit le couple. Pour analyser cette étape, nous avons emprunté chez



Mikhaïl Bakhtine le concept de « chronotope de la rencontre » ; le critique n'envisage pas la rencontre sans anticiper l'aspect de la séparation. Nous avons aussi exploité les critères de rapprochement validant un « langage commun » chez les amoureux, tels que définis par Jean-Claude Kaufmann. Ce langage commun dont parle le sociologue représente le fond intime sur lequel se construit la relation des partenaires ; il prime sur les aspects extérieurs, sur les apparences parfois contradictoires. Outre la passion qui consolide l'approche, l'espace intime joue un rôle essentiel dans la vie des partenaires, puisqu'il offre, par le décor choisi, un prétexte pour l'isolement et pour l'édification de l'union. Il influe fortement sur l'humeur des personnages et sur leurs sentiments, étant alternativement favorable ou défavorable à la dynamique du processus amoureux. Des endroits réels sont reconnaissables dans les romans, car les auteurs projettent sur les personnages leur propre géographie sentimentale. Gaston Bachelard et David Gascoigne ont nourri notre analyse : le premier par le concept d'intimité, le second par la complicité de l'espace que les amoureux habitent.

La typologie spatiale de l'intimité est définie par référence à une entité stable, un centre qu'incarne, en général, la famille. Troisièmement donc, étant donné que la famille est un élément incontournable lorsqu'on parle des relations amoureuses, cet élément a été mesuré en fonction des concepts suivants : la « dilution » de la notion de couple en faveur de formes alternatives comme le concubinage et la dépréciation des obstacles institutionnels. Philippe Ariès, Georges Duby, Laure Adler, Denis de Rougemont nous ont servi de support théorique pour la problématisation de ces aspects. Cette spatialisation du couple nous amène naturellement vers une autre problématique, celle de l'identité et de l'altérité, puisque le couple ne peut exister en dehors des rapports d'altérité qui se créent avec la famille et la société. Tributaires des vieilles mentalités, ces entités ne peuvent porter sur l'association contradictoire des partenaires et sur leur style de vie qu'un regard rigoriste, accusateur. Tant au niveau microscopique (la famille), qu'au niveau macroscopique (la société), la conduite du couple est stigmatisée. Ceci est un écho du courage de subversion de l'image familiale traditionnelle que manifestent les auteurs : ils ont le courage de briser la forme traditionnelle de la famille en liant des relations inappropriées et très souvent extraconjugales. D'où la réaction sceptique, voire houleuse vis-à-vis du couple dans les romans du corpus. Nous avons analysé l'institution du mariage dans plusieurs perspectives relationnelles : d'une part le mariage apparaît comme une obligation dictée par des normes sociales, donc comme une contrainte familiale, d'autre part en tant que choix libre des personnages il devient une solution, un moyen d'évasion de la tutelle parentale. Ce chapitre s'est

clos par la récupération de la société comme baromètre de la relation amoureuse. Nous avons pris toujours le mariage comme exemple relationnel et avons analysé ce concept en tant que représentation d'un paradigme social et par le prisme du regard de la société. Les romans du corpus reflètent la réalité du XX<sup>e</sup> siècle qui remet en cause le statut marital et l'emprise parentale sur les jeunes. Nous avons constaté que les rapports couple-société sont régis par une attitude réciproque de défi : le défi des mœurs bourgeoises et la subversion des règles par le couple ; le rejet, l'hostilité et les pressions de la part de la société.

Le troisième chapitre de la thèse est une conséquence logique de l'analyse précédente. Nous rappelons que notre analyse de la relation amoureuse a été décidée par l'évolution des couples vers le rapport triangulaire et, partant, vers la faillite. Dans un premier temps, nous avons illustré avec Bakhtine « le chronotope de la crise », les circonstances et les mobiles qui ont ébranlé le couple. Lors de cette étape nous avons suivi l'existence du couple à travers les conditionnements intrinsèques (la routinisation des gestes et des actes amoureux, l'anéantissement de la passion), tout en relevant l'apparition de conditionnements extrinsèques aussi (le milieu critique et jugeant, les tiers menaçants) qui ont concouru à sa fragilisation progressive. Le concept d'altérité nous a servi à définir la position du couple. Ainsi, nous avons analysé l'altérité au sein de l'identité du sujet en nous appuyant sur la théorie de Ricœur. Nous avons aussi observé, en utilisant les recherches de Marc Guillaume et Jean Baudrillard, la confrontation du couple avec l'altérité menaçante, génératrice de catastrophes amoureuses. En même temps, il a fallu considérer le rapport du sujet avec autrui au niveau de la conscience et, pour ce faire, nous avons recouru aux théories de Hegel et de Sartre. L'étude du concept sartrien de « regard de l'autre » nous a aidée à comprendre le rôle de l'autre dans la relation amoureuse et le conflit naissant entre deux consciences qui se jugent et se condamnent réciproquement.

Si jusqu'à présent l'identité et l'altérité ont été les deux critères définissant le couple, son échec est figuré par la triangularité et la tierceté. Ce sont les concepts-clé autour desquels s'est articulée la partie suivante de notre recherche. La relation binaire s'est ouverte à une relation triangulaire, indésirable mais inévitable. L'intervention du tiers configure un nouveau paradigme de l'altérité qui se définit dans le corpus par le rapport que ce personnage entretient avec le couple et qui est incontestablement un rapport de pouvoir. Nous avons adopté le concept de tierceté en partant de la théorie exposée par René Girard portant sur le « désir triangulaire ». Dans sa vision, le tiers apparaît comme celui qui déclenche le mécanisme du désir triangulaire, qui fait que l'objet de l'amour devienne désirable s'il est désiré par un autre. Cet autre agit comme ce que

Girard appelle un « médiateur » du désir. La relation qui se crée ainsi ne lie plus directement un sujet à son objet, mais indirectement, en passant par un troisième élément qui sert de médiateur. Néanmoins, ce dernier piège le couple, puisque tout en révélant l'objet de l'amour, il devient forcément un rival du sujet. La déformation de cette relation entre les deux partenaires a pour résultat une relation à trois pôles, c'est-à-dire le triangle amoureux. L'intervention du tiers n'a pas lieu sans la complicité du couple qui l'invite dans sa vie. Il se crée donc entre eux une forme de l'hospitalité, basée sur la réciprocité de l'affection et des objets matériels. En nous servant des études entreprises par Alain Montandon, nous avons vu que dans le corpus l'hospitalité est paradoxalement associée à la possession, à la réification des êtres et qu'elle implique un désir de supériorité et de celui qui l'accorde, et de celui qui la reçoit ; d'où le conflit créé par le sentiment de l'intrusion réciproque. La relation triangulaire n'aurait pu se construire sans que les partenaires fassent usage de la séduction. Ce concept, théorisé par Jean Baudrillard, se révèle indissociable de celui de la fragilité humaine. Nous sommes partie de cette acception pour illustrer dans le corpus que la fragilité constitue en fait le pouvoir qui mène à la réussite de l'entreprise de séduction.

Le dernier chapitre respecte l'évolution des couples analysés ; c'est pourquoi il est consacré à l'analyse de l'échec de la relation amoureuse. Cette étape inévitable s'est fondée sur la disparition de l'un ou deux des membres du trio, par la mort ou la séparation. Trois dénouements ont été envisagés par les auteurs : la mort du partenaire du couple ou du tiers, l'espoir d'une nouvelle vie après la rupture du trio, la solitude causée par la mort du compagnon ou par l'abandon. Dans le corpus, la dimension de l'amour est naturellement associée à celle de la mort, puisque l'histoire des personnages a été à la fois passionnelle et conflictuelle, paisible et angoissée ; c'est donc en tant que point d'apogée d'un parcours frénétique qu'elle se décline. L'espoir qui perce parfois suite à l'échec de la relation triangulaire est vu comme soulagement, acceptation de l'échec et contemplation lucide de l'avenir. Quant à la solitude, elle est imaginée en même temps comme un contexte et un sentiment de vide existentiel par des personnages pour qui la faillite de l'amour équivaut à un anéantissement de l'être. C'est autour de ces concepts — la mort, l'espoir, la solitude — que s'est élaborée la dernière partie de la thèse.

Cet itinéraire à travers les abîmes de la triangulation dans le corpus a rendu possible la découverte de la richesse des manifestations émotionnelles et sensuelles d'êtres humains prêts, coûte que coûte, à explorer les voies de l'amour. Entre débats métaphysiques et tourments quotidiens, nous avons observé chez Beauvoir, Roché, Hellens et Moravia la pluralité des

modèles de couples, tout comme la variété des résolutions des conflits. Les romans analysés instituent une véritable communauté de la passion vouée à l'échec. La triangularité est la forme de cet échec qui se généralise chez les quatre écrivains et c'est grâce à ce même échec que le corpus nous a proposé une analyse complexe de l'être humain et non pas seulement d'une aventure amoureuse. L'évolution depuis la rencontre jusqu'à la faillite a fait en sorte que les personnages créés par ces auteurs soient porteurs d'un sens fondamentalement humain. D'ailleurs la traversée de la relation amoureuse représente la traversée de toute une société. Et cette société, dans notre cas, se réclame géographiquement de trois pays occidentaux (la France, la Belgique, l'Italie) dont les écrivains analysés sont les porte-parole. Nous ne saurons pas conclure cette recherche qui leur est dédiée sans souligner une dernière fois que ce corpus retrace l'histoire de toute une mentalité : la faillite du couple dans une société marquée par l'instabilité.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus de la thèse

1. Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, 1943.
2. Simone de Beauvoir, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1967.
3. Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1953.
4. Franz Hellens, *La femme partagée*, Paris, Bernard Grasset, 1929.
5. Alberto Moravia, *L'Ennui*, Roman traduit de l'italien, Paris, Flammarion, 1961. Édition originale : *La Noia*, Milano, Bompiani, 1960.

### Sources littéraires

#### Simone de Beauvoir

#### Références à d'autres œuvres

1. *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1946.
2. *Le deuxième sexe*, Tome I *Les faits et les mythes*, Tome II *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949, renouvelé en 1976.
3. *Les Mandarins*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954.
4. *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1958.
5. *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1960.
6. *La force des choses*, 2 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963.
7. *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.
8. *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
9. *Quand prime le spirituel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.
10. *La Cérémonie des adieux*, suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre : Août – Septembre 1974*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.
11. *Journal de guerre. Septembre 1939 – Janvier 1941*, Édition présentée et annotée par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990.

12. *Lettres à Sartre*, Tome I 1930-1939, Tome II 1940-1963, Édition présentée, établie présentée et annotée par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990.
13. *L'Amérique au jour le jour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

## **Henri-Pierre Roché**

### **Références à d'autres œuvres**

1. *Deux Anglaises et le Continent*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956.
2. *Victor (Marcel Duchamp)*, Roman, Texte établi par Danielle Régnier-Bohler, Préface et notes par Jean Clair, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977.
3. *Don Juan et...*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920, réédition, Paris, André Dimanche, 1994.
4. « Luk à Paris », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, no. 440, septembre 1989, pp. 120-128. Texte écrit en décembre 1920.
5. *Carnets. Les années Jules et Jim. Première partie 1920-1921*, Avant-propos de François Truffaut, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1990.

## **Franz Hellens**

### **Références à d'autres œuvres**

1. *En ville morte. Les scories*, Bruxelles, Librairie nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Cest et C<sup>o</sup>, 1906.
2. *Les hors-le-vent*, Bruxelles, Oscar Lamberty, Paris, Dorbon aîné, 1909.
3. *Massacrions les innocents*, Pièce en un acte, Bruxelles, Éd. du Masque Henri Lamertin, 1911.
4. *Les clartés latentes. Vingt contes et paraboles*, Paris, Librairie générale des Sciences, des Arts et des Lettres, 1912.
5. *Nocturnal, précédé de quinze histoires*, Bruxelles, Les Cahiers indépendants, série I, no. 2, 1<sup>er</sup> mai 1919.
6. *Mélusine ou la robe de saphir*, Paris-Bruxelles, La Voile rouge, Émile-Paul frères, 1920.

7. *En écoutant le bruit de mes talons*, Bruxelles, Éditions de La Renaissance d'Occident, 1920.
8. *Bass-Bassina-Boulou*, Paris, Rieder, 1922.
9. *Réalités fantastiques*, Paris-Bruxelles, Disque vert, 1923.
10. *Le Naïf*, Paris, Émile-Paul, coll. « Edmond Jaloux », 1926.
11. *Les filles du désir*, Paris, Gallimard, 1930.
12. *Au repos de la santé*, Paris, Commerce d'esprit, 1932.
13. *Documents secrets (1905-1931)*, Bruxelles & Maestricht, A.A.M. Stols Éditeur, 1932.
14. *Fraîcheur de la mer*, Paris, Gallimard, 1933.
15. *Frédéric*, Paris, Gallimard, 1935.
16. *Nouvelles réalités fantastiques*, Bruxelles, Les Écrits, 1941.
17. *Moreldieu*, Paris, Albin Michel, 1946.
18. *Naître et mourir*, Paris, Albin Michel, 1948.
19. *L'homme de soixante ans*, Paris, Albin Michel, 1951.
20. *Les saisons de Pontoise*, suivi de *Contes de Frédéric*, Paris, Albin Michel, 1956.
21. *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Albin Michel, 1958.
22. *Entre toutes les femmes*, Paris, Albin Michel, 1960.
23. *Éléments pour un portrait de l'écrivain par lui-même*, Liège, Dynamo, Pierre Aelberts Éditeur, coll. « Brimborions », no. 96, 1962.
24. *Glose sur « La femme partagée »*, Liège, Dynamo, Pierre Aelberts Éditeur, coll. « Brimborions », 1964.

## **Alberto Moravia**

### **Références à d'autres œuvres**

1. *Les Indifférents* [1929], Traduit de l'italien par Paul-Henri Michel, Préface de Benjamin Crémieux, Rieder, 1931.
2. *Les ambitions déçues* [1935], Traduit de l'italien par Paul-Henri Michel, Paris, Plon, coll. « Feux Croisés », 1962.
3. *L'imbroglia*, Milano, Bompiani, 1937. Inédit en français.
4. *I sogni del pigro*, Milano, Bompiani, 1940. Inédit en français.

5. *Le quadrille des masques* [1941], Traduit par Armand Pierhal et Viviana Pâques, Paris, Gallimard, 2005.
6. *L'amante infelice*, Nouvelle, Milano, Bompiani, 1943. Inédit en français.
7. *L'epidemia*, Roma, Documento, 1944. Inédit en français.
8. *Agostino* [1945], Traduit de l'italien par Marie Canavaggia, Paris, Flammarion, 1962.
9. *La Belle Romaine* [1947], Traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Flammarion, coll. « La Rose des vents », 1957.
10. *Le conformiste* [1951], Traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, J'ai lu, 1969.
11. *Hiver de malade*, in *Nouvelles (1927-1951)* [1952], Traduit de l'italien par Simone De Vergennes, Paris, Flammarion, 2000.
12. *Le mépris* [1954], Traduit de l'italien par Claude Poncet, Lausanne, Guilde du Livre, 1974.
13. *Nouvelles romaines* [1954], Traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, coll. « La Rose des vents », 1957.
14. *La Ciociara* [1957], Traduit par Claude Poncet, Paris, Flammarion, coll. « La Rose des vents », 1957.
15. *Un mois en U.R.S.S.* [1958], Traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, coll. « La Rose des vents », 1958.
16. *Autres nouvelles romaines* [1959], traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, coll. « La Rose des vents », 1960.
17. *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1965. Inédit en français.
18. *Impegno controvoglia*, Bompiani, Milano 1980. Inédit en français.
19. *1934* [1982], traduit de l'italien par Simone de Vergennes, Paris, J'ai lu, coll. « Le livre de poche », 1984.
20. *La Chose* [1983], Nouvelles, Traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Flammarion, 1985.
21. *Brève autobiographie littéraire et autres nouvelles* [1986], Traduit de l'italien par Martine Segonds Bauer, Paris, Salvy, 1989.
22. *Le voyage à Rome* [1988], Traduit de l'italien par René de Ceccaty, Paris, Flammarion, 1989.
23. *Journal européen* [1993], Traduit de l'italien par Denis Fernandez-Récatala et Gianni Burattoni, Préface de Daniel Rondeau, Paris, Écriture, 1994.



## Autres sources littéraires

1. ABBÉ PRÉVOST, *Manon Lescaut* [1753], Texte conforme à l'édition de 1753, Édition présentée, annotée et commentée par Sophie Le Ménahèze-Lefay, Paris, Larousse, 2008.
2. ARISTOTE, *La Poétique* [vers 340-330 av. J.-C.], texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
3. BALZAC, Honoré de, *Physiologie du mariage* [1829], Édition présentée, établie et annotée par Samuel S. De Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1971.
4. BALZAC, Honoré de, *La Femme de trente ans* [1831], Préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, 1999.
1. BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal* [1857], Édition établie et mise à jour par Jacques Dupont, Paris, Flammarion, 2006.
2. CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma vie : mémoires* [1825], Paris, Arléa, 1993.
3. CHATEAUBRIAND, François-René de, *René ou les Effets des passions* [1802], Eaux-fortes originales de Paulette Humbert, Paris, Éd. de la Cité, 1945.
4. CLAUDEL, Paul, *Partage de midi*. Théâtre [1906], édition présentée, établie et annotée par Gérard Antoine, Paris, Gallimard, 1994.
5. COLETTE, *La Maison de Claudine* [1922], Paris, Fayard Hachette, 2004.
6. COLETTE, *La Naissance du jour* [1928], Paris, Flammarion, 2007.
7. CROMMELYNCK, Fernand, *Le Cocu magnifique* [1921], in *Théâtre*, Tome 1 (*Le Cocu magnifique, Les amants puérils, Le sculpteur de masques*), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2001.
8. DOSTOÏEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch, *Crime et châtiment* [1866], Édition préfacée, annotée et commentée par Jean-Louis Backès, Traduction d'Élisabeth Guertik, Paris, Le Livre de poche, 2008.
9. DOSTOÏEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch, *L'éternel Mari* [1870], Traduit par Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.
10. EEKHOUD, Georges, *La nouvelle Carthage*, Paris, Mercure de France, 1914.
11. FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* [1857], Préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, 2008.

12. FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale* [1869], Chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, 2001.
13. GAUTIER, Théophile, *La Chaîne d'or ou l'amant partagé* [1837], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
14. GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1954.
15. GOETHE, Johann Wolfgang, *Les Souffrances du jeune Werther* [1774], Traduction de l'allemand par Bernard Groethuysen, Préface et notes de Pierre Bertaux, Paris, Gallimard, 1990.
16. GOETHE, Johann Wolfgang, *Les Affinités électives* [1809], Traduction, introduction et notes par J.-F. Angelloz, Paris, Flammarion, 1992.
17. GOURMONT, Remy de, *La Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel* [1903], Préface de Jean-François Josselin, Paris, Éditions, 1989.
18. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit* [1807], Traduction et avant-propos de Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », Paris, 1991.
19. HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps* [1927], Traduit de l'allemand par François Vezin, Texte établi d'après les travaux de Rudolf Boehm, Alphonse de Waelhens, Jean Lauxerois et Claude Roëls, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », série « Œuvres de Martin Heidegger », 1986.
20. HESSEL, Franz, *Le bazar du bonheur* [1913], Traduction de Léa Marcou, Postface de Bernd Witte, Paris, Maren Sell / Calman-Lévy, coll. « Petite bibliothèque européenne du XX<sup>e</sup> siècle », 1992.
21. HESSEL, Franz, *Romance parisienne. Les papiers d'un disparu* [1920], Traduit de l'allemand par Léa Marcou, Paris, Maren Sell, coll. « Petite Bibliothèque européenne du XX<sup>e</sup> siècle », 1990.
22. HESSEL, Franz, *Promenades dans Berlin* [1927], Traduction de Jean-Michel Belœil, Introduction de Jean-Michel Palmier, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
23. HESSEL, Franz, *Le dernier voyage* [1987], Traduit de l'allemand par Françoise Borie, Postface de Bernd Witte, Paris, Gallimard, 1997.
24. HESSEL, Helen, *Journal d'Helen. Lettres à Henri-Pierre Roché. 1920-1921*, Traductions : Antoine Raybaud, Notes : Karin Grund, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1991.

25. HUSSERL, Edmund, *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons* [1907], Traduit de l'allemand par Alexandre Lowitt, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Tel », 1983.
26. HUSSERL, Edmund, *La crise des sciences et la phénoménologie transcendantale* [1936], Traduction de l'allemand et préface par Gérard Granel, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Tel », 1976.
27. JOYCE, James, *Ulysse* [1922], Nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.
28. LA FAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves* [1678], Préface de Louise de Vilmorin, Paris, Gallimard, 1958.
29. LACLOS, Choderlos de, *Les liaisons dangereuses* [1782], Préface d'André Malraux, Notice et notes de Joël Papadopoulos, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 pour le texte et les notes, 1970 pour la préface d'André Malraux.
30. LAMBLIN, Bianca, *Mémoires d'une jeune fille dérangée*, Paris, Balland, 1993.
31. LEDUC, Violette, *Thérèse et Isabelle* [1966], Paris, Gallimard, 2000.
32. LEOPARDI, Giacomo, *Petites œuvres morales* [1827], Traduit de l'italien par Joël Gayraud, Introduction de Giorgio Colli, Paris, Allia, 1992.
33. LUCRÈCE, *De la nature. De rerum natura* [vers 53 av. J.C.], traduction réalisée et édition établie par José Kany-Turpin, Paris, Aubier Éditeur, 1993. Réédition : Paris, Flammarion, 1997, revue en 1998.
34. MAETERLINCK, Maurice, *L'Intruse* [1890], in *L'intruse, Les aveugles, Les sept princesses*, Théâtre, Édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, L. Pire, 2009.
35. MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Théâtre [1892], Préface de Henri Ronse, Lecture de Christian Lutaud, Bruxelles, Labor, 1992.
36. MAETERLINCK, Maurice, *Aglavaine et Sélysette*, Paris, Société du Mercure de France, 1896.
37. MANN, Thomas, *La montagne magique* [1924], Traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard, 2008.
38. MOLINA, Tirso de, *Don Juan et l'invité de pierre* [1630], Traduit et adapté de l'espagnol par Maurice Clavel et Claude-Henri Rocquet, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 2009.

39. MONTAIGNE, Michel de, *Essais* [1580], Choix, préface, notes, dossier historique et littéraire par Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Pocket, 2009.
40. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Le gai savoir* [1882], Présentation, traduction inédite, notes, bibliographie et chronologie par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 1997.
41. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Par-delà le bien et le mal : prélude d'une philosophie de l'avenir* [1886], Traduit par André Meyer et René Guast, Préface de Daniel Halévy, Édition annotée par André Meyer et George Liébert, Paris, Hachette, 1948.
42. PASCAL, Blaise, *Pensées* [1669], Édition présentée, établie et annotée par Philippe Sellier, Paris, Pocket, 2003.
43. PLATON, *Le Banquet ou de l'amour* [vers 380 av. J.-C.], Traduction intégrale et nouvelle suivie des commentaires de Plotin sur l'amour par Mario Meunier, Paris, Payot, 1923.
44. PLATON, *La République : du régime politique* [vers 375 av. J.-C.], Traduction de Pierre Pachet, Paris, Gallimard, coll. « Tell », 1993.
45. POE, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires* [1856], Préface et traduction de l'anglais (États-Unis) par Charles Baudelaire, Postface de Pierre Brévignon, Montréal, Caractère, 2011.
46. POE, Edgar Allan, *Les aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* [1858], Traduction de Charles Baudelaire, Édition de Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de poche, 2007.
47. PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann* [1913], Préface de Michel Parfenov, Paris, L'Aventurine, 2000.
48. RACINE, Jean, *Phèdre. Tragédie* [1677], Édition présentée par Ocile Gandon, Paris, Nathan, 2007.
49. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse* [1761], Paris, Hachette, 1925.
50. SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943.
51. SARTRE, Jean-Paul, *L'âge de raison*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
52. SARTRE, Jean-Paul, *Lettres au Castor et à quelques autres (1926-1963)*, Édition établie, présentée et annotée par Simone de Beauvoir, 1926-1939, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1983.
53. SÉNÈQUE, *De la tranquillité de l'âme* [53 ou 54], Traduction du latin par Joseph Baillard, Révision de la traduction, notes et postface par Cyril Morana, Paris, Mille et une nuits, 2003.

54. SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius* [63 et 64], Traduction de Henri Noblot, Traduction revue par Paul Veyne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
55. STEINBECK, *Des souris et des hommes* [1921], Dossier réalisé par Magali Wiéner, Lecture d'image par Olivier Tomasini, Paris, Gallimard, 2010.
56. STENDHAL, *De l'amour* [1822], Chronologie et préface par Michel Crouzet, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
57. STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], Lecture accompagnée par Anne Lamalle, Paris, Gallimard, 1999.
58. STENDHAL, *Mémoires d'un touriste* [1838], Texte établi et annoté avec un avant-propos par Louis Royer, Préface de Jean-Louis Vaudoyer, Paris, Champion, 1932.
59. STENDHAL, *La Chartreuse de Parme* [1839], Édition présentée, établie et annotée par Mariella Di Maio, Paris, Gallimard, 2003.
60. SVEVO, Italo, *La Conscience de Zeno* [1923], Traduit de l'italien par Paul-Henri Michel, Nouvelle édition revue par Mario Fusco, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954, et 1986 pour la traduction française.
61. TOLSTOÏ, Léon, *Anna Karenine* [1878], Traduction et notes par Henri Mongault, Préface de Louis Pauwels, dossier d'Anna Karénine présenté et traduit par Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
62. TOLSTOÏ, Léon, *La Sonate à Kreutzer* [1891], Traduit du russe par Sylvie Luneau, Préface de Nina Kehayan, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
63. TOURGUENIEV, Ivan, *Premier amour* [1860], Traduction de Michel Rostislav Hofmann, revue et corrigée, Présentation, notes et dossier par Odile Ardin et Matthieu Ardin, Paris, Flammarion, 1996.
64. WEININGER, Otto, *Sexe et caractère* [1903], Lausanne, L'Âge d'homme, 1975.
65. WOOD, Beatrice, *I shock myself. The autobiography of Beatrice Wood* [1985], Edited by Lindsay Smith, San Francisco, Chronicle Books, 2006.

## Bibliographie critique et théorique

### Ouvrages et articles critiques sur Simone de Beauvoir

1. ALTMAN, Meryl, « Simone de Beauvoir et l'expérience lesbienne vécue », in *Genre, sexualité & société*, n° 2, Automne 2009, [En ligne], URL : <http://gss.revues.org/index1007.html>.
2. ANNLAUG, Bjørnsnøs, « Beauvoir et Ricœur – L'identité narrative. Analyse d'une crise identitaire dans *L'Invitée* de Simone de Beauvoir », in *Revue Romane*, 43:1, 2008, John Benjamins Publishing Company, pp. 108-124, [En ligne] URL : <http://benjamins.com/series/rro/43-1/art/09bjo.pdf>.
3. APPIGNANESI, Lisa, *Simone de Beauvoir*, Harmondsworth, Penguin, 1988.
4. AUDET, Jean-Raymond, *Simone de Beauvoir face à la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Lettera », 1979.
5. BAIR, Deirdre, *Simone de Beauvoir*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-France de Paloméra, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991.
6. BOSDEFFRE, Pierre de, « Simone de Beauvoir, *Mémoires* », in *Revue de Paris*, janvier 1961, pp. 169-171.
7. BOTT, François, « Simone de Beauvoir en face de sa vie », in *Le Monde*, 15 septembre 1972, p. 11, p. 13.
8. BOUCHARDEAU, Huguette, *Simone de Beauvoir : biographie*, Paris, Flammarion, 2007.
9. CAYRON, Claire, *La Nature chez Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, N.R.F., coll. « Les Essais », 1973.
10. CELEUX, Anne-Marie, *Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir : une expérience commune, deux écritures*, Paris, Librairie Nizet, 1986.
11. CHAPERON, Sylvie, *Les Années Beauvoir, 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000.
12. CONTAT, Michel, « Sartre–Beauvoir, légende et réalité d'un couple », in *Literature and its Cults*, Budapest, Argumentum, 1994, pp. 123-156.
13. COSTA PRADES, Bernadette, *Simone de Beauvoir*, Paris, Maren Sell, 2006.
14. CROSLAND, Margaret, *Simone de Beauvoir. The woman and her work*, London, Heinemann, 1992.

15. DAYAN, Josée, RIBOWSKA, Malka, *Simone de Beauvoir*, un film de Josée Dayan et Malka Ribowska, réalisé par Josée Dayan, avec la participation de Jean-Paul Sartre, Claude Lanzmann, Jacques-Laurent Bost, Olga Bost, Colette Audry, Andrée Michel, Alice Schwartz, Hélène de Beauvoir, Jean Pouillon, Paris, Gallimard, 1979.
16. DELPECH, Jeanine, « Simone de Beauvoir : *La Force de l'âge* », in *Le Français dans le monde*, no. 1, mai 1961, p. 26.
17. DESCUBES, Madeleine, *Connaître Simone de Beauvoir*, Paris, Resma, 1979.
18. EAUBONNE, Françoise de, *Une femme nommée Castor. Mon amie Simone de Beauvoir*, Paris, Soinem/Encre, 1986.
19. ENCKELL, Pierre, « Sartre et Beauvoir : le scandale ? », in *L'Événement du jeudi*, 12-18 septembre 1991, pp. 100-101.
20. FALLAIZE Elizabeth, *The novels of Simone de Beauvoir*, Routledge, London and New York, 1988.
21. FICHT, Brian T., *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1964.
22. FRANCIS, Claude, GONTIER, Fernande, *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture*, Avec en appendice *Textes inédits ou retrouvés*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1979.
23. FRANCIS, Claude, GONTIER, Fernande, *Simone de Beauvoir*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1985.
24. FRASER, Mariam, *Identity without selfhood. Simone de Beauvoir and Bisexuality*, Cambridge, University Press, 1999.
25. FULLBROOK, Edward, FULLBROOK, Kate, *Simone de Beauvoir. A critical introduction*, Cambridge, Polity Presse, 1998.
26. GAGNEBIN, Laurent, *Simone de Beauvoir ou le refus de l'indifférence*, Paris, Fischbacher, Collection « Célébrités d'aujourd'hui », 1968.
27. GALSTER, Ingrid, *Beauvoir dans tous ses états*, Paris, Tallandier, 2007.
28. GENNARI, Geneviève, *Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », 1958.
29. GENNARI, Geneviève, « Simone de Beauvoir », in *La femme précaire*, Paris, Julliard, 1986, pp. 108-115.

30. GOTHLIN-LUNDGREN, Eva, *Sexe et existence. La philosophie de Simone de Beauvoir*, Traduit de l'anglais par Michel Kail et Marie Ploux, Préface de Michel Kail, Paris, Michalon, 2001.
31. HEATH, Jane, *Simone de Beauvoir*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1989.
32. HOLLAND, Alison, *Simone de Beauvoir. A beginner's guide*, London, Hodder & Stoughton, 2002.
33. HOUVILLE, Gérard de, « Simone de Beauvoir. *La Force de l'âge* », in *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1960, pp. 701-703.
34. HURTIN, Jean, « De l'autobiographie au roman », in *Le Magazine littéraire*, no. 39, avril 1970, pp. 11-12.
35. KRISTEVA, Julia, « Aux risques de la liberté », in *Le Magazine littéraire*, Dossier Simone de Beauvoir, la passion de la liberté, no. 471, janvier 2008, pp. 57-59.
36. JACCARD, Annie-Claire, *Simone de Beauvoir*, Zurich, Juris-Verlag, 1968.
37. JEANSON, Francis, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, suivi de deux entretiens avec Simone de Beauvoir, Paris, Seuil, 1966.
38. JOSEPH Gilbert, *Une si douce occupation : Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. 1940-1944*, Paris, Albin Michel, 1991.
39. JULIENNE-CAFFIÉ, Serge, *Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », 1966.
40. KEEFE, Terry, *Simone de Beauvoir. A study of her writings*, London, Harrap, 1983.
41. KRISTEVA, Julia, FAUTRIER, Pascale, FORT, Pierre-Louis, STRASSER, Anne (dir.), *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des Adieux*, Paris, Le Bord de l'eau, 2008.
42. IKAZAKI, Yasue, « Les procédés narratifs dans les œuvres de Simone de Beauvoir », Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement à l'Université Charles de Gaulle Lille 3, 2003, p. 98 [En ligne] URL : <http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/ikazaki-yasue/html/these.html>.
43. LECARME-TABONE, Éliane, *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000.
44. LILAR, Suzanne, *Le Malentendu du « Deuxième sexe »*, Paris, P.U.F., 1969.



45. LUKAVSKÁ, Eva, « L'Invitée de Simone de Beauvoir », in *Études romanes de Brno*, volume IX, Brno, UJEP, 1977, pp. 51-64, [En ligne] URL : <http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-01-10/4lukavska77.rtf>.
46. MACDONALD, Marylea, « Le pacte autobiographique dans les *Mémoires* de Simone de Beauvoir », in *Simone de Beauvoir Studies*, no. 9, 1992, pp. 75-79.
47. MAHON Joseph, *Existentialism, feminism and Simone de Beauvoir*, London, Macmillan Press, 1997.
48. MARKS Elaine, *Simone de Beauvoir, Encounters with Death*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers Unic. Press, 1973.
49. MARKS, Elaine, *Critical Essays on Simone de Beauvoir*, Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co, 1987.
50. MAURIAC, François, « La Poursuite du bonheur », in *Le Figaro littéraire*, 21 janvier 1961, p. 1, p. 10.
51. MIJEA, Camelia-Meda, « Compassion et révolte dans le rapport mère-fille. Une mort très douce de Simone de Beauvoir », in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, seria Philologia, Cluj-Napoca, 2008, pp. 113-123.
52. MOI, Toril, *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*, Oxford, Blackwell, 1990.
53. MOI, Toril, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, Traduit de l'anglais par Guillemette Belleteste, Préface de Pierre Bourdieu, Paris, New York, Amsterdam, Diderot Éditeur, Arts et Sciences, coll. « Actualité », 1995.
54. MONTEIL, Claudine, *Simone de Beauvoir : le mouvement des femmes : mémoires d'une jeune fille rebelle*, Outremont, Québec, Éd. internationales Alain Stanké, Paris, Du Rocher, 1996.
55. MONTEIL, Claudine, *Simone de Beauvoir. Côté femme*, Boulogne Billancourt, Timée Éditions, coll. « Arts et culture », 2006.
56. MOREAU Jean-Luc, *Simone de Beauvoir. Le goût d'une vie*, Paris, Écriture, 2008.
57. MORICOURT, Guillaume, *Simone de Beauvoir. Une femme méconnue...*, Jargeau, Dorval, 2008.
58. MOUBACHIR, Chantal, *Simone de Beauvoir ou le souci de différence*, Présentation, choix de textes comportant une inédite biographie et bibliographie, Paris, Seghers, 1972.
59. OKELY Judith, *Simone de Beauvoir. A Re-Reading*, London, Virago Pioneers, 1986.

60. PERAS, Delphine, « Sartre intime », entretien avec Hazel Rowley, in *Lire Hors-serie*, Dossier « Jean-Paul Sartre », no. 10, 2010, pp. 32-36.
61. PETERS, Hélène, *The Existential Woman*, New York, Peter Lang, 1991.
62. PILARDI, Jo-Ann, *Simone de Beauvoir, Writing the self. Philosophy Becomes Autobiography*, Westport-Connecticut-London, Praeger Publishers, 1999.
63. POISSON, Catherine, *Sartre et Beauvoir: du je au nous*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.
64. RÉTIF, Françoise, *Simone de Beauvoir, l'autre en miroir*, Paris, l'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 1998.
65. ROWLEY, Hazel, *Tête-à-tête. Beauvoir et Sartre : un pacte d'amour*, Traduit de l'anglais par Pierre Demarty, Paris, Bernard Grasset & Fasquelle, 2006.
66. SACCANI, Jean-Pierre, *Nelson et Simone*, Paris, Du Rocher, 1994.
67. SALLENAVE, Danièle, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2008.
68. SCHWARZER, Alice, *Simone de Beauvoir aujourd'hui. Six entretiens*, Introduction, entretiens deux, cinq et six traduits de l'allemand par Léa Marcou, Paris, Mercure de France, 1984.
69. TEBOUL, Jacques, « L'autre Beauvoir », in *Le Point*, no. 1279, 22 mars 1997, p. 90.
70. THÉBAUD, Anne, « Une femme amoureuse », in *La Quinzaine littéraire*, 16 mars 1997, p. 12.
71. THÉRY, Chantal, « Simone de Beauvoir. *Journal de guerre et Lettres à Sartre* », in *Recherches féministes*, vol. 4, n° 1, 1991, pp. 171-175, [En ligne] URL : <http://www.erudit.org/revue/RF/1991/v4/n1/057640ar.pdf>.
72. TIDD, Ursula, *Simone de Beauvoir. Gender and testimony*, Cambridge, University Press, 1999.
73. TRENTADUE, Mauro, *La gioia di esistere, l'orrore di finire. Simone de Beauvoir e l'avventura dell'esistenza*, Milano, Edizioni Ghibli, 2003.
74. VAN DEN BERGHE, Christian Louis, *Dictionnaire des idées dans l'œuvre de Simone de Beauvoir*, La Haye, Mouton, coll. « Dictionnaire des idées : Littérature française », 1966.
75. WHITMARSH, Anne, *Simone de Beauvoir and the Limits of Commitment*, Cambridge, Cambridge UP, 1981.
76. WINEGARTEN, Renee, *Simone de Beauvoir. A critical View*, Oxford, New Cork, Hamburg, Berg Publishers, 1988.

## Ouvrages et articles critiques sur Henri-Pierre Roché

1. ASSOCIATION JULES ET JIM, « Rencontres internationales *Jules et Jim*. Autour d'Henri-Pierre Roché », Actes complets, École de Beauvallon, Dieulefit, 4, 5, 6 juillet 2003 [en ligne] URL : <http://xavier.rockenstrocly.free.fr/ACTESCOMPLETS.PDF>.
2. BASCH, Sophie, « Henri-Pierre Roché entre influences et apparences ou le roman vrai de *Jules et Jim* » in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, no. 440, septembre 1989, pp. 74-82.
3. BERNE, Jacques, « Un amateur exemplaire », in *Critique*, Paris, no. 521, octobre 1990, pp. 864-866.
4. BESSIÈRE, Edouard, *Deux « Jules et Jim ». Analyse comparée des deux œuvres de Henri-Pierre Roché et de François Truffaut*, Evreux, Centre Départemental de Documentation Pédagogique de l'Eure, coll. « Un livre / un film », 1998.
5. BETTENFELD, Françoise, « Henri-Pierre Roché ou La chasse au bonheur », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, no. 553, mars 2000, pp. 226-236.
6. ERULI, Brunella, « La costruzione di *Jules et Jim*: Roché e Hessel », in *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. L, Fasc. 3, luglio-settembre 1997, Pisa, Pancini Editore, pp. 297-322.
7. FLÜGGE, Manfred, *Le Tourbillon de la Vie. La véritable histoire de Jules et Jim*, Traduit de l'allemand par Nicole Bary, Paris, Albin Michel, 1994.
8. KEPLER DU TOIT, Catherine, *Henri-Pierre Roché : À la recherche de l'unité perdue. Le devenir d'un écrivain*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Pretoria, 2005, [en ligne] URL : <http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-04142009-163147/unrestricted/00front.pdf>.
9. MARTINOIR, Francine, « De grandes et peu banales amours », in *La Quinzaine littéraire*, Paris, no. 592, 1<sup>er</sup> – 15 janvier, 1992, p. 6.
10. MARTINOIR, Francine, « Un héros pathétique », in *La Quinzaine littéraire*, Paris, no. 650, 1<sup>er</sup> – 15 juillet, 1994, p. 12.
11. RELIQUET, Scarlet, RELIQUET, Philippe, *Henri-Pierre Roché, l'enchanteur collectionneur Biographie*, Préface de Stéphane Hessel, Paris, Ramsay, 1999.

12. ROCKENSTROCLY, Xavier, *Henri-Pierre Roché. Profession: écrivain*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Lumière-Lyon II, 1996, [en ligne] URL : <http://xavier.rockenstrocly.free.fr/>.
13. VALABREGUE, Frédéric, « Le malentendu et l'oubli (À propos des *Carnets* d'H.-P. Roché) », in *Quai Voltaire*, Paris, no. 1, hiver 1991, pp. 28-32.
14. VIDAL, Nuria, « Henri Pierre Roché: El coleccionista que amaba a las mujeres », in *Libros del Asteroide. La prensa dice*, 8 février 2006, [en ligne] URL : <http://www.librosdelasteroide.com/henri-pierre-roche-el>.
15. VOLPE, Sandro, *La forma intermedia. Truffaut legge Roché*, Palermo, L'epos società editrice, 1996.
16. WALDBERG, Patrick, « Henri Pierre Roché » in *L'Avant-scène Cinéma*, nr. 16, 15 juin 1962, [en ligne] URL : <http://iihm.imag.fr/truffaut/h.p.roche.html>.

### **Ouvrages et articles critiques sur Franz Hellens**

1. AYGUESPARSE, Albert, « Naître et mourir », in *Marginales*, 13, octobre 1948, pp. 233-235.
2. BEN ALI, Sourour (dir.), *Les écritures poétiques de Franz Hellens*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Maison de la Recherche, coll. « Littératures », 2003.
3. BO, Carlo, « Lettura di Franz Hellens », in *Il Nuovo Corriere*, 31 mars 1954, pp. 31-34.
4. CELLY, R., « *La Femme partagée* », in *La Revue nouvelle*, 48, juin 1929, pp. 85-86.
5. CONRADY, Charles, « Franz Hellens (À propos de son dernier roman) », in *Le Thyrsé*, XXVI, 31<sup>e</sup> ann., 4, 1<sup>er</sup> avril 1929, p. 89.
6. *Courant d'Ombres*. Dossier Franz Hellens, Revue semestrielle de littérature, no. 3, printemps 1996.
7. DE BOSCHÈRE, Jean, MANOLL, Michel, LE CLEC'H, Guy, *Franz Hellens*, Bibliographie, Documents photographiques, Lyon, Armand Henneuse, 1956.
8. DE SMEDT, Raphaël (dir.), *Franz Hellens. Recueil d'études, de souvenirs et de témoignages offert à l'écrivain à l'occasion de son 90<sup>e</sup> anniversaire*, Bruxelles, André de Rache, 1971.

9. DE SMEDT, Raphaël, *La collaboration de Franz Hellens aux périodiques de 1899 à 1972*, Bibliographie descriptive, Numéro spécial, 19, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 1978.
10. DOMMARTIN, Henry, « Naître et mourir », in *Le Flambeau*, 32<sup>e</sup> ann., 1949, pp. 66-72.
11. DOMMARTIN, Henry, « Naître et mourir », in Jean Paulhan, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens*, Paris, Albin Michel, 1957, pp. 109-110.
12. FERNANDEZ, Ramon, « *La Femme partagée*, par Franz Hellens », in *La Nouvelle Revue Française*, XXIII, 193, 1<sup>er</sup> octobre 1929, pp. 558-560.
13. FRICKX, Robert, « Une lecture particulière de *La Femme partagée* d'Hellens », in Vic Nachtergaele (dir.), *Franz Hellens entre Mythe et Réalité*, Colloque international organisé à la Katholieke Universiteit Leuven les 25 et 26 novembre 1988 par la section de Littératures romanes, Louvain, Presses Universitaires, coll. « Symbolae » 1990, vol. 4, pp. 55-65.
14. FRICKX, Robert, *Franz Hellens ou le Temps dépassé*, Bruxelles, Palais des Académies, Académie Royale de langue et de littérature françaises, 1992.
15. FRICKX, Robert, « Hellens et Ghelderode : une amitié littéraire », in *Michel de Ghelderode... Trente ans après*, Actes du troisième Colloque international Cluj-Napoca, 22-24 octobre 1992, Édités par Rodica Lascu-Pop et Rodica Baconsky, avec le concours de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises et de l'Université Libre de Bruxelles, Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française, Cluj-Napoca, Clusium, 1995, pp. 43-52.
16. GORCEIX, Paul, « *Mélusine* de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation? » in *Bulletin de l'ARLLF*, t. LXVII, n<sup>os</sup> 1-2, 1989, pp. 140-164.
17. GORCEIX, Paul, HELLENS, Franz, *Un balcon sur l'Europe*, Bruxelles, Labor/Archives du futur, 1990.
18. GRISAY, Auguste, *L'œuvre de Franz Hellens*, Liège, Éd. de l'Essai, 1962.
19. HACHELLE, J.M., *L'œuvre de Franz Hellens*, Essai bibliographique, critique et iconographique, Avec une Préface, des Fragments et un Journal inédit de Franz Hellens et douze portraits ou caricatures, Bruxelles, Un Violon d'Ingres, 1937.
20. HALÉN, P., « Un certain regard sur le monde : le fantastique réel dans l'œuvre de Franz Hellens », in *Écritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1985, p. 45-67.

21. JALOUX, Edmond, « *La Femme partagée*, par Franz Hellens », in *Les Nouvelles littéraires*, 329, 2 février 1929, p. 3.
22. LEBOIS, André, *Franz Hellens*, Présentation, Choix de textes, Bibliographie, portraits et fac-similés, Paris, Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1963.
23. LYSØE, Éric, « Franz Hellens et le fantastique réel : quelques jalons pour l'arpenteur », in *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 20, 1995, p. 85-101.
24. MALRAUX, André, « Documents secrets », in *La Nouvelle Revue française*, XXXVIII, 224, 1<sup>er</sup> mai 1932, pp. 915-916.
25. MANOLL, Michel, « Franz Hellens », in *Preuves*, août–septembre 1953, pp. 27-28.
26. MARCEL, Gabriel, « *La Femme partagée* de Franz Hellens », in *L'Europe nouvelle*, no. 574, 9 février 1929, p. 169.
27. *Marginales*. Hommage à Franz Hellens, Bruxelles, no. 22, mars 1951.
28. NACHTERGAELE, Vic, *Franz Hellens entre Mythe et Réalité*, Colloque international organisé à la Katholieke Universiteit Leuven les 25 et 26 novembre 1988 par la section de Littératures romanes, Louvain, Presses Universitaires, coll. « Symbolae » 1990, vol. 4.
29. OTTEN, Michel (dir.), *Écritures de l'imaginaire. Dix études sur neuf écrivains belges*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1985.
30. PAULHAN, Jean, *Le dernier Disque Vert. Hommage à Franz Hellens*, Paris, Albin Michel, 1957.
31. POULET, Robert, « *La Femme partagée*, par Franz Hellens », in *La Revue Européenne*, 5, 1<sup>er</sup> mai 1929, pp. 1847-1849.
32. RENCY, R., « *En écoutant le bruit de mes talons et Mélusine*, romans par M. Franz Hellens », in *L'Indépendance belge*, 91<sup>e</sup> année, 263, 19 septembre 1920, p. 2.
33. SNEYERS, Germaine, « Franz Hellens. Conteur somnambule et réaliste – Psychologue de l'inconscient – Aquafortiste des paysages flamands », in *Le Phare*, Bruxelles, 29 mars 1953, p. 8.
34. THYALET, Georges, « *La Femme partagée* », in *Nord*, 1<sup>er</sup> cahier, avril 1929, pp. 113-115.

## Ouvrages et articles critiques sur Alberto Moravia

1. AJELLO Nello (dir.), *Alberto Moravia, Intervista sullo scrittore scomodo*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 1978.
2. ALFONSI, Ferdinando, *Alberto Moravia in Italia. Un quarantennio di critica (1929-1969)*, Catanzaro, Antono Carello, 1986.
3. BALDINI MEZZALANA, Bruna, *Alberto Moravia e l'alienazione*, Milano, Ceschina, 1971.
4. BASILE, Bruno, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoievskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Bologna, Patron, coll. « L'esperienza critica », 1982.
5. BOUCHEZ, Madeleine, *L'Ennui de Sénèque à Moravia*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1973.
6. CAMON, Ferdinando, MORAVIA, Alberto, *Io e il mio tempo. Conversazioni critiche con Ferdinando Camon*, Padova, Edizioni Nord-Est, 1988.
7. CECCATTY, René de, *Alberto Moravia*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2010.
8. CHARDIN, Brigitte, *Sollers–Moravia*, Paris, Ramsay, 1991.
9. CHIAROMONTE, Nicola, « Moravia et le ver rongeur de la conscience », in *Preuves*, no. 129, novembre 1961, pp. 82-86.
10. COSTANTINI, Costanzo, *Moravia e le sue tre disgrazie*, Roma, New Books, 2006.
11. COTTRELL, Jane E., *Alberto Moravia*, New York, Frederick Ungar Publishing, coll. « Modern literature monographs », 1974.
12. DAVID, Michel, « Introduzione », in Alberto Moravia, *La noia*, Bibliografia di Tonino Tornitore, Cronologia di Eileen Romano, Milano, Bompiani, coll. « I Grandi Tascabili. Romanzi & Racconti », 1997, pp. V-XVI.
13. DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1976.
14. DEGO, Giuliano, *Moravia*, Edinburgh-London, Oliver and Boyd, 1966.
15. DEL BUONO, Oreste (dir.), *Moravia*, Milano, Feltrinelli, coll. « La Biblioteca Ideale », 1962.
16. DINI, Massimo (dir.), *Moravia inedito*, Prefazione di Enzo Siciliano, Interventi di Dacia Maraini e Giorgio Montefoschi, Roma, Il Mondo, 1997.
17. DUFLOT, Jean, *Entretiens avec Moravia*, Paris, Pierre Belfond, 1970.

18. ERLING PETERSON, Thomas, *Alberto Moravia*, New York, Twayne Publishers, 1996.
19. ESPOSITO, Roberto, *Il sistema dell'indifferenza. Moravia e il fascismo*, Bari, Dedalo, 1978.
20. FALQUI, Enrico, *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 1950.
21. FERNANDEZ, Dominique, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1958.
22. GRANA, G., « Moravia dall'indifferenza alla noia », in *Profili e letture dei contemporanei*, Milano, Marzorati, 1962, pp. 191-220.
23. GUGLIELMI, Guido, « L'indifferenza di Moravia », in *La prosa italiana del Novecento. II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1998, pp. 22-37.
24. HEINEY, Donald W., *Three italian novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*, Michigan, Ann Arbor, Mich. University of Michigan Press, 1968.
25. LIMENTANI, Alberto, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, coll. « Collana di varia critica », 1972.
26. LONGOBARDI, Fulvio, *Moravia*, Firenze, Il Castoro, No. 30, 1969.
27. LONGOBARDI, Fulvio, MAURO, Walter, PULLINI, Giorgio, RICCIARDI, Mario, *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.
28. DE MICHELIS, Eurialo, *Introduzione a Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1954.
29. MORAVIA, Alberto, MARAINI, Dacia, *Le petit Alberto*, Traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Michel de Maule, coll. « Territoire de l'enfance », 1988. Édition originale : *Il bambino Alberto*, Sonzogno, Gruppo Editoriale Fabbri, 1986.
30. MORAVIA, Alberto, ELKANN, Alain, *Vita di Moravia*, Traduit de l'italien par Jean-Marie Laclavetine, Paris, Bourgois, 1991. Édition originale : *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990.
31. MORAVIA, Alberto, D'ISA, Dina, *Moravia: Dialoghi confidenziali con Dina d'Isa*, Roma, Newton Compton Editori, coll. « Letteratura d'oggi », 1991.
32. NERI, Giuseppe, *Itinerari di letteratura contemporanea. Elzeviri, incontri, interviste*, Cosenza, Editoriale Progetto, 2000.
33. PALMIERI, Silvana, *Il mare dell'opacità. Una lettura di Moravia*, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1998.
34. PAMPALONI, Geno, « Alberto Moravia », in *La nuova letteratura. Storia della letteratura italiana*, vol IX, *Il Novecento*, Garzanti, Milano, 1969, pp. 755-759.



35. PANDINI, Giancalo, *Invito alla lettura di Moravia*, Milano, Mursia, 1973-1981.
36. PARIS, Renzo (dir.), *Impegno contro voglia: saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici / Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 1980.
37. PARIS, Renzo, *Alberto Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.
38. PARIS, Renzo, *Moravia, una vita contro voglia*, Firenze, Giunti, coll. « Mercurio », 1996.
39. PARISI, Luciano, « Moravia e la borghesia: le ragioni di un equivoco », in *MLN*, vol. 123, nr. 1, janvier 2008, pp. 77-95.
40. PICCINONNO, Memi, *Discorrendo di Alberto Moravia*, Presentazione di Carolina Sperti, Opere del pittore Giovanni Corallo, Lecce, Edizioni del Grifo, 1992.
41. PULLINI, Giorgio, *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*, Milano, Longanesi, 1971.
42. RANDO, Giuseppe, *La bussola del realismo: Verga, Alvaro, Moravia*, Roma, Bulzoni, coll. «Analisi letteraria. Proposte e letture critiche », 1992.
43. RAVAIOLI, Carla, *Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Roma, Bompiani, 1975.
44. REBAY, Luciano, *Alberto Moravia*, New York, Columbia University Press, coll. « Columbia essays on modern writers », 1970.
45. SANGUINETI, Edoardo, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.
46. SICILIANO, Enzo, *Alberto Moravia, vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982.
47. SUCHIANU, D. I., « Prefață », in *Automatul*, București, Editura pentru literatură universală, 1965, pp. 5-16.
48. TESSARI, Roberto, *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze, Le Monnier, 1977.
49. LA TORRE, Armando, *La magia della scrittura : Moravia, Malerba, Sanguineti*, Roma, Bulzoni, coll. « Biblioteca di cultura », 1987.
50. TOSI, Michelena, *La società urbana nell'analisi del romanzo. La struttura della società romana in Moravia, Gadda e Pasolini*, Saggi introduttivi di F. Martnelli e G. Pagliano Ungari, Roma, Editrice IANUA, coll. « Società e ricerca sociale », 1980.
51. VAN, Gilles de, « Préface », in Alberto Moravia, *L'Ennui*, Traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1986, pp. 7-46.

52. VOZA, Pasquale, *Moravia*, Palermo, Palumbo & C. Editore, coll. « Scrittura e l'interpretazione », 1997.
53. WALTER, Mauro, « Alberto Moravia: i temi », in Enzo Lauletta (dir.), *Narratori italiani del Novecento. Ginsburg, Moravia, Bassani, Pratolini, Saviane, Soldati, Tobino: Premi Pirandello dal 1985 al 1991*, Palermo, Palumbo & C Editore, 1996.
54. ZIMA, Pierre V., *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, Paris, Le Sycomore, 1982.

### Bibliographie critique générale

1. ADLER, Laure, *Secrets d'alcôve. Histoire du couple 1830-1930*, Bruxelles, Complexe, coll. « Historiques », 1990.
2. ADLER, Laure, *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*, Paris, Hachette, 1990.
3. ALBÉRÈS, R.-M., *L'Aventure intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle*, Panorama des littératures européennes, Paris, Albin Michel, 1959.
4. ALBÉRÈS, R.-M., *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.
5. ANGENOT, Marc, BESSIÈRE, Jean, FOKKEMA, Douwe, KUSHNER, Eva (dir.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Fondamental », 1989.
6. ANSPACH, Marc R. (dir.), *Cahier René Girard*, Paris, L'Herne, 2008.
7. ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1985. Tome 5 *De la Première Guerre Mondiale à nos jours*, 1987.
8. ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.
9. AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.
10. BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
11. BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/PUF », 1957.
12. BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Traduit du russe par Daria Olivier, Préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.

13. BALOTĂ, Nicolae, *Literatura franceză. De la Villon la zilele noastre*, București, Ideea Europeană, coll. « Ediții definitive », 2008.
14. BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
15. BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
16. BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, coll. « Folio / Essais », 1979.
17. BAUDRILLARD, Jean, GUILLAUME, Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994.
18. BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Histoire de la littérature française. Moyen Âge 1050-1486*, Paris, Bordas, 1988.
19. BAUR, Susan, *Aimer. Coup de foudre, passion et grand amour*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Benjamin Guérif, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2006.
20. BÉNAC, Henri, *Guide des idées littéraires*, Édition revue et augmentée par Brigitte Réauté et Michèle Laskar, Paris, Hachette, coll. « Éducation », 1988.
21. BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît, GRUTMAN, Rainier, (dir., avec la collaboration de David Vrydaghs), *Histoire de la littérature belge francophone. 1830-2000*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003.
22. BESSIÈRE JEAN (dir.), *La jalousie. Tolstoï, Svevo, Proust*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Unichamp », 1996.
23. BESSIÈRE Jean, KUSHNER Eva, MORTIER Roland, WEISGERBER Jean, *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Fondamental », 1997.
24. BIRON, Michel, *La Modernité Belge*, Bruxelles, Labor, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Archives du Futur », 1994.
25. BLUM, Léon, *Du mariage*, Paris, Albin Michel, 1947.
26. BREE, Germaine, *Le XX<sup>e</sup> siècle II, 1920-1970*, 63 héliogravures, Paris, Librairie Arthaud, coll. « Littérature française », 1978.
27. BRODIN, Pierre, *Les écrivains français de l'entre-deux-guerres*, Montréal, Bernard Valiquette, 1942.

28. BRUNEL, Pierre (dir.), *L'écriture romanesque de la jalousie. Tolstoï (La Sonate à Kreutzer), Svevo (Senilità), Proust (Un amour de Swann)*, Paris, Didier Érudition – CNED, 1996.
29. BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
30. BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude, ROUSSEAU André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2000.
31. BRUNEL, Pierre, HUISMAN, Denis, *La littérature française des origines à nos jours*, Paris, Librairie Vuibert, coll. « Guides », 2005.
32. CAZENAVE, Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque / Le livre de poche », 1996.
33. CHARDIN, Philippe, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne. Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1990.
34. CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du Roman*, Paris, Bordas, 1990.
35. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Édition revue et augmentée, Paris, Robert Lafont/Jupiter, 2002.
36. CHIȚAN, Simona, « Cele mai frumoase povești de dragoste din literatura română » [Les plus belles histoires d'amour de la littérature roumaine], in *Evenimentul zilei*, nr. 5053, le 14 janvier 2008, p. 12.
37. CHIȚAN, Simona, « 1933, anul în care s-au scris cele mai frumoase romane de iubire » [1933, l'année où les plus beaux romans d'amour ont été écrits], in *Evenimentul zilei*, nr. 5054, le 15 janvier 2008, p. 12.
38. CODOBAN, Aurel, *Amurgul iubirii. De la iubirea pasiune la comunicarea corporală*, Cluj, Idea Design & Print, col. « Balcon », 2004.
39. COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
40. DAHAN-GAIDA, Laurence (dir.), *Logiques du tiers. Littérature, culture, société*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », série « Littérature et histoire des pays de langues européennes », 2007.

41. DE BOISDEFFRE, Pierre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui 1938-1958*, Paris, Le Livre Contemporain, 1958.
42. DEL LITTO, V. (dir.), *Le journal intime et ses formes littéraires*, Actes du Colloque de septembre 1975, Genève-Paris, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1978.
43. DELAMARRE, Bernadette, *Autrui*, Paris, Ellipses, coll. « Philobac », 1996.
44. DESHUSSES, Pierre, KARLSON, Léon, THORNANDER, Paulette, *Dix siècles de littérature française*, Tome 1 *Du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tome 2 *XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles* Paris, Bordas, 1991.
45. DI FOLCO, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la mort*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2010.
46. DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1976.
47. DIMITRIU-PĂUȘEȘTI, Alexandru, *Istoria literaturii franceze. Secolul XX*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968.
48. DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques : De Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988.
49. FERRÉOL, Gilles, JUCQUOIS, Guy (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003.
50. FISCHER, Gustave-Nicolas, *La trace de l'autre. Méditation sur le lien humain*, Paris, Odile Jacob, 2005.
51. FRICKX, Robert, TROUSSON, Raymond, *Dictionnaire des œuvres. Lettres françaises de Belgique*, Vol. I *Le roman*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988.
52. FRIGAU, Céline, *La littérature italienne du XIII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Choix de grands textes en italien commentés et annotés*, avec la participation de Pauline Kipfer, Paris, Langues pour tous – Pocket, coll. « Culture et civilisation », 2006.
53. GASCOIGNE, David (dir.), *Le moi et ses espaces. Quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1997.
54. GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.
55. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
56. GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.

57. GHIDETTI, Enrico, LUTI, Giorgio, *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti di Sisifo, 1997.
58. GIRARD, Alain, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Dito », 1963.
59. GIRARD, René, *De la violence à la divinité : Mensonge romantique et vérité romanesque, La Violence et le sacré, Des choses cachées depuis la fondation du monde, Le bouc émissaire*, Paris, Bibliothèque Grasset, 2007.
60. GIROUD, Françoise, LÉVY, Bernard-Henri, *Les hommes et les femmes*, Paris, Olivier Orban, 1993.
61. GROSSI, Paolo, FABRIZIO-COSTA, Silvia (dir.), *Raccontare il Novecento. Histoire littéraire et littérature italienne du XX<sup>e</sup> siècle*, Actes de la journée d'études de Caen, le 23 avril 1998, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999.
62. GUSDORF, Georges, *Lignes de vie*, Paris, Odile Jacob, vol. 1 *Les écritures du moi*, 1991, vol. 2 *Auto-bio-graphie*, 1992.
63. HEFEZ Serge, LAUFER Danièle, *La danse du couple*, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 2005.
64. HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », série « Lettres », 2003.
65. JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1977.
66. JENNY, Laurent, ALLET, Natasha, « L'autobiographie », in *Méthodes et problèmes*, Département de Français moderne, Université de Genève, 2005 [en ligne] URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/ab011200.html>
67. JUAN, Salvador, *Sociologie des genres de vie. Morphologie culturelle et dynamique des positions sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Sociologue », 1991.
68. JUNG, C.G., *Psychologie et Éducation*, Traduit de l'allemand par Yves Le Lay, avec la collaboration de L. Devos et de Olga Raesvski, Paris, Buchet/Chastel, 1963.
69. KAUFMANN, Jean-Claude, *Sociologie du couple*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.
70. KAUFMANN, Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan Pocket, 2001.
71. KELEN, Jacqueline, *Éloge des larmes*, Paris, Du Rocher, 1989.

72. LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, Christiane, PAUPERT, Anne, STALLONI, Yves, VANNIER, Gilles, BERGEZ, Daniel (dir.), *Précis de littérature française*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2009.
73. LACHAUD, Denise, *Jalousies*, Paris, Hachette littérature, coll. « Pluriel », 2000.
74. LANCE, Daniel, *Au-delà du désir. Littérature, sexualités et éthique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
75. LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1999.
76. LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1975.
77. LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 1998.
78. LEJEUNE, Philippe, BOGAERT, Catherine, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.
79. LÉVY-STRAUSS, Claude, *Le regard éloigné*, Avec 1 carte et 3 diagrammes dans le texte, Paris, Librairie Plon, 1983.
80. LILAR, Suzanne, *À propos de Sartre et de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1984.
81. LILAR, Suzanne, *Le couple*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. « Passé Présent », 1987.
82. LIVI, François, *La littérature italienne contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995.
83. MAGGI, Gilbert, *Littérature française. Du Moyen Âge à 1950*, Montréal, Point Carré, 1994.
84. MARCOU, Loïc (dir.), *L'Autobiographie*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants-Classiques », 2001.
85. MENNIG, Miguel, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions d'Organisation, coll. « Eyrolles Pratique », 2005.
86. MONTANDON, Alain (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre. Du moyen âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1995.
87. MONTANDON, Alain, *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 2002.

88. MONTANDON, Alain (dir.), *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Paris, Bayard, 2004.
89. MOREL, Corinne, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Archipoche, 2009.
90. MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2007.
91. NADEAU, Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.
92. OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2007.
93. PICON, Gaëtan (dir.), *Panorama des idées contemporaines*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1968.
94. PRIGENT, Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire, Tome 3 Modernités XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle* (volume dirigé par BERTHIER, Patrick, JARRETY, Michel), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006.
95. QUAGHEBEUR, Marc, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, Préface de l'auteur, Postface de Paul Aron, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1998.
96. RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966.
97. RAIMOND Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 1989.
98. RAVOUX RALLO, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », série « Lettres », 1999.
99. REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Dunod, 1996.
100. REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain (dir.), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert–SEJER, 2009.
101. RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
102. ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972.
103. ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil (Montréal), Prémambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.



104. RODRIGUES, Jean-Marc, *Histoire de la littérature française. XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 1 *1892-1944*, Paris, Bordas, 1988.
105. ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1972.
106. SINGLY, François de (dir.), *La famille l'état des savoirs*, préface de Hélène Dorlhac de Borne, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », série « Sociologie », 1991.
107. SIMONET-TENANT, Françoise, *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Avant-propos de Philippe Lejeune, Paris, Téraèdre, coll. « L'écriture de la vie », 2004.
108. SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1981.
109. TADIÉ, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belfond, coll. « Agora », 1987.
110. THUMEREL, Fabrice, *Le champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « U », série « Lettres », 2002.
111. TROUSSON, Raymond, *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 1993.
112. VALETTE, Bernard, *Le Roman. Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1992.
113. VANNIER, Gilles, *Histoire de la littérature française. XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 2 *Depuis 1945*, Paris, Bordas, 1988.
114. WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978.

## Index des auteurs cités

- Abbé Prévost, 157, 158, 512  
Adler, Laure, 32, 251, 266, 268, 270, 273, 278, 279, 302, 304, 504, 529  
Ajello, Nello, 33, 172, 175, 176, 181, 526  
Albérès, R.-M., 32, 529  
Allet, Natasha, 41, 533  
Anspach, Marc R., 357, 529  
Ariès, Philippe, 32, 214, 226, 228, 229, 254, 265, 268, 269, 271, 272, 274, 305, 504, 529  
Aristote, 39, 40, 512  
Audet, Jean-Raymond, 34, 72, 73, 429, 438, 477, 478, 483, 484, 485, 486, 489, 517  
Bachelard, Gaston, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 224, 226, 470, 504, 529  
Bair, Deirdre, 34, 52, 60, 68, 70, 72, 138, 204, 243, 245, 276, 281, 282, 379, 380, 436, 440, 441, 487, 488, 517  
Bakhtine, Mikhaïl, 11, 189, 266, 306, 504, 505, 529  
Baldini Mezzalana, Bruna, 32, 526  
Balotă, Nicolae, 54, 530  
Balzac, Honoré de, 17, 158, 173, 262, 269, 280, 319, 320, 366, 495, 512  
Barthes, Roland, 32, 44, 45, 46, 47, 530  
Basch, Sophie, 35, 78, 80, 86, 87, 92, 93, 150, 522  
Basile, Bruno, 32, 526  
Baudelaire, Charles, 153, 154, 164, 165, 512, 515  
Baudrillard, Jean, 9, 32, 316, 346, 394, 433, 434, 505, 506, 530  
Baumgartner, Emmanuèle, 13, 530  
Baur, Susan, 194, 530  
Beauvoir, Simone de, 2, 6, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 37, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 79, 95, 99, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 183, 184, 202, 204, 211, 213, 222, 224, 225, 230, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 263, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 292, 298, 301, 310, 311, 312, 319, 320, 349, 350, 351, 365, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 396, 402, 429, 430, 431, 432, 436, 437, 438, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 450, 454, 458, 477, 480, 482, 483, 485, 486, 487, 488, 491, 492, 497, 502, 503, 506, 508, 509, 515, 517, 518, 519, 520, 521  
Berne, Jacques, 35, 88, 522  
Bertrand, Jean-Pierre, 32, 530  
Bettenfeld, Françoise, 35, 211, 392, 393, 522  
Biron, Michel, 32, 530  
Blum, Léon, 280, 530  
Bogaert, Catherine, 76, 97, 534  
Bouchez, Madeleine, 33, 163, 164, 166, 526  
Brodin, Pierre, 32, 530  
Brunel, Pierre, 14, 32, 531  
Casanova, Giacomo, 15, 81, 512  
Ceccatty, René de, 33, 49, 120, 122, 126, 132, 133, 263, 296, 303, 340, 451, 511, 526, 527  
Chateaubriand, François-René de, 33, 164, 512  
Chevalier, Jean, 187, 410, 531  
Chițan, Simona, 30, 531  
Claudel, Paul, 148, 512  
Colette, 53, 66, 146, 512  
Colonna, Vincent, 11, 42, 531  
Conrady, Charles, 33, 155, 411, 523  
Crommelynck, Fernand, 151, 512  
D'Isa, Dina, 33, 297, 339, 527  
Dahan-Gaida, 355, 356, 531  
David, Michel, 169, 178, 179, 296, 297, 526  
Dayan, Josée, 60, 146, 248, 442, 518  
De Boschère, Jean, 326, 523  
De Smedt, Raphaël, 4, 26, 232, 523, 524  
Del Buono, Oreste, 33, 116, 118, 119, 120, 174, 176, 207, 261, 302, 303, 526  
Del Litto, V., 75, 532  
Denis, Benoît, 32, 530  
Didier, Béatrice, 74, 532  
Dommartin, Henry, 99, 100, 326, 524  
Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch, 17, 18, 118, 124, 135, 136, 137, 153, 156, 158,

162, 166, 171, 172, 173, 174, 177, 183,  
 357, 512, 531  
 Doubrovsky, Serge, 11, 42, 532  
 Duby, Georges, 32, 214, 226, 228, 229, 254,  
 265, 268, 269, 271, 272, 274, 305, 504, 529  
 Dufлот, Jean, 33, 124, 132, 162, 163, 180,  
 300, 301, 303, 496, 526  
 Eaubonne, Françoise de, 482, 518  
 Eekhoud, Georges, 137, 159, 512  
 Elkann, Alain, 33, 117, 118, 120, 121, 122,  
 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131,  
 133, 168, 169, 171, 172, 177, 178, 180,  
 181, 182, 205, 263, 527  
 Eruli, Brunella, 35, 522  
 Esposito, Roberto, 33, 527  
 Fernandez, Dominique, 24, 26, 27, 33, 173,  
 174, 179, 207, 208, 209, 297, 298, 455,  
 527  
 Fernandez, Ramon, 33, 290, 291, 473, 477,  
 524  
 Flaubert, Gustave, 17, 151, 152, 164, 165,  
 173, 174, 175, 512, 513  
 Flügge, Manfred, 35, 47, 48, 77, 78, 80, 82,  
 83, 84, 85, 87, 90, 91, 92, 93, 151, 192,  
 195, 197, 211, 212, 218, 235, 240, 283,  
 284, 314, 343, 388, 390, 395, 396, 397,  
 425, 460, 461, 464, 465, 467, 468, 469,  
 522  
 Francis, Claude, 34, 53, 56, 257, 497, 518  
 Frickx, Robert, 33, 96, 97, 100, 101, 107,  
 111, 112, 113, 114, 116, 158, 159, 160,  
 161, 231, 232, 291, 293, 365, 412, 416,  
 524, 532  
 Frigau, Céline, 32, 532  
 Gascoigne, David, 210, 504, 532  
 Gasparini, Philippe, 11, 52, 532  
 Gautier, Théophile, 17, 513  
 Genette, Gérard, 42, 46, 53, 532  
 Gennari, Geneviève, 249, 518  
 Gheerbrant, Alain, 187, 410, 531  
 Gide, André, 42, 43, 159, 173, 513  
 Girard, René, 9, 356, 357, 358, 359, 360,  
 372, 373, 375, 407, 408, 505, 506, 529,  
 533  
 Giroud, Françoise, 492, 533  
 Goethe, Johann Wolfgang, 16, 135, 137,  
 147, 148, 150, 473, 513  
 Gontier, Fernande, 34, 53, 56, 257, 497, 518  
 Gorceix, Paul, 33, 524  
 Gothlin-Lundgren, Eva, 34, 519  
 Gourmont, Remy de, 147, 513  
 Grisay, Auguste, 98, 99, 102, 103, 524  
 Grutman, Rainier, 32, 530  
 Guillaume, Marc, 315, 316, 505, 530  
 Gusdorf, Georges, 11, 38, 40, 47, 50, 533  
 Halen, P., 33, 524  
 Hefez, Serge, 187, 533  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 9, 139,  
 140, 161, 310, 385, 505, 513  
 Heidegger, Martin, 33, 139, 166, 513  
 Hellens, Franz, 2, 6, 22, 23, 26, 28, 29, 32,  
 33, 37, 45, 48, 79, 96, 97, 98, 99, 100,  
 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108,  
 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,  
 134, 135, 136, 137, 153, 154, 155, 156,  
 157, 158, 159, 160, 161, 184, 197, 198,  
 199, 200, 202, 206, 207, 211, 214, 215,  
 216, 217, 220, 225, 230, 231, 232, 233,  
 234, 236, 237, 246, 289, 290, 291, 292,  
 293, 294, 295, 311, 322, 324, 326, 363,  
 364, 365, 366, 367, 368, 374, 375, 376,  
 378, 379, 382, 391, 396, 411, 417, 418,  
 419, 421, 422, 423, 424, 458, 473, 476,  
 477, 488, 500, 502, 503, 506, 508, 509,  
 522, 523, 524, 525  
 Hessel, Franz, 74, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 88,  
 93, 95, 96, 314, 343, 391, 397, 465, 468,  
 470, 472, 513  
 Hessel, Helen, 74, 77, 79, 80, 84, 87, 95, 96,  
 146, 148, 150, 151, 194, 236, 242, 343,  
 345, 465, 513  
 Hubier, Sébastien, 11, 44, 45, 46, 533  
 Huisman, Denis, 14, 32, 531  
 Husserl, Edmund, 137, 139, 514  
 Ikazaki, Yasue, 145, 519  
 Jaloux, Edmond, 33, 100, 290, 419, 476,  
 510, 525  
 Jankélévitch, Vladimir, 501, 533  
 Jeanson, Francis, 34, 519  
 Jenny, Laurent, 41, 533  
 Joyce, James, 143, 162, 175, 176, 514  
 Juan, Salvador, 267, 533  
 Julienne-Caffié, Serge, 384, 519  
 Jung, C.G., 230, 232, 244, 258, 533  
 Kaufmann, Jean-Claude, 19, 32, 188, 189,  
 190, 203, 273, 504, 533

Kelen, Jacqueline, 325, 475, 476, 533  
 Kepler du Toit, Catherine, 34, 81, 91, 235, 242, 396, 397, 424, 522  
 Kristeva, Julia, 252, 253, 519  
 La Fayette, Madame de, 14, 514  
 Lacos, Choderlos de, 16, 514  
 Lamblin, Bianca, 62, 63, 64, 65, 243, 514  
 Lauretta, Enzo, 166, 529  
 Le Clec'h, Guy, 326, 523  
 Lebois, André, 26, 100, 525  
 Lecarme, Jacques, 11, 51, 54, 62, 75, 246, 534  
 Lecarme-Tabone, Éliane, 11, 51, 54, 62, 75, 246, 519, 534  
 Leduc, Violette, 53, 514  
 Lejeune, Philippe, 11, 41, 42, 51, 52, 55, 57, 61, 75, 76, 97, 98, 99, 101, 534, 536  
 Leopardi, Giacomo, 162, 168, 514  
 Lévy, Bernard-Henri, 492, 533  
 Lévy-Strauss, Claude, 267, 268, 534  
 Lilar, Suzanne, 6, 32, 34, 186, 187, 252, 255, 268, 276, 286, 379, 519, 534  
 Livi, François, 32, 534  
 Longobardi, Fulvio, 33, 125, 132, 527  
 Lucrèce, 217, 514  
 Lukavská, Eva, 383, 478, 486, 488, 520  
 Lysøe, Éric, 1, 33, 525  
 Maeterlinck, Maurice, 137, 159, 160, 161, 440, 514  
 Maggi, Gilbert, 13, 534  
 Mann, Thomas, 162, 514  
 Manoll, Michel, 326, 523, 525  
 Maraini, Dacia, 123, 125, 303, 526, 527  
 Marcel, Gabriel, 33, 476, 525  
 Marcou, Loïc, 51, 52, 54, 103, 534  
 Martinoir, Francine, 35, 80, 95, 96, 147, 468, 522  
 Mauro, Walter, 125, 132, 166, 183, 295, 296, 299, 301, 496, 527, 529  
 Mennig, Miguel, 187, 188, 410, 534  
 Mijea, Camelia-Meda, 246, 278, 520  
 Moi, Toril, 34, 57, 251, 253, 382, 480, 483, 485, 486, 520  
 Molina, Tirso de, 14, 514  
 Montaigne, Michel de, 164, 367, 515  
 Montandon, Alain, 1, 4, 32, 373, 377, 386, 506, 534, 535  
 Monteil, Claudine, 34, 520  
 Moravia, Alberto, 2, 6, 12, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 37, 49, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 204, 205, 207, 208, 211, 213, 222, 225, 230, 257, 259, 261, 262, 263, 289, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 311, 322, 328, 331, 337, 338, 339, 341, 342, 344, 402, 418, 454, 455, 488, 492, 494, 495, 496, 499, 502, 503, 506, 508, 510, 526, 527, 528, 529  
 Moreau, Jean-Luc, 71, 520  
 Morel, Corinne, 188, 310, 311, 408, 435  
 Muxel, Anne, 283, 535  
 Nachtergaele, Vic, 33, 97, 115, 116, 293, 524, 525  
 Nadeau, Maurice, 19, 535  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 63, 149, 150, 161, 166, 167, 168, 366, 515  
 Ouellette-Michalska, Madeleine, 42, 43, 45, 535  
 Palmieri, Silvana, 295, 300, 301, 527  
 Paris, Renzo, 116, 117, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 170, 297, 528  
 Pascal, 33, 164, 367, 515  
 Paulhan, Jean, 26, 100, 101, 134, 158, 161, 326, 524, 525  
 Peras, Delphine, 65, 521  
 Picon, Gaëtan, 18, 19, 20, 535  
 Platon, 39, 149, 186, 364, 515  
 Poe, Edgar Allan, 137, 153, 154, 155, 158, 515  
 Poisson, Catherine, 34, 60, 66, 521  
 Poulet, Robert, 33, 157, 291, 525  
 Proust, Marcel, 32, 118, 143, 175, 176, 357, 515, 530, 531  
 Pullini, Giorgio, 125, 132, 527, 528  
 Quaghebeur, Marc, 4, 32, 535  
 Racine, Jean, 14, 515  
 Reliquet, Scarlet, 235, 236, 393, 522  
 Reliquet, Philippe, 235, 236, 393, 522  
 Rency, R., 326, 525  
 Ribowska, Malka, 60, 146, 248, 442, 518  
 Ricciardi, Mario, 125, 132, 527  
 Ricœur, Paul, 307, 308, 505, 517, 535

Robin, Régine, 39, 535  
 Roché, Henri-Pierre, 2, 6, 15, 22, 23, 24, 25,  
 26, 28, 29, 32, 34, 35, 37, 47, 48, 53, 73,  
 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,  
 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,  
 96, 97, 135, 136, 137, 146, 147, 148, 149,  
 150, 151, 152, 153, 156, 184, 190, 191,  
 192, 194, 195, 196, 197, 199, 202, 211,  
 212, 213, 214, 217, 218, 220, 225, 226,  
 230, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240,  
 241, 242, 257, 283, 284, 287, 289, 290,  
 311, 313, 317, 318, 319, 320, 341, 342,  
 343, 344, 345, 346, 348, 354, 379, 387,  
 388, 391, 393, 395, 396, 397, 398, 424,  
 426, 427, 428, 429, 249, 454, 458, 460,  
 461, 462, 463, 464, 465, 468, 469, 470,  
 471, 472, 473, 488, 500, 502, 503, 506,  
 508, 509, 513, 522, 523  
 Rockenstrocy, Xavier, 34, 35, 73, 74, 76,  
 79, 87, 91, 92, 240, 285, 288, 289, 389,  
 391, 392, 394, 424, 428, 522, 523  
 Rougemont, Denis de, 270, 272, 504, 536  
 Rousseau, Jean-Jacques, 15, 155, 515  
 Rowley, Hazel, 34, 64, 65, 486, 521  
 Sallenave, Danièle, 34, 55, 56, 485, 486,  
 488, 521  
 Sartre, Jean-Paul, 9, 11, 33, 34, 48, 50, 54,  
 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,  
 69, 70, 72, 95, 118, 129, 139, 140, 141,  
 142, 143, 144, 145, 166, 183, 204, 222,  
 243, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253,  
 254, 275, 280, 298, 378, 381, 382, 383,  
 431, 432, 436, 437, 438, 440, 441, 442,  
 443, 480, 482, 483, 487, 488, 492, 505,  
 508, 509, 515, 517, 518, 519, 521, 529,  
 532, 534  
 Schwarzer, Alice, 34, 278, 380, 521  
 Sénèque, 33, 164, 515, 516, 526  
 Siciliano, Enzo, 32, 117, 131, 175, 526, 528  
 Simonet-Tenant, Françoise, 75, 536  
 Singly, François de, 270, 272, 536  
 Steinbeck, 143, 151, 177, 516  
 Stendhal, 27, 43, 135, 136, 137, 138, 146,  
 149, 151, 153, 155, 156, 158, 161, 173,  
 174, 175, 357, 366, 516  
 Suchianu, D.I., 182, 528  
 Svevo, Italo, 32, 167, 168, 183, 516, 530,  
 531  
 Tessari, Roberto, 32, 494, 495, 528  
 Théry, Chantal, 204, 521  
 Thyalet, Georges, 33, 156, 157, 525  
 Tidd, Ursula, 34, 521  
 Tolstoï, Léon, 17, 18, 32, 134, 135, 136,  
 158, 173, 174, 516, 530, 531  
 Tosi, Michelena, 32, 528  
 Tourgueniev, Ivan, 182, 516  
 Trousson, Raymond, 16, 291, 532, 536  
 Valabregue, Frédéric, 88, 523  
 Van, Gilles de, 163, 528  
 Vannier, Gilles, 32, 534, 536  
 Vidal, Nuria, 235, 523  
 Waldberg, Patrick, 25, 26, 523  
 Weininger, Otto, 149, 516  
 Weisgerber, Jean, 217, 530, 536  
 Wood, Beatrice, 87, 88, 89, 90, 516  
 Zima, Pierre V., 33, 529