



HAL
open science

L'énonciation du sujet dans les romans de Julien Green, Moïra et L'Autre

Ji-Won Chung

► **To cite this version:**

Ji-Won Chung. L'énonciation du sujet dans les romans de Julien Green, Moïra et L'Autre. Litté-
ratures. Université Rennes 2, 2007. Français. NNT: . tel-00267576

HAL Id: tel-00267576

<https://theses.hal.science/tel-00267576>

Submitted on 27 Mar 2008

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 Rennes II - Haute Bretagne
Ecole Doctorale – Humanités et Sciences de l’Homme

Doctorat en Littérature française

L’énonciation du sujet dans les romans de Julien Green,
Moïra et *L’Autre*

Présenté par Ji-Won CHUNG

Directeur de thèse : Madame le professeur émérite Michèle Touret

Soutenue le 14 décembre 2007

Membres du jury

Monsieur Jean-Pierre Montier : Professeur Université Rennes 2
Monsieur Jean-Yves Debreuille : Professeur Université Lyon II
Madame Carole Auroy-Mohn : Maître de conférences, Université Paris IV
Sorbonne
Madame Michèle Touret : Professeur émérite Université Rennes II

Remerciements

Ce n'est qu'aujourd'hui que ce livre voit le jour. Jusqu'à ce qu'il s'achève avec bonheur, je ne peux oublier l'amour infini de mes parents à qui je voudrais dédier ce livre. Comme signe de remerciement, qu'ils l'accueillent !

Je voudrais aussi remercier Madame Michèle Touret qui m'a encouragé tout au long de ce travail, même si j'ai été en retard. Sans sa compréhension, je n'aurais pas réussi à faire cette thèse. Enfin, je voudrais adresser mon plus sincère remerciement à Monsieur le professeur Kang Seong Ook qui nous a quittés il y a trois ans, et qui nous a guidés avec son âme de justesse et de profondeur.

Je voudrais aussi remercier Madame Cécile de Coudenhove dont le cœur généreux et bienveillant a tant réconforté les étudiants étrangers qui arrivent à la ville de Rennes.

L'énonciation du sujet dans les romans de Julien Green, *Moïra* et *L'Autre*

Introduction

Il y a dix ans que J. Green s'est éteint, nous laissant les oeuvres remarquables. Depuis son début littéraire jusqu'à sa mort, il n'a cessé de poursuivre le chemin inconnu de la conscience humaine tout en essayant de trouver sa vérité intérieure. Ainsi le roman devient un champ d'investigation qui lui permet d'accéder à une connaissance nouvelle de son moi et du monde.

Et son aventure était pleine d'espoir en même temps que de danger, parce que, ce qu'il trouvait dans sa fiction était un personnage en souffrance de la finitude de son être charnel. C'est ainsi qu'il évoque le sens de son existence qui ne peut que disparaître à la fin. Ce ne serait donc pas un hasard que le héros du *Voyageur sur la terre* rencontre son double dans le cimetière appelé Bonadventure. Daniel l'a façonné lui-même à cause de son déchirement intérieur ; il n'arrive pas à trouver le chemin où il se purifiera le cœur en proie au désir vulgaire. Il demande en vain une réponse à son double qui ne peut que désigner un chemin idéal.

Ainsi le thème du dédoublement de la personnalité devient un thème principal qui se réitère dorénavant dans l'ensemble de l'œuvre de notre auteur. Or, ce phénomène littéraire de dédoublement ne semble pas sans relation épistémique de l'acte narratif de l'auteur. En d'autres termes, l'auteur ne peut arriver à voir son personnage souffrant que s'il opère d'abord le dédoublement énonciatif. C'est une condition préalable qui permet au sujet énonciateur de raconter l'expérience du personnage telle qu'elle est vécue par celui-ci.

Donc, on commence par considérer le rôle primordial du personnage dans les romans de J. Green que l'on a choisis. Le personnage qu'on traduit dans

ce livre en terme du sujet agissant assume son rôle indépendant, bien qu'il soit né de l'acte énonciatif du sujet narrateur. Il n'existe que par l'acte langagier du sujet, mais il échappe au conditionnement des mots. C'est ce que l'on va essayer de montrer en soulignant le rôle constant du dialogue ainsi que du monologue narrativisé ; ces unités littéraires supportent avant tout la fonction discursive du personnage qui se met ainsi en relation dialogique avec le sujet origine réel.

Ainsi le personnage réclame son autonomie scénique au détriment de l'idéologie personnelle de l'auteur. Sous cet angle, on étudie le discours antireligieux de la narratrice de *L'Autre*. L'enjeu de la réflexion théologique sera mis en question sous l'angle de la narration à la première personne. Ce faisant, on s'intéresse surtout au phénomène du rêve et du dédoublement psychologique de la narratrice qui en fait l'expérience pour ne pas avoir retrouvé l'amour de son amant. Malgré sa conversion finale, elle se rend compte de son état d'être de chair qui n'est pas accessible au monde transcendantal promis par son amant.

A travers ces réflexions, on s'interroge finalement sur la personne humaine manifestée par la mise en scène littéraire de notre auteur. L'oeuvre fictive de celui-ci est une quête spirituelle de son moi qui exige de lui une exploration approfondie pour aller à la rencontre du sujet autonome qu'est le personnage fictif. C'est un lieu de croisement entre la conception romanesque de l'auteur et son expérience personnelle en tant qu'homme. On espère donc trouver au bout de notre réflexion une réponse à la question de l'acte langagier du sujet énonciateur à l'égard du personnage qui assume son rôle distingué dans le récit.

1 le personnage et son autonomie

Le péché existe tel qu'il est dans la réalité ; si on tue quelqu'un, il est condamné par la justice qui est fondée par les composants de la société. Pourtant, quand il est mis en question dans l'univers fictif qu'est le roman, il nous est difficile de poursuivre un personnage romanesque pour la responsabilité de meurtre, puisqu'il n'existe que dans l'imagination de l'auteur. S'il en est ainsi, il nous faut changer le sens de la question. Au lieu de poser la question, « Joseph doit-il assumer la responsabilité du meurtre de Moïra ? », *il convient de poser la suivante : « pourquoi et comment le romancier a-t-il conduit son personnage jusqu'au meurtre final ? »*

On se rend compte que, pour que cette question ait du sens, le personnage doit être indépendant de son créateur dont le rôle se limite à regarder le personnage. Or, il nous semble un peu difficile de comprendre cette proposition, car nous pouvons facilement supposer que le romancier, Green, savait déjà, avant d'écrire, le début et la fin de l'histoire du roman. Il pouvait savoir déjà que Joseph tuerait finalement Moïra. Le héros, Joseph, n'a suivi que son destin qui a été auparavant mis en place par un autre destin que nous pouvons appeler la fatalité. Cette interprétation est d'autant plus pertinente que Moïra signifie destin en grec.¹

Donc, nous avons d'un côté l'indépendance du personnage face au romancier, et de l'autre la fatalité qui domine son histoire. Il nous semble que ce sont des éléments incompatibles, auxquels il importe de réfléchir en vue de trouver les points réconciliants.

¹ Pour ce travail, nous avons consulté l'édition de la pléiade de Julien Green. *Œuvres complètes T III*, textes établis par Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1973. Les deux romans de notre choix sont compris dans le T. III. *Moïra* occupe les pages 3 à 193, et *L'Autre* les pages 711 à 991. Notons, s'il le faut, *OC. M.* pour *Moïra*, et *OC. L'A* pour *L'Autre*. Autrement on marque par *Ibid.*

Devant le meurtre commis par le héros, nous sommes tenté de poser une question : est-ce qu'il doit assumer la responsabilité du meurtre ? Nous allons le poser d'une autre manière : est-ce qu'il a consenti à la tentation du meurtre ? Or, pour que nous puissions rendre pertinente cette question, il est nécessaire que Joseph, quoique personnage romanesque, dispose du libre arbitre comme s'il était vivant. S'il n'avait pas au moins une volonté de faire un geste criminel, nous ne pourrions le juger en se demandant s'il est coupable ou non. Même si le héros, Joseph, n'a qu'une existence sémiotique, il y aurait lieu de croire qu'il a commis le geste mortel en tuant Moïra. Ce sont les efforts du narrateur ou de l'auteur pour faire voir le personnage qui rendent possible le jugement du lecteur vis-à-vis du geste du personnage. Etant donné que le personnage agit comme s'il était vivant sous les yeux de l'auteur, nous pouvons poursuivre le mouvement de sa psychologie qui aboutit au meurtre.

Pour que la psychologie de Joseph soit motivée à tel point qu'il commette le meurtre, il faut qu'il y ait eu des incidents qui le poussent vers un tel acte. Evidemment, il n'aurait pas tué Moïra sans qu'il y ait une raison. Celui qui a suscité les réactions du héros est censé être l'auteur qui, pourtant, en prenant une distance constante, continue à regarder le héros, comme si celui-ci était indépendant de lui. Donc, pour nous les lecteurs, il faudrait considérer la manière dont celui-là noue une relation avec son héros, car dès qu'il est sur la scène, il veut agir de sa propre initiative. C'est un paradoxe qui se produit selon l'exigence esthétique de notre auteur.

La scène où Joseph tue finalement Moïra se développe la plupart du temps par l'écoulement de la conscience du sujet de l'énoncé qu'est Joseph. Il se souvient comme dans un rêve éveillé la nuit passée avec la femme ; le geste d'amour qui a été effacé par le narrateur et qui resurgit plus tard dans la mémoire du sujet de l'énoncé est un signifiant condamné par l'auteur implicite ; c'est pourquoi celui-ci a choisi le mode indirect à l'appui duquel il fait entendre son idéologie personnelle sur l'instinct sexuel :

Peu à peu, chaque détail revenait à sa place dans sa mémoire : la femme qui se débattait en le suppliant, sur le plancher où ils étaient tombés, puis sur ce lit, et *ce consentement soudain, cet incompréhensible abandon* : elle avait cédé tout à coup ; tout à coup, elle était devenue pareille à une bête... Il posa une main sur cette chair d'une douceur terrible et se leva d'un bond.²

C'est-à-dire, c'est Joseph qui revit son acte honteux avec la femme, tandis que l'auteur implicite fait le jugement intériorisé véhiculé par le discours vécu.

Un autre indice qui souligne la voix idéologique de l'auteur implicite se trouve dans la répétition continue de l'expression sur le corps : le corps mouillé de sueur de Joseph, le corps nu de celui-ci et la chair douce de Moïra ; ce sont les désignations matérialistes du corps par le narrateur qui réduit ainsi le statut de personnage en objet. Si Joseph étend ses mains vers le cou de Moïra, c'est qu'elle est devenue comme un objet aliéné qui lui suscite maintenant un sentiment de rancune.

Or, les personnages réagissent à la réduction matérielle de leur existence ; les morceaux du dialogue insérés le long de l'écoulement de la conscience jouent le rôle de neutraliser la force intervenante de l'auteur implicite. Non seulement leur discours direct, mais aussi leur geste leur procure une autonomie hors contrôle du narrateur.

« Tu as froid ! répéta-t-il avec fureur. Tu as froid, Moïra ! »

Le petit corps se retourna dans un sens, puis dans l'autre avec une violence extraordinaire ; une telle énergie l'animait tout à coup que Joseph craignit qu'il ne lui échappât et ses mains s'enfoncèrent si profondément dans la couverture qu'elles reconnurent la forme des traits sous cette épaisseur.

Il soufflait, courbé sur elle. Des mots sans suite lui sortaient de la bouche et à un moment il pleura sans le savoir. Lorsqu'elle fut parfaitement immobile, il poussa un profond soupir et souleva la couverture, mais devant ce visage qui le regardait, il fit un pas en arrière et demeura silencieux.³

La parole du héros semble s'adresser à lui-même plutôt qu'à la femme qui est couchée sur le lit ; il confirme de nouveau sa décision déjà prise de tuer

² *OC. M.*, p. 173.

³ *Ibid.*, p. 174.

la femme qui est devenue un corps immobile : « Tu as froid, dit-il d'une voix changée. » Donc, son monologue ressort de l'inconscient où il cherche à justifier son intention meurtrière. On peut faire une hypothèse selon laquelle le héros veut pousser sa responsabilité gestuelle à une instance incontrôlée de son inconscient ; c'est une manière de se dédoubler volontairement. On peut se demander pourquoi ; c'est sans doute la peur de tuer un être humain qui en est la cause ; il aurait voulu éviter de tuer la femme. Sa violence déchaînée en force extraordinaire peut être ainsi expliquée. Il ne se reconnaît plus dans ses gestes.

Ainsi se dégage une question sur la responsabilité du héros qui, même en état de dédoublement mental, peut reconnaître son action intentionnelle. On peut citer l'explication de Michèle Raclot pour approfondir l'argument :

Les personnages de Green n'ont pour ainsi dire jamais le sentiment de disposer de leur libre arbitre. Ils ne sont pas plus libres de leurs actes que de leurs sentiments, et ceux-là seuls qui sont plus que les autres égoïstes, cruels et injustes, peuvent se faire d'hypocrites illusions sur eux-mêmes encore qu'ils ne se posent pas souvent le problème pour n'avoir pas à se remettre en cause. Nous avons vu que les protagonistes des romans de Green se sentent et se voient souvent agir de l'extérieur, mus par des pulsions incontrôlables, si détachés de leur propre corps qu'ils n'ont pas l'impression d'être ou d'avoir été responsables de leurs actes.⁴

Donc, étant pris par un mal irrationnel qui vient de l'extérieur, les personnages ne peuvent reconnaître leur geste accompli. En guise de justification de ce geste, ils se donnent « d'hypocrites illusions » ; ils ne veulent pas « se remettre en cause ». Ce sont les réactions involontaires de Joseph qu'on a vues lorsqu'il entend la parole de Praileau : « il y a en toi un assassin ». Et ici même, sous l'apparence de menacer son partenaire, il justifie son action, puisque ce dernier va commettre le meurtre. Alors, n'est-ce pas contradictoire à l'argument suivant : « si détachés de leur propre corps qu'ils n'ont pas l'impression d'être ou d'avoir été responsables de leurs actes » ? C'est-à-dire, la scission intérieure creusée dans la personnalité du personnage semble

⁴ Michèle Raclot, *Le sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Diffusion aux amateurs de livres, Paris, 1988, p. 544.

incompatible avec la volonté de tuer la femme ; mais une fois qu'il est engagé dans son action, il est difficile de lui en faire assumer la responsabilité ; il est ce qu'il fait. Donc, ce sont les gestes visibles qui nous donnent à comprendre le mouvement intérieur du héros.

Les signes gestuels que le héros montrent à partir de ce moment crucial de l'histoire sont caractéristiques de la personne qui a commis un acte immonde sans vouloir y consentir ; par exemple, on peut citer son geste de couvrir le visage de la mort par un mouchoir blanc : c'est d'ailleurs un geste symbolique signifiant de demander le pardon de son crime à un être invisible. Et, l'enterrement de la femme à l'aube sous la neige n'est pas accompli par une personne qui a la conscience normale ; il agit comme un somnambule au bord de son toit : la désignation utilisée par Praileau lorsqu'ils se retrouvent après le drame tragique. De plus, cette scène a le sens d'une demande de miséricorde divine pour son crime « humainement irréparable ».

Donc, l'acte visible du héros au moment de son crime dément son intention première qui était de tuer la femme. C'est pourquoi l'action du personnage n'est pas toujours en accord avec la mise en intrigue intentionnelle de l'auteur implicite. Autrement dit, celui-ci savait que le héros tuerait la femme avec qui il ferait l'amour charnel, mais il ne pouvait pas prévoir son état dédoublé psychologiquement qui est en effet la conséquence survenue suite au geste inhumain du personnage.

1.1 pourquoi le personnage

Praileau n'arrive pas à exprimer son sentiment dont la nature reste cachée à son ami aussi bien qu'au lecteur. Joseph est trop naïf pour deviner ce qui se cache derrière la parole de son interlocuteur. Et, le lecteur aussi, même s'il peut comprendre la raison pour laquelle Praileau se garde de dévoiler son cœur, est obligé d'attendre jusqu'au moment où celui-ci se livre d'une manière plus ouverte. Et, même à la fin de l'histoire, Praileau ne dévoile pas son

sentiment, laissant son ami le deviner. Donc, le sentiment de Praileau reste équivoque aux moments cruciaux de l'histoire où il apparaît sur la scène. Il cache son sentiment au détriment d'une longue attente du lecteur. Or, c'était une fonction fondamentale du discours direct qui lui a permis d'être autonome du début jusqu'à la fin de l'histoire si bien qu'il a un statut d'altérité déclarée⁵.

Le narrateur aurait voulu dévoiler le secret de l'âme de Praileau qui, pourtant, désoriente l'intention présupposée du sujet de l'énonciation. Celui-ci ne fait que raconter ce qui se passe à l'intérieur du sujet agissant dont relèvent Praileau et Joseph. C'est eux qui prennent la décision finale qui souvent dément l'intention première de l'auteur. Et, le discours direct a l'avantage de leur permettre de s'exprimer sans la contrainte de l'auteur.

Donc, le discours direct au cours duquel le sujet agissant qu'est Praileau a donné sa parole s'avère cohérent. Outre le sentiment inavoué de celui-ci, une autre remarque faite par lui reste à être analysée. Il dit à Joseph qu'il est un assassin à deux reprises sans vouloir être offensant.

Il ramassa sa chemise dont il s'essuya les bras et la poitrine avec lenteur.

« Oui, il y a autre chose, fit-il d'une voix plus sourde. Tu es un assassin.

— Qu'est-ce que tu dis ? » gronda Joseph en marchant sur lui.

Praileau ne bougea pas, mais la main qui tenait sa chemise s'arrêta entre ses seins.

« Tu as voulu me tuer tout à l'heure, reprit-il. Tu n'as pas osé ; cependant il y a en toi un assassin. »⁶

La bataille entre les deux protagonistes comprend les indices significatifs pour le déroulement de l'histoire. Le mouvement physique qu'ils laissent voir au cours du duel est en effet un geste de l'amour inavoué qu'ils expriment ainsi d'une manière dégradée. Ensuite la main de Joseph qui ose étrangler son ami

⁵ Georges-Elia Sarfati, *Éléments d'analyse du discours*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 59.

⁶ *OC. M.*, pp. 25-26.

sera celle qui étrangle finalement une femme. Enfin, la remarque perçante de Praileau laisse une trace considérable dans l'inconscient de son partenaire.

Si l'on s'intéresse à la scène, c'est qu'elle est composée pour la partie majeure du geste visible et du discours direct des protagonistes : ainsi ils deviennent le sujet énonciatif de leur parole, mais ils deviennent aussi l'acteur spontané de leur geste. Quel est l'enjeu de cette constatation ? Entendons l'explication de K. Hamburger sur le dialogue que constituent les paroles des protagonistes.

Car, par nature, le drame est un lieu où le mot cesse d'être libre. Le mot, pour ainsi dire, se fait forme, comme la pierre se fait statue. Autrement dit, ce n'est pas, comme dans la fiction épique, la forme qui est au service du mot, mais le contraire – ce qui n'est qu'une autre façon de dire que la fonction narrative est réduite à zéro.⁷

Elle souligne la disparition fonctionnelle du sujet narrateur : l'acte langagier de celui-ci se consomme pour façonner un acteur ; autrement dit, c'est la fonction figurative du mot qui est prioritaire sur celle narrative du sujet : « le mot cesse d'être libre ». C'est le caractère de la langue qui est mis en cause. Le mot doit fonctionner pour donner corps au personnage ; on voit ainsi le geste articulé et fragmentaire des protagonistes qui se dégage par les mots : « À ces mots, les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou. »⁸ Le lecteur aperçoit le mouvement intérieur du héros qui hésite à faire ce geste immonde.

Non seulement le geste fragmentaire du personnage, mais aussi son acte langagier a une force illocutoire par laquelle il se manifeste tel qu'il est, voire faire la prémonition de ce qui va arriver à son interlocuteur : « Tu as voulu me tuer tout à l'heure, reprit-il. Tu n'as pas osé ; cependant il y a en toi un assassin. » Comme si la parole de Praileau accomplissait sa force intrinsèque, Joseph sera l'assassin d'une femme. Que peut-on extraire de ces deux événements ? Si le destin de Joseph était de tuer Moïra qui a provoqué sa chute

⁷ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986, p. 173.

corporelle, le discours direct de Praileau participe d'une mise en intrigue de l'auteur, d'autant plus vraisemblablement qu'il est hétérogène à l'énonciation de celui-ci.

Donc, le dialogue qui est une sorte de mise en forme énonciative contribue à créer l'apparence davantage réelle que le mode narratif. Il est remarquable que l'on en constate aussi la permanence dans *L'Autre* qui relève, pourtant, d'une narration autobiographique.

En admettant que ceci soit dû à la dramatisation de l'auteur qui voudrait ainsi préserver l'ambiguïté jusqu'au bout, il nous semble plus juste de penser qu'il résulte du caractère des personnages romanesques. Le héros, Joseph, est un homme de feu qui n'admet aucune compromission avec le monde vulgaire ; il est enfermé dans sa conscience puritaine qui refuse toute impureté. C'est aussi pourquoi l'auteur a dû changer la perspective du roman : au lieu de la première personne, il opte pour la troisième personne qui lui permet d'expliquer la scène en tant que narrateur invisible. Il se permet d'intervenir dans l'histoire de son héros qui est trop enfermé dans sa conscience stricte pour voir d'un regard objectif le monde autour de lui. Or, la perspective reste celle du héros ; le narrateur anonyme choisit de voir le monde avec lui ; il se garde de donner de l'information au lecteur.

Le monologue narrativisé met l'accent sur l'idée du personnage qui donne son opinion au long de l'écoulement de la conscience. Tout d'abord le héros est vexé devant la phrase imprécise qui se trouve dans *Roméo et Juliette* ; elle évoque en effet le sexe ouvert féminin, ce que le héros comprend mal, parce qu'elle est couverte de suggestions. Ainsi il laisse voir son caractère naïf au lecteur. Ceci n'a été possible que par la discrétion du narrateur qui s'abstient de faire l'évaluation au cours de ce discours vécu. S'il fait entendre par nécessité sa

⁸ *OC. M.*, p. 25.

voix, ce n'est que pour montrer immédiatement la conscience du sujet fictif qu'est le personnage : « À la grande surprise du jeune homme [...] »⁹. Les deux phrases interrogatives et une autre en suspension montrent le souci et le balancement de l'amour propre du héros : « Et si demain on posait une question... »¹⁰

Donc, le monologue narrativisé favorise ainsi la démonstration de l'idée du personnage au détriment de la voix du narrateur. C'est pourquoi le monologue du héros suit immédiatement la phrase interrogative qui relève du monologue narrativisé. « La religion, était-ce cela ? “Moi, pensa-t-il brusquement, j'aime la religion à l'état sauvage” »¹¹. Son monologue se répète une fois de plus en forme de discours vécu¹² qui est précédé par la phrase où on peut entendre le commentaire du narrateur : « [Il] lui avait démontré que dans l'intérêt de la religion il fallait être vêtu comme un monsieur, alors qu'Amos et Osée et les apôtres et Christ lui-même s'habillaient sans doute comme des pauvres. »¹³

Au fil de cette alternance du monologue narrativisé et du commentaire du narrateur se concrétise le caractère constant du héros qui s'adapte mal à une conception vulgaire de son entourage.

Dans ces deux paragraphes, c'est le regard de Joseph que les lecteurs suivent la plupart du temps.¹⁴ Tout en étant désigné par *il*, la troisième personne, par le narrateur, Joseph envahit la conscience du lecteur si bien que la distance entre lui et le lecteur diminue jusqu'à l'annuler. Evidemment, désigné par *il*, Joseph nous apparaît à travers la voix du narrateur qui observe son personnage attentivement tout en restant face à lui. Si l'on peut avoir l'impression de sentir

⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.* : « La religion à l'état sauvage, oui, c'était cela. »

¹³ *Id.*

¹⁴ *Ibid.*, pp. 59-60.

la présence invisible de Joseph, c'est grâce aux efforts du narrateur qui nous montre le personnage tel qu'il regarde en suivant sa psychologie.

Arrivé à point-là, nous vient à l'esprit l'identification du narrateur qui traduit son effort pour se mettre côte à côte avec son personnage. Donc, la technique qu'il utilise consiste à manifester la voix du personnage qui s'infiltré par le choix grammatical du narrateur. C'est ainsi que *le style indirect libre* l'emporte sur d'autres parmi lesquels une proposition insérée comme *monologue* attire notre attention. « Moi, pensa-t-il brusquement, j'aime la religion à l'état sauvage. » Cette proposition est introduite par le verbe « penser » qui indique le processus intérieur du personnage. On saisit l'existence de Joseph à son pur état. Comme par hasard, l'attestation du protagoniste se constate de nouveau au style indirect libre : « La religion à l'état sauvage, oui, c'était cela. » Le fait que l'inclination de Joseph se répète en deux styles narratifs, qu'est-ce que cela signifie ? Pour le moment, on peut dire que l'identification entre le narrateur et Joseph n'a cessé de se faire. Au cours de cet écoulement de la pensée de Joseph, on se rend compte d'un effet de contraste entre les personnages théâtraux qui brûlent de leur passion et les premiers apôtres qui ont pratiqué l'ascèse morale. Donc, ce n'est pas seulement l'effet de contraste, mais aussi la psychologie même du protagoniste.

Ceci peut signifier que le monologue narrativisé utilisé par le sujet énonciateur traduit finalement l'idée du personnage. Celui-ci n'a fait que confirmer sa prédilection par son monologue.

Il était cinq heures du soir et déjà le jour déclinait. Une ombre légère couvrait peu à peu le plafond blanc sur lequel je tenais les yeux fixés. [...] « Si tu avais plus de courage, pensai-je, tu te tuerais. » Mais je redoutais la mort.¹⁵

L'idée de la mort affleure l'esprit de Karin. C'est dans le monologue rapporté qui est une forme du dialogue avec elle-même qu'elle pense vaguement à sa mort. Si enfin elle se donne la mort à la fin de l'histoire, est-ce qu'on peut

dire que l'idée de la mort s'accomplissait en réalité ? En laissant la réponse suspendue, on peut analyser que l'emploi de la deuxième personne qui suggère un dédoublement du sujet énonciateur rend davantage plausible l'idée de la mort potentielle. Pourquoi en est-il ainsi ?

Le sujet de la conscience qui fait l'expérience du dédoublement, c'est le personnage, non pas la narratrice, qui se monologue dans la citation. La voix de la narratrice s'efface pour donner la parole silencieuse au personnage qui doute maintenant d'un incident néfaste. C'est une hypothèse plausible, si on pense que le dédoublement traduit un état instable du sujet conscient qui ressent le vertige du néant.

« Voyez-vous, reprit-il d'un air joyeux et presque inspiré, on peut se figurer avoir perdu la foi et la garder cependant au fond du cœur. »

Je relevai les yeux.

« Le croyez-vous, Roger ? Le croyez-vous vraiment ?

— Oui, je le crois, dit-il avec force en inclinant le buste vers moi et en me fouillant les yeux de son regard de fanatique. Même quand je vous parlais jadis contre la foi, il y avait en moi quelque chose qui luttait pour écarter mes arguments. [...]»¹⁶

Roger se souvient de son cœur divisé aujourd'hui. C'est une répétition de son récit au cours duquel s'est mis en cause son but véritable. Les deux visages de Karin qu'il a aperçus à son insu l'a fait douter de ce qu'il recherche. Et la concordance de son aveu qu'il fait à présent avec son passé qu'il a raconté à la première partie constitue l'identité du personnage aussi bien que l'unité de l'histoire. Une fois de plus, le discours direct du personnage permet au récit de se composer d'une manière autonome, dans la mesure où le caractère de ce discours direct consiste à montrer une instance indépendante qui agit dans le récit, et qu'on peut nommer le sujet origine fictif.

¹⁵ *OC. L'A.*, p. 855.

¹⁶ *Ibid.*, p. 862.

1.2 la relation avec le narrateur

La raison pour laquelle on considère le rôle du narrateur, c'est que celui-ci joue un rôle crucial sur la distribution de l'information événementielle. C'est lui qui indique pour le lecteur les signes prévoyant le déroulement de l'intrigue. Et, ce qu'on peut constater sans hésitation dans les deux romans de notre auteur, c'est la limitation considérable de la fonction du narrateur due à la conception romanesque de l'auteur. On peut l'expliquer aussi par l'effacement du narrateur dont on considérera la possibilité au chapitre consacré au style indirect libre.

Alors, quelle était la vision romanesque de J. Green ? Le roman est pour lui un écran fictif où il se projette pour voir ce qui se passe au fond de lui-même. Et, ce qu'il voit sur l'écran, c'est non seulement son moi passé, mais aussi le visage des autres qu'il a rencontrés. Or, une fois qu'il les a aperçus dans sa vision intérieure, il ne peut pas et ne doit pas les forcer à tel ou tel but. Il ne fait que regarder patiemment le mouvement intérieur de ces autres devenus les personnages fictifs. C'est pour cela que le narrateur greenien ne raconte que ce que sait le personnage ; c'est l'égalité de l'information entre les deux sujets conscients. Si l'on trouve l'apparition constante du monologue narrativisé dans les deux romans, c'est qu'il représente bien le déroulement concomitant de la conscience des deux sujets fictifs que sont le personnage et le narrateur. C'est aussi pourquoi l'action du personnage reste ouverte vers l'avenir, étant donnée la vision simultanée du narrateur au moment de l'histoire.

Depuis un moment, ils se tenaient immobiles, debout à quelques pas l'un de l'autre, et Mrs. Dare feignait de lire la lettre qu'il venait de lui tendre, mais il y avait plusieurs secondes déjà qu'elle avait pris connaissance de ce document et maintenant, du coin de l'œil, elle observait le nouveau venu. Sans bien savoir pourquoi, elle éprouvait un sentiment de gêne à le regarder en face. « En tout cas, se dit-elle pour se rassurer, il a certainement l'air honnête ».¹⁷

¹⁷ *OC. M.*, p. 3.

On a choisi l'exemple qui démarre l'histoire pour expliquer le déroulement concomitant de la conscience des deux sujets fictifs. D'abord, le premier adverbe circonstanciel, « Depuis un moment » signifie l'écoulement du temps avant l'ouverture de l'histoire, et présente de manière implicite la présence des personnages désignés en « ils » par le narrateur. Et le premier verbe facultatif, « feignait de ... » met d'ores et déjà en mouvement l'action du personnage, Madame Dare, qui regarde « maintenant » l'étudiant en face d'elle. En utilisant le déictique « maintenant », le narrateur se met en concomitance avec le geste visuel du personnage : « ... du coin de l'œil, elle *observait* le nouveau venu. » Les locutions adverbiales signifiant le moment présent se réitèrent de telle sorte qu'elles renforcent l'impression de l'action simultanée des deux sujets fictifs.

Donc, le narrateur que l'on peut traduire en sujet de l'énonciation commence à agir en même temps que les personnages ; il joue le rôle d'intermédiaire entre le personnage et l'auteur ; K. Hamburger nomme ceux-ci comme sujet agissant et sujet connaissant.¹⁸ Ainsi elle souligne une fonction de l'acte pris en charge par le sujet agissant et celle de l'omniscience cachée derrière la scène du sujet connaissant. Le trait imprévisible de l'action du sujet agissant et l'omniscience du sujet connaissant se mettent en confrontation inévitablement. C'est ici que le narrateur joue son rôle de neutraliser ces forces contradictoires. Considérons l'exemple suivant :

« [...] Vous partez, monsieur Day ? Justement, Moïra arrive demain. Elle reprendra sa chambre. » Demain, c'est-à-dire aujourd'hui. Alors qu'il était étendu sur le plancher, Moïra dormait dans son lit, dans le lit où, pendant trois semaines, il avait couché lui-même. Elle retrouvait un creux qui prenait le corps à la hauteur des reins et l'obligeait à se plier un peu, à

¹⁸ Hamburger, *op. cit.*, p. 57 : « Sur l'échelle de l'abstraction relative, le sujet de l'énonciation occupe donc une position intermédiaire entre le sujet agissant et le sujet connaissant. » Le sujet de l'énonciation est entre le sujet agissant et le sujet connaissant ; le sujet connaissant ne serait un autre que l'auteur de l'histoire.

épouser le forme de cette espèce de dépression. *C'était la jeune femme qui avait creusé le matelas à cet endroit, c'était sa chair, le poids de sa chair.*¹⁹

C'est la scène du rêve éveillé du héros au cours duquel celui-ci se remémore les personnes de son entourage en mettant en cause leur âme devant être sauvée, alors que lui-même s'abandonne à son insu à une idée maléfique. Un morceau du dialogue avec Madame Dare annonçant l'arrivée de Moïra l'envahit tout d'un coup, mais ce qui était déjà prévu par sa disposition intérieure enclin à la force maléfique. Alors où est le rôle du narrateur sur lequel on discute ici ? C'est à la suite de la phrase sans verbe relevant du style indirect libre que le narrateur fait entendre sa voix dans le but de contrôler la conscience devenue obscure à cause de la force maléfique du héros ; celui-ci est désigné en troisième personne, « il », par le sujet de l'énonciation ; Moïra, elle aussi, désignée en plusieurs noms par le même sujet, est réduite finalement à sa pure matérialité : « sa chair ». Donc, le rôle neutralisant du narrateur consiste à contrôler la conscience remuante du personnage en vue d'en dégager la couche profonde.

Si nous continuons à réfléchir à ce que nous venons d'évoquer à propos de la relation entre la narration et le sens du péché, nous pouvons faire la constatation suivante : pour *Moïra*, du commencement de l'histoire jusqu'à la mort de l'héroïne sont suggérées tant d'indications qui annoncent le geste fatal de Joseph Day que le lecteur peut prévoir sans grande difficulté l'accident tragique qui sera commis par lui. À l'évidence, ce serait l'auteur qui a opéré ainsi à la mise en scène. Mais, selon la conception romanesque de J. Green, un personnage, une fois qu'il entre dans une scène, a son autonomie ; en d'autres termes l'auteur ne doit pas intervenir dans ses gestes. Il est aussi possible de penser que l'auteur a transposé le geste fatal sur son personnage en se débarrassant de son obsession du corps humain. Ceci ne nous permet pas pour

¹⁹ *OC. M.*, p. 117.

autant de se porter la responsabilité sur l'auteur lui-même. Alors, étant donnée l'idée du crime définie avant de commencer l'histoire, il nous semble avoir plus de raisons pour voir comment l'auteur a amené son personnage jusqu'au meurtre en respectant son autonomie. C'est la raison pour laquelle s'impose l'importance du narrateur qui ne cesse d'avoir une relation intime avec le personnage.

Pour avancer dans notre réflexion, commençons par examiner *Moïra* que nous comparerons en même temps avec *L'Autre*. D'abord, nous pouvons distinguer la forme romanesque dont participent les deux romans. Alors que *Moïra* est écrit à la troisième personne, *L'Autre* est écrit à la première personne. La différence du point de vue forme son propre récit. Il nous vient à l'esprit la relation entre le narrateur et les personnages qui composent le récit et s'influencent réciproquement. La troisième personne de *Moïra*, désigne le héros, alors que la première personne de *L'Autre* raconte sa propre histoire. Le héros de *Moïra* est décrit par un narrateur invisible qui le regarde de l'extérieur, tandis que celui de *L'Autre* est décrit par lui-même qui joue simultanément le rôle du narrateur. Donc, le caractère hétérogène et homogène des deux instances romanesques nous amène à considérer le roman d'une manière différente. Le fait que l'auteur commente et devine les comportements du héros s'applique en même temps aux deux récits ; pourtant ce qui est remarquable dans *L'Autre*, c'est que le narrateur, Roger, en racontant sa propre histoire en arrive à découvrir un aspect caché de sa personne dans la mesure où son histoire est en concomitance avec le moment où il l'écrit.

Au moment où il raconte son histoire, Roger est une personne convertie à la religion qui se souvient de lui-même cherchant le plaisir de la chair. C'est la narration ultérieure qui lui permet d'être omniscient de ce qu'il va raconter. Mais, à partir du moment où se déclenche son action comme personnage, il renonce à sa position omnisciente pour devenir l'acteur de la scène. Et les événements dont celui-ci fera l'expérience dorénavant sont inconnus de lui qui agira comme acteur dans la ville de Copenhague.

Et, ce dont il fait l'expérience comme acteur est d'abord la rencontre d'une fille danoise. Il est intrigué par elle à son insu, parce qu'elle a un aspect caché qu'il n'a pas. Il se demande ce qui est caché en elle, ce qui suscite en lui en retour une question sur le sens de son errance dans une ville étrangère.

J'attendais depuis si longtemps que je finissais par ne plus savoir ce que je faisais là, au coin de cette rue déserte, à huit heures du soir, alors que j'aurais pu être ailleurs à m'amuser, puisque m'amuser était la grande affaire de ma vie. De temps en temps, en effet, je pensais à tout autre chose qu'à ce rendez-vous un peu absurde. ...²⁰

Le récit de Roger commence par la mise en place de la première personne, « je », qui a une double fonction en tant que narrateur et acteur. Le « je » précise le lieu et le temps où se déroule son histoire. Evidemment, c'est le narrateur qui explique la situation contextuelle pour le lecteur. Alors, où est la raison pour laquelle on souligne la double fonction de la première personne ? On fait une hypothèse selon laquelle le « je » est né d'un acte énonciatif du narrateur qui se dédouble ainsi en un sujet fictif, et que ces deux sujets conscients commencent à agir simultanément.

Si l'on constate sur le champ l'apparition de la femme qu'il « attendait depuis si longtemps », et qu'il engage une conversation tout de suite avec elle, on peut dire que l'action du personnage est davantage mise en valeur que celle de narration. Et, c'est une option choisie par le narrateur qui va à la recherche de son moi passé à partir du moment de son énonciation. S'il en est ainsi, le moi passé est une entité lui permettant d'accéder à une réalité.

Après une incertitude, j'allai me placer près d'elle et lui dis bonsoir. Elle ne répondit pas, ne bougea pas. Si elle n'avait eu ce profil d'enfant qui m'émouvait bien malgré moi, je serais parti et ma vie aurait changé, mais mon destin se jouait là.²¹

Ceci veut dire que c'est une narration ultérieure. Roger raconte son histoire d'un point de vue rétrospective, alors que lui-même en tant que

²⁰ *OC. L'A*, p 715.

²¹ *Ibid.*, p. 762.

personnage vit son histoire *hic et nunc*, ce qui suscite une modification informationnelle au niveau du récit dans la mesure où le personnage fictif est une entité indépendante ; c'est-à-dire, le narrateur, même s'il raconte d'une manière rétrospective, ne sait pas ce que sa personne fictive va vivre à l'intérieur du récit. C'est la raison pour laquelle le jugement idéologique du narrateur se fait toujours à partir du moment de son énonciation.

La distance psychologique de ces deux sujets fictifs concerne la notion de consonance et de dissonance dont parle Dorrit Cohn.²² Si les deux sujets fictifs s'approchent l'un de l'autre étroitement, on parle de consonance, tandis que la dissonance signifie la distance considérable entre les deux. Par exemple, *L'Autre* manifeste l'utilisation alternée de consonance et de dissonance, dans la mesure où le narrateur raconte son histoire avec une distance temporelle en même temps qu'il se transforme en acteur pour jouer son rôle. Donc, la mesure de la distance temporelle aussi bien que celle psychologique décide de la consonance ou de la dissonance.

L'aspect syntaxique n'est pas indifférent à celui sémantique ; le mode et le verbe utilisés par le sujet de l'énonciation portent une signification connue du sujet de l'énoncé qui n'est autre que le personnage agissant dans la scène. Ceci dit, on peut considérer que le sujet de l'énoncé dont Joseph assume le rôle reste identique dans chacun des deux scènes malgré la distance temporelle suivant laquelle sont distribués les deux scènes. C'est une sensation d'être divisé en deux personnes que ressent le héros.²³

Tout d'abord, nous nous rendons compte d'un rapprochement de la perspective avant que ne commence le monologue intérieur du héros : « À

²² Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Ed. Seuil, Paris, 1981

²³ En effet, comme le note J. Petit, l'expérience du dédoublement est un thème constant qui apparaît dès le début littéraire de J. Green. Le héros du *Voyageur sur la terre*, le premier nouvelle de J. Green, qui s'appelle Daniel O'Donovan est un personnage qui ressemble à J. Day. Tous les deux doutent d'un être inconnu qui se cache derrière leur apparence.

présent, il longeait la grande avenue. »²⁴ Nous sentons la présence de quelqu'un qui regarde de loin le personnage. Nous pouvons l'appeler l'auteur, ou le narrateur. Il y aurait davantage de probabilité à croire qu'il soit l'auteur, car c'est le rôle de *regarder* qui est en question. S'agissant du verbe *regarder*, rappelons-nous déjà que le devoir principal du romancier selon notre auteur est de regarder son personnage en se gardant autant que possible de parler à travers la voix des personnages. Donc, il convient mieux de considérer que c'est le romancier lui-même qui est en train de regarder le héros. Et la distance entre lui et le héros diminue à la phrase, « Ce ne fut qu'en rentrant dans sa chambre... ». On se déplace de l'avenue à sa chambre qui, étant un espace clos, est favorable au monologue. « Par le souvenir, il revit toute la scène avec une précision nouvelle, impitoyable. » C'est ici que commence le monologue de Joseph. À ce moment où la diminution parfaite de la distance entre le romancier et son héros est accomplie, nous pouvons dire qu'ils forment un sujet unique, et que l'assimilation à son personnage relève de l'identification.

1.3 la relation avec l'auteur

En considérant les deux sujets fictifs que sont le personnage et le narrateur, on a laissé de côté le rôle de l'auteur qui est en effet l'inventeur de ces deux sujets conscients. On peut se demander quelle relation épistémique il noue avec ceux-ci.

L'auteur désigne sûrement J. Green lui-même qui écrit l'histoire du roman. Quand aux deux romans de notre choix, *Moïra* et *L'Autre*, son rôle en tant qu'auteur est davantage prééminent dans *Moïra* que dans *L'Autre*, car celui-là est directement influencé par le sujet percepteur dont l'auteur assume la fonction, alors que celui-ci est médiatisé par le narrateur homodiégétique. C'est pourquoi le narrateur de *L'Autre* choisit volontairement la position antireligieuse

²⁴ OC. M., p. 15.

qui semble contredire l'opinion religieuse de l'auteur. En effet, c'est une fonction idéologique qui appartient au narrateur du récit.

Le narrateur qu'on va traduire par le second moi de l'auteur raconte ce qui se cache dans l'inconscient de celui-ci. Ainsi l'auteur peut se débarrasser du poids idéologique de la religion. Et le second moi lui révèle son moi authentique qui est déchiré par les forces incompatibles ; alors qu'il croyait en l'amour venant d'en haut, il réalise la finitude de son existence. La mort de Karin à la fin du récit, n'est-elle pas le choix désespéré d'une femme de débauche, malgré l'espérance qu'elle a eu de trouver l'amour transcendantal du Christ ? Le cri de Joseph qui refuse de parler de Dieu au cours de la conversation avec Praileau, n'est-ce pas l'attitude honnête d'un homme qui est fidèle à son sentiment intérieur ? C'est ainsi que le second moi et le sujet conscient qu'est le personnage révèlent à l'auteur les choses inconnues de son inconscient.

C'est l'auteur qui a inventé ses sujets conscients, alors que ceux-ci lui apprennent une nouvelle connaissance de son moi. Une condition nécessaire s'impose à lui pour l'expérience fictive. C'est qu'il doit leur donner une autonomie discursive aussi bien que gestuelle en vue d'une action indépendante.

... Le Präteritum ne perdrait sa fonction grammaticale propre (= désigner le passé) pour devenir temps de la fiction qu'à certains conditions bien déterminées. Entres autres, le moi réel doit céder la place aux sujets fictionnels du récit, et les laisser accéder à la parole et à l'action. La fiction est alors *authentique* et la fonction du Präteritum connaît une transmutation poétique. ...²⁵

L'explication de K. Hamburger sur la raison pour laquelle l'auteur d'une œuvre fictive doit pratiquer le dédoublement cognitif représente d'une manière claire la position esthétique de notre auteur vis-à-vis du rôle d'un écrivain. Celui-ci consiste à faire vivre les sujets conscients fictifs au détriment de son « moi réel ». Ce n'est que par ce « don de soi » que l'expérience du temps du sujet conscient relève non pas d'un passé mortel, mais d'« ici et maintenant »

²⁵ Hamburger, *op. cit.*, p. 59.

vécu simultanément par le sujet énonciateur ; c'est ainsi que les événements racontés par celui-ci sont orientés d'une manière prospective vers l'avenir.

La scène suivante où apparaît le discours direct du sujet conscient peut soutenir notre hypothèse ; l'acte discursif du sujet fictif fait de l'action prochaine de celui-ci une conséquence imprévisible non seulement pour lui-même, mais aussi pour le lecteur ; son acte de parole, quoique intérieur, se montre tel qu'il est, déchiré et tourmenté dans son cœur, de sorte qu'il ne permet pas à son inventeur de deviner son geste.

« Avis à ceux qui veulent me trouver : j'habite au 44 de la galerie est. »

« Pourquoi me dit-il cela ? pensa Joseph. Si je levais la main sur lui, je le tuerais. » [...]

« Si je *t'avais frappé* ce matin, je *t'aurais assommé*,²⁶ répliquait mentalement Joseph. Je suis deux fois plus fort que toi. » Soudain, il dit à haute voix :

« Pourquoi m'as-tu parlé ainsi ? Pourquoi ? Pourquoi ? Que t'ai-je fait ? »²⁷

Le doute qu'il aurait pu commettre un tel geste comme le meurtre est tout d'abord semé dans le monologue intérieur de Joseph ; c'est un mauvais augure de son sort qui se renouvelle encore dans la scène où il se bat avec Praileau. Mais cette fois-ci, c'est son adversaire qui lui rappelle qu'il aurait été assassin. Les deux prévisions qui sont données préalablement laissent entendre au héros qu'il y aurait une force invisible à laquelle il ne peut échapper. S'il en arrive finalement à tuer Moïra selon les constatations qui ont été déjà faites au début de l'histoire, la question qu'il soit coupable ou non de son crime ne signifierait rien, parce qu'il n'aurait que suivi son destin. Alors, comment pouvons-nous expliquer la mort de Moïra ? Si elle a déjà été prévue au cours de l'affrontement des deux personnages, il vaut mieux porter notre attention sur la manière selon laquelle l'auteur conduit son héros à suivre son destin. Par hasard,

²⁶ C'est moi qui souligne

²⁷ *OC. M.*, pp. 15-16.

le nom de Moïra comprend un sens métaphorique de destin. Alors, bien que ce soit le contraire de notre intention, il est possible d'interpréter que Joseph, en tuant Moïra, aurait accompli ce qui était prédestiné dès qu'il est entré dans la scène. S'il en est ainsi, cette explication semble être incompatible avec celle que l'on a donnée en premier, selon laquelle Joseph en tant que personnage romanesque a une autonomie pour agir dans les scènes. Pour que l'on puisse résoudre ce paradoxe, il nous faut de nouveau considérer la position de l'auteur vis-à-vis de son personnage.

Résumons ce que l'on a dit en haut. Même si le héros, Joseph a été destiné à tuer son amante à la fin de l'histoire, il lui fallait se doter d'une vie qui souvent parcourt une route inconnue même à son inventeur. Donc, celui-ci se contraint à préserver une partie de la liberté de son personnage.

Considérons d'une façon approfondie le corps à corps cru des deux actants en vue de penser à l'indépendance du personnage vis-à-vis de son inventeur :

«Vous savez mon nom, puisque vous l'avez lu sur ma porte, mais je ne sais pas le vôtre.

— Joseph Day.»

Il y eut un silence. Leurs pas faisaient un bruit doux et sourd dans la poussière de la route. On entendait les rainettes aux creux des arbres, poussant leur petite note claire et fragile. Joseph profita de l'obscurité pour tourner les yeux vers son compagnon [...] Lui-même se débarrassa de ce vêtement qu'il jeta à ses pieds. La rage au cœur, Joseph obéit. C'était la voix de Praileau qui le mettait hors de lui à cause de ses intonations qui semblaient vouloir dire : « Je vau mieux que toi. » Car l'accent même de Praileau trahissait des origines dont il devait être fier. Et cette façon nonchalante qu'il avait de donner des ordres [...] Tout à coup, Joseph se jeta sur lui. [...] ils roulèrent et se débattirent, soufflant dans l'ombre *comme deux animaux furieux*, [...] Dans le court silence qui suivit ces paroles, Joseph entendit le bruit que faisait leur respiration à tous deux, alors que tout autour, le chant des rainettes emplissait la nuit d'une seule note liquide qui ne s'interrompait jamais, et d'une façon bizarre ces deux sons se mêlaient. Il essaya de rire.²⁸

²⁸ *Ibid.*, pp. 23-27.

C'est Joseph qui assume le rôle du sujet percepteur ; c'est par ses yeux que le lecteur perçoit les choses. « Joseph profita de l'obscurité pour tourner les yeux vers son compagnon ». Il s'agit d'une focalisation interne. L'identification du narrateur avec le personnage s'accomplit. Nous prenons conscience de la violence du tempérament du héros. « Deux ou trois fois, il lui prit une envie soudaine de frapper cette tête orgueilleuse pour la punir de ce qu'elle avait dit et de tout ce qu'elle pensait en secret ». Alors que le tempérament violent du héros est ressenti par le lecteur sans médiation, les jugements tels que « *cette* violence intérieure » ou bien « *ce* vertige de colère » implique la présence du narrateur intervenant au cours de l'écoulement de la conscience du héros ; celui-ci reconnaît les sentiments contradictoires qui se heurtent dans son cœur : « la violence intérieure » est suivie par « un besoin d'aimer ». C'est un indice nous permettant de prévoir les incidents prochains.

On le voit se dévêtir de l'extérieur, tandis que dès la phrase suivante, c'est le sentiment antipathique de Joseph qui s'exprime de son intérieur ; lui et le narrateur ne font qu'un sujet. De nouveau « la rage au cœur » explique le caractère du héros facilement enclin à s'emporter. Nous avons ici les indices de la voix : « la voix de Praileau », « ses intonations », « l'accent même de Praileau ». Ce que nous devons souligner, c'est que Joseph lui-même devient le sujet de la conscience qui écoute la voix de son adversaire. D'abord, c'était l'auteur invisible qui a entendu la voix de ses personnages. Ensuite, c'est un de ceux-ci qui entend la voix d'un autre personnage. Un personnage qui était aperçu par son créateur devient maintenant un sujet de la conscience qui écoute les autres. C'est ici que nous pouvons avancer une thèse selon laquelle, un personnage peut avoir d'autant plus d'autonomie qu'il est le sujet conscient. Plus un personnage devient le sujet conscient, plus il a son autonomie d'action ; l'effacement du narrateur est une condition nécessaire pour donner davantage

d'autonomie au personnage.²⁹ C'est la raison pour laquelle la narration de *Moïra* est dominée par le discours direct dont fait partie le dialogue. Si le narrateur anonyme essaie de donner la voix au fil du récit, c'est aussi par le discours indirect libre qu'il intervient à l'histoire. Et, quel est le caractère principal du discours indirect libre ? C'est une forme du récit où la pensée du personnage prédomine, même si c'est la voix du narrateur qui s'entend. Ce sont les mots du personnage qui l'emporte sur ceux du narrateur.

Comme il s'agit encore de la voix, une autre voix que celle du héros attire notre attention. C'est la voix de Praileau qui est insérée au cours du monologue narrativisé du héros : « Je vau mieux que toi ». De même que Joseph se manifestait par son discours monologique, Praileau devient le sujet conscient en prenant la parole qui s'infiltré toujours à travers la conscience de Joseph. C'est d'ailleurs une parole orgueilleuse qui sème la colère dans le cœur de son adversaire.

Pendant plusieurs minutes, ils roulèrent et se débattirent, soufflant dans l'ombre *comme deux animaux furieux*³⁰

C'est le narrateur qui juge au cours de la description de la bataille. J. Petit note que c'est la scène la plus importante, et que toute l'histoire gravite autour de cette bataille.³¹ Il semble que c'est le sentiment inconnu d'eux qui s'exprime d'une manière paradoxale par le contact physique violent au lieu d'une expression directe. Autrement dit, bien qu'ils se sentent attirés l'un envers l'autre, la manière dont le sentiment s'exprime est contraire à ce qu'ils ressentent. Le narrateur les compare à « deux animaux furieux » qui seront à la

²⁹ Ann Banfield, *Phrases sans parole*, Ed. Seuil, Paris, 1995, p. 239 : le discours du personnage se porte vers un autre sujet origine fictif ; l'auteur, autrement dit, « l'énonciateur du point de vue de la communication » en est exclu. C'est ainsi que s'explique la permanence des phrases dans lesquelles sont conjoints les déictique *maintenant* et l'aoriste. L'auteur ne fait que regarder le sujet fictif qui dialogue avec un autre sujet. Dès lors, l'imparfait, comme l'explique K. Hamburger, perd sa signification temporelle du passé dans une narration fictionnelle. C'est ainsi que le sujet de l'énoncé s'impose de telle manière qu'il semble effacer la voix du narrateur ; c'est surtout dans le monologue narrativisé que ce phénomène est mis en relief.

³⁰ *OC. M.*, p. 24.

fin de l'histoire le relais pour Moïra ; elle est aussi comparée à une bête dans le monologue narrativisé : « Elle était devenue pareille à *une bête* [...] »³²

Dans les deux cas, le contact physique entre les deux hommes et entre le héros et la femme est connoté d'une manière négative ; c'est le trait animal de l'amour charnel qui est ainsi condamné par le narrateur. Ce qui est difficile à saisir quant à la bataille avec Praileau, c'est comment ce combat violent peut évoquer l'amour corporel ? C'est justement ce que le héros lui-même a ressenti au cours du duel avec son ami : c'est une « faim mystérieuse » dont il ne sait l'origine. Si elle évoque implicitement le désir sexuel, les deux scènes cruciales qui sont situées aux deux bouts de l'histoire participent de la même mise en intrigue de l'auteur implicite.

Un autre signe de l'absence du jugement narratorial, c'est le poids considérable que prend le dialogue qui présente le discours direct des personnages. Le narrateur invisible recule derrière les personnages qui, comme les acteurs théâtraux, occupent le devant de la scène jusqu'à ce qu'ils connaissent leur destin. S'il ne reste que les personnages qui agissent comme des acteurs, il faut penser qu'ils aient obtenu une altérité qui leur permet de se différencier de leur auteur. En considérant l'altérité des personnages, entendons la parole de Praileau : « Oui, il y a autre chose, fit-il d'une voix plus sourde. Tu es un assassin. » Il confirme sa parole une fois de plus : « Tu as voulu me tuer tout à l'heure, reprit-il. Tu n'as pas osé ; cependant il y a en toi un assassin. »³³ C'est Praileau qui affirme le potentiel criminel de son ami. Une autre altérité qu'est Praileau nous prévient d'un avenir tragique du héros. Qu'est-ce que cela veut dire ? On peut penser que le crime potentiel est regardé avec davantage d'objectivité, puisque c'est un autre qui se rend compte maintenant du fait que Joseph commettra un accident. Tout d'abord, le doute que l'homicide peut se

³¹ OC. T. 3, p. 1574.

³² OC. M., p. 173.

³³ *Ibid.*, p. 26.

produire a été introduit par le héros lui-même ; on l'a remarqué dans son monologue intérieur : « Pourquoi me dit-il cela ? pensa Joseph. Si je levais la main sur lui, je le tuerais. » Ce doute inquiétant est maintenant renforcé par la mise en garde de Praileau qui, en tant qu'autre altérité proposée par l'auteur, préserve plus de vraisemblance.

Ceci étant dit, la mort future de Moïra semble inévitable, étant donnée la probabilité du crime ressenti par l'actant et son adversaire. Il se peut que cette probabilité participe de *l'intention de l'auteur* qui a ainsi mis en place la fatalité dans le destin de ses personnages. Pourtant, si nous adoptons cette hypothèse, il nous faut une condition : la parole des personnages qui est un discours direct relève au fond de l'énonciation double ; le dialogue dont le sujet est le personnage est aussi une instance à laquelle l'auteur prête sa voix. S'il en est ainsi, nous sommes contraint d'admettre l'amalgame entre le personnage et son auteur. Il est encore paradoxal d'affirmer l'identité des deux sujets romanesques et de vouloir souligner l'indépendance du personnage tout en mettant en avant son altérité. Poursuivons notre réflexion pour résoudre ce paradoxe.

2 le style indirect libre et la pensée du personnage

2.1 Moïra

2.1.1 la voix du narrateur

Si l'on s'intéresse à l'aspect du discours indirect libre dans les deux romans de notre auteur, c'est qu'il est une forme originale de la langue qui a une force illocutoire dans son expression. Le narrateur greenien qui l'utilise pour extraire la pensée de ses personnages s'engage ainsi à vivre leur expérience telle qu'elle est ressentie dans leur psychisme. Il est, par son emploi direct du discours, si proche du sujet fictif que s'annule la distance temporelle entre eux.

C'est pourquoi on a l'impression de lire une histoire où est absent le narrateur qui en effet se donnait au profit du temps fictif vécu par le sujet actant.

Quelle conséquence peut-elle entraîner, la prérogative du sujet actant vis-à-vis du narrateur ? Ce n'est pas seulement l'action simultanée de ces deux sujets conscients qui s'entraînent, mais aussi la revendication du sujet actant pour son acte langagier ; il fait entendre sa voix vivante au détriment de la voix du narrateur qui se résigne à faciliter l'acte discursif du sujet de l'énoncé qui désigne autrement le sujet actant. C'est ainsi que l'on constate l'emploi permanent du discours indirect libre dont le rôle premier consiste à traduire la pensée du sujet de l'énoncé qu'est le personnage. D'un côté, un critique comme A. Banfield avance une thèse de l'effacement du narrateur dans le style indirect libre, de l'autre celui comme R. Pascal propose la double voix toujours dans le même style.³⁴ Quelle opinion qu'on puisse choisir, il paraît évident que notre auteur préfère le style indirect libre aux autres formes du discours par le souci de la présentification, du statut du personnage.

De même, R. Rivara explique le discours indirect libre en soulignant la communication implicite du narrateur avec le sujet de l'énoncé.³⁵ Il paraît que la double voix l'emporte sur l'effacement du narrateur dans le cas du discours indirect libre. Le narrateur peut y donner son opinion implicite. Tout de même, il limite son rôle en n'introduisant que la forme syntaxique qui véhicule en effet le mot du personnage. On va essayer d'appliquer l'explication à l'exemple cité en haut :

Alors qu'il était étendu sur le plancher, Moïra dormait dans son lit, dans le lit où, pendant trois semaines, il avait couché lui-même. Elle

³⁴ Ann Banfield, *Phrases sans parole*, Ed. Seuil, Paris, 1995 ; Roy Pascal, *The Dual Voice*, Manchester Univ. Press, 1977. A. Banfield explique l'opinion opposée des critiques comme R. Pascal qui propose une hypothèse de la double voix dans les phrases au style indirect libre : « Cette conception oppose l'idée que ces phrases présentent une fusion des deux points de vue, ou de deux 'voix', celle du personnage dont la conscience est linguistiquement représentée, et celle du narrateur qui "adopte le point de vue du personnage". Cette façon d'aborder la parole et les pensées représentées peut donc se définir comme une théorie de la 'double voix'. » (p. 280)

³⁵ René Rivara, *La langue du récit*, L'Harmattan, Paris, 2000.

retrouvait un creux qui prenait le corps à la hauteur des reins et l'obligeait à se plier un peu, à épouser le forme de cette espèce de dépression. *C'était la jeune femme qui avait creusé le matelas à cet endroit, c'était sa chair, le poids de sa chair.*³⁶

La rêverie du héros est traduite par le psycho-récit du narrateur, alors qu'elle montre en effet l'écoulement de la conscience de celui-là qui arrive à se reconnaître obsédé par « la chair » de Moïra. Le choix du nom et du temps verbal du narrateur contribue à faire dévoiler la conscience non verbalisée du héros. Même si le narrateur semble donner son idéologie personnelle, il observe tout de même la transition temporelle opérée dans le psychisme du héros si bien que le temps mortel de la grammaire est incorporé au temps présent vécu par celui-ci.

Le discours est compris lui aussi dans le domaine de la narration. Si son analyse peut avoir un sens, c'est dans la mesure où il nous aide à comprendre les pensées des personnages qui se manifestent d'une manière propre selon la spécificité du discours adapté par le narrateur. C'est-à-dire que nous nous informons de ce que pensent les personnages par la manière dont le narrateur communique avec eux. C'est ainsi que l'on parle du discours direct qui est celui sans médiation de la part du narrateur ; son exemple le plus évident est le dialogue dont nous devons considérer le rôle dans l'histoire. Ensuite, on pense au discours indirect libre qui souvent nous donne des indications sur le psychisme des personnages.

2.1.1.1 *la troisième personne, il*

D'abord, la personne grammaticale nous amène à réfléchir à sa signification ; en désignant son héros par la troisième personne, *il*, le locuteur prend une distance objective à son égard, sans pour autant disparaître de la

³⁶ OC. M., p. 117.

scène ; c'est la conscience de son héros qu'il nous démontre par sa participation émotionnelle à la vie intérieure de son héros.

Alors que Joseph éprouve un sentiment équivoque à l'égard de Praileau, celui-ci fuit la rencontre. C'est l'incompréhension de soi qui est un trait psychologique de Joseph, et qui est aussi la raison pour laquelle le romancier a adopté la troisième personne au lieu de la première personne. C'est ce qu'explique J. Petit dans ses notes.³⁷

L'opinion défavorable de Joseph à propos de Madame Dare s'exprime par le discours indirect libre. Le narrateur continue à raconter l'histoire en le désignant par 'il'. À travers la narration juxtaposée se présente son caractère : l'amour de la vérité littérale, la sincérité, la méfiance pour les femmes imprudentes.

Pourquoi cette femme lui avait-elle parlé de cette manière ? Et pourquoi donc avait-elle ri ? *Sans doute*, il aurait pu se montrer plus aimable, [...]³⁸

L'adverbe « Sans doute » indique une présence du narrateur ; celui-ci traduit le regret du personnage en utilisant le conditionnel passé, « il aurait pu [...] ». C'est-à-dire, c'est le sentiment de Joseph qui s'infiltré par la voix d'un autre sujet de l'énonciation. « On a souvent noté, depuis Spitzer, la fréquence de ces locutions modalisantes (peut-être, sans doute, comme si, sembler, paraître) qui permettent au narrateur de dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne, [...] »³⁹ Donc, en utilisant l'adverbe, « sans doute », le sujet de l'énonciation arrive à sortir de la conscience du héros dans laquelle il restait jusqu'à maintenant. Si l'on essaie d'appliquer cette explication à la phrase que l'on a choisie en haut, il paraît qu'on peut comprendre plus facilement l'utilisation adverbiale de « sans doute »

³⁷ OC. T. 3, p. 1572.

³⁸ OC. M., p. 7.

³⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Ed. Seuil, Paris, 1972, p. 217.

expliqué par G. Genette. Toujours est-il que l'utilisation adverbiale permet au sujet de l'énonciation d'intervenir au cours du discours qui était occupé majoritairement par les idées et les sentiments du héros. Le sujet de l'énonciation peut juger et insérer son opinion ; la focalisation interne dans laquelle il restait devient la focalisation zéro par laquelle il arrive à se distancier du personnage dont il rapporte le sentiment de regret d'une manière plus objective. On essaie de l'appliquer encore à une autre phrase où apparaît la locution adverbiale, « sans doute ».

Sans doute avait-il mal jugé David, ou plutôt un David qu'il ne connaissait pas se révélait à lui, plus évangélique, plus simple que le garçon un peu condescendant de tous les jours.⁴⁰

Le point de vue de l'histoire qu'adopte l'auteur n'est pas indifférent à la conception du personnage dont nous avons parlé tout à l'heure selon laquelle il est un être indépendant. Le narrateur de l'histoire désigne le héros par « il », la troisième personne pour mener son l'histoire, alors qu'au début, J. Green a adopté la première personne dont l'omniscience narrative lui aurait permis d'écrire avec davantage de liberté. Pourquoi a-t-il renoncé à ce privilège ? C'est justement la personne de Joseph dont il s'agit ici. Regardons tout d'abord son caractère tel que le présente le narrateur au début de l'histoire : « l'amour de la vérité littérale, la sincérité, la méfiance pour les femmes imprudentes. » Il a un caractère trop naïf et intransigeant pour entrer dans la psychologie des autres. C'est la raison pour laquelle J. Green a choisi la troisième personne, *il*, tout en s'assimilant à celui-ci. Puisque nous suivons le point de vue du héros, nous n'avons les informations des incidents qu'à travers la conscience de celui-ci ; ceci semble être un travail difficile pour le narrateur qui est obligé de s'identifier à la personne de Joseph, mais ce n'est qu'à cette condition que l'auteur peut respecter son personnage, et le rend plus indépendant.

⁴⁰ *OC. M.*, pp. 88-89.

Quant au point de vue dont on parlait en haut, la troisième personne, *il* désigné par le sujet conscient se transforme en *je*, la première personne dans le dialogue ; en d'autres termes, la focalisation interne dont le sujet de l'énonciation a assumé un rôle partiel devient la focalisation zéro dont l'absence du regard extérieur rend le pur état d'âme des personnages agissants.

Le sentiment qu'il porte envers Praileau est tantôt « une colère ingouvernable » provoqué par son orgueil, tantôt l'amour idéal. Ces aspects mélangés de son objet d'amour le fait tomber dans la confusion.

Par un mouvement dont il ne fut pas maître, sa tête se tourna vers la colonnade de droite et ses yeux cherchèrent l'endroit où, la veille, il avait attendu le retour de Bruce Praileau. Ce devait être sous cet arbre dont la maîtresse branche s'arrondissait comme un arc. Là, il avait souffert.⁴¹

Tout comme la voix intérieure qu'il entend au fond de lui-même sans qu'il sache d'où elle vient, son geste aussi est au dehors de son contrôle. Il agit comme s'il était guidé par quelqu'un d'autre que lui-même. On peut le traduire par l'inconnu caché en lui. Le sujet narrateur peut le deviner, alors que la troisième personne, *il*, qui désigne le héros, n'arrive pas à saisir cet inconnu, parce que son caractère est trop naïf pour comprendre la psychologie sous-jacente. Ainsi, la troisième personne, *il*, permet au sujet narrateur de regarder le personnage avec l'objectivité, sans pour autant restreindre sa capacité de deviner le mouvement de la pensée du héros. La dernière phrase peut être ainsi interprétée : « Là, il avait souffert. » C'est-à-dire, le sentiment intérieur du sujet conscient désigné par, *il*, et qui reste voilé est exprimé avec une distance objective entre le sujet de l'énonciation et le héros.

2.1.1.2 *la focalisation interne*

Le point de vue de *Moïra* relève, selon le terme de G. Genette, de la focalisation interne. Le lecteur suit le regard du héros dont le narrateur raconte

l'histoire. De même, le narrateur qui est un sujet de l'énonciation selon notre terme ne cesse de poursuivre le regard du héros ; il est dans la conscience du personnage la plupart du temps. S'il sort de la conscience du personnage, ce n'est que pour le discours généralisant dans lequel on peut sentir une idéologie de l'auteur. Et, plusieurs voix peuvent être entendues dans un seul discours. On doit savoir distinguer les voix qui sont fusionnées souvent dans un style indirect libre.

Il se rend compte de ce qui s'est passé avec l'écoulement de la conscience ; c'est une narration rétrospective ; le narrateur prend du recul par rapport à son personnage tout en gardant la perspective de celui-ci. C'est ce qui permet au héros de manifester ses sentiments antipathiques à l'égard de Praileau. Et, une fois de plus, l'auteur prend de la distance par rapport à son héros tout en restant dans sa conscience. « Cela, Joseph l'avait vu dans l'espace d'une seconde [...] ». Le récit devient plus objectif dans la mesure où l'auteur rappelle le vécu de la conscience qui vient de se passer au plus-que-parfait.

Etant donné l'état d'esprit instable du héros, il paraît être dans la même ligne d'idée que le narrateur décrit le héros faisant le geste incontrôlable : « ... ses bras agissaient d'eux-mêmes comme les bras d'un autre. » L'expression métaphorique, « comme les bras d'un autre », indique une présence constante du sujet de l'énonciation qui regarde de l'intérieur le personnage. Ceci confirme de nouveau la manière dont le sujet de l'énonciation participe à l'activité mentale du héros tout en gardant la distance qui existe entre les deux sujets fictifs.

De l'endroit où il se trouvait à *présent*, il *voyait* la bibliothèque dont les grosses colonnes doriques se revêtaient d'une gaine de chèvrefeuille, et plus loin, en demi-cercle, d'autres bâtiments de pierre blanche à moitié cachés par des magnolias.⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴² *Ibid.*, p. 14.

L'imparfait du verbe « se trouver » désigne en effet le présent narratorial, ce qui est souligné davantage par l'utilisation du déictique temporel, « à présent ». Et, le verbe « voir » sous-entend celui qui regarde à travers les yeux du personnage, l'auteur qui est aussi le narrateur invisible. Donc, les données du temps verbal révèlent d'une autre façon l'activité mentale du sujet conscient.⁴³

Donc, l'avantage du choix de la troisième personne consiste à permettre à l'auteur de regarder le héros d'une manière plus objective que dans le récit à la première personne. Autrement dit, le rapport des forces entre l'auteur et son personnage est ainsi neutralisé dans la mesure où il est gouverné par une force supérieure à eux. C'est par l'histoire des personnages elle-même que se tisse cette force-là. On peut avancer ici l'absence du narrateur dans le récit à la troisième personne dont parle E. Benveniste : « Les événements semblent se raconter eux-mêmes. »⁴⁴ Au fond, c'est ce à quoi notre auteur aurait voulu atteindre en choisissant la perspective de la troisième personne qui donne à l'acteur davantage de liberté scénique.

2.1.1.3 *la fonction du narrateur*

Le long de la discussion que l'on fait dans ce livre, on n'a pas précisé suffisamment le rôle du narrateur pour pouvoir définir son identité. Il est vrai que l'on confondait souvent la voix du narrateur et celle des autres sujets romanesques. Cependant le rôle du narrateur dans une œuvre de fiction est primordial par rapport à l'objet de la fiction. Ainsi K. Hamburger souligne le rôle du sujet narrateur dans un roman.

En effet, c'est lui qui régit l'histoire tout en distribuant les informations nécessaires dans les différents endroits du récit. Ainsi commence-t-il par nouer une relation avec le lecteur ; celui-ci est obligé de suivre les informations

⁴³ *Ibid.*, p. 15 : « Par le souvenir, *il revit* toute la scène avec une précision nouvelle, impitoyable. »

⁴⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, chapitre XIX, « Les relations de temps dans le verbe français », p. 241, Gallimard, 1966.

indiquées par le sujet conscient qu'est le narrateur. Et, une autre raison pour laquelle s'impose l'importance de sa fonction, c'est qu'il peut assumer une action énonciative indépendante de celle de l'auteur ; il peut proférer des opinions idéologiques que l'auteur n'approuve pas, puisque celui-ci lui a délégué le pouvoir discursif.

Alors, le narrateur greenien assume-t-il sa fonction idéologique d'une façon si autonome qu'il dément l'intention première de l'auteur ? On constate facilement que la fonction du narrateur se diminue dans *Moïra* qui s'appuie avant tout sur la fonction de la perception visuelle de l'auteur. Le narrateur de *Moïra* peut s'identifier presque à l'auteur qui ne fait que regarder ses personnages. Le pronom personnel de la troisième personne, *il*, qui désigne le personnage focal force ainsi le narrateur à se mettre à l'écart de celui-ci, le personnage, qui revendique son action autonome vis-à-vis de l'auteur. La distance objective qui se produit entre les deux sujets conscients oblige le narrateur à se reculer derrière la scène, pour que les personnages prennent la parole. C'est pourquoi on constate l'emploi constant du discours indirect libre qui favorise surtout l'expression autonome de la conscience du personnage.

Le dédoublement énonciatif se manifeste aussi par l'expérience du personnage qui entend une voix autre dans sa conscience ; cette expérience de polyphonie est accompagnée souvent par celle du dédoublement psychologique ; ainsi, il arrive que le sujet conscient manipule volontairement sa voix en vue d'être exempt de la responsabilité de son acte. C'est pourquoi on peut poser la question sur le consentement au mal du sujet fictif que l'on considérera dans le chapitre sur le « péché de la chair ».

« En voilà un ! dit Joseph de *la voix d'un homme* qui suffoque et que lui-même ne reconnut pas. »⁴⁵

⁴⁵ *OC. M.*, pp. 78-79.

Ayant battu Mac Allister avec la ceinture en vue de punir ses gestes provocateurs, Joseph se remet en cause ; c'est la voix intérieure qui à présent, s'efforce de lui dire la vérité, à savoir qu'il voulait battre non pas Mac Allister, mais Praileau. Peut-être que Joseph, éprouve-t-il encore de la rancune pour son orgueil, et surtout ses propos justes qui visait à un autre être caché en lui : « Tu es un assassin »⁴⁶ Comme si cet assassin voulait se montrer, les mains de Joseph qui tenait la ceinture frappe aveuglément son compagnon. Toutefois, ce qui nous intéresse dans cette auto-accusation de Joseph, c'est la manière dont sa voix intérieure s'approfondit tout en reniant la conscience superficielle jusqu'à atteindre la vérité qu'il voulait cacher à soi-même. Donc, ces multiples voix qui révèlent les couches de sa conscience sont à souligner pour notre prochaine réflexion.

Dans le couloir qui menait à sa chambre, *une voix intérieure* lui cria : « C'est trop facile ! [...] »

Ainsi la voix du narrateur anonyme de *Moïra* semble s'effacer au profit de celle du protagoniste qui ne cesse d'entendre une voix intérieure crier dans sa conscience. Il n'intervient que pour accéder discrètement à la conscience du sujet actant. S'il fait entendre sa voix narrative, ce n'est que pour dégager la conscience du héros trop enfermée pour se donner libre cours.

2.1.1.4 le dédoublement énonciatif

L'attitude du narrateur qui essaye de s'assimiler au personnage pour regarder l'intérieur de la conscience peut se traduire en dédoublement qui est une fonction du narrateur en même temps qu'un état troublé du personnage. Quel sens peut-il y avoir pour cet argument ? D'abord, il faut définir le dédoublement du narrateur. Il est naturel que l'acte de narrer du sujet énonciateur entraîne « une référence dédoublée »⁴⁷ qui devient par le don de soi

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁷ Paul Ricœur, *La métaphore Vive*, Ed. Seuil, Paris, p. 282.

dont parle notre auteur une image suspendue. C'est elle qui conduira le cours de l'histoire au détriment de l'idée de l'auteur. Par exemple, le héros, Joseph, qui contemple son visage dans le miroir est une image suspendue de laquelle est exclue la référence de la réalité. C'est une image transcendant la conscience d'auteur. Ainsi la contemplation de soi dans le miroir est une scène fréquente qui contient l'acte réitéré du dédoublement énonciatif de l'auteur.

Réfléchissons cette fois-ci au dédoublement du personnage ; c'est une expérience de ne plus appartenir à soi-même à tel point que le sujet est exempt de la responsabilité de ses actes. C'est ce qu'on a voulu mettre en question à propos des gestes de Joseph au moment de son crime. En effet, celui-ci manifeste l'état de dédoublement lorsqu'il a fini de commettre le geste meurtrier sur son ami aussi bien que sur Moïra. Un sentiment de ne plus être soi-même peut-il avoir une relation épistémologique avec un sentiment de dédoublement pratiqué par le sujet énonciateur ? Il paraît que l'une est une expérience du sujet de l'énoncé dont relève le personnage, l'autre est celle du sujet énonciateur dont relève le narrateur. Alors, qu'est-ce que le dédoublement du narrateur ? Celui-ci, semble-t-il, est une condition nécessaire, pour que le narrateur puisse faire apparaître une sensation incontrôlée d'identité vécue par le héros. Autrement dit, si le sujet énonciateur ne sort pas de sa conscience pour voir son personnage, il n'aurait pas pu décrire le sentiment de perte d'identité subi par le personnage.

À présent, il lui semblait que ses bras agissaient d'eux-mêmes comme les bras d'un autre, se levant, s'abattant avec un grand geste en diagonale, et il entendait le sifflement que faisait la branche en déchirant l'air.⁴⁸

L'expression « il lui semblait que... » se répète ; le verbe « sembler » signifie un état incertain du sujet qui fait une expérience simultanée avec l'énonciation faite par le narrateur : l'expression adverbiale, « à présent » supporte cette explication. Depuis le début de la scène de la bataille avec son adversaire, Joseph est poussé par une force qu'il ne peut maîtriser. Il allait même

étrangler son adversaire sous peine de la condamnation à mort. Son état instable est traduit par le verbe « sembler » ; en se servant du verbe « sembler », le sujet de l'énonciation manifeste l'agitation vécue par le héros. Autrement dit, l'utilisation langagière du narrateur ne fait que correspondre avec le mouvement psychologique du héros.

Arrivé à ce point, on peut se poser une question. La perte de sa personnalité dont le responsable est une autre identité que le héros lui-même, a-t-elle un rapport avec l'acte énonciatif du narrateur ? Autrement dit, le dédoublement vécu par le héros, a-t-il une relation épistémologique avec le dédoublement énonciatif fait par le narrateur qui est un autre sujet conscient ? D'abord, le dédoublement énonciatif se traduit en acte du sujet conscient qui regarde le geste du héros en même temps qu'il raconte l'histoire. Considérons de nouveau l'exemple cité en haut : « À présent, il lui semblait que ses bras agissaient d'eux-mêmes comme les bras d'un autre, se levant, s'abattant avec un grand geste en diagonale, [...] » Dans la phrase, on regarde le héros qui agit comme une personne se déchaînant en violence. Il ne contrôle plus les mouvements corporels. Or, ce qui est significatif pour nous, c'est que le héros, Joseph qui montre un état dédoublé n'aurait pas pu paraître ainsi, comme dédoublé, sans la contribution d'un autre sujet conscient qui regardait son personnage tout en étant dans la conscience de celui-ci.

L'auteur découvre à mesure du développement de l'histoire le sentiment de son personnage. La relation des deux sujets romanesques consiste à ce qu'ils se rattrapent l'un l'autre. L'auteur ne comprend la signification d'un geste de ses personnages que lorsque ceux-ci ont vécu un moment de l'histoire. C'est l'action du sujet conscient qui est prioritaire par rapport à l'acte narratif du sujet locuteur.

⁴⁸ *OC. M.*, p. 27.

2.1.1.5 *la méthode de la narration*

Si nous essayons de souligner le rôle du narrateur qui a une relation soit distanciée, soit intime avec son personnage, quelle sera l'importance de saisir l'existence cachée du narrateur ? Nous pouvons supposer que le narrateur est une instance créée par l'auteur, et qu'il joue le rôle du médiateur entre son auteur et les personnages. Alors qu'un auteur est une personne qui regarde ses personnages, le narrateur, lui, est un sujet qui parle dans le texte. C'est pour cela que nous posons les questions, « qui parle ? » et « qui voit ? » Or, pour J. Green, le romancier est une personne qui regarde ses personnages.⁴⁹ Il paraît que le rôle de narrer est moins validé que celui de voir. Malgré cela, on continue à considérer la voix qui fait entendre souvent en dépit de celle de l'autre.

Dans la scène, nous pouvons remarquer le changement de la narration à mesure que le dialogue se développe. Considérons surtout les incises qui sont placés par le narrateur entre les dialogues. D'abord, le lieu où règne le silence est perçu par Joseph qui n'entend que « leur respiration » et « le chant des rainettes ». Le sujet énonciateur est dans la conscience de Joseph. Ensuite, la narration est faite de l'extérieur par la description du geste des mains du héros : « À ces mots, les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou. » C'est-à-dire, le narrateur se situe à l'extérieur de la conscience de Joseph. Nous nous rendons compte de la juxtaposition des deux descriptions, subjective et objective. Cette fois-ci, c'est le geste de Praileau que décrit le narrateur : « D'une brusque torsion des reins, il réussit à faire tomber son adversaire sur le côté et, dégageant un bras, il le frappa au visage du plat de la main. » Finalement, le narrateur regarde en même temps les deux personnages. Ainsi, la narration se mue de la subjectivité à l'objectivité, mais également d'une distance proche à une plus

⁴⁹ OC. T. 3, p. 1464 : « [...] et tout à coup, au bout d'une longue attente et de longs efforts que Flaubert appelait des affres, l'auteur n'est plus dans la pièce où il travaille, il est dans le lieu qu'il décrit et *il regarde*, et il écoute, *il voit* et il entend les personnages dont il nous

lointaine. Ce qui est remarquable dans cette narration, c'est l'absence totale du jugement narratorial ; il n'est montré au lecteur que les personnages et leurs gestes. Arrivé à ce point, la mimésis narrative atteint une hauteur d'achèvement.

Le lecteur ne voit que les gestes et les réactions physiques des deux protagonistes qui se battent pour punir l'orgueil de son adversaire. Même s'il ne reste que les personnages, il est quelqu'un derrière eux qui les regarde se battre au bord de l'étang. On peut appeler cette personne-là un sujet de la perception dont le rôle se distingue de celui du sujet narrant.

Donc, le sujet de la perception qui est la personne focale, Joseph, prend en charge l'histoire, le narrateur s'effaçant d'une certaine façon, pour que celui-là puisse regarder de ses propres yeux. Le lecteur ne perçoit que ce que regarde le protagoniste, puisque le narrateur se garde de prévoir l'événement à venir, même s'il le connaît dans sa conscience. C'est ainsi que l'histoire de *Moïra* se compose d'une façon si chronologique qu'elle semble rattraper simultanément l'acte d'énonciation du sujet.

La simultanéité de l'énonciation du sujet avec les événements de l'histoire devra être expliquée avant que l'on veuille l'appliquer au roman. Il est évident que le discours de la personne qui raconte l'histoire ne peut être que le présent de la narration dans lequel se produisent les énoncés. La simultanéité mise en question par nous se traduit par la contemporanéité de l'énonciation du sujet avec les énoncés qui participent des événements de l'histoire. C'est-à-dire, les événements et les gestes achevés de *Moïra* relèvent du temps, non pas passé, mais présent où se fait l'énonciation du sujet. C'est pourquoi le lecteur, en lisant *Moïra*, a l'impression de regarder une pièce de théâtre dans laquelle l'acteur, Joseph, agit d'une manière si pittoresque qu'on oublie la présence de la

rapporte les faits et gestes et dont il devine, mais pas toujours, les pensées les plus secrètes. »
Genèse du roman, Appendice IV.

personne qui l'a inventé. C'est aussi pourquoi le roman est composé pour une partie majeure par le dialogue entre les personnages ; celui-ci relève d'un discours direct dont la caractéristique consiste à permettre aux sujets fictifs d'exprimer leur opinion avec davantage d'indépendance que dans les discours indirect. Ils s'expriment sans la médiation de la part du sujet locuteur. Alors que celui-ci donne de la voix dans le discours indirect, il disparaît derrière les personnages dans le discours direct dont relève le dialogue.

2.1.2 le discours direct

2.1.2.1 *le discours direct*

On commence à le considérer en prenant l'exemple de la conversation entre le héros et ses camarades. D'abord, c'est une parole offensante de Mac Allister qui attire notre attention ; le discours direct de celui-ci qui est une provocation indirecte envers Joseph s'appuie sur une citation en langue latine qui est, elle aussi, une parole de l'assassin : « Sic semper tyrannis ! »⁵⁰ C'est un discours direct double qui suggère une tragédie à Joseph, d'autant plus concrètement qu'il est un discours du personnage. Ceci étant dit, un personnage romanesque, bien qu'il soit un sujet fictif, devrait assumer un rôle indépendant de celui de l'auteur.

Ensuite, la conversation avec Simon laisse deviner le sentiment contradictoire du héros.

« Je sais ce qu'il y a, fit le petit homme, le visage tout illuminé de sottise. Ne dis pas non : tu es amoureux !
— Ah, va-t'en ! »⁵¹

Joseph ne veut pas admettre ce que lui dit Simon qui, pourtant, a perçu justement le sentiment de Joseph envers Praileau. Dans ce cas là, le point de vue d'une tierce personne dont participe Simon l'emporte sur celui du héros. J. Petit

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19 : « Qu'il en soit toujours ainsi pour les Tyrans ! »

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

note ainsi ; en dépit de sa « sottise », Simon a deviné ce que Joseph éprouve ; ses propres sentiments l'éclairent. Curieusement, le romancier, lui, ignore encore ce que signifie l'attitude de son personnage ; il s'en rendra compte un peu plus tard.

Une tierce personne dont Simon joue le rôle perçoit exactement le cœur de Joseph. Celui-ci ignore ses propres sentiments envers Praileau, ou bien il les cache au fond de son inconscient. Or, Simon, lui aussi, conçoit dès le début de sa rencontre avec Joseph un sentiment inavouable à cause duquel il se désespère. Il souffre d'autant plus que son objet d'affection ne veut pas, ou ne sait pas reconnaître son sentiment ; Joseph est trop innocent pour le savoir. Et aussi, il ne veut pas reconnaître son sentiment affectif envers Praileau, parce qu'il a peur de se révéler. Alors, pour qu'il puisse briser son enfermement, il lui faudra subir un incident ; la rencontre de Moïra peut être comprise dans ce contexte. Il devra faire l'expérience de l'amour charnel avec une femme, pour qu'il puisse se rendre compte qu'il n'est qu'un *être de chair*.

Comment en est-il ainsi ? Quelle relation logique y aurait-il entre l'ignorance de son propre sentiment et l'amour charnel avec une femme ? L'enferment moral où se trouve le héros est dû à son esprit puritain qui ne noue pas facilement relation avec les autres ; il juge sévèrement l'opinion vulgaire de ses camarades au sujet de l'amour profane. Et, lui-même, tout en refusant l'impureté qu'évoque « l'oeuvre de la chair », il se sait attiré intensément par elle. La situation paradoxale à laquelle il fait face ne peut être résolue que par le virement de son être, soit par un geste destructeur, soit par la conversion entière de son cœur. C'est ici que se trouverait le sens de son geste étranglant Moïra ; la mort que symbolisait cette femme n'a pu être dépassée que par un geste immonde, et « humainement irréparable ».

L'auteur met en place un indice du meurtre par le biais de son personnage. C'est Mac Allister qui assume le rôle. Ceci dit, l'énonciation du personnage est d'une nature double, dans la mesure où il transmet indirectement

l'intention de l'auteur qui voulait faire une mise en place du meurtre avant que le héros le commette dans l'histoire. Tout de même une question se pose ; alors qu'on voulait insister sur l'autonomie scénique du personnage, le discours direct de Mac Allister semble relever d'une énonciation double par laquelle le locuteur anonyme participe à la mise en intrigue nécessitée par le récit lui-même.

L'énonciation du personnage participe à l'autonomie scénique en même temps qu'à l'intentionnalité de l'auteur. Celle-ci est d'autant plus plausible que l'auteur lui-même avoue dans son Journal qu'il a étranglé Moïra par le biais de son personnage ; celui-ci est donc, influencé plus ou moins par l'intention première de l'auteur. S'il en est ainsi, c'est sûrement que la pensée du héros exprimée par le discours direct traduit celle de l'auteur. C'est pourquoi le discours du personnage relève d'une double énonciation. Etant donné le trait spontané du discours direct, le rôle de la voix du narrateur est atténué dans le discours vécu de *Moïra*.

L'intentionnalité de l'auteur sur laquelle on discute, comment est-elle dans *L'Autre* ? Etant donné la perspective de la première personne du roman, on peut supposer que l'intrusion de l'auteur peut se faire plus facilement que dans *Moïra* ; le « je » peut désigner l'auteur aussi bien que le sujet fictif. Mais l'homogénéité des deux sujets n'est qu'apparente. Le sujet fictif, bien qu'étant né de son auteur, est émancipé de l'influence de celui-ci si bien qu'il contredit l'idéologie même de son auteur ; on peut comprendre sous cet angle le discours antireligieux de Karin qui se moque même des gens innocents de l'église. Alors on peut poser une question à propos de l'intentionnalité de l'auteur ; l'auteur, J. Green, est-ce qu'il l'a fait exprès pour provoquer le lecteur bien pensant ? Il paraît que c'est non ; ce qu'il visait n'est pas le lecteur, mais une personne inconnue de son moi qui aurait voulu se manifester par le biais de la voix du sujet fictif.

2.1.2.2 *le monologue*

Le monologue est aussi une forme du discours direct ; le personnage s'adresse à lui-même dans le monologue. On en trouve l'exemple au début de l'histoire.

« Avis à ceux qui veulent me trouver : j'habite au 44 de la galerie est. »
« Pourquoi me dit-il cela ? pensa Joseph. Si je levais la main sur lui, je le tuerais. » ...⁵²

Le discours direct non prononcé dégage nettement la conscience du héros ; il ressent une pulsion involontaire de tuer un être humain. La prévision néfaste du héros n'est partagée que par le lecteur, parce que c'est dans le monologue qu'il doute du crime potentiel. Or, comme s'il accomplissait sa propre parole funeste, Joseph tue Moïra à la fin du récit. Est-ce que c'est un accord du hasard ? Ou bien, est-ce que c'était une nécessité intérieure du récit ? Quoi qu'on puisse conclure, il faut considérer de nouveau le rôle du monologue qui est un discours direct.

Le monologue tout comme le dialogue relève du discours direct. Si on s'intéresse aux différentes formes du discours comme le monologue, le monologue narrativisé et le dialogue, c'est pour montrer le mouvement de la pensée des protagonistes qui font entendre implicitement leur idée, ou leur volonté ; finalement, on peut constater la concordance de leur action aux paroles qu'ils ont exprimées avant ; en plus, ils prennent davantage d'autonomie scénique dans la mesure où les événements racontés révèlent leur intention qui a été manifestée dans les différents formes du discours.

« Si je t'avais frappé ce matin, je t'aurais assommé, répliquait mentalement Joseph. Je suis deux fois plus fort que toi. » Soudain, il dit à haute voix :
« Pourquoi m'as-tu parlé ainsi ? Pourquoi ? Pourquoi ? Que t'ai-je fait ? »⁵³

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ *Ibid.*, p. 16.

Le monologue de Joseph dans lequel il a ressenti une pulsion de meurtre se répète pendant qu'il se souvient de son adversaire orgueilleux, mais cette fois-ci par *le temps passé*. Ceci confirme l'écoulement du temps dans la conscience de Joseph, sans que celui-ci arrive à se débarrasser de son obsession. Donc, il est naturel qu'il profère une parole de souffrance toujours par le même monologue.

Ainsi les deux monologues intérieurs dans lesquels s'exprime implicitement l'idée de Joseph nous laissent entendre qu'il commettra tôt ou tard le geste fatal envers quiconque interviendra dans le cours de sa vie. Mais, jusqu'au moment présent où arrive le récit, nous ne pouvons prévoir la conduite du héros, parce que le destin reste ouvert pour lui comme pour nous, les lecteurs. Il nous reste à éclairer le rôle du monologue narrativisé qui est inséré entre les deux monologues intérieurs. Alors que ceux-ci montrent le pur état d'âme des héros, celui-là montre le héros qui revit son passé au fil de l'écoulement de la conscience.

Le monologue qui est une forme du discours direct a une signification propre, dans la mesure où il révèle la conscience sans médiation du sujet conscient ; celui-ci est regardé d'une manière spontanée par le lecteur qui fait face ainsi à une conscience brute ; le sujet actant ne s'adresse à personne d'autre qu'à lui-même. C'est une situation particulière dans laquelle il se permet de proférer une parole offensante qu'il n'aurait pas pu faire face à son interlocuteur. Joseph s'entend dire une parole dont l'intention meurtrière lui fait douter d'une force échappant à sa volonté.

Sa souffrance dû à l'ignorance de ce sentiment inconnu a été déjà prévue au cours de son monologue où il entend les deux voix divisées ; celles-ci, qu'on peut traduire en dédoublement de la conscience, proviennent de sa personne trop innocente qui devient consternée face à un sentiment inconnu ; il essaie en vain de le dévoiler.

« Tant pis, se dit-il, j'attendrai. Quand ce garçon se lèvera pour partir, j'irai vers lui. » À ce moment, *une voix intérieure* lui demanda : « Pourquoi ? » et il demeura interdit, ne sachant que répondre à une question aussi simple.⁵⁴

Le monologue de Joseph où les deux voix s'entendent montre ainsi une conscience déchirée qui cherche une issue par son monologue : le destinataire du monologue est une partie de soi-même. C'est un discours qui ne se communique qu'à l'intérieur du héros. Il se demande pourquoi il a le sentiment d'hésitation envers l'inconnu. Il ignore son sentiment qui en effet, comme l'explique J. Petit, est une affection inavouée pour cet inconnu : « Et sans qu'il sût bien pourquoi, le nom qu'il lut le fit légèrement rougir. » Mais le lecteur peut deviner son sentiment, voire même sa naïveté à cause de laquelle il se sent perplexe face à ce sentiment qu'il n'avait jamais connu. Ce qui est remarquable, c'est le rôle de la personne qui nous montre l'innocence mentale où se trouve le héros sans qu'il n'intervienne à l'esprit du héros.

C'est ainsi que J. Petit explique la contradiction mystérieuse du cœur : Joseph est « incapable de démêler ses propres sentiments. »⁵⁵ Son incapacité à voir justement son esprit résulte non seulement de son innocence mais aussi de son tempérament violent qu'il a hérité de son père. C'est ce qui a été perçu au cours de la bataille par Praileau : « Il y a en toi un assassin. » Donc, sa violence intérieure veut s'extérioriser au détriment de la personne des autres. Sous cet angle, ses actions accomplies ne seraient que le résultat de son idée proférée dans le discours direct. S'il se met en colère par exemple envers son ami, malgré l'enseignement de la Bible, c'est que sa voix intérieure dont il ne sait d'où venir l'emporte sur celle divine. « Le nom qui désignait son ennemi jetait le trouble dans son cerveau. 'Quel orgueil !' pensa-t-il. Et à plusieurs reprises, il répéta intérieurement cette exclamation. »⁵⁶ : c'est une idée contradictoire à ce qu'il a ressenti auparavant ; ainsi alternent le sentiment d'affection et de remontrance

⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵ *OC*. T. 3, p. 1574.

vis-à-vis de Praileau vers qui il est guidé. Le monologue qui est insinué au discours narrativisé montre sa pensée au pur état : « Quel orgueil ! » Le sentiment de rage qu'il éprouve à l'égard de l'autre est d'autant plus douloureux qu'il ne cesse d'entendre « cette voix intérieure » au fil de son monologue.

Son sentiment ambivalent est vécu maintenant par le biais d'une autre voix qui traduit ainsi la pensée du héros ; c'est le rôle du monologue narrativisé dans lequel s'entend toujours la parole muette du sujet conscient.

Le monologue intérieur est suivi par la voix du narrateur qui rattrape la voix du personnage ; celui-là s'efforce de pénétrer la conscience de celui-ci qui se déroule en concomitance avec cette réflexion objective du narrateur.

« J'attendrai toute la nuit s'il le faut », pensa-t-il. Toute la nuit. Il le détestait donc ? Mais la question n'était pas si simple : il ne le détestait pas, il voulait le battre.⁵⁷

Joseph aurait voulu battre Praileau pour punir l'arrogance de celui-ci. De la même manière, il veut frapper cette fois-ci Moïra dont l'attitude orgueilleuse lui soulève le cœur. Les deux scènes montrent évidemment le tempérament violent du héros qui ne peut rester tranquille envers quiconque provoque son idée fixe. Or, ce qui nous intéresse, ce n'est pas seulement la constatation du caractère intransigeant du héros, mais aussi, une constatation selon laquelle la punition d'une femme orgueilleuse, voire la mort de celle-ci a été déjà entrevue par sa réaction envers Praileau qui nous laisse entendre une intention meurtrière : « Pourquoi me dit-il cela ? pensa Joseph. Si je levais la main sur lui, je le tuerais. » ; « Si je t'avais frappé ce matin, je t'aurais assommé, répliquait mentalement Joseph. Je suis deux fois plus fort que toi. »⁵⁸ Est-ce que c'est une correspondance de l'histoire qui se structure d'une façon circulaire ? Et, ce qui est plus difficile à comprendre que cette structure circulaire, c'est le sentiment

⁵⁶ *OC. M.*, p. 21.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 15-16.

de Joseph qui veut punir son ami en le tuant, alors qu'il est attiré inconsciemment envers lui. « À sa grande surprise, il se trouva à l'endroit même qu'il avait cherché sur son plan. [...]»⁵⁹ Ainsi, la désignation de son ami varie par contraste. « Le nom qui désignait son ennemi » change de son expression un moment plus tard, « Il cueillit un brin d'herbe qu'il mit entre ses dents, et tournant la tête vers la porte de Bruce Praileau : “J'attendrai toute la nuit s'il le faut”, pensa-t-il. » Mêlé à la contemplation nostalgique des étoiles, son sentiment envers Praileau devient une affection secrète. Or, il ne connaît pas jusqu'à ce moment-là la nature exacte de son sentiment. La citation qui est un *monologue rapporté* se trouve ambivalente pour le lecteur aussi bien que pour le héros lui-même. Le sentiment qu'il n'arrive pas à avouer se traduit par *le récit de pensée* dont fait partie le monologue rapporté. Celui-ci fonctionne, contrairement au *récit de parole*, comme un moyen de dévoiler la conscience restée muette à laquelle personne d'autre que le héros lui-même ne peut avoir accès. C'est pourquoi le narrateur a choisi cette forme du discours monologique.

La coexistence d'une volonté meurtrière et d'une affection secrète reste une ambiguïté pour le héros aussi bien que pour le lecteur. Et, d'une manière tragique, le héros aurait dû passer par l'acte inhumain d'étrangler une femme pour qu'il puisse comprendre son sentiment envers son ami.

Le monologue montre la conscience du héros telle qu'elle est saisie par celui-ci, sans que la voix du narrateur n'y intervienne ; le lecteur regarde le héros se poser la question par laquelle il cherche à comprendre non seulement le flux intérieur de sa conscience, mais aussi la réaction imprévisible des autres. Joseph reste souvent désemparé devant les gestes inattendus de ses camarades ; c'est surtout le cas de David dont les opinions bien tempérées sur la religion font contraste avec celles de Joseph. Lorsqu'il s'obstine à retourner à sa chambre avec l'intention secrète de rencontrer Moïra, il ressent une fois de plus la rancune envers son ami ; « Si au moins il était en colère... » Le monologue du

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

héros exprime un sentiment déçu face à la réaction réservée de son ami. Donc, le monologue du héros montre au lecteur un sentiment caché qu'il n'aurait pas pu exprimer sans atteindre au cœur de son ami. Ceci confirme d'une autre manière le caractère brut du monologue qui constitue une couche souterraine de la conscience.

Le monologue réellement prononcé de Joseph a pour fonction de rendre clair son esprit qui était jusqu'à maintenant dans la confusion : « Oui, tous les mêmes. Tous, ils pensent aux femmes ! Et Simon aussi ! »⁶⁰ ; il juge enfin que ses camarades ne s'intéressent qu'aux femmes. Ce que l'on veut souligner par rapport à la narration, c'est qu'à partir du moment où l'idée de Joseph se concrétise au cours du monologue, les gestes futurs de celui-là vont s'orienter de façon à supporter son monologue qui par ailleurs informe mieux le lecteur.

« Peut-être ferais-je bien, ... *pensa-t-il*, ... J'aurais du moins la paix. [...] Mais il y a David, *fit-il tout haut*, ... et ses conseils. »⁶¹

Le monologue se succède, tantôt intérieur, tantôt prononcé ; en monologue muet, c'est le mode conditionnel qui est prioritaire, alors qu'en monologue prononcé, c'est le mode indicatif qui l'emporte sur l'autre. On se rend compte d'un trait plus spontané du monologue prononcé que celui qui est muet, lequel se développe souvent avec une délibération dans la conscience du sujet ; c'est pourquoi il arrive à dialoguer avec soi-même.

Encore un autre monologue intérieur dont la forme est interrogative indirect est inséré : « “Je me demande s'il est sauvé”, *pensa-t-il* ... »

Le monologue montre au lecteur le pur état d'âme du héros. Le verbe « *pensa* » indique le processus intérieur de celui-ci.

« Peut-être s'est-elle trouvée sur mon chemin pour que je la sauve », *pensa Joseph tout à coup*.⁶²

⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁶¹ *Id.*

Un monologue est inséré au sein du discours indirect libre où il se souvient de sa première rencontre avec Madame Dare. C'est le jugement rétrospectif fait par lui.

« Je l'aiderai, pensa-t-il, oui, je l'aiderai à se sauver. »⁶³

Le monologue manifeste aussi un signe du dédoublement psychologique qui résulte du désaccord avec soi-même. On va reprendre le monologue cité plus haut : « Si je t'avais frappé ce matin, je t'aurais assommé, *répliquait mentalement Joseph*. Je suis deux fois plus fort que toi. » C'est par la peur d'une force inconnue qu'il évite de regarder son ami. « Brusquement il tourna les talons... » Le douleur qui provient d'un soupçon de la force inconnue ne cesse de l'accabler. Le monologue rapporté du héros manifeste inconsciemment une force qui échappe à sa volonté. Une fois de plus, il participe d'un processus du dédoublement, dans la mesure où il laisse voir à Joseph un doute de soi-même, d'autant plus douloureux que c'est une intention meurtrière qu'il a du mal à contrôler. Et le dédoublement n'est pas seulement psychologique mais aussi énonciatif, parce que ce monologue du héros participe d'une réplique inconsciente envers soi-même, comme le suggère l'incise : « *répliquait mentalement Joseph* »

Mais, en effet, le sentiment de Joseph à son égard est un amour inavouable, comme le devine Simon qui, lui aussi, est amoureux secrètement de Joseph. Il s'est produit dans son cœur à mesure de la découverte des autres.

« Tu t'es trompé. Dieu ne pardonne pas aussi vite. Car il est écrit qu'aucun impudique n'a d'héritage dans le royaume de Dieu. Tu es perdu. »⁶⁴

Il se désigne en deuxième personne, « tu », ce qui signifie un processus du dédoublement opéré dans l'esprit du héros. C'est pour cela qu'on peut considérer le monologue du héros comme un dialogue avec soi-même. Il se

⁶² *Ibid.*, p. 7.

⁶³ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 119.

reproche le comportement impudique au fil d'une rêverie pendant laquelle une présence maléfique hante sa chambre comme une ombre. Donc, le dédoublement qui se laisse deviner par l'emploi de la deuxième personne a été déjà représenté par la présence d'un esprit qui se nourrit de la peur du héros.

On constate que les expressions bibliques se répètent à travers la voix de Joseph ; il considère son ami, Terence comme un fils de l'abîme ou un idolâtre. D'ailleurs, l'Eglise de Rome est comparé à la femme vêtue d'écarlate et à Babylone l'impudique. En effet, Joseph qui est étudiant de l'université se veut être protestant intransigeant avec le monde vulgaire.

2.1.2.3 *le dialogue*

Le dialogue tout comme le monologue que l'on a considéré plus haut relève du discours direct. On peut constater dans les deux romans de J. Green, la partie importante est celle du dialogue. De plus, on a l'impression de lire une pièce de théâtre au lieu du roman. Surtout, c'est le cas de *Moïra* dont l'histoire est constituée la plupart du temps par le dialogue entre le héros et ses interlocuteurs. On se demande pourquoi le dialogue est si important dans les romans de Green. Avant de répondre, empruntons la définition du dialogue à G. Genette qui, dans son livre, *Figures 3*, définit la scène dialoguée ainsi : « Elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire. »⁶⁵ Qu'est-ce que cela veut dire ? Le temps dont dispose le narrateur pour raconter l'histoire est égal à celui dont dispose, cette fois-ci, l'agent de l'histoire, c'est-à-dire, le personnage. Mais, il paraît que ce n'est pas une explication satisfaisante. Simplement, on aurait pu dire que ce sont les personnages qui disposent du temps dans la scène dialoguée sans que le narrateur n'y apparaisse. Or, Genette suppose nettement la présence du narrateur dans la scène dialoguée, « l'égalité de temps entre récit et histoire ». Ceci dit, on est obligé de formuler d'une autre

⁶⁵ *Ibid.*, p. 129.

façon ; le sujet conscient qu'est le narrateur renonce à ses privilèges de la narration pour qu'un autre sujet conscient qu'est le personnage parle dans la diégèse.

Le fait que les scènes dialoguées occupent une partie majeure du roman de J. Green n'est pas sans relation avec la conception romanesque de celui-ci. Il confirme avec force que le romancier est une personne qui regarde ses personnages. L'espace romanesque est avant tout une scène où un autre sujet que le romancier lui-même agit et parle. Pour que cet autre sujet que lui-même apparaisse au devant de la scène, le romancier doit attendre avec patience une image qui précède *les mots*. Cette image qui sort de sa mémoire inconsciente devient une forme concrète qui sera le personnage vrai, bien qu'il soit fictionnel. Donc, il est logique que le dialogue qui présuppose les sujets parlants prenne une partie importante dans le roman de J. Green.

Le dialogue est une occasion privilégiée pour les personnages qui peuvent ainsi mettre en avant l'autonomie scénique. L'intention provisoire qu'ils y mettent a une force prémonitoire de leur geste futur qui s'accomplira au moment voulu par eux. Et le trait caractéristique de ce dialogue que les protagonistes de *Moïra* échangent l'un avec l'autre consiste en son progrès dialectique ; la perception qu'ils portent vers leur interlocuteur est si juste qu'elle provoque souvent une réaction violente ; mais la force illocutoire du dialogue réside davantage dans la fonction de faire progresser la vision actuelle de leur partenaire. C'est pourquoi le héros de *Moïra* n'arrive pas à comprendre sur le champ le sens caché de l'échange verbal qu'il a eu avec son ami, Praileau. Il ne saura l'intention de son ami que lorsqu'il aura vécu son destin. En faisant attention, donc, à la force illocutoire du dialogue, considérons la scène dialoguée où il devient perplexe en entendant la parole perspicace de son ami.

Celui-ci regardait justement les sentiments de Joseph. « Oui, il y a autre chose, fit-il d'une voix plus sourde. Tu es un assassin. » D'abord, il fait semblant d'ignorer la remarque de Praileau : « Qu'est-ce que tu dis ?, gronda Joseph en marchant sur lui. » Ensuite, il nous donne l'impression de reconnaître

le jugement de son ami : « Pas un son ne sortit de la bouche de Joseph. » Pourquoi n'a-t-il pu proférer aucun mot ? En admettant qu'il est tellement vexé qu'il ne trouve pas de mot pour réagir, il semble plus juste de penser qu'il a reconnu inconsciemment le mot de son ami.

Donc, la psychologie du protagoniste étant satisfaite pour arriver au geste criminel, il semble relever de son destin qu'il tue la femme lorsque s'achève le récit. Regardons la scène du meurtre.

Le petit corps se retourna dans un sens, puis dans l'autre avec une violence extraordinaire ; une telle énergie l'animait tout à coup que Joseph craignit qu'il ne lui échappât et ses mains s'enfoncèrent si profondément dans la couverture qu'elles reconnurent la forme des traits sous cette épaisseur.⁶⁶

Le geste de ses mains qui étrangle la femme n'est qu'une répétition de celui qu'il a fait à Praileau. Dans les deux scènes qui sont situés aux deux bouts de l'histoire, l'acte inhumain du héros est décrit d'une manière si similaire qu'il semble ressortir de la mise en intrigue intentionnelle de l'auteur. Alors quel rapport a-t-il avec le discours direct du personnage ? L'une est une description des mains monstrueuses, l'autre est un acte langagier. Même si les deux éléments romanesques se distinguent nettement, il se peut qu'ils sont les deux faces d'une seule unité ; c'est-à-dire, ils participent de l'énonciation double de l'auteur implicite ; le caractère direct du geste des mains du héros et de la parole offensante de son ami sont comme le miroir qui se reflète réciproquement.

En vue d'une discussion approfondie, essayons de regarder de plus près une scène.

D'un même geste, ils arrachèrent leurs gants et leurs mains se joignirent.
— Te souviens-tu du soir où nous nous sommes battus ? demanda Joseph.
— Oui, bien sûr.
— Tu m'as dit qu'un jour je saurais peut-être pourquoi tu ne voulais plus me parler.
Praileau baissa les yeux.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 174.

— Il est trop tard, à présent. Nos chemins ne se croiseront plus.
— Je veux savoir.
— Je ne pourrai jamais te le dire.
Sans brusquerie, il dégagea sa main et regarda longuement Joseph.
— Bonne chance ! fit-il d'une voix sourde.⁶⁷

On a choisi le dialogue entre Joseph et Praileau qui est situé à la fin de l'histoire. Il prépare le dénouement de l'histoire. L'auteur, J. Green, a dit que le vrai sujet du roman est l'histoire entre ces deux protagonistes, encore que Praileau n'apparaisse sur la scène que deux fois, au début et cette fois-ci, juste avant la fin de l'histoire. Que dit-il alors au cours de ce dialogue ? Il n'a pas pu dévoiler son sentiment envers son interlocuteur. Mais le lecteur peut deviner sans difficulté la nature de ce sentiment couvert. Et, ce qui attire notre attention, c'est que le lecteur aurait dû attendre jusqu'à ce moment-là l'aveu inaccompli de Praileau, lequel, n'aurait pas pu se faire sans ce dialogue ; ce n'est que par ce dialogue qui est un discours direct que Praileau peut compléter l'information narrative jusqu'ici distribuée.

Revenons maintenant au début de l'histoire où ils dialoguent, la bataille étant finie.

... Tu as dû remarquer que je ne prenais plus mes repas chez Mrs.
Dare.
— Oui, je l'ai remarqué.
— C'est à cause de toi.
— Mais pourquoi ? fit Joseph.
— Tu le sauras peut-être un jour. En tout cas, je ne veux plus te voir et nous ne nous parlerons pas, si par hasard nous nous croisons.
— Qu'est-ce que tu as contre moi ?⁶⁸

Joseph tue finalement Moïra comme s'il achevait la prémonition de son ami : « Tu es un assassin. » Son adversaire a perçu la personne de Joseph, alors que celui-ci ne se rend pas compte qu'il sera un assassin. Tout d'abord, la parole de Praileau étonne le lecteur qui vient de lire le sentiment caché de celui-ci,

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 188-189.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 26.

lequel n'est autre que l'amour impossible à dire. Celui qui ressent la sympathie pour un autre, aurait besoin d'un grand courage pour lui dire qu'il est un assassin. La parole de Praileau a été proférée d'une manière honnête pendant un discours direct qui révèle immédiatement l'intention de la personne qui la prend en charge. Sans être honnête et courageux, il n'aurait pas pu dire à son ami qu'il est un assassin. Si Joseph a commis le meurtre, c'est que la parole de Praileau proférée au discours direct a rendu plus crédible l'évolution de l'intrigue.

Le dialogue s'appuie sur le temps d'énonciation disposé par les actants, alors que le commentaire discursif s'appuie sur le temps d'énoncé qui se déroule indépendamment de celui de l'énonciation dans l'histoire. Alors, ce que l'on peut remarquer dans la scène, c'est que ces deux temps énonciatifs convergent vers un seul temps fictif si bien qu'ils donnent l'impression de s'écouler sur le temps réel.

Depuis l'incipit du roman où le héros entame le dialogue avec Madame Dare jusqu'à la dernière conversation avec Praileau, l'histoire se développe la plupart du temps par le dialogue entre les personnages. Les personnages qui agissent comme les personnes vivantes se manifestent en effet tels qu'ils sont tout en ayant la prise de parole directe ; ils sont obligés de respecter le temps d'énonciation qui leur est accordé par l'auteur.

L'histoire se déroule par le dialogue qui est un discours direct. L'auteur donne davantage d'autonomie scénique à ses personnages.

Donc, le discours et la description alternent ; on peut évoquer ici la distinction entre le dire et le montrer concernant la technique narratoire.

Le montrer a un rapport à la mimésis dans le sens où elle désigne l'action des personnages. C'est la raison pour laquelle l'histoire de *Moïra* se développe la plupart du temps par le dialogue des personnages à tel point qu'elle apparaît comme une pièce de théâtre. Ils manifestent leur autonomie discursive à travers le dialogue, à condition toutefois que le dialogue participe à l'activité consciente

des sujets fictifs. Et, on peut admettre que le dialogue construit une action dynamique due à la relation intersubjective des sujets fictifs. Ce n'est pas un hasard si l'on constate que l'histoire de *L'Autre* manifeste aussi la permanence du dialogue malgré sa perspective de la première personne.

Le dire a un rapport à la diégésis dans le sens où elle met en valeur l'acte de narration.

On peut remarquer que le déroulement de la narration s'effectue sous forme de discours fait par le héros lui-même et celui fait par le narrateur qui regarde le héros. Ceci permet à Joseph de se découvrir au fil du récit ; le narrateur, quant à lui, doit se garder d'intervenir dans les réflexions de Joseph.

Si l'on constate l'emploi permanent du mode de discours indirect libre au cours du commentaire narratorial, c'est que celui-ci a pour rôle principal de permettre au héros de se découvrir par ses propres paroles ; le narrateur ne fait que donner sa voix qui traduit la conscience du héros. Ce n'est pas un hasard si le temps de lecture s'écoule en proportion de celui de ce discours vécu par le personnage. Les deux temps se rattrapent constamment l'un l'autre. C'est une autre manière d'attester que l'on est la plupart du temps dans la conscience du personnage.

Il permet d'attribuer au héros une psychologie suffisante pour que celui-ci puisse réagir d'une manière logique quand il se trouve face à face avec Moïra. Autrement dit, le lecteur peut reconnaître le caractère du héros à plusieurs endroits de l'histoire, dans la mesure où lui sont conférées les mêmes réactions excessives contre la sexualité.

L'aveu du péché commis intérieurement est fait au cours du dialogue avec David. Le héros se manifeste tel qu'il est par le dialogue qui, ainsi, traduit la prémonition inquiétante de l'acte prochain du héros. Une fois de plus, on souligne que les paroles d'un personnage proférées dans le dialogue ont le pouvoir de préfigurer l'événement à suivre.

2.1.3 le discours indirect libre

Le style indirect libre est utilisé fréquemment par les auteurs contemporains ; il a l'avantage de leur permettre d'accéder à la conscience des personnages tout en gardant une distance énonciative ; le narrateur se garde d'imposer son idéologie personnelle au détriment de la pensée du sujet fictif. La façon dont il dégage les idées de celui-ci est toujours la problématique essentielle de l'auteur privilégiant ce procédé romanesque. On constate l'utilisation permanente du procédé dans les deux romans de notre auteur. On va la considérer en ayant à l'esprit la prééminence de la pensée du personnage.

Le narrateur, bien qu'il soit omniscient, se met en retrait par rapport au point de vue du héros, pour que celui-ci puisse penser et agir selon son caractère. Même si le narrateur a une supériorité vis-à-vis du personnage au niveau du récit, il l'abandonne pour donner l'avantage au personnage ; c'est un « don de soi » dont parle J. Green dans son journal. C'est aussi la raison pour laquelle le style indirect libre et le dialogue prennent la partie majeure de l'histoire⁶⁹ ; ce sont la voix et les idées des personnages que nous entendons par ces procédures romanesques.

Le narrateur commente le dialogue entre Joseph et David, et essaye d'expliquer les réactions du héros; elles manifestent les traits inattendus qui étonnent le héros lui-même. Ce sont les sentiments inavoués qui dominent l'inconscient du héros; il veut en vain comprendre ce qui le pousse à de tels gestes. Le narrateur a pour mission de révéler le mouvement de la pensée du héros qui finalement arrive à la constatation qu'il n'approuve pas la tiédeur de David à propos de la religion.

S'arrêtant d'abord devant une petite glace, il souleva la lourde mèche dorée qui retombait sur une tempe et considéra la cicatrice au sommet du front : elle changeait de couleur, tournait au mauve ; on ne la voyait pas, à

⁶⁹ Ces moyens discursifs permettent aux personnages de parler avec leurs propres mots, même si c'est la voix du narrateur qui l'emporte sur celle du personnage.

condition qu'il gardât à sa chevelure ce savant désordre. Par la même occasion, *il examina les yeux dont le cerne l'inquiétait quelquefois, et sa bouche qui lui parut presque aussi épaisse que celle d'un nègre.* « Sensuel », pensa-t-il avec tristesse. *Il n'avait pas le visage qu'il eût souhaité. Cette face blanche et avide qui le regardait dans le petit cadre noir l'horrifiait à certains moments.* [...] « Il faut dompter ses passions », se dit-il en allant s'asseoir à sa table. Mais quelles passions ? A vrai dire, il n'en avait pas. Quand les gens parlaient de passions, ils voulaient dire l'amour, et il n'avait jamais été amoureux. Bien qu'il n'osât pas en convenir avec lui-même, car Shakespeare restait Shakespeare, l'histoire de *Roméo et Juliette* lui avait paru simplement idiote : ces amours clandestines, cette violence, ce double suicide, autant de fautes graves, impardonnables peut-être. Ses parents à lui n'avaient pas fait tant d'histoires pour se marier ! et quant à l'acte impur par lequel on l'avait conçu, un garçon honnête n'y pensait jamais.⁷⁰

L'objectif du héros est d'avoir un air spirituel, alors que son visage reflété dans le miroir lui renvoie un visage « sensuel » ; c'est un monologue muet fait au cours du monologue narrativisé ; Le choix du subjonctif plus-que-parfait comme temps narratif est une manière d'accéder à la conscience du héros ; un sentiment de regret se dégage par ce procédé. Ultérieurement, un autre monologue cette fois-ci proféré se fait entendre avec un mode constatif, alors que le monologue muet étudié précédemment est suspendu dans son écoulement. Ainsi le héros peut communiquer avec lui-même tout en se ménageant un espace intérieur. La phrase interrogative traduit spontanément la pensée du héros. On prend finalement, conscience, au long de ce discours vécu, de la présence de plus en plus grandissante de la voix du narrateur.

Brusquement, il rejeta la couverture et se leva. Le plancher gémit sous ses pas et il eut l'impression que toute l'ombre était habitée. Depuis une demi-heure, l'idée qu'il ne se trouvait pas seul entre ces murs le troublait sans qu'il voulût en convenir. Il ne s'agissait pas de revenants _ ces histoires ne l'intéressaient guère _ mais *de bien autre chose qu'il n'aurait su décrire, ni même désigner d'un nom.* Cela ressemblait à une présence éparse dans la nuit et elle était autour de lui à la façon de l'air. Il ramassa sa couverture qu'il jeta sur ses épaules et fut s'asseoir près de la fenêtre, sur la chaise à bascule qui s'inclina en arrière sous le poids de son corps. La rue était nettement visible, tout au bout du jardin, entre les arbres qui se détachaient en noir sur le fond un peu plus clair du ciel ; il distinguait même le coin d'une maison peinte en blanc, et cela le rassurait un peu. Machinalement il récita : « L'Éternel est mon berger [...] », mais ces paroles lui semblèrent frappées de mort sur ses

⁷⁰ OC. M., pp. 41-42.

lèvres parce qu'il sentait en lui quelque chose qui les contredisait. L'Éternel n'était pas son berger.⁷¹

À l'issue du monologue narrativisé, il se rend compte que son cœur s'éloigne de Dieu ; son monologue rapporté se trouve démenti par le monologue narrativisé ; c'est le narrateur qui emmène le héros à sa conscience profonde, laquelle a d'autant plus de mal à se dévoiler qu'elle reste dans sa préconscience ; en fait, elle n'arrive pas à trouver de mot pour « désigner d'un nom » une présence invisible autour de lui ; celle-ci est nourrie par « l'œuvre de chair » déclenchée par l'image charnelle de Moïra ; son monologue proféré est réduit en mensonge ; il le récite en vain pour dominer l'influence maléfique du démon. S'il parvient finalement à admettre qu'il renie son Dieu, c'est par l'intermédiaire de la participation consciente du narrateur qu'il le fait. On se rend tout de même compte que son monologue et sa conscience intime sont en conflit. La voix du narrateur a en quelque sorte pour fonction diminuer la contradiction de la conscience du héros.

« Seigneur Dieu, donne-moi un cœur pur ! »

Mais qui donc sur terre avait un cœur pur ? Est-ce que David lui-même ne songeait pas à l'œuvre de chair ? / La pensée que l'humanité était perdue presque tout entière l'effleura soudain : dès l'éveil des sens, le démon reprenait ses droits, et seuls les enfants et quelques saints voyaient Dieu en paradis ; tout le reste brûlait sans fin, brûlait à jamais.⁷²

Comme preuve de la présence du narrateur, on peut mettre en avant la distinction du monologue intérieur, « Seigneur Dieu, donne-moi un cœur pur ! », du monologue narrativisé ; celui-ci témoigne en effet de l'écoulement modifiant de la voix des sujets romanesques ; des propositions interrogatives aux propositions affirmatives, les propos du discours se généralisent de telle manière que les deux voix se fusionnent. Le discours indirect libre de Joseph se poursuit par l'antithèse où l'on voit un déchirement douloureux de sa conscience ; d'un

⁷¹ *Ibid.*, pp. 117-118.

⁷² *Ibid.*, pp. 131-132.

côté, il est attiré par le démon manifesté par l'œuvre de la chair, de l'autre côté il aspire au royaume invisible de Dieu. En outre, la volupté rappelée par « l'éveil des sens » et l'innocence symbolisée par « les enfants » se trouvent opposées en s'expulsant l'une l'autre. Ce qui ajoute à la douleur de Joseph, c'est qu'il ne peut trouver une voie neutralisant ces deux forces contradictoires ; c'est la condition tragique propre à Joseph pour qui la pureté n'existe qu'en paradis ou qu'en enfer.

Pourquoi avait-il répondu ainsi à David ? Il n'aurait su le dire. Les mots étaient sortis de sa bouche avant qu'il y eût pensé, et les ayant dits, il ne pouvait les rattraper. « Je ne dois pas. » Cette phrase qu'il se répétait intérieurement semblait avoir un sens et répondre à toute objection. Sa colère d'hier soir était *un péché*, et ce matin ... Depuis ce matin, il ne se sentait plus le même. La certitude d'être sauvé faisait de nouveau place à la crainte innommable, et comme si *le démon* s'était déjà emparé de lui, à la sortie de l'église, il avait parlé sèchement à David qui l'interrogeait, une fois de plus, au sujet de la chambre ; puis, devant l'insistance de ce jeune homme aux façons trop sérieuses, il avait tout à coup refusé son offre si raisonnable. Alors David s'était contenté de lui sourire et de lui serrer un peu le bras en disant qu'il comprenait. Si au moins il s'était mis en colère ... Mais David ne cédait pas à la colère, ne perdait jamais cette supériorité qui le mettait à part.⁷³

Le monologue muet, « Je ne dois pas », traduit évidemment le sentiment de regret ressenti par Joseph. Le déictique démonstratif « *cette phrase [...]* » indique la présence du sujet énonciateur qui veut accéder à la conscience du sujet de l'énoncé qu'est Joseph. Ainsi, le déictique a pour fonction de permettre à un énonciateur d'intervenir dans le discours direct du sujet de l'énoncé sans que l'écoulement de la pensée de celui-ci ne s'arrête. Ainsi, le sujet de l'énoncé continue à penser, alors que la voix qui le traduit relève de celle d'un sujet énonciateur. C'est la raison pour laquelle on a l'impression d'une confusion des voix dans le monologue narrativisé. De même, on a l'impression de lire tantôt le monologue muet de Joseph, tantôt l'évaluation psychologique du narrateur. La dernière phrase du monologue est un exemple de cette évaluation : « Mais

⁷³ *Ibid.*, p. 98.

David ne céda pas à la colère, ne perdait jamais cette supériorité qui le mettait à part. »

Joseph est troublé par son attitude contradictoire à propos de la chambre proposée par David ; il sait qu'il devrait accepter sa proposition, alors qu'il la rejette à la sortie d'une messe ; en effet, qu'est-ce qu'il a entendu pendant la messe ? C'est la communion injuste dont il croit ne pas être digne, car le souvenir de la contemplation du lit où dormait Moïra l'obsède ; il hésite entre le devoir de quitter sa chambre actuelle et *le consentement au mal* dont on s'est rendu compte dans sa façon de refuser une nouvelle chambre. C'est d'autant plus contradictoire qu'il attend inconsciemment l'arrivée de Moïra tout en assistant à la visite des parents de Simon qui viennent reprendre les affaires de leur fils ; en fait celui-ci s'est suicidé à cause de son amour impossible.

Toute la nuit. Il le détestait donc ? Mais la question n'était pas si simple : il ne le détestait pas, il voulait le battre. Malgré lui, cette façon de voir le fit sourire.⁷⁴

Le sentiment de Joseph est analysé par le discours indirect libre qui permet au lecteur d'entrer dans la conscience de Joseph. « Toute la nuit. Il le détestait donc ? » C'est une focalisation interne selon le terme de G. Genette. Autrement dit, malgré le changement de discours, « J'attendrai toute la nuit s'il le faut, pensa-t-il. ... Il le détestait donc ? », du monologue à la proposition interrogative, le lecteur ne cesse de suivre le regard de Joseph. Ensuite, on constate un changement dans les formes de discours, « Malgré lui, cette façon de voir le fit sourire. » ; le narrateur commente le cœur de Joseph. Le narrateur reprend ses privilèges de parole. Mais, ce qui semble à la fois difficile et remarquable, c'est que l'omniscience du narrateur se limite au dévoilement de l'idée de Joseph ; ceci prouve d'une autre façon que le commentaire du narrateur se développe tout en observant la temporalité du récit dont le caractère de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

concomitance avec les événements est subordonné à l'énonciation du sujet conscient qu'est le narrateur.

... et s'il pensait à elle, ce soir, c'était à cause de Moïra ; pourtant Moïra était plus belle, malgré ce rouge sur sa bouche. Ses yeux étaient très grands. Sa peau brillait un peu, comme de la soie, aux bras et sur la poitrine. Elle était là, si près de lui qu'il l'entendait respirer. Elle était venue pour lui jouer un tour. Heureusement il avait su. « Si vous avez ce qu'on appelle des idées... » ou plutôt : « ... ce qu'on appelle vulgairement des idées... ». Il ne savait pas au juste ce qu'elle voulait dire. Peut-être la baiser sur la bouche, ou même faire le mal avec elle. Faire le mal avec elle. [...]

Peu à peu, il se sentait plus calme et plus fort. Ce n'était pas sa faute s'il la voulait. Son corps d'homme la voulait, mais le corps menait en enfer si on lui cédait. Ce que voulait son corps, son âme ne le voulait pas. Lui aussi, comme saint Paul, avait une écharde dans la chair, et l'ange de Satan le souffletait. A cause de cela, le sang lui battait aux tempes et ses entrailles se serraient. [...]⁷⁵

C'est la voix du narrateur qui traduit la pensée de Joseph ; celui-ci souffre du déchirement de son cœur provenant de la lutte de son âme contre son corps qui veut « faire le mal » avec Moïra. On constate au début et à la fin du paragraphe un changement de l'humeur de Joseph : son état d'esprit qui était calme et fort, devient à l'issue d'une réflexion relevant d'un monologue narrativisé, à un sentiment tumultueux, « le sang lui battait aux tempes et ses entrailles se serraient. » Ainsi, que peut signifier le monologue narrativisé utilisé pour traduire un changement physiologique du héros ? On a pu voir que celui-ci traduisait la pensée du sujet de l'énoncé par la voix d'un sujet énonciateur. Vu le changement visible de l'état d'esprit du héros, le lecteur a pris conscience du flux des idées auquel il est en proie sur le conflit du corps et de l'âme. Alors, quelle fonction a-t-elle, la voix du sujet énonciateur ? Celui-ci narre évidemment tout en s'identifiant au sujet de l'énoncé ; il s'efforce de faire un avec le sujet de l'énoncé. C'est ainsi qu'il peut faire émerger le psychisme de Joseph, sans que lui-même n'apparaisse au détriment de l'autonomie discursive du sujet de

⁷⁵ *Ibid.*, p. 170.

l'énoncé. Néanmoins, la parole de St Paul qui est en citation indirecte est un indice qu'il donne implicitement son évaluation idéologique pour le lecteur.⁷⁶

Le discours narratif se développe par l'antithèse, le salut et la damnation des âmes. Si l'on entend la voix plus attentivement, on peut distinguer la voix du protagoniste et celle d'un locuteur invisible qui traduit les pensées du protagoniste. Tout en reconnaissant que les phrases générales montrent les idées du protagoniste Joseph, une autre personne parle à sa place, pour faire de lui un personnage présent à l'histoire. Les deux propositions interrogatives relèvent d'un monologue narrativisé de Joseph « Qu'est-ce que pouvait lui faire cette querelle entre deux familles italiennes ? Et cette passion d'un homme pour une femme, non, pour une fille de quatorze ans ? ». Un autre locuteur le remplace à la phrase suivante : « Ce qui l'intéressait, c'était le salut des âmes ». Le lecteur est si près de la conscience du héros reflétée par le monologue, qu'il fait face tout d'un coup à une voix extérieure qui juge à la place du héros. C'est une fonction du discours indirect libre. Alors qu'il veut s'intéresser au salut des âmes, la lecture de *Roméo et Juliette* le fait sombrer dans la contemplation des âmes brûlées au feu éternel. La pièce de théâtre qui est insérée comme un intertexte redouble la structure du récit sans pour autant que le personnage de Joseph ne soit réduit à une existence textuelle. Joseph lit une pièce de théâtre dans l'histoire. Il est non seulement lu par le lecteur, mais aussi il est un sujet actif qui lit le texte. Pour le moment, on va insister sur le fait qu'une autre voix que celle de Joseph s'entend à travers la conscience de Joseph : « les deux amants rugissaient comme des bêtes... » Et le groupe de mots, « *l'éternelle morsure de la flamme justicière* » désigne d'avance le caractère du protagoniste qui est surnommé par ses collègues « l'ange exterminateur ». Joseph croit que le désir charnel est un péché.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 170, n 2, Deuxième épître aux Corinthiens, XII, 7

A ces mots, Joseph lui saisit les deux bras comme pour l'immobiliser, et le regardant en face, il lui dit avec lenteur :

« Sois bien persuadé que non, David. Le mariage est une tentation dangereuse.

— Que veux-tu dire ?

— Tu sais très bien ce que je veux dire, reprit Joseph, les yeux brillants. La chair, le plaisir de la chair, et toutes les impuretés que cela suppose ...

— Tais-toi ! s'écria David en se dégageant.

— Quand tu tiendras *cette femme* contre toi, penses-tu à *Dieu* ? »⁷⁷

« L'œuvre de chair »⁷⁸ qui signifie en effet le projet de mariage prend le relais du « plaisir de la chair » qu'il a proféré au cours du dialogue. Donc, les deux discours choisis par le narrateur font l'unité dans sa signification, alors qu'ils diffèrent l'un de l'autre dans leur forme. Néanmoins, une différence de ton se dégage ; alors que dans le discours direct le mot de « chair » est employé afin de culpabiliser son ami, dans le monologue narrativisé celui-ci est employé comme s'il voulait arguer de ce qu'il avait pensé à la fornication. Donc, dans le monologue narrativisé, comme explique Kim Nam Youn, « le narrateur prend soin d'adoucir la culpabilité du personnage »⁷⁹, à condition que l'on puisse entendre la voix du narrateur. Le narrateur, malgré sa volonté d'être objectif, essaie d'intervenir dans le discours vécu en vue de donner son opinion personnelle. Nous devons donc éclairer la position du narrateur qui intervient dans le discours spontané du sujet fictif, et celle du narrateur qui s'efface derrière la parole du sujet fictif.

Malgré lui, en effet, sa mémoire lui retraçait toutes les circonstances avec Moïra. Cette petite femme orgueilleuse, insolente, c'était donc elle... Il l'avait imaginée tout autre, et la vraie Moïra lui avait paru sinon laide, du moins trop singulière, trop étrangère d'aspect pour qu'il pût l'admirer. Étrangère, c'était bien cela. Une femme d'un pays lointain. Vêtue de rouge *comme la prostituée de l'Apocalypse*, les lèvres peintes. Il se revit, courbant l'échine devant elle pour ramasser son chandail. Avec quelle joie il

⁷⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁹ Kim Nam Youn, *L'Expression littéraire du Mal dans l'œuvre de Julien Green*, Thèse, Univ. Lyon III, 1989, p. 126 : « Le narrateur prend soin d'adoucir la culpabilité du meurtrier en mettant l'accent sur sa peur comme cause du meurtre. »

l'eût frappée, punie, *oui punie, de son arrogance !* Le sang lui en montait à la tête.⁸⁰

La remémoration du sujet qui participe d'une mémoire involontaire manifeste le processus du monologue narrativisé sur lequel s'appuie souvent l'auteur en vue de dégager le psychisme du héros. La description de Moïra, dont le trait luxurieux est mis en relief par le sujet de l'énonciation, occupe le contenu majeur du monologue narrativisé ; la démarcation de celui-ci est faite par l'intervention du sujet de l'énonciation qui désigne le héros par *il* : « Il se revit, courbant l'échine[...] » La phrase qui suggère en effet le dédoublement du sujet de l'énoncé, *il*, qui se regarde dans le passé prend le relais de la première phrase : « sa mémoire lui retraçait toutes ... » Alors que dans le monologue narrativisé qui est délimité par les deux phrases ci-dessus, la voix des deux sujets que sont le héros et le sujet de l'énonciation est confondue, la phrase, « Il se revit, [...] » indique la présence du narrateur qui maintenant raconte la scène en dehors de la conscience du héros.

Le style indirect libre qui traduit la pensée du héros comprend en lui-même un monologue intérieur : « Moi, pensa-t-il brusquement, j'aime la religion à l'état sauvage. »⁸¹ Alors que dans le style indirect libre on peut sentir la présence du narrateur qui essaye de deviner les idées du héros, celui-ci exprime son opinion sans médiation dans le monologue intérieur. Joseph arrive à comprendre ce qu'il attend de la religion : c'est la religion à l'état sauvage que pratiquait le Christ.

Non sans un certain malaise, il tourna plusieurs pages de *Roméo et Juliette* [...] Les mots n'avaient rien d'archaïque ; la phrase, pourtant, demeurait obscure. A la grande surprise du *jeune homme*, les notes ne jetaient aucune lumière sur cette réplique ; fort copieuses ailleurs, et plus qu'il n'eût fallu, elles se taisaient tout à coup alors qu'un éclaircissement était indispensable. Et si demain *on* posait une question sur ce passage ? Peut-être David saurait-il ? Mais demander à David ...

⁸⁰ *OC. M.*, p. 125.

⁸¹ *Ibid.*, p. 59.

[...] La religion, était-ce cela ? « Moi, pensa-t-il brusquement, j'aime la religion à l'état sauvage. » Il ferma son livre avec énergie. Ce qui l'indisposait plus que tout, c'était que David lui eût forcé la main dans cette affaire du costume neuf. Avec ses bonnes paroles et ses raisonnements pieux, il l'avait circonvenu, il lui avait démontré que dans l'intérêt de la religion il fallait être vêtu comme un monsieur, alors qu'Amos et Osée et les apôtres et Christ lui-même s'habillaient *sans doute* comme des pauvres. *La religion à l'état sauvage, oui, c'était cela.*⁸²

Le changement d'appellation « jeune homme » est un indice à l'appui duquel le narrateur se distancie du héros et commente la scène avec davantage d'objectivité. On peut le qualifier aussi d'un « psycho-récit en dissonance » selon le terme de D. Cohn. La distance psychologique entre les deux sujets s'atténue à la phrase interrogative : « Et si demain *on* posait une question sur ce passage ? Peut-être David saurait-il ? Mais demander à David ... » Les phrases deviennent de plus en plus courts ; la conscience du héros se révèle d'une manière directe sans que le narrateur n'intervienne pour donner son explication. C'est la conscience brute qu'on peut sentir dans les phrases interrogatives et celles en suspension. Ceci forme un lieu privilégié pour le monologue intérieur rapporté.

La phrase interrogative qui traduit immédiatement la conscience brute du héros est utilisée une nouvelle fois par le narrateur : « La religion, était-ce cela ? » Cette phrase interrogative traduit un doute sur la vraie religion ressentie par le héros qui emprunte la voix du narrateur tout en livrant son opinion personnelle. Si la citation de pensée succède sans délai à cette phrase interrogative, c'est un développement tout naturel qui permet de maintenir la continuité discursive. Ensuite, le point de vue se déplace vers le narrateur qui décrit le geste du héros : « Il ferma son livre avec énergie. » Ainsi le personnage est vu de son intérieur en même temps que de l'extérieur.

Ce n'est pas par hasard qu'on y retrouve la même construction de phrase. La conviction de la vraie religion du héros est énoncée cette fois-ci dans un monologue narrativisé : « La religion à l'état sauvage, oui, c'était cela. » C'était

⁸² *Ibid.*, pp. 59-60. C'est moi qui souligne.

déjà une conviction du héros qu'on a pu constater dans son monologue rapporté précédemment, et qui s'insère cette fois-ci dans le commentaire du narrateur sans pour autant perdre son trait du discours direct dont participe le monologue : « oui, c'était cela. » Ensuite, le récit de parole dont fait partie le monologue narrativisé se change en description du geste du héros : « [Il] regarda d'un air sombre le mur qui faisait face. » C'est la même alternance du monologue et de la description qui se répète au cours de la narration qui privilégie aussi bien le mouvement intérieur que gestuel du personnage.

Si l'on considère le monologue sous ses différentes formes, c'est pour souligner le mouvement intérieur du personnage. Tout d'abord, on peut définir le monologue comme un dialogue avec soi-même ; le monologue a pour destinataire une partie de soi-même. Pour cela, le sujet en monologue est obligé de se dédoubler. On peut le nommer comme « dédoublement de la personnalité du sujet conscient », comme on a pu constater auparavant le dédoublement de Joseph lorsqu'il erre dans une forêt faute de pouvoir se maîtriser. On peut donc trouver dans les monologues du héros des traces qui annoncent ses actions.

Pensons à nouveau à la définition du monologue. Celui-ci a pour destinataire une partie de soi-même ; il n'y a pas de destinataire autre. Qu'est-ce que ceci peut signifier ? Si le lecteur même est exclu de l'intention du sujet en monologue, celui-ci peut arriver à s'exprimer sans aucune censure, ni contrainte extérieure.

Souvent déjà, presque chaque jour, à l'Université, il avait entendu prendre en vain ce nom qui était le plus saint du monde, mais jamais comme ce matin il n'avait reçu ce coup en pleine poitrine [...] La seule réalité, c'était ce nom qu'on ne prononçait, même dans un blasphème, qu'avec la permission divine. L'autre réalité, la réalité d la chair, la réalité du désir, si cruelle qu'elle fût à certaines heures, paraissait illusoire en cet instant. Il y avait deux royaumes : celui de Dieu et celui du monde, et ces deux royaumes s'expulsaient l'un l'autre du cœur de l'homme [...]⁸³

⁸³ *Ibid.*, p. 155.

Le style indirect libre à travers lequel s'expriment les convictions de Joseph est si bien assimilé au commentaire du narrateur que l'on ne sait qui parle dans ce paragraphe. En effet, que ce soit Joseph ou le narrateur qui parlent, n'a en réalité pas de grande importance. Néanmoins, il est possible de dire que l'on devine les pensées de Joseph à travers la voix du narrateur qui, dans ce contexte, joue le rôle de médiateur entre le héros et le lecteur. Ainsi, les deux royaumes dont parle le narrateur sont en effet les configurations du cœur de Joseph qui souffre de l'incompatibilité de deux réalités, celle de la chair et celle qu'évoque le nom du Christ.

Alors qu'il veut demander de l'aide à son mentor, Joseph ne peut se débarrasser du souvenir de Praileau ; le narrateur déchiffre son cœur en s'identifiant à son personnage ; le temps de la narration est en accord avec le temps vécu du personnage qui se découvre ; la contradiction de son cœur le déconcerte.

Une nuit qui déjà lui semblait lointaine, mais dont le souvenir le troubla, et il regretta comme une faute son mouvement de curiosité : mieux valait ne jamais se souvenir de Praileau, mieux valait abolir ce nom de sa mémoire s'il ne provoquait en lui que de la rancune. D'autre part, il se croyait tenu de prier pour son ennemi et, en effet, il joignit les mains de toutes ses forces et pensa : « Seigneur, accorde à Praileau ta bénédiction ! » Mais son peu de ferveur lui fit honte. C'était en vain qu'il serrait les doigts à se les rompre et qu'il fermait les yeux en fronçant les sourcils : au fond de son cœur, il n'y avait aucun désir de voir descendre sur Praileau la bénédiction divine ; ce qu'il voulait surtout, c'était lui briser la mâchoire.⁸⁴

C'est le discours vécu du héros qui découvre le fond de son cœur ; il est déconcerté en se rendant compte que son cœur ne comprend pas son ami, alors que sa morale chrétienne l'incite au pardon. Son conflit intérieur s'intensifie lors du monologue muet : « Seigneur, accorde à Praileau ta bénédiction ! » C'est la parole intime qui révèle la conscience paradoxale du héros. Ainsi le monologue muet du héros fait le contraste avec le monologue narrativisé qui le dément ;

⁸⁴ *Ibid.*, p. 71.

c'est la discontinuité discursive entre les deux qui souligne négativement la conscience détachée du sujet fictif.

« Seigneur, accorde à Praileau ta bénédiction ! » Le monologue muet se trouve encore être mensonger tout comme celui que l'on a vu en haut.

Pour ce qui est de la priorité accordée à la voix donnée dans le texte, les deux citations que nous allons prendre donnent lieu à une réflexion sur la fonction qu'exerce le narrateur, ou l'auteur envers ses personnages.

Alors qu'il était étendu sur le plancher, Moïra dormait dans son lit, dans le lit où, pendant trois semaines, il avait couché lui-même. Elle retrouvait un creux qui prenait le corps à la hauteur des reins et l'obligeait à se plier un peu, à épouser le forme de cette espèce de dépression. *C'était la jeune femme qui avait creusé le matelas à cet endroit, c'était sa chair, le poids de sa chair.*⁸⁵

Dans la dernière phrase qui est un monologue narrativisé, est encore mise en relief « la chair ». Celle-ci tout comme le corps humain a une connotation négative dans l'univers personnelle du protagoniste ; bien qu'il ne s'agisse que d'un jugement de valeur narrative où la voix du narrateur l'emporte sur celle du héros ; l'idée même de la phrase traduisant la nature humaine comme être de chair tient du héros. C'est une des fonctions du monologue narrativisé qui permet au héros de donner son opinion implicitement.

Si on compare ce monologue narrativisé au paragraphe entier, on peut mieux comprendre le rôle du monologue narrativisé. Alors que dans ce type de monologue, c'est la voix du narrateur qui l'emporte, dans les phrases avant le monologue narrativisé, c'est la voix du narrateur qui est toujours prédominante, mais qui décrit la scène d'une manière objective ; c'est ce qui fait le contraste avec le monologue narrativisé où la subjectivité de la voix narratoriale facilite la transition à la voix du personnage. Toujours est-il que dans la dernière phrase une voix approfondie se fait entendre.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 117.

Son corps ruisselait de sueur ; il leva un genou pour repousser un peu plus loin la couverture trop pesante, et *dans l'éclairage incertain il vit son corps nu*. Par habitude, il détourna les yeux. Tout contre son flanc, blotti dans son bras, il y avait cet autre corps dont la respiration heureuse lui frôlait la poitrine. Peu à peu, chaque détail revenait à sa place dans sa mémoire : *la femme qui se débattait en le suppliant, sur le plancher où ils étaient tombés, puis sur ce lit, et ce consentement soudain, cet incompréhensible abandon: elle avait cédé tout à coup; tout à coup, elle était devenue pareille à une bête* ... Il posa une main sur cette chair d'une douceur terrible et se leva d'un bond.⁸⁶

Le point de vue de la scène est celui du narrateur qui décrit ses personnages. Le mot « corps » se répète à tel point que l'on puisse se rendre compte du degré de la subjectivité de la description. Le narrateur veut mettre en cause le corps, qui est damné dans son univers personnel. Au fur et à mesure que le corps est mis en relief, les personnages disparaissent derrière la subjectivité du narrateur. Tout d'abord on peut remarquer que la phrase utilisée par le narrateur greenien n'est qu'une apparence langagière derrière laquelle se cache le geste du héros en action. À titre d'exemple, l'expression « il vit son corps nu » nous fait voir le geste du héros qui regarde son propre corps nu par ses yeux.

« La chair », dont on a souligné le caractère de finitude en la connotant par être de chair voué à la mort, se répercute cette fois-ci en monologue narrativisé.

« Seigneur Dieu, donne-moi un cœur pur ! »

Mais qui donc sur terre avait un cœur pur ? Est-ce que David lui-même ne songeait pas à l'œuvre de chair ? La pensée que l'humanité était perdue presque tout entière l'effleura soudain : dès l'éveil des sens, le démon reprenait ses droits, et seuls les enfants et quelques saints voyaient Dieu en paradis ; tout le reste brûlait sans fin, brûlait à jamais.⁸⁷

⁸⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 131-132.

2.2 *L'Autre*

2.2.1 la voix du narrateur

2.2.1.1 *la voix du narrateur*

Alors que *Moïra* est raconté par le narrateur anonyme, le deuxième roman auquel on s'intéresse, *L'Autre* est raconté par le narrateur autobiographique⁸⁸ ; c'est la première personne qui raconte l'histoire tout en jouant simultanément le rôle de personnage ; Partant de cette hypothèse, on peut distinguer la voix du narrateur de celle du personnage.

Je la vis marcher rapidement sous les arbres et à ce moment, *pour une raison que je ne pus saisir tout de suite*, je la désirai avec violence. [...] Maintenant c'était tout à fait vrai, et le désir était venu comme j'aurais pu m'y attendre. A cela il faut ajouter que depuis quelques jours j'étais privé de toute joie physique.⁸⁹

Ceci indique la nature d'une phrase narrative. Roger, tout en racontant son histoire, reste à l'intérieur du récit pour agir en tant qu'acteur. Ceci dit, l'existence d'un narrateur semble être réduit à la fonction de la narration. Peut-on en déduire que Roger, qui narre son histoire maintenant converti à la religion, n'est qu'une présence invisible ?

J'aurais voulu faire disparaître ainsi trois pains de savon dans cette fureur purificatrice *dont le sens ne m'apparut que longtemps après*. [...] La morale, — ai-je besoin de le souligner ? — n'avait rien à voir dans cette histoire. À mes yeux, une fille des rues valait mieux que bien des gens prétendues respectables, mais il me manquait trop de clairvoyance et de dcourage pour m'avouer que la prostitution m'attirait avec la même violence qu'un gouffre attire un homme sujet au vertige. *Cela, je ne le compris que beaucoup plus tard*.⁹⁰

Ce sont les indices de la narration ultérieure. Le narrateur laisse en suspense l'information pour le sujet actant qui découvre au fur et à mesure du

⁸⁸ Le narrateur autobiographique de *L'Autre* raconte son histoire d'un point de vue beaucoup plus subjectif que celui de *Moïra*. Les deux narrateurs désignés à la première personne, « je », se positionnent à l'intérieur du récit pour donner immédiatement leur opinion sur les événements. Pour cela, ils sont obligés de quitter l'omniscience narrative.

⁸⁹ *OC. L'A.*, p. 798.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 801.

temps de l'histoire le sens de son geste. Ainsi, la phrase narrative respecte le statut du personnage.

« Non, fit-elle simplement. C'est fini. Je ne te quitte plus. »
Nous nous quittâmes cependant, [...] ⁹¹

Le narrateur se recule au moment présent de son énonciation ; il adopte à nouveau le point de vue rétrospectif. Alors que jusqu'à maintenant, il racontait en étant présent avec les scènes en déroulement, il redevient le narrateur omniscient dont le fait historique de pacte entre Hitler et la Russie est un indice. L'histoire d'amour entre un homme et une femme se prête à une vraisemblance d'autant plus plausible qu'elle est absorbée par le fait historique de la guerre mondiale.

Je ne sais ce qui me prit de parler ainsi. Cet élan vers le passé avait quelque chose d'épouvantable et de délicieux à la fois. Par un caprice de ma mémoire, je revis comme dans une hallucination la nudité de cet homme dont j'avais si cruellement désiré les caresses.

« Je me souviens de la première nuit. Ici, dans cette chambre... Il avait renversé la lampe électrique sans la casser et elle était restée comme ça, sur le tapis, éclairant tout d'une lumière très douce, étrange, troublante... Je voyais ses épaules qui luisaient contre les miennes... Ses grands bras tout dorés me... »

A ce moment se produisit une chose *dont le sens ne m'apparut que plus tard*. J'eus la certitude qu'une *voix* me parlait doucement dans le silence, un silence qui était au-delà du bruit de mes paroles comme un désert est au-delà d'une ville. « Pourquoi dis-tu tout cela ? » demandait elle. ⁹²

Comme le note J. Petit, la narratrice entend souvent une voix qui contredit ; celle-ci intervient dans la narration de Karin qui a cru avoir une conviction de ses idées. Tout comme Karin, Joseph lui aussi a entendu la voix qui vient d'en haut. « La voix pure et lointaine qui vient d'un autre monde » est mise en parallèle avec la mort. C'est la voix surnaturelle dont Joseph va à la recherche. ⁹³

⁹¹ *Ibid.*, p. 814.

⁹² *Ibid.*, p. 946.

⁹³ *OC. M.*, p. 105.

Cette voix qu'elle entend malgré elle nous permet de supposer un dédoublement énonciatif.

« A ce moment se produisit une chose *dont le sens ne m'apparut que plus tard.* » En fait la narratrice a la révélation au moment où elle le raconte, de ce sens dont elle parle, comme si elle l'ignorait jusqu'à maintenant. Elle est obligée de se mettre en parallèle avec l'action qui se déroule à l'intérieur du récit. Alors, on peut se rendre compte qu'il existe une instance de narration qui, dédoublée du repère- origine qu'est la narratrice primaire, raconte à l'intérieur du récit tout en s'identifiant au personnage. L'instance du personnage l'emporte sur celle du narrateur.⁹⁴

Le dédoublement énonciatif sur lequel on réfléchit consiste au fait que la narratrice, tout en laissant en suspens son information actuelle, s'oblige à devenir le personnage, pour que le passé qu'elle raconte reste ouvert à l'avenir à partir du *maintenant* du personnage. C'est ainsi que le temps présent auquel convergent simultanément l'énonciation du sujet locuteur et l'action du sujet agissant devient le centre de gravitation. C'est aussi pourquoi l'histoire de Karin peut être une histoire inventée qui résiste au temps mortel du passé pour devenir le temps de la vie. C'est dans ce contexte qu'on peut comprendre la mort de Karin. C'est-à-dire, elle l'a choisie, bien que ce soit involontaire, pour relever le défi du temps mortel de son histoire qu'elle a raconté jusqu'à maintenant.

Karin tout comme son amant a une opinion critique vis-à-vis de la religion. Malgré la foi fervente qu'elle avait gardé lorsqu'elle a rencontré son amant, elle est devenue une femme moqueuse de la religion. Apparemment,

⁹⁴ Le dédoublement devient une attitude particulière du narrateur qui s'efforce d'explorer la conscience d'un sujet fictif en maintenant une distance avec lui ; alors que l'identification est un acte volontaire du narrateur qui essaie de comprendre de l'intérieur les pensées du personnage. La fonction du narrateur qui se dédouble se modifie dans *L'Autre*. Le narrateur qui raconte le récit n'est pas celui qui pense dans le récit en tant que première personne, *je*. Or, le *je* est un sujet fictif qui se distancie du sujet parlant, le narrateur. C'est ainsi que le sujet fictif préserve son autonomie. Nous pouvons donc distinguer le narrateur, Roger, de celui qui agit en tant que personnage dans le récit, bien qu'ils soient la même personne.

l'expérience charnelle effectuée avec les officiers ennemis sous l'occupation, a fait d'elle une femme sensuelle au près de qui le monde invisible est devenu indifférent. Elle le profère manifestement au cours du dialogue avec son ancien amant.

Karin tient à son attitude antireligieuse tout au long de la conversation batailleuse avec son ancien amant. Bien que celui-ci lui demande un petit geste en vue de la conversion de son âme, elle le refuse sous prétexte de ne plus croire à la religion.

Roger, si vous n'étiez pas malade, vous ne parleriez pas de ces choses gênantes au téléphone. Je n'ai pas la foi. Par conséquent prier m'est impossible.

— J'ai dit : réciter une prière. C'est très simple. »

Cette bouche, d'où l'érotisme coulait jadis comme une rivière, articuler une telle phrase...

« Enfin, Roger, je ne pourrais jamais commettre une action aussi hypocrite.

— Réciter une prière n'est pas nécessairement une hypocrisie. J'ai entendu réciter une prière par un athée dans une pièce où il jouait le rôle d'un croyant.

— Ce n'est pas du tout la même chose. L'acteur fait semblant.

— Un acteur ne fait jamais semblant. Il est son personnage tout le temps qu'il est en scène.

— Je refuse. Je ne suis pas une actrice. Essayez de me comprendre, Roger. Tenez, je suis l'acteur qui refuse son rôle parce qu'il n'y croit pas. C'est une question de simple honnêteté.

— Je comprends très bien. Mettons que je n'aie rien dit.

— Demandez-moi autre chose, mon petit Roger... Je...⁹⁵

L'attitude antireligieuse de Karin se dégage au fil du dialogue qui devient dialectique, dans la mesure où les propos réciproques des deux actants se soutiennent mutuellement, en dépit de leur apparence confrontée. L'un et l'autre désignent chacun à son tour le manque de logique dans l'opinion de son interlocuteur, pour qu'ils puissent surpasser leur propre opinion.

Ce qui distingue le propos athéiste de Karin de celui de Roger, c'est la différence formelle du discours choisi par le narrateur primaire. Roger a exprimé

⁹⁵ OC. *L'A.*, p 846.

son opinion critique de la religion en s'appuyant sur la fonction idéologique du narrateur, alors que Karin exprime son antipathie contre la religion par le discours direct dont relève le dialogue. La conséquence en est que le discours direct de Karin confère à ses propos profanes, davantage d'autonomie que ceux de Roger ; ils sont plus réels que ceux exprimés par le détour ; ils révèlent l'actrice Karin telle qu'elle est aujourd'hui ayant fait tant d'expériences charnelles avec les ennemis allemands. C'est pourquoi elle ne peut pas accepter une attitude aussi hypocrite que celle de faire semblant de croire en Dieu. C'est aussi pourquoi son discours antireligieux occupe une partie majeure de son récit. On aura l'occasion de l'étudier au chapitre qui lui est consacré.

L'avis de Roger nous donne un indice pour mieux comprendre l'action autonome des personnages. Ceux-ci sont nés évidemment de leur auteur qui s'exprime quelquefois à travers le geste et la parole de ses créatures fictifs. Or, dès qu'ils sont sur la scène romanesque, comme le dit Roger, ils ne font jamais semblant de croire à ce qui vient de l'extérieur, c'est-à-dire de l'auteur implicite. Ils veulent être indépendants si bien qu'ils contredisent quelquefois la conviction de leur auteur.

Que peut-on dégager de ce constat : les deux narrateurs expriment-ils une opinion similaire concernant Dieu ? Tout d'abord, il est essentiel de définir l'attitude de Roger sur la religion avant de réfléchir à la conception antireligieuse des narrateurs. Il affirme son opinion antireligieuse à travers les dialogues dans lesquels il a le statut de personnage fictif, tandis qu'il exprime des opinions réflexives sur son propre comportement au cours de son commentaire dans lequel il devient le sujet énonciateur de son histoire. Donc, on constate une différence de la voix discursive assumée par les deux sujets fictifs. Pour Karin, la situation est inversée. Elle se montre une femme de foi invisible lors des les scènes dialoguées, la religion devient l'objet de critique et de moquerie quand elle se souvient, en tant que narratrice, de son histoire d'amour

avec Roger. On se rend compte avec davantage de netteté que la voix du personnage et celle du narrateur doivent s'entendre d'une manière différentielle.

Donc, l'attitude antireligieuse du narrateur relève au fond de sa fonction idéologique par laquelle il intervient pour donner son opinion, sans pour autant détruire la diégèse occupée par le personnage. Il manifeste son intransigeance sur la religion, dont le sens authentique a été dégradé par les gens qui ne pratiquent la religion que par habitude. Il déplore le manque de foi chez les gens d'église. Mais il semble paradoxal qu'il juge implacablement les fidèles, alors qu'il est un homme indifférent à la religion. « Je cherchai dans tous ces visages le sérieux de la foi, la conviction, la marque de l'absolu. Je ne trouvai que l'intempérance et la dissimulation ou la sottise béate sous les couleurs d'une digestion à toute épreuve. »

Tantôt le narrateur exprime son opinion athéiste contre la religion, tantôt il critique sévèrement chez les fidèles leur manque de foi. Les jugements apparemment inconciliables relèvent pourtant d'un privilège narratorial qui lui donne davantage de fonction idéologique.⁹⁶

2.2.1.2 *la narration de la première personne*

Le point de vue de *L'Autre* donne lieu à des réflexions originales tout en étant en contraste avec *Moïra*. Le point de vue de celui-là est la première personne, *je*, qui désigne le narrateur en même temps que le personnage. Ce qui est intéressant dans *L'Autre*, c'est la continuité de la narration par les deux protagonistes qui, tout en ayant leur propre point de vue sur les événements, complètent leur rôle si bien que la narration arrive à l'unité historique.

Ce que nous pouvons distinguer à propos de la perspective de la narration dans les deux romans, c'est que l'histoire de *Moïra* est guidée par un

⁹⁶ *Ibid.*, p. 802.

narrateur invisible, alors que celle de *L'Autre* est menée par un narrateur qui joue simultanément le rôle des deux personnages. La différence de perspective, celle de la troisième personne et celle de la première personne nous amène à regarder l'histoire d'une manière propre à chacun des deux. Alors que la troisième personne nous fait voir un personnage, par exemple Joseph Day, prenant de la distance avec le narrateur, la première personne nous fait voir un personnage, par exemple Karin, dont le caractère homogène avec le narrateur diminue la distance entre les deux sujets romanesques.

On ne peut pas dire que le narrateur connaît toute l'histoire, comme le mot 'omniscient' l'implicite. Le narrateur de la première partie dont la date est postérieure à la fin du récit de Karin se garde d'annoncer hâtivement la vraie cause de la mort de Karin. Il se contraint nettement à limiter la quantité de son information, pour que les narrateurs principaux qui prendront son relais puissent raconter d'une manière autonome leur histoire. Le narrateur anonyme de la première partie met en avant l'hypothèse d'un suicide qui d'ailleurs se passe souvent au pays.

La structure narrative de *L'Autre* manifeste un trait original familier à notre auteur. L'histoire est composée des quatre parties dont le récit de Roger et celui de Karin constituent l'intrigue principale. Ceux-ci correspondent aux deuxième et troisième parties du roman. La première et quatrième partie qui composent les deux bouts de l'histoire sont relativement courtes.

La première partie racontée par un narrateur anonyme présente au lecteur la situation dans laquelle une femme est morte ; à propos de la raison pour laquelle elle est morte se posent plusieurs hypothèses parmi lesquelles le suicide se met en cause en premier lieu. Si cette hypothèse est vraie ou non, le lecteur peut le deviner en lisant le récit de Karin dont le narrateur de la première partie a raconté la mort, et qui sera la narratrice de la troisième partie. Ainsi la forme de la narration emprunte le retour en arrière, sauf que le sujet de l'énonciation change de la personne dans chacune des deux parties en question.

Le récit de Roger commence par raconter comme s'il parlait en monologue pourquoi il erre dans une ville étrangère en attendant l'arrivée de quelqu'un. *Ce que l'on va souligner dans cette première étape, c'est la concomitance de l'instance des deux sujets romanesques desquels participent le narrateur et la première personne 'je'. En d'autres termes, le narrateur, Roger, raconte son histoire en même temps qu'il joue son rôle de personnage à l'intérieur du récit.* C'est une hypothèse fondamentale à partir de laquelle se développera notre réflexion sur l'aspect de la narration tout en essayant de considérer ses conséquences.

J'attendais depuis si longtemps que je finissais par ne plus savoir ce que je faisais là, au coin de cette rue déserte, à huit heures du soir, alors que j'aurais pu être ailleurs à m'amuser, puisque m'amuser était la grande affaire de ma vie.⁹⁷

Il donne au lecteur l'indication du lieu et du temps ; ce sont les indices contextuels qui situent l'histoire dans le temps chronologique.

Ensuite, le narrateur premier précise le contenu principal de ce qu'il va raconter ; sa position antireligieuse se concrétise ainsi.

Roger affirme détester la religion lorsqu'il décrit l'église qui était près de sa maison. C'est un propos qui suscite la curiosité du lecteur, car Roger a montré déjà son sentiment ambigu envers Karin. Ce qui encore redouble la curiosité du lecteur, c'est qu'il change le temps de sa narration qui a été faite en grande partie par l'imparfait avant de se faire par le futur. Donc, le lecteur est obligé d'attendre l'explication du narrateur, d'autant que celui-ci raconte et même invente son histoire à partir de son présent narratorial, bien que la forme de sa narration paraisse ultérieure, c'est-à-dire, lorsqu'il s'est converti après la fin de la guerre.

...mais ce qui frappait d'abord était la proximité d'une église dont le clocher s'ornait d'une spirale qui s'y enroulait comme un ruban, ... Sans

⁹⁷ *Ibid.*, p. 715.

doute serait-ce le moment d'expliquer que la religion *m'inspirait* une horreur instinctive, mais *je reviendrai* sur ce point.⁹⁸

L'hypothèse principale, c'est que le narrateur raconte son histoire à partir de son présent.

Roger confirme son athéisme dans le discours direct, alors que celui qui se souvient de son histoire passée est un homme converti à la religion. Donc, il faut distinguer *les deux instances* qui racontent dans le texte : « Mademoiselle, il est inutile de me citer des textes auxquels je ne crois pas. Ici surtout. Vous parlez à un *athée*. »

La tentation inhumaine me vint de dire à Karin que je ne croyais rien de son récit qui m'irritait tout à coup par la crédulité que me supposait la narratrice, mais cette crédulité n'était-elle pas de son côté plutôt que du mien ? Car elle ne parlait pas comme une menteuse, *elle parlait comme quelqu'un qui se grise d'une histoire dont il s'est persuadé qu'elle est vraie*. En apprenant à Karin que je n'étais pas dupe, je risquais de lui faire beaucoup de mal. Et puis, ce passé de rêve qu'elle s'était inventé me touchait malgré moi d'une façon absurde.⁹⁹

La manière dont elle raconte son passé ressemble à celle dont l'auteur se met à écrire son roman. Le point commun entre les deux sujets se trouve dans la conviction que ceux-ci supposent à leur histoire ; ils croient à ce qu'ils racontent, bien que ce soit une invention. Et, ceci produit la crédulité de la part du lecteur qui devient confiant envers ce qu'il écoute. Ainsi, Roger avoue avoir cru à l'histoire de son amant tout en sachant qu'elle fait une invention.

Le narrateur de *L'Autre* commente la scène qu'il a vécue d'une manière simultanée ; c'est une narration homodiégétique.

Les propos athéistes du narrateur s'approchent de ceux de Joseph qui, bien qu'ayant l'esprit puritain, arrive à reconnaître son être de chair à tel point qu'il transgresse le commandement divin. La différence des deux au niveau du récit, c'est que le narrateur de *L'Autre* utilise le commentaire discursif qui lui

⁹⁸ *Ibid.*, p. 739.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 795.

permet d'exprimer son opinion d'une manière libre, alors que l'auteur choisit le discours direct qu'est le dialogue pour nous faire comprendre le protagoniste de *Moïra*. La fonction du dialogue consiste tout d'abord à donner la priorité aux personnages fictifs.

Le mode de la narration sur lequel nous réfléchissons maintenant se modifie dans *L'Autre* du fait de l'emploi spécifique de la première personne, 'je'. Le narrateur du récit qui joue simultanément le rôle du protagoniste du roman et du narrateur se déplace dans la diégèse ; tantôt il explique de l'extérieur de la diégèse, tantôt il parle à l'intérieur. Prenons les deux exemples.

Je m'efforçai de passer une journée tranquille. Ainsi, j'évitai de m'échauffer l'imagination en allant contempler les baigneuses de Klampenborg. Il me parut plus sage de me rendre au musée où j'examinai sans bien les voir plusieurs dizaines de peintures, car entre moi et toutes ces toiles apparaissait tout à coup *le corps d'Ilse*, et je le touchais, j'avais sa chaleur contre les joues et le vertige me prenait. Dans ces salles vides — à Copenhague, quand le soleil brille, *on a* autre chose à faire qu'à regarder des œuvres d'art, *les œuvres d'art sont* sur la plage — je me demandai ce que voulait dire ma présence dans cette ville où mon ignorance du danois me fermait la bouche. J'étais enfermé dans mon silence.¹⁰⁰

Lorsqu'il évoque la scène où il regardait les tableaux, le narrateur dit aux lecteurs que le corps d'Ilse lui apparaissait. Ce qui nous semble avoir un sens, c'est que le corps d'Ilse apparaît ainsi aux yeux du narrateur au moment où il écrit son histoire. En d'autres termes, le narrateur qui se souvient de son passé aujourd'hui se transforme en 'je', sujet fictif avec lequel il correspond au niveau du récit ; étant donné son statut fictif en tant que sujet conscient, le narrateur peut se dédoubler pour qu'il puisse voir son histoire du point de vue interne ; nous pouvons dire aussi que c'est un récit intra-homodiégétique selon le terme de G. Genette.

Je refermai la porte avec violence et, comme tous le soirs, fis tourner deux fois la clef dans la serrure.
« Là ! m'écriai-je. Enfin tranquille. »

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 775.

Mais je n'étais pas tranquille. J'avais peur. Oh, non pas particulièrement peur de cette femme, ni de cette automobile, mais peur de tout, du plafond, des réverbères, de la mer du Nord, de la terre qui tourne dans le ciel sans qu'on sache pourquoi, de moi aussi, un peu.¹⁰¹

D'abord, la phrase est un commentaire de la narratrice ; celle-ci dément sa parole à peine après l'avoir prononcé en discours direct. Résumons la scène. Le discours direct assumé par le personnage Karin est démenti tout de suite par la narratrice Karin qui le profère en forme du commentaire. Le temps de la narration est presque en suspension. Qu'est-ce qu'on peut dire sur ce constat ? Si l'on doit distinguer le personnage de la narratrice comme les deux sujets fictifs, il faudrait interpréter que chacun des deux discours narratifs appartient à son sujet fictif propre, l'une au personnage, l'autre à la narratrice. Or, la suspension du temps de la narration nous permet d'interpréter que *la narratrice juge la pensée de son personnage en concomitance avec le temps des événements* ; c'est aussi pour cela qu'elle peut inventer son récit à partir de son présent narratorial sans savoir où arrivera son personnage.

Tandis que le *je* dont on a considéré un aspect particulier laisse entendre la voix du narrateur, le *je* manifeste un autre aspect qui met en relief cette fois-ci le sujet agissant qu'est le personnage. Ainsi on se rend compte d'un double aspect de la première personne, *je* qui est utilisé d'une manière adaptée par le sujet énonciateur.

« Là ! m'écriai-je. Enfin tranquille. »
Mais je n'étais pas tranquille. J'avais peur. ...¹⁰²

Le « je » qui est le sujet fictif inséré comme incise entre les deux discours directs désigne le personnage au lieu de la narratrice qui l'assume

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 975.

¹⁰² *Ibid.*, p. 975.

normalement. Cet emploi particulier du « je » montre la progression parallèle du temps de la narration et du celui de l’histoire.¹⁰³

— Karin, allez voir si la voiture est toujours là. »
Je posai le récepteur et fus regarder par le judas, puis revins.
« Non, dis-je, elle est partie.¹⁰⁴

N’est-il pas arbitraire de mettre en relief les deux aspects de la première personne, *je* ? Au moins, il paraît évident que sa désignation par le sujet énonciateur comporte un acte énonciatif du dédoublement de celui-ci. La narration ultérieure que l’on va considérer est aussi une cause à partir de laquelle s’engendre le dédoublement énonciatif, sauf que celle-ci sous entend une distance temporelle entre la narratrice et le *je* à qui se réfère celle-ci.

Le dialogue avec Roger étant fini, la narration en prend le relais : bien que les deux éléments romanesques doivent être différenciés au niveau du récit, elles se relient intimement dans la mesure où le dialogue avec son ancien amant lui donne une occasion de rechercher dans son inconscient qui comprend des idées pures. Ici, il nous vient à l’esprit une réflexion. Si la narration de Karin se fait en simultanéité avec la scène du dialogue malgré la différence de la forme discursive, le décalage du temps du discours se consomme si bien que l’on est conduit à un temps fictionnel que produit l’écriture romanesque. Donc, le narrateur, se débarrassant de la contrainte du temps réel de l’histoire, peut entrer dans une phase où il lui est possible de montrer ses convictions.

Quand j’ai parlé en danois, dans la forêt aventureuse, j’ai dit les choses qu’on ne dit jamais. J’ai faim et soif. J’ai faim et soif d’amour. Je suis perdue, Roger. ...¹⁰⁵

Pour la première fois, Karin confesse son sentiment intime à Roger. La première personne, *je* est un sujet agissant qui revendique son autonomie par le discours direct ; le sujet, Karin, confesse son obsession du désir sexuel, tandis

¹⁰³ *Ibid.*, p. 976.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 790.

qu'elle manifeste le sentiment religieux enthousiaste toujours par le discours direct ; alors, un trait majeur du discours direct au milieu de l'histoire, c'est qu'il engendre une situation favorable à l'expression spontanée du sujet fictif.

2.2.1.3 *le narrateur et son jugement intérieur*

Le narrateur de *L'Autre* ne raconte que ce qu'éprouve le personnage ; c'est une narration homodiégétique selon G. Genette. Il choisit volontairement cette méthode en vue de juger le personnage tel qu'il lui paraît sur la scène. Même s'il sait au moment de son énonciation ce qui est arrivé ultérieurement, il se contraint à ne raconter que ce que sent le personnage au moment présent de l'événement. Le déictique qui signifie le moment présent peut être ainsi expliqué ; par exemple, l'adverbe temporel, « maintenant » signifie l'action contemporaine du passé dont fait l'expérience le personnage ; autrement dit, c'est le moment présent vécu par le personnage ; le point de vue du narrateur en est exclu. Ainsi, l'emploi du déictique contribue à créer une énonciation qui donne davantage de priorité au sujet actant qu'au narrateur. On aura l'occasion d'en parler de nouveau au chapitre du déictique temporel.

Donc, l'acte concomitant de la narration que l'on avance ici doit s'appliquer aux exemples choisis par nous, pour qu'il soit ainsi validé en vue d'une éventuelle théorisation d'un modèle énonciatif.

Alors, malgré la chaleur, j'allai droit jusqu'à la grande place qui me faisait songer à une page sur laquelle *le destin* écrivait des choses avec des lettres qui n'étaient autres que les passants.¹⁰⁶

Roger se demande en vain ce que le destin lui prépare. Le destin ne lui dévoile jamais son chemin à parcourir, car c'est le Dieu invisible seul qui connaît son destin, d'autant plus inconnaissable que Roger, au lieu d'être le narrateur omniscient, prend le parti d'être *le narrateur qui ne cesse de se transformer en l'acteur*. Dès qu'il devient l'acteur, il ignore ce que le réalisateur

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 743.

qui est le romancier omniscient a mis en scène romanesque. Par ailleurs, Joseph, dans *Moïra*, n'a suivi que son destin sans arriver à connaître ses sens.

Le romancier aurait su avant d'écrire l'histoire de Joseph le chemin à parcourir suivi par celui-ci. Joseph n'a suivi que son destin sans savoir où il va. Or, une fois que le romancier délègue son pouvoir au narrateur, celui-ci en tant qu'instance fictive racontant l'histoire ne peut savoir le destin du personnage. C'est une nécessité romanesque qui fait la mise en intrigue du récit.

Alors que l'énonciation à la troisième personne de *Moïra* est assumée par celui qui regarde objectivement en même temps qu'avec la participation émotionnelle son personnage, celle à la première personne de *L'Autre* est assumée par celui qui se regarde soi-même avec une distance temporelle qui résulte naturellement de la narration ultérieure ; en effet, le premier narrateur qui se souvient de son passé est une personne qui s'est convertie aujourd'hui au catholicisme. Pourtant, dès l'entrée en scène fictive, il évite l'évocation rétrospective de son passé, pour qu'il puisse juger à la proximité de son double qui assume l'action autonome du sujet agissant. Et une autre raison pour laquelle il évite la façon rétrospective de son histoire d'amour qu'il avait vécue avec une fille danoise, c'est que son histoire passée n'est pas un simple passé oublié dans le temps, mais elle est celle ouverte vers l'avenir par le moyen de son énonciation concomitante ; ainsi le moi dont il se souvient lui apparaît tout d'un coup comme une personne inconnue qui échappe à son souvenir. De même, le visage de son partenaire qu'il regarde subrepticement dans une église semble être celui d'une inconnue qu'il ignorait auparavant. Donc, la façon de narrer prônée par le narrateur de *L'Autre* relève d'un acte énonciatif qui recherche la vérité intérieure à travers l'altérité que représente son partenaire.¹⁰⁷

¹⁰⁷ L'histoire de *L'Autre* se déroule au temps présent ; elle est le temps d'énonciation du sujet narrateur qui raconte la scène en concomitance avec les événements, malgré la forme du récit. Cela signifie que la narratrice, en s'identifiant au personnage, regarde et juge à l'intérieur de la scène. Dans ce sens, c'est un commentaire intériorisé. Un tel constat nous mène à la réflexion suivante : la narratrice, Karin, est un sujet conscient qui s'efforce de s'identifier avec le personnage, Karin. Si la distance entre ces deux instances diminue jusqu'à son entière

« ...Mais je n'arrivais pas à la chasser de mon esprit. »¹⁰⁸ Roger s'intéresse à elle malgré son indifférence apparente. Il ne sait pourquoi elle l'intrigue. Karin qui se présente dans l'histoire est une femme ordinaire qui a son secret à elle. Elle n'est qu'une petite fille âgée de dix neuf ans qui ignore encore la vie. Elle suscite la curiosité du narrateur à deux reprises dans l'histoire, lorsqu'elle erre dans le jardin public en vue de chercher un amour clandestin, et qu'elle apparaît dans une église en compagnie de ses camarades. Chaque fois, elle manifeste une image contrastée que son interlocuteur n'avait pas devinée. Pour lui, elle devient une femme sensuelle en même temps que religieuse. Ces deux visages de Karin intriguent le narrateur qui se sent, à partir de ce moment, attiré vers elle par une force irrésistible ; Ce n'est pas forcément par une curiosité sympathique envers elle que le narrateur est intrigué, mais aussi par une nécessité intérieure qu'il ressent d'aller à la recherche de son identité ; il voulait trouver ce qu'il est par le biais de *la narration dédoublée* qui lui permet de jouer le rôle de personnage. Donc, l'histoire de ces deux amants peut être lue comme une recherche du moi véritable, ou de l'identité à travers l'altérité que l'autre représente pour chacun des deux.

Si la narration dédoublée que l'on vient de voir suppose la proximité temporelle des deux sujets conscients qui relèvent pourtant d'une même personne, celle suivante manifeste une distance psychologique née de l'acte de jugement de valeur à l'égard d'un personnage. Roger qui ressent le sentiment de culpabilité à l'égard de la femme qu'il aimait réfléchit à son comportement, soit par le commentaire discursif, soit par le rappel ultérieur.

Je la vis marcher rapidement sous les arbres et à ce moment, pour une raison que je ne pus saisir tout de suite, je la désirai avec violence. C'était peut-être sa façon de marcher, si naturellement gracieuse. Et puis, je

disparition, c'est que la narratrice parvient à avoir la capacité d'inventer l'histoire au lieu de raconter ce qui s'est passé avant. Toujours est-il que, même si la narratrice semble raconter son passé, c'est un prétexte dont elle tire profit pour chercher les chemins de son inconscient.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 743. la : Karin.

lui avait trop dit que je l'aimais. *Maintenant* c'était tout à fait vrai, et *le désir* était venu comme j'aurais pu m'y attendre. A cela il faut ajouter que depuis quelques jours j'étais privé de toute *joie physique*.¹⁰⁹

Il nous faut bien distinguer le niveau de l'instance sur lequel est proférée la voix du narrateur. Il s'agit de la démarcation de la voix. En d'autres termes, le narrateur se déplace constamment dans la diégèse ; il y a des moments où il raconte à l'intérieur du récit, et d'autres où il raconte à l'extérieur du récit. Ici, Roger en tant que personnage juge son comportement à l'intérieur de la scène, or il arrive un moment où il devient le narrateur explicite pour regarder la scène en dehors de son statut de personnage. « À cela *il faut ajouter que* depuis quelques jours j'étais privé de toute joie physique. »

L'exemple suivant prouve le déplacement du narrateur. S'enfuyant du monde où la guerre imminente menace la vie, Roger et Karin deviennent un refuge l'un pour l'autre. La joie que leur donne *le corps* fait oublier la peur de la mort même si elle est provisoire. Le narrateur met en relief le corps de Karin qui connaît maintenant le plaisir voluptueux. Ici, ce que nous voulons savoir, c'est que le narrateur en tant que sujet fictif se déplace dans son récit, pour qu'il puisse juger son comportement à l'égard de Karin, car c'est à cause de lui qu'elle a connu le corps et que c'est aussi lui qui veut aimer Karin au fanatisme religieux. Autrement dit, le mouvement de son point de vue qui va de l'extérieur à l'intérieur et l'inverse lui permet de comprendre son sentiment pour Karin.

L'espace où se déroule l'histoire des deux protagonistes est la ville de Copenhague au moment de l'éclatement de la guerre mondiale. Les indices comme la voix de Hitler ou le pacte entre l'Union Soviétique et l'Allemagne augmentent l'effet de la vraisemblance historique. Et, plus précisément, l'endroit comme la place de l'Hôtel de Ville où les deux se sont rencontrés, et le bord du port qu'ils fréquentaient est celui où se produisent les événements principaux de l'histoire. Donc, les faits historiques de la Seconde Guerre

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 798.

mondiale fonctionnent comme un arrière plan auquel s'appuie l'épisode individuel des deux protagonistes.

Outre ces indications factuelles, les indices spatiaux aussi bien que temporels nous intéressent ici. Les indices factuels ne sont que des prétextes qu'utilise le narrateur qui, en effet, se meut dans une dimension atemporelle engendrée par l'emploi spécifique du déictique anaphorique et du temps verbal. Parmi eux, le déictique, « maintenant » tout comme « aujourd'hui » qui ont une signification de *présence simultanée* et l'emploi de l'imparfait qui a un aspect particulier sont les moyens référentiels utilisés fréquemment par le narrateur ; on en considère la raison dans les exemples à suivre.

Le narrateur emploie la troisième personne du pluriel, *nous* qui en appelle au lecteur. Les deux sujets romanesques participent à la même instance qui est en dehors du récit, alors que jusqu'à maintenant le narrateur jugeait à l'intérieur du récit. « *Cette nuit*, la terreur fondit sur moi. Il y avait des semaines que je la tenais en respect, de toutes les forces obscures dont *nous* disposons pour lutter contre *le destin*, ... »¹¹⁰ D'ailleurs, le temps verbal au présent « dont nous *disposons* » prouve le déplacement spatial du narrateur.

Ainsi, le narrateur du récit ne cesse de se mouvoir dans la diégèse créée par son auteur. Son déplacement nous amène à considérer un espace de la fiction auquel nous allons réfléchir dans l'exemple suivant.

Deux minutes plus tard, j'étais dans la Fasanvej, pouffant de rire. Je rentrai chez moi dans un sentiment de sécurité profonde. N'avais-je pas eu raison de suivre mon instinct et d'aller faire cette visite nocturne à ma principale adversaire? Au fond, *je m'en rendais compte à présent*, c'était uniquement pour cela que j'étais sortie, non pour courir après Roger que je n'avais aucune chance de rattraper. *Maintenant*, j'étais tranquille : Ott ne me gênerait plus dans mes relations avec mon Français. J'avais bien joué. Elle mourait de peur.¹¹¹

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 805.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 874.

Le moment présent indiqué par la narratrice relève de la première personne, « je », qui, bien qu'étant de la même personne que la narratrice, « se rend compte » du sens de « sa visite nocturne » au moment de l'énonciation ; on a le sentiment qu'il y a un décalage énonciatif entre la première personne et la narratrice. C'est dans la même perspective que le déictique, « maintenant » évoque le temps présent auquel convergent l'acte énonciatif de Karin et l'expérience concomitante de la première personne. Car l'emploi de l'imparfait annule la distance temporelle entre le temps de l'acte énonciatif et celui de l'événement. On peut se demander toutefois dans quelle mesure cette explication temporelle peut avoir une relation logique avec l'espace de la fiction auquel on pense ici.

2.2.1.4 *l'emploi du déictique*

Tout respirait l'amour, me semblait-il, dans *cette nuit* d'une complicité charmante.¹¹²

Le déictique « cette nuit » indique un moment écoulé par rapport au moment de l'énonciation. Donc, étant donné la rétrospection de la narration, elle semble incompatible avec notre hypothèse selon laquelle le narrateur raconte l'histoire en concomitance avec les événements qui se produisent à l'intérieur du récit.

Pourtant, le temps occupé par le déictique, « cette nuit », est si proche du moment de l'énonciation qu'il participe du temps présent de celle-ci.

Tout au long d'une narration rétrospective, on constate de nouveau la narration simultanée, « Aujourd'hui que j'écris ces lignes, ... » La distance temporelle est ainsi diminuée au point de faire l'incorporation avec le moment d'écriture. Que cela peut-il signifier ? Le fait que l'axe de la gravitation de l'écriture est le moment présent permet au narrateur de se mouvoir spatialement

sans conclure son histoire. Ceci rend possible encore la tension permanente entre le narrateur et l'intrigue, parce qu'il ne peut connaître l'écoulement de l'intrigue. C'est la raison pour laquelle le narrateur peut inventer son récit à partir de son présent narratorial.

Je reçut le coup sans broncher. *Aujourd'hui que j'écris* ces lignes, je me flatte que mon visiteur ne devina rien de ce qui se passait en moi, ni à quels espoirs il mettait fin en me parlant ainsi, car, je le dis humblement, il avait beau n'être plus le séduisant jeune faune de 39, il n'en restait pas moins un homme. De l'endroit où je me tenais, je voyais *ce visage* grave et résolu auquel je m'habituais *maintenant*, ...¹¹³

L'adverbe de temps, « aujourd'hui » relève de l'énoncé direct, alors que dans le même paragraphe, « maintenant » qui est un autre adverbe de temps relève du récit. Les deux adverbes, malgré leur différence formelle, ont en commun, une signification temporelle du présent auquel ne cesse de faire référence le sujet énonciateur.

Les deux adverbes sont les déictiques. Ils ont pour référence le moment de l'instance énonciative. « Maintenant » a un sens de simultanéité, tandis que « aujourd'hui » a un sens de neutre.

Le présent actualisé par l'adverbe, « aujourd'hui » est le temps dont dispose le narrateur, alors que le même temps signifié par l'adverbe, « maintenant » a pour référence le présent vécu par la première personne, « je » qui, étant personnage, se distancie de son sujet énonciateur.

Ce soir-là, je dînai à Tivoli, dans une brasserie pleine de lumières...¹¹⁴

Le déictique adverbial, « ce soir-là », qu'est-ce qu'il signifie au niveau de l'énonciation par rapport au sujet ? Apparemment, le locuteur se souvient de son passé ; donc, le moment de l'énonciation est ultérieur au moment de l'événement. Alors, où en est la preuve suivant laquelle le narrateur raconte en

¹¹² *Ibid.*, p. 718.

¹¹³ *Ibid.*, p. 824.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 761.

concomitance de l'histoire ? Pour y répondre, on cite l'explication de G. Genette : « La narration ultérieure vit de ce paradoxe, qu'elle possède à la fois une situation temporelle (par rapport à l'histoire passée) et une essence intemporelle, puisque sans durée propre. ... »¹¹⁵ C'est-à-dire, l'acte énonciatif n'est pas conditionné par le temps ; il relève d'une fonction opératoire.

Il regrettait *maintenant* sa phrase sur le Nouveau Testament qu'il jugeait prétentieuse, [...] ¹¹⁶

L'adverbe « maintenant » indique que l'énonciation se fait à partir du temps présent.

Le verbe de perception, « Joseph regardait » et « il entendit parler » signifie une activité mentale du héros qui devient ainsi un être conscient.

Pendant quelques minutes je ruminai ma tristesse. Pourquoi me le cacher ? J'aimais follement Karin. À présent que ma chair était calme, je me rendais mieux compte de l'étendue de cette passion naissante, et l'idée de retourner en France me fit horreur, horreur aussi mon aventure de la veille.¹¹⁷

L'adverbe temporel « À présent que [...] » suppose l'écoulement du temps de l'histoire qui s'accumule dans la conscience de Roger comme personnage. De même, l'utilisation de l'imparfait qui signifie le degré zéro d'écart entre le temps de l'acte et le temps du texte facilite l'accès à la conscience de Roger qui réalise maintenant son amour pour Karin. Donc, ce qu'il faut mettre à l'esprit, c'est que l'emploi du sémantème temporel supporte l'acte du narrateur qui s'efforce de pénétrer à la conscience des personnages.

À présent, j'avais la certitude qu'elle était là pour se donner. Cependant je ne fis pas un geste et m'aperçus tout à coup qu'elle pleurait. [...] ¹¹⁸

¹¹⁵ Genette, *op. cit.*, p. 234.

¹¹⁶ *OC. M.*, p. 13.

¹¹⁷ *OC. L'A.*, p. 800.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 808.

La locution adverbiale, « à présent » employée juste après le dialogue est un indice que Roger commente sa dialogue avec Karin à l'intérieur du récit, en d'autres termes le narrateur ne met pas de distance assez éloigné du personnage à tel point qu'il s'efface derrière la fonction de la narration qui privilégie avant tout le statut du personnage. C'est la raison pour laquelle le dialogue fictif est dominant dans le récit en dépit du perspective autobiographique de la première personne. Ceci est dû encore au souci du narrateur implicite qui s'efforce de trouver son moi authentique par le biais de la fiction.

Elle pleurait *maintenant*. Des larmes de terreur roulaient sur ses joues rondes. Je m'assis près d'elle sur le canapé....¹¹⁹

Au moins, l'emploi de l'imparfait suppose une distance psychologique entre le sujet de perception et le sujet de l'énoncé, « elle ». Et, c'est le trait concomitant du déictique, « maintenant », qui annule cette distance-là.

[...] Elle était dure comme l'innocence, cette enfant qui m'avait brisée. *Maintenant*, je regrettais de ne pouvoir me jeter à genoux devant quelqu'un pour appeler à l'aide, mais il n'y avait personne. Je n'étais plus de celles qui se dupent et se figurent que dans leur chambre il y a Dieu qui les écoute. Elles croient qu'il est vraiment là, les pauvres innocentes. C'est faux, malheureusement.¹²⁰

Le commentaire de la narratrice qui rappelle sa déception devant une enfant est composé de plusieurs temps verbaux dont l'étape transitionnel manifeste l'écoulement de la conscience du sujet. Au milieu de cet écoulement, se figure le déictique « maintenant » dont l'emploi à côté de la première personne indique que celle-ci est un sujet de l'énoncé qui pense et agit sur la scène, tandis que le sujet énonciateur qu'est la narratrice commence à se faire remarquer dès qu'elle fait son évaluation idéologique, notamment religieuse, en utilisant le temps présent. Ainsi la transition temporelle implique le changement du sujet en même temps qu'elle souligne le caractère de discours duquel tient le récit de Karin.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 871 ; Elle : Mlle Ott.

Il leva les yeux et me jeta un regard aigu, puis sourit en détournant la tête. Pas plus qu'*autrefois* il ne croyait un mot de ce que je lui disais. Il n'y a que ton corps qui dise vrai, me répétait-il *alors*, ou si par extraordinaire il me croyait, c'était toujours quand je lui mentais.¹²¹

Un morceau du dialogue qui est inséré comme un monologue rapporté a une fonction du retour en arrière ; l'homme charnel qui était alors Roger se resurgit de nouveau par le souvenir de la narratrice ; l'adverbe contextuel, « alors » qui désigne apparemment « autrefois » indique l'instance narrative qui se souvient du temps passé, tandis que l'adverbe déictique « maintenant » indique le sujet de l'énoncé qui fait l'expérience de son présent comme s'il était un sujet conscient. Donc, le commentaire du dialogue est fait non seulement par le personnage, Karin, mais aussi par le sujet énonciateur qui se fait entendre la voix par ce souvenir volontaire.

Pendant quelques minutes, j'attendis le tramway dans la brume. Un grand calme descendait sur moi comme une grâce du ciel. Je me sentais *maintenant* plus tranquille, presque sereine. Seul un détail troublait ma paix intérieure : je regrettais de n'avoir pas glissé dans ma poche mon petit revolver, non que j'eusse l'intention d'éliminer Ott, mais je voulais la frapper d'une crainte salutaire.¹²²

Le déictique, « maintenant », suppose qu'il y ait un sujet qui fait l'expérience de la pensée représentée. C'est la première personne, « je », qui est le sujet désigné par le déictique, « maintenant ». Et ce sujet-là doit se distinguer du sujet énonciateur qui raconte la scène, mais qui se dédouble en sujet de l'énoncé qui pense et agit maintenant dans la scène ; Cette impression de concomitance qui provient de l'annulation de la distance énonciative est renforcée par l'emploi de l'imparfait ; celui-ci, comme on l'a vu au précédent, perd sa signification temporelle de passé dans la narration fictionnelle. Or, cette explication donnée semble contradictoire avec une autre propriété du déictique, « maintenant ». A savoir, « maintenant » est contemporain du passé.¹²³ C'est ce

¹²⁰ *Ibid.*, p. 854.

¹²¹ *Ibid.*, p. 858.

¹²² *Ibid.*, p. 866.

¹²³ Cf. A. Banfield

que contredit l'emploi de l'imparfait. On continuera à penser à cette incohérence.

Cette église si tranquille, je la *regardais maintenant* avec une émotion voisine de la gratitude.¹²⁴

Roger, lui aussi, devient un être conscient qui pratique la perception visuelle.

Immobile enfin, je m'absorbai dans une sorte de contemplation de ma vie depuis le jour où j'avais vu Roger sur la place de l'Hôtel-de-Ville. L'avais-je aimé vraiment ? Peut-être, mais le chagrin des adieux avait été court. Dans le désir de le revoir *aujourd'hui*, je ne discernais *rien que de charnel*. J'étais trop lucide pour faire du sentiment avec *la faim des sens*. Restait à savoir ce que dix ans avaient fait de lui. Les années de guerre n'arrangeaient rien, mais je ne pouvais pas me montrer difficile. Et pourquoi voulait-il me revoir ? Par amour ? Je haussai les épaules. Il ne m'avait pas écrit trois fois.¹²⁵

L'adverbe temporel, « aujourd'hui » suggère forcément le moment actuel où Karin raconte son histoire. Or, une personne qui désigne « aujourd'hui » se contraint à accorder le moment de sa parole avec la situation dans laquelle elle a été produite. Alors, si la personne est l'acteur romanesque, celui-ci ne peut assumer le rôle de fixer le moment de l'histoire. La personne en question ne peut être que celui qui réfléchit maintenant en concomitance de sa narration. C'est la narratrice qui juge ses sentiments passés.

Ce fut *alors* que d'un seul coup d'œil je vis dans toute leur éloquence l'édredon sang de bœuf, la moquette, le pot à eau, la gravure édifiante et les rideaux déteints, tout ce banal décor de crime. Et *maintenant*, seul, je me repaissais par la mémoire de cette joie brutale, panique, mal savourée d'abord dans la précipitation du désir _ et c'était *maintenant* sans doute le meilleur moment.¹²⁶

L'adverbe, « maintenant » implique la présence du sujet énonciateur qui raconte l'événement en concomitance. L'emploi de l'imparfait le supporte, dans la mesure où l'imparfait signifie le degré zéro d'écart entre le temps

¹²⁴ *OC. L'A.*, p. 913.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 821.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 800.

d'énonciation disposé par le narrateur et celui du texte. Si on le compare avec un autre adverbe, « alors », la différence se dégage plus nettement ; L'adverbe, « alors » qu'on peut traduire par « à ce moment là » est un repère contextuel, tandis que « maintenant » est repéré par rapport au moment d'énonciation ; l'un est relié avec le passé simple, l'autre avec l'imparfait.

2.2.2 le discours direct

2.2.2.1 le monologue

Le monologue, dans *L'Autre*, joue un rôle aussi important que dans *Moïra*. Souvent, il est lié aux autres formes du discours tout en créant une situation dynamique ; le sujet du monologue se met en relation intersubjective non seulement avec soi-même, mais aussi avec d'autres sujets. Tout d'abord, le narrateur premier met en cause son identité qui se perd dans le conflit du corps et de l'âme. Il cherche une justification à son séjour étranger. Fuir son pays en guerre en est une première, alors qu'il est envahi par la peur de la mort d'autant plus que son comportement hédoniste lui inspire un sentiment de répulsion. Ce qui est intéressant à propos de son discours narratorial, c'est qu'il est une manière d'introduire un autre discours dont la voix met en abîme la structure du discours ; ce sont les monologues de son interlocuteur qui lui rappellent de nouveau la peur de la mort. « La guerre est là. » « Restez chez nous, ne partez pas. » Ainsi, en les insinuant dans son discours, le narrateur peut éviter d'être isolé ; et aussi il se souvient du visage de Karin qui lui apprenait le bonheur des âmes simples. « [Le] bonheur que j'avais vu sur le visage de Karin me revint à l'esprit ». ¹²⁷

Donc, le monologue de son interlocuteur creuse un abîme dans son discours vécu qui lui aussi, est une forme du monologue. Le destinataire de son monologue est soi-même. Le récit de Roger, malgré sa forme discursive qui semble s'adresser au lecteur, a pour le destinataire une partie de lui-même. C'est

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 805-806.

ainsi qu'il se demande pourquoi il vit à l'étranger en évitant la guerre ; le monologue de Karin qui parle à la place du destin est une réponse à sa quête identitaire. Ainsi le discours immédiat de Roger peut approfondir la couche inexpérimentée de la conscience en s'appuyant sur un autre discours spontané qu'est le monologue de son partenaire. Ceci dit, le récit des deux narrateurs fait la transition continue vers le discours vécu dont le caractère d'engagement les contraint à poursuivre leur quête identitaire à partir du présent de l'énonciation.

Soudain, elle se mit parler en danois [...] Les phrases se suivaient avec lenteur, sur un ton monotone, comme si elle eût récité un texte appris. J'écoutai pendant deux ou trois minutes le mystérieux discours, puis brusquement, elle me saisit la tête dans les mains et colla maladroitement sa bouche à la mienne. Un mot me vint aussitôt à l'esprit : « Vierge. » [...] « Un poème ? Oh ! non. et puis, si, après tout. Le poème de la solitude et de la faim. »¹²⁸

Le monologue de Karin dans sa langue maternelle reste ambigu tout au long du récit. Le lecteur essaie en vain de comprendre ce qu'elle a dit exactement. Cependant, le monologue étant un dialogue avec soi-même dans un état de dédoublement, ce n'est pas tout à fait incompréhensible qu'elle nous laisse dans une attente. Karin elle-même ne peut pas préciser ce qu'elle a dit dans son monologue. Elle nous donne l'impression de mentir à propos de son monologue. Gardons en mémoire que le monologue est aussi un dialogue avec soi-même, et qu'il permet au locuteur de s'exprimer d'une manière libre, comme il est un discours sans censure.

Souvent le mot « la faim » traduit le désir sexuel dans l'univers greenien. Donc, on peut deviner le contenu de son monologue qui aurait dit les paroles profanes. Karin aurait voulu éviter de le révéler à cause de son trait obscène.

« Quand j'ai parlé en danois, dans la forêt aventureuse, j'ai dit les choses qu'on ne dit jamais. J'ai faim et soif. J'ai faim et soif d'amour. Je suis perdue, Roger. Vous voyez, je vous dis cela tranquillement et je ne pourrais

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 769-770.

le dire à personne qu'à vous, parce que vous allez partir, et s'il y a la guerre, nous ne nous reverrons pas. »¹²⁹

Le discours en danois qu'elle a fait dans la forêt aventureuse reste le non dit jusqu'au bout. Il n'est que suggéré d'une manière ambivalente. Ainsi le non dit de la personne centrale fait de son monologue un discours davantage indépendant avec elle-même, dans la mesure où son interlocuteur ainsi que le lecteur sont obligés de se mettre à l'écart.

Revenu chez moi, je me rendis sur la terrasse afin de regarder les étoiles et la pleine lune qui brillait d'un éclat admirable. Cette lumière froide et mystérieuse frappait de biais l'église voisine avec le bizarre tire-bouchon qui s'enroulait autour de sa flèche. [...] « Evidemment, me dis-je, deux obstacles la retiennent de s'abandonner à moi : la religion et la peur des hommes. J'abattrais ces deux obstacles. L'amour naît quelquefois du désir. L'inverse est également vrai. Dès qu'elle sera à moi, la passion nous unira fortement et, s'il n'y a pas la guerre, je reste ici. Ecoute, Karin ... »¹³⁰

Je me mis à lui parler à mi-voix, les mains sur la balustrade, comme si elle était près de moi, je la suppliai, je la raisonnai, j'écartai d'une phrase toutes ses objections, puis je l'entourai de mes bras comme on protège une enfant, avec cette volupté de l'âme que procure le dévouement. »

Le monologue de Roger dont le forme se modifie de celui muet à celui prononcé relève d'une parole d'acteur qui se met en garde contre la religion, alors que sa description du ciel étoilé le faisait paraître comme une personne qui aspire à l'invisible. D'où, se pose une question sur la fonction du monologue qui est une forme du dialogue avec soi-même. On peut dire d'une certaine façon que c'est une conscience brute sans censure qui se manifeste dans le monologue. S'il en est ainsi, le monologue a pour la fonction de révéler une altérité cachée en soi pour le soi aussi bien que pour le lecteur.

« Mes idées étranges, reprit-elle *comme si elle se parlait à elle-même*. ... »¹³¹

¹²⁹ *Ibid.*, p. 790.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 792.

¹³¹ *Ibid.*, p. 813.

La parole de Karin relève d'un monologue, même si elle dialogue avec Roger. Pourquoi se replie-t-elle sur elle-même ? C'est parce que son partenaire évoque la foi qu'elle croyait avoir abandonnée. Elle est bouleversée intérieurement si bien qu'elle manifeste un signe de dédoublement.

« Après tout, pensai-je, je ne suis pas la seule Karin du pays. Si un ivrogne a perdu la sienne, qu'il la trouve ! »¹³²

La phrase exclamative qui est dans le monologue de Karin montre que celui-ci est une pensée non représentée, c'est-à-dire, le discours direct.

[...] Comme s'il *se parlait à lui-même*, il murmura :
« Votre conversion était le signe que j'espérais, le signe du pardon et du salut. Je n'arriverai jamais à me pardonner.
— Est-ce que cela ne te suffit pas que ton Dieu te pardonne ?
— Vous ne pouvez pas comprendre. Je ne suis pas sûr de son pardon, je ne suis plus sûr de rien. »¹³³

Un signe du monologue est saisi par Karin qui regarde son interlocuteur. Il ne peut se débarrasser du sentiment de culpabilité envers Karin. Il se repent de son passé sincèrement, comme le monologue suggère une action orientée vers soi-même. Il ne permet pas au locuteur de se mystifier.

Le monologue de Karin manifeste un dédoublement psychologique qui est un phénomène d'autant plus aggravé qu'elle attend le moment où elle se tuera. La perte de son identité signifiée par le dédoublement est une augure mauvaise qui annonce la fin tragique de l'héroïne, malgré sa conversion à l'amour transcendantal. Elle est soutenue au niveau du lexique par l'emploi de la deuxième personne, « tu » qui implique un dialogue avec soi-même de l'héroïne. Le passage de la deuxième à la première personne sous-entend une décision de plus en plus confirmée de mettre fin à la vie de l'héroïne. Elle devient d'autant plus inébranlable que le dédoublement psychologique s'atténue.

¹³² *Ibid.*, p. 877.

¹³³ *Ibid.*, p. 882.

Mais demain tu y *croiras*, pensai-je, alors il vaut mieux en finir bravement, comme ton père. Je *fermerai* les yeux et je *verrai* dans la mort toutes ces étoiles.¹³⁴

Au moins, l'utilisation du futur dit clairement que le monologue de Karin relève du discours, car dans le discours, c'est le futur qui exprime l'ultériorité, alors que dans le récit, c'est le conditionnel qui exprime l'ultériorité. Alors, on peut dire d'une manière sommaire que le récit de la narratrice se transforme en discours de la même personne.

Tentée de se suicider comme son père l'avait fait, Karin marche au bord de l'eau en entendant des bruits. « Alors j'oserais, moi aussi. »¹³⁵ La décision de suicide qu'elle prend est exprimée par le conditionnel qui est le mode du récit signifiant l'ultériorité, comme on l'a montré en haut.

Et je me levai, un peu étourdie, mais plus calme. Le souvenir de Roger qui avait jadis sa chambre à deux pas de là me parut si lointain qu'il me fit l'effet d'appartenir à la mémoire de *quelqu'un d'autre que moi*. De même le saphir et le voleur de saphir. Je ne pouvais plus croire que tout cela fût vrai. « Mais demain *tu* y *croiras*, *pensai-je*, alors il vaut mieux en finir bravement, comme *ton père*. Je *fermerai* les yeux et je *verrai* dans la mort toutes ces étoiles. »

Mes pas se dirigèrent vers cet endroit du port où je m'étais assise avec Roger, je dis bien qu'ils se dirigèrent, comme s'ils avaient eu *une volonté indépendante de la mienne*. Je les suivais.¹³⁶

Quelle est la différence entre le discours de la narratrice et le discours direct qui le suit ? Dans le monologue rapporté de la narratrice qui se succède au monologue narrativisé, on constate à deux reprises l'utilisation de la deuxième personne, « tu » ; d'abord, elle se désigne « tu », comme si elle parlait à quelqu'un d'autre, ensuite elle appelle son propre père, « ton père ». L'aspect de son monologue appartient nettement à une forme du dédoublement psychologique. Or cet état dédoublé a été déjà prédit au début du paragraphe : « ...qu'il me fit l'effet d'appartenir à la mémoire de quelqu'un d'autre que

¹³⁴ *Ibid.*, p. 972.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 971-972.

moi. » Elle se sent avoir perdu son identité. S'il en est ainsi, les deux formes du discours utilisées par elle participent, malgré leur différence formelle, d'un discours univoque qui annule la distance temporelle de ces deux formes du monologue. En effet, un des traits principaux du monologue narrativisé consiste à maintenir « la continuité discursive ». On prend cette notion à René Rivara.¹³⁷ Il nous reste néanmoins à éclairer la différence du monologue narrativisé avec le monologue rapporté

2.2.2.2 *le dialogue*

Tout d'abord, ce qui est original dans *L'Autre*, c'est la présentation permanente du dialogue, malgré sa forme du discours qui relève apparemment d'une histoire rétrospective. Si le dialogue relève d'un discours direct où la voix du personnage l'emporte sur celle du narrateur, on peut considérer que le récit des deux protagonistes privilégie l'action présentifiante de la parole qui subordonne l'action détendue de la voix du narrateur. Quelle est la conséquence de cette permanence du discours direct ?

Le dialogue crée une situation où Roger devient l'acteur qui pense maintenant à l'intérieur de la scène au lieu de regarder de l'extérieur en tant que narrateur. Ceci est dû au fait que le dialogue est avant tout le discours direct.

Un autre discours change de caractère : c'est le dialogue qui est un discours direct. Nous allons prendre les deux exemples de *L'Autre*. Pendant qu'il converse avec Mlle Ott au restaurant, Roger manifeste une répugnance à l'égard de la religion; le dialogue, qui est un discours direct, lui permet d'exprimer son sentiment antireligieux qui n'aurait pu se figurer dans un autre discours; autrement dit, le 'je' qui est le protagoniste du récit fictif raconté par Roger converti maintenant en vient à se faire paraître antireligieux au destinataire. Donc, c'est par le discours direct que le 'je', sujet fictif, a pu obtenir son autonomie discursive.

¹³⁷ R. Rivara, *op. cit.*, p. 215.

La scène suivante est aussi occupée pour une partie majeure par le dialogue de Roger avec Mlle Ott¹³⁸. Comme si le soupçon de Roger apparaissait réel, Mlle Ott s'efforce d'éloigner les deux personnes. Si on pense à l'aspect du dialogue, on se rend compte que le temps écoulé pendant la scène dialoguée est égal au temps de la narration si bien que le décalage énonciatif de ces deux temps s'annule. À en parler autrement, le temps pris par les personnages fictifs l'emporte sur le temps de la narration. Le narrateur vise sans cesse à promulguer les personnages fictifs qui deviennent davantage autonomes par cet effacement énonciatif du narrateur.

Toujours est-il que le dialogue donne davantage d'informations inconnues jusqu'à maintenant pour le narrateur aussi bien que pour le lecteur. On s'informe par Mlle Ott sur le caractère et la situation actuelle de Karin : celle-ci est une personne forte malgré la peur qu'elle a pour la vie. Son père s'est suicidé il y a deux ans. En donnant ces informations au narrateur, Mlle Ott reste un personnage énigmatique dont l'intention n'est pas toujours bonne.

Ensuite, on a un autre exemple du discours direct. Dans le dialogue entre Roger et Karin, on peut remarquer quelques indices intéressants. D'abord, un trait charnel est prédominant dans le monologue de Karin; pendant qu'elle fait son discours, les corps nus de la plage envahissent son esprit à tel point qu'elle oublie son interlocuteur. Ensuite, le dialogue entre les deux change de caractère. L'interlocuteur de Karin, Roger, devient maintenant un autre qui essaie de conduire l'âme de Karin vers un monde invisible.

À travers le dialogue, le sentiment religieux de Karin est en contraste avec l'athéisme de Roger. C'est d'autant plus étonnant qu'on a constaté tout à l'heure son monologue qui approuve la volupté corporelle. Comment peut-on interpréter ce changement rapide d'idée? D'abord, on a mis en avant le caractère double de Karin qui possède la volupté et le sentiment religieux, mais

¹³⁸ OC. *L'A.*, pp. 771-774, chap. VIII.

on croit aussi selon notre hypothèse préliminaire que c'est *le narrateur Roger qui agit en tant qu'acteur dans la scène* qui conduit son interlocuteur, Karin vers sa conscience profonde. Et comme par ironie, il adopte l'attitude de l'athéiste, ce qui a pour fonction de renforcer la manifestation de la foi de son interlocuteur. Donc, on se rend compte que *le dialogue* permet aux acteurs non seulement de s'exprimer d'une manière autonome, mais aussi de se métamorphoser en une autre instance d'une manière plus ou moins arbitraire.

... A mon tour de faire la curieuse : pourquoi aimez-vous tant les yeux bleus ?

— Je les trouve décoratifs.

— Vous éludez ma question. Il y a autre chose. Vous aimez les yeux bleus.

— Vous ai-je dit cela ?

— J'ai nettement l'impression que vous aimez les yeux bleus.

— J'aime aussi les yeux noirs.

— Comme vous êtes lâche ! Vous n'osez pas dire que vous préférez les yeux bleus. Et que voyez-vous dans les yeux bleus ? Ils sont vides. Ils me font l'effet de trous par lesquels on verrait le ciel...

— Ce ne serait déjà pas si mal.

— Des trous par lesquels on verrait un ciel vide. *Mais le ciel n'est pas vide.*

— Que voulez-vous qu'il y ait dans le ciel sinon du vide ?

— Je n'aime pas ce que vous dites là.¹³⁹

Alors que Roger feint d'être athéiste, Karin lui reproche une attitude mensongère ; il dissimule le fond de son cœur, ce qui provoque la critique de son interlocuteur : « Comme vous êtes lâche ! »

L'indignation de Karin porte sur l'attitude hypocrite de son partenaire qui en plus se montre davantage ironique sur le monde invisible : « Que voulez-vous qu'il y ait dans le ciel sinon du vide ? » C'est-à-dire, même si le monde invisible auquel veut croire son partenaire, Roger l'ignore volontairement. Ainsi se dégage nettement l'attitude antireligieuse du narrateur et la foi fanatique de Karin ; c'est une des fonctions du discours direct qui le leur permet : c'est une idée engagée qui veut influencer l'interlocuteur d'une manière ou d'une autre.

On tient compte de la définition du discours par E. Benveniste. Donc, même si les propos tenus par eux appartiennent à une fiction, le trait de leur conversation révèle si bien le caractère du discours qu'il leur permet de prendre une autonomie scénique. C'est une autre manière d'approuver que le discours du personnage fait à l'intérieur du récit se distingue clairement du discours du narrateur.

Alors que le narrateur se veut paraître un athée qui est indifférent à la religion, la femme à qui il s'intéresse est présentée par un tiers comme une femme fanatique. L'opposition des deux protagonistes en matière de la religion est établie par la scène dialoguée qui dramatise ainsi l'histoire.¹⁴⁰

A peine la scène dialoguée avec Mlle Ott a été terminée, la narrateur croise Karin, recommençant le dialogue avec celle-ci. Le sentiment frustré causé par l'attente inutile d'Ilse et l'espérance que lui donne Karin alternent ainsi. Non seulement l'effet de contraste que suscitent ces deux personnages, mais aussi le fait que la scène est sans cesse occupée par le dialogue nous donne à entendre le rôle joué par le dialogue au fil de la narration. Et aussi, les incises qui sont incluses entre les paroles des personnages sont à être considérées de nouveau. D'abord, si l'auteur ne cesse de s'appuyer sur le dialogue pour mener l'histoire des protagonistes, c'est, comme on l'a soutenu jusqu'ici, pour une raison épistémologique selon laquelle les personnages fictifs doivent être indépendant de leur auteur qui disparaît ainsi derrière eux. C'est le dialogue qui peut leur permettre d'agir avec davantage d'autonomie scénique. En effet, les opinions et les comportements qu'on entend au cours de leur dialogue sont si révélateur de

¹³⁹ *Ibid.*, p. 765. Cette conversation dialectique aussi bien que ontologique se réitère : « Pourquoi avez-vous dit l'autre jour que le ciel était vide ? [...] mais le ciel *est* vide. » (p. 809)

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 786 : « Ça, je ne dis pas, parce que cela vous intéresse trop. / — Et elle vit seule ? / — Seule avec un canari et ses idées un peu folles. Avec elle, vous perdez votre temps, cher monsieur. / — Et combien de fois en me l'avez-vous pas dit ! Quelles sont donc ces idées un peu folles ? » / Faisant frétiller le bout de ses doigts dans un bol d'eau qu'on venait de placer devant elle, Mlle Ott se mit à rire : / « Je regrette, cher monsieur, mais vous m'avez interdit de parler de religion. »

leur caractère qu'ils peuvent décider leur destin au détriment de l'intention préliminaire de l'auteur implicite.¹⁴¹

« J'ai oublié la personne que j'étais jadis, me disait-elle. Tout a changé depuis que je t'aime. Ce n'est pas que l'univers soit différent, mais je suis quelqu'un d'autre.

J'aimais aussi la Karin des premiers jours, avec ses idées étranges. »

Elle se tut un instant. *Sans doute* avait-elle deviné que je pensais à sa foi que je me figurais défunte.

« Mes idées étranges, reprit-elle *comme si elle se parlait à elle-même*. Il vaut mieux ne pas regarder de ce côté-là, Roger. »¹⁴²

Roger sous entend un trait fanatique de son partenaire qu'il avait vue un jour dans une église. Ce qu'on peut remarquer, c'est que l'opinion de Roger qui vise au monde invisible est proférée au cours d'un dialogue, alors que la même personne qui est le narrateur de l'histoire est un homme athéiste qui ne cherchait que la joie mondaine. Donc, le dialogue dans lequel Roger se transforme en personnage fonctionne comme une contrepartie du discours narratorial. Le changement d'identité scénique permet au narrateur de se regarder comme s'il voyait un autre dans le miroir.

La réplique de Roger qui rappelle à son interlocuteur le sentiment religieux a pour le rôle de maintenir l'équivoque à l'égard de Karin. En effet, Karin ne sait plus qui elle est ; elle recherche tout comme Roger *son moi véritable* que la réplique de Roger arrive à mettre en question. Pour nous, le lecteur, elle aurait été imprévue de la part d'un homme de plaisir qu'est Roger. Cette fois-ci encore, le fait que sa réplique est dans *le discours direct* nous aide à interpréter, à savoir que Roger se transforme en une autre instance pour exprimer son opinion d'une manière plus autonome.

Le dialogue a pour la fonction de montrer les personnages tels qu'ils sont au moment présent de l'histoire sans intervention de la part de la narratrice. Celle-ci ne se contente que de suggérer la situation dialogale en vue de donner

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 787-789.

¹⁴² *Ibid.*, p. 813.

l'initiative scénique aux actants. Ceci explique pourquoi le dialogue occupe une place prépondérante.

Et aussi, ce dialogue fonctionne comme un premier incident qui déclenche le récit. Roger qui est un des actants du dialogue s'efforce de justifier sa visite à son ancienne amante. Le temps d'énonciation dont il dispose est attribué à sa justification. A travers elle, le passé qui est à l'origine de cette face à face est évoqué d'une manière pathétique. Une de ses motivations pour lesquelles ils agissent est la foi chrétienne que Roger lui a fait perdre il y a dix ans, et que lui-même lui veut faire retrouver aujourd'hui.¹⁴³

Au cours du dialogue où deux sujets-origines fictifs font entendre leurs voix, on peut se rendre compte d'une distribution de la voix sur chacun des deux personnages. Alors que Karin se charge d'insister sur un aspect du monde qui ressemble à Satan, Roger prend la voix de Dieu ; « Je suis venu de la part de Dieu pour te sauver, Karin. »¹⁴⁴ Le rôle transcendantal dont il prétend se charger est soutenu à la fin du dialogue par son aveu qui signifie son refus du monde ; « Je ne m'appartiens plus. », et qui est annoncé comme par hasard par le commentaire de la narratrice : « Devais-je voir là le signe d'un refus du monde, ... ? »¹⁴⁵ Si le doute de la narratrice qui introduit le dialogue arrive à se vérifier à la fin par son interlocuteur, il est possible d'interpréter que les interactions verbales des deux personnages se développaient en vue d'arriver à un but fixé d'avance par le narrateur, mais qui devait passer par le dialogue des sujets. Donc, tout en reconnaissant qu'ils sont les sujets qui ne cessent d'être influencés par la conscience du narrateur, nous voudrions poser qu'ils sont des sujets indépendants. Ce n'est que dans cette hypothèse que le dialogue des deux qui est un discours direct a une signification.

On se rend compte maintenant que le dialogue créé une situation où les personnages s'expriment avec tant de liberté que c'est eux qui composent

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 837-843.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 906.

¹⁴⁵ *Id.*

l'histoire sans permettre à l'auteur d'intervenir sur leur destin. Il semble que c'est ici que réside la conviction de J. Green à propos de l'invention romanesque.

La scène suivante nous montre une différence entre le dialogue et le discours narratif. Dans la scène où Karin rend visite à Roger pour lui parler, il est possible d'émettre une hypothèse suivante : le dialogue, effectué sous forme du discours direct, leur permet de s'exprimer d'une autre manière que celle entendue dans la réflexion narrative. Pour Roger, c'est une possibilité d'exprimer son idée antireligieuse en toute liberté. Dans le discours narratif il était lui-même le juge de son passé ; En revanche, le dialogue lui permet en fait d'acquérir le statut de personnage fictif. Les propos tenus face à son interlocuteur, sont ceux qui affirment son athéisme. Il essaye de persuader Karin que la foi n'est qu'une superstition qui entrave la raison humaine. En réalité, c'est le choix du discours qui amène Karin à se forger sa propre conviction. Ainsi, Roger en arrive à jouer le rôle de *l'autre* à travers lequel Karin connaît son propre cœur.

Le commentaire du narrateur qui se fait du point de vue interne révèle son sentiment de révolte contre la religion; il souligne par le jugement intériorisé qu'il ne croit pas à la religion. Dès que le commentaire narratif s'achève, Karin apparaît. Ce qui devrait être mis en relief, c'est le fait que l'apparition de Karin n'interrompt pas la continuité temporelle du récit ; le passage du commentaire au dialogue respecte la temporalité si bien que le temps fictif se fond dans le temps réel.

L'endroit où se situe le commentaire actuel de la narratrice est précédé par l'épisode du marin suédois ; cet épisode a suscité un sentiment de honte chez la narratrice. On observe une scène composée d'un dialogue, de l'action des personnages, qui se poursuit en commentaire statique de la narratrice. L'alternance de l'action et du commentaire constitue une structure principale du récit.

2.2.3 le discours indirect libre

Le style indirect libre montre un trait particulier dans *L'Autre*. Etant donnée l'action simultanée du narrateur qui agit à l'intérieur du récit comme actant, la pensée de celui-ci manifestée par le style indirect libre est révélatrice de la pensée du narrateur ; d'où l'importance du commentaire narrativisé qui se fait souvent en simultanéité avec le discours du sujet fictif. C'est ainsi que se réduit la distance temporelle entre les discours.

Ma conversation avec Mlle Ott me laissait un souvenir de dégoût, surtout ses allusions patelines à la religion. Il y avait en moi quelque chose qui se révoltait à la pensée d'une foi asservissant l'homme, et qu'on m'en parlât dans ce restaurant où j'attendais en vain une prostituée mettait le comble à mon impatience [...]¹⁴⁶

L'opinion athéiste de Roger se confirme encore dans son commentaire narratorial. Donc, la continuité discursive entre la scène dialoguée et le commentaire narratorial est observée. Et, c'est le contraire de notre hypothèse selon laquelle le sujet origine fictif qu'est le personnage se transforme en une entité différente du narrateur au moment où il entre dans la scène dialoguée. Ceci confirme, cependant, que le commentaire du narrateur se fait d'une manière si approchée de la scène dialoguée que la distance temporelle et psychologique des deux sujets fictifs est abolie.

[...] Elle n'était pas seule. Une jeune fille, blonde comme elle, mais plus jolie, lui parlait à voix basse. Nous étions séparés par toute la longueur des bancs, car je frôlais le mur, et *il est certain* que Karin ne me vit pas. Son visage, d'ordinaire soucieux ou narquois, était empreint d'une sérénité que je ne lui avait jamais vue et d'une sorte de joie tranquille qui faisait d'elle une inconnue. Une inconnue, c'était le mot qui me vint à l'esprit. Pourtant c'était bien elle, et mon premier mouvement fut de lui dire bonjour, mais quelque chose me retint et je la laissai partir.

[...] Le mot d'hypocrite me vint aux lèvres, mais je le réprimai aussitôt. Ce visage rayonnant de bonheur que j'avais vu un instant plus tôt n'était pas celui d'une hypocrite. Il y avait là quelque chose qui échappait aux raisonnements ordinaires sur la sincérité des êtres, une contradiction mystérieuse dont je n'avais pas la clef.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 786.

Tout en regardant sans la voir la couronne monumentale qui brillait au soleil, l'idée subite me traversa l'esprit de courir après Karin, de la suivre, de savoir où elle allait avec sa compagne. Comme il m'arrivait si souvent, ces inspirations, bonnes ou douteuses, me venaient trop tard. *Trop tard ? Peut-être que non.*¹⁴⁷ Je sortis de l'église comme un fou et me dirigeai vers ma rue, puis, changeant d'avis sans raison précise, vers la rue opposée. Les promeneurs du dimanche regardaient curieusement ce touriste aussi pressé qu'indécis, et je me retrouvai bientôt sur le port, près du banc où nous étions assis, elle et moi, où je lui avais baisé les mains dans l'ombre avec une ferveur presque religieuse. Espérais-je la voir là tout à coup ? [...]¹⁴⁸

C'est la phrase du style indirect libre qui montre la conscience du personnage, *il*, monologuant avec lui-même. C'est la voix du narrateur qui traduit la pensée muette du sujet conscient. La première personne, « je », qui relaie le style indirect libre ne détruit pas la continuité événementielle du récit. Le « je » est en fait le sujet fictif qui désigne le personnage, Roger. On se rend compte maintenant de la particularité du style indirect libre ; le narrateur était dans la conscience du sujet actant par ce procédé narratif ; en revanche, il opère un dédoublement énonciatif pour se décaler du sujet actant qui va agir dans la scène. Donc, la première personne, « je », cache derrière son apparence une personne qui narre l'action de celui-ci. La personne qui n'est autre que le locuteur primaire intervient avec plus ou moins d'intention aux différents endroits du récit.

Le point de vue de la scène est celui du narrateur qui regarde son amante à l'intérieur du récit. Donc, c'est une focalisation intérieure. Si Roger qui est le narrateur de la scène suit attentivement le mouvement de Karin, ceci supposerait inévitablement un sujet-origine fictif qui se distancie du moment où le narrateur raconte en se souvenant de son histoire. Or, à partir du moment où un sujet-origine fictif se met à agir, le temps réel perd son sens ; on entre dans une phase du temps fictif. Par exemple, le temps grammatical passe de l'imparfait au présent : « *et il est certain que Karin ne me vit pas.* » Changer le temps du récit oblige le narrateur à effectuer un dédoublement en inventant le sujet-origine

¹⁴⁷ C'est moi qui souligne.

¹⁴⁸ *OC. L'A.*, pp. 802-804.

fictif. Ce qu'il a connu en suivant Karin, c'est un autre visage de son amante ; « [D'une] sorte de joie tranquille qui faisait d'elle une inconnue ». L'inconnue, c'est non seulement le nom de Karin, mais aussi celui du narrateur lui-même qui se convertit justement pour avoir connu les deux visages de son amante. Autrement dit, s'il n'avait pas connu Karin qui avait la foi, il ne se serait pas repenti de ses comportements envers elle.

À partir du moment où il utilise le temps présent, le commentaire discursif l'emporte sur la description objective de son partenaire qui regarde l'intérieur d'une église. Le temps présent, qui est d'ailleurs la base d'une énonciation contemporaine, démarque ainsi le moment où Roger se recule pour évaluer ce partenaire qui a manifesté un nouveau trait de sa personne. Le terme de contemporanéité qu'on utilise pour désigner l'acte énonciatif du narrateur peut aussi expliquer la prise en charge du commentaire assumée par le narrateur, sans pour autant rompre la chronologie temporelle de la scène qui progresse devant lui.

Ainsi le narrateur de *L'Autre* parle souvent en concomitance avec l'événement en raison de son identité avec le protagoniste. Le principe de concomitance qu'on avance ici peut expliquer aussi un autre phénomène narratif, traduit en dédoublement énonciatif. Celui-ci suppose deux instances énonciatives qui participent à une même action de la voix narrative. Les deux voix se font entendre simultanément dans un seul segment. C'est le cas du style indirect libre qui est aussi utilisé fréquemment par notre auteur. Son avantage consiste au fait qu'il permet au narrateur de faire entendre sa voix tout en soulignant la pensée du personnage qui s'y exprime. Nous allons maintenant examiner des cas de style indirect libre.

Tout à coup, je fus saisi d'un désespoir sans nom. J'eus l'impression d'être un animal pris par une patte dans les mâchoires d'un piège. Quitter cette maison, regagner la rue n'y eut rien fait. J'étais cerné par la mort. Le piège était la vie. Au centre de la vie, il y avait cette impitoyable mécanique que rien ne pouvait fausser. Il fallait mourir. La guerre allait

éclater d'un moment à l'autre. Dans l'espèce de panique qui s'emparait de moi, je cherchais follement un refuge. Ni la boisson ni les drogues n'avaient jamais eu d'empire sur mon cerveau. La peur, chez moi, ne s'abolissait que dans l'érotisme, mais l'assouvissement était rapide et l'effroi renaissait dans la solitude qui suivait, car dégrisé j'étais seul, même si la femme restait là. Je crois que, s'il y eût eu une fenêtre à cette pièce où je me trouvais, je me fusse jeté dans le vide malgré l'horreur que cette mort m'inspirait. Quelque chose me battait dans la poitrine, non le cœur, mais je ne sais quoi au milieu du thorax, et au fond de mes oreilles je perçus le petit sifflement que je connaissais bien, le sifflement de l'épouvante. Fermant les yeux, je m'appuyai au mur. « Cela passera, me dis-je. C'est une crise. »¹⁴⁹

Cet énoncé qui est proféré par Roger est un monologue narrativisé dans la mesure où le narrateur, d'une part, nous informe de ce qu'il pense, et d'autre part, qu'il s'explique lui-même. Le sujet fictif 'je' essaye d'exprimer ce qu'il ressentait au moment où il a vécu son drame. Le *je*, qui est le narrateur, raconte à partir de son présent la peur de la mort qu'il a vécue pendant qu'il se réfugiait au Danemark. On peut considérer que c'est une narration rétrospective, dans la mesure où le passé de son histoire est en décalage temporel avec le moment où il s'en souvient. Or, l'énonciation du narrateur relève nécessairement du temps présent. Alors, afin de rattraper les événements qu'il a vécus dans le passé, il est obligé de se dédoubler. Le *je*, qui est un sujet fictif, résulte de cet acte de dédoublement de la part du premier énonciateur. Le dédoublement énonciatif du sujet ne cesse de se constater dans le style indirect libre où la voix du sujet énonciateur fait entendre à travers la pensée explicitée du personnage.

Bien des raisons me commandaient de ne pas franchir le seuil de la petite maison noire. Quelqu'une des filles m'eût sans doute reconnue, *et alors quelles insultes pour l'intruse ! Elle avait roulé dans les voitures et dans les lits des officiers allemands pendant l'occupation. Voulait-elle à présent se faufiler dans la galanterie ?* Je savais que ces femmes m'en voulaient de mon inconduite, autant par un patriotisme dont elles faisaient volontiers étalage que par le sentiment d'avoir été frustrées de tous les profits qu'elles n'avaient pas osé demander aux circonstances, alors que l'Allemande, comme on m'appelait, s'était cyniquement vendue à l'ennemi.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 751.

Ainsi voyaient-elles ces choses, ignorant que, loin de me vendre, je me donnais.¹⁵⁰

C'est par le style indirect libre dont le sujet est les filles danoises que s'exprime la voix de Karin. Tout d'abord on se rend compte que la phrase exclamative énoncée par le sujet actant ouvre ainsi la voie aux paroles des autres qui arrivent à exprimer leur rancune envers Karin. L'adverbe, « à présent », dans la phrase interrogative est un indice de la voix de la narratrice qui, pourtant, laisse la parole à ses compatriotes. Donc, la double voix, celle de la narratrice et celle de ses compatriotes, sont incluses dans ce discours indirect libre. Souvent, les phrases interrogatives et exclamatives sont les mieux adaptées à le traduire.

Je demeurai interdite, furieuse comme quelqu'un qu'on bâillonne tout à coup. « Imbécile, dis-je tout haut, tu l'as perdu ! Il fallait dire oui, trente-six mille fois oui. » Mais j'avais eu raison de refuser. Pensait-il me convertir en employant ces petites ruses ? En quel Dieu croyait-il ? Un Dieu avec qui l'on pouvait tricher ? Car c'était une tricherie qu'il me proposait, un subterfuge. Quelque chose en moi hurlait que j'avais donné la réponse qu'il fallait à ce doux fanatique. Malheureusement j'étais amoureuse du fanatique, [...] ¹⁵¹

La citation qui est un monologue rapporté et le monologue narrativisé qui est une forme du discours indirect libre, relèvent tous les deux du monologue intérieur. Celui-ci privilégie la parole du personnage à laquelle se soustrait la voix de la narratrice. C'est un indice que la narratrice reste discrète autant que possible pour dégager la conscience du personnage.

Pendant une ou deux folles secondes, je crus qu'il allait me gratifier d'un baiser fraternel, car il se penchait de mon côté. La psychologie du canapé, si je puis dire, donnait des résultats. *Oui... Non... Allait-il m'embrasser ?* Il ne m'embrassa pas. J'eus brusquement un cri que je ne pus retenir :

« On n'oublie pas un premier amour ! » ¹⁵²

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 831.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 846-847.

¹⁵² *Ibid.*, p. 863.

Le style oral avec le point d'interrogation est un indice clair du discours indirect libre. Toujours, c'est le mouvement de la pensée de Karin qui réfléchit dans la scène dialogale que l'on aperçoit.

Cette nuit, je lui avais souri comme à Roger, je lui avais dit que je reviendrais. De quel rayon d'espoir éclairais-je sa solitude ? Mais surtout, elle devait trembler. L'image de la coquille d'œuf n'était pas de celles qu'on oublie. Pourquoi me semblait-elle moins drôle tout à coup ?¹⁵³

Le plus-que-parfait qui apparaît au fil du monologue de Karin suppose l'acte de remémoration de celle-ci qui vient de rentrer chez elle, ayant fini sa visite de vengeance à Mlle Ott. Et le déictique démonstratif, « cette nuit », implique une distance énonciative rapprochée de la scène que Karin comme l'actrice est en train de ressouvenir. De même, le monologue narrativisé installé par les phrases interrogatives traduit la pensée du personnage qui se réfléchit toujours dans l'espace énonciative actualisée son comportement apparemment brutal envers son ancienne amie. Ce sont les indices grammaticaux à l'appui desquelles Karin se présente davantage comme un sujet agissant à l'intérieur du récit.

Plus jeune, je n'aurais pas agi comme je l'avais fait, cette nuit. J'étais devenue méchante. Non, on m'avait rendue méchante : les gens, les circonstances. User de la terreur sur une personne aussi vulnérable que cette ridicule vieillarde, la Karin de 39 eût trouvé cela ignoble. Mais il fallait bien se défendre, pensai-je en me glissant sous mes couvertures.¹⁵⁴

Le paragraphe suivant semble contredire notre explication ; c'est la narratrice, Karin, qui reprend tout de suite le dessus. L'emploi du conditionnel passé et du plus que parfait, et finalement la référence anaphorique du temps sont les indices qui confirment la présence de la voix du sujet énonciateur. On se rend compte ainsi que la voix du sujet fictif alterne selon le besoin de la situation énonciative.

« Je l'ai tuée », dis-je tout haut. [...]

¹⁵³ *Ibid.*, p. 874.

¹⁵⁴ *Id.*

Par un violent effort, je me baissai pour ramasser la lettre et me rendis à la cuisine. Il fallait me ressaisir, me calmer, bien raisonner surtout. Cette femme était morte de mort naturelle. Elle était cardiaque. Je n'en savais rien. L'émotion l'avait tuée parce qu'elle était à la merci d'un accident de ce genre. Nous avons discuté, mais nous nous étions quittées en paix. J'avais tenu à faire ma paix avec elle.¹⁵⁵

Le discours indirect libre de Karin dans laquelle elle se justifie pour être épargnée de la mort douteuse de son amie, Ott, révèle la conscience mensongère de l'actrice qui n'est pas filtrée par la voix narrative.

« Tout est bien à présent. La pauvre vieille souffrait trop de sa solitude et de son âge. Sans compter ces passions qui deviennent si gênantes avec le temps, mais je regrette de l'avoir taquinée. Elle m'avait pardonné. Nous avons fait notre paix. »¹⁵⁶

La même réflexion autojustifiante est faite cette fois-ci par un monologue ; le temps prédominant est le présent, puisqu'il s'agit d'un discours direct qui l'oblige à penser d'une manière immédiate, encore qu'elle cherche du prétexte de son acte vilain envers son amie, Ott. Alors, quelle réponse peut-on tirer, si on compare ce monologue au discours indirect libre précédent ? C'est l'emploi du temps verbal particulier à chacun des deux modes qui nous permet de juger son trait propre. Ainsi, l'imparfait et le plus-que-parfait utilisés constamment par le discours indirect libre supposent une présence du narrateur qui donne ainsi sa voix tout en traduisant la pensée du personnage. Donc, la voix double qui s'y entend caractérise le discours indirect libre.

Si le monologue narrativisé dont relève la proposition interrogative traduit la pensée du personnage par le biais de la voix du narrateur, rien d'étonnant à ce qu'une même idée se situe dans le discours direct dont relève le dialogue, aussi bien que dans le discours indirect libre. C'est aussi un élément significatif que la narration de Karin concorde toujours avec le déroulement de l'action assumée par le personnage Karin.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 878.

¹⁵⁶ *Id.*

Les phrases interrogatives qui traduisent indirectement la pensée de la narratrice sont vérifiées au cours du dialogue des deux protagonistes. Prenons un exemple : « Devais-je voir là le signe d'un *refus du monde*, de Satan et de ses pompes ? » Celui-ci est relayé par la voix de Karin qui joue le rôle d'un locuteur face à Roger : « Il faut se sentir très fort pour *se retirer du monde*, [...] » ; un sémantème signifiant le renoncement au désir profane est mis en répétition dans le discours indirect libre aussi bien que dans le discours direct. Quelle en est la raison ? La distinction entre la narratrice et le personnage s'annule si bien que l'on croit entendre une même voix ; c'est ce qui rend possible une écriture qui crée son univers fictif à partir de son présent.

On constate une ressemblance avec *Moïra* dans la manière de narrer ; une forme de volupté charnelle et une présence invisible alternent ; on peut aussi la traduire par les réalités charnelle et métaphysique autour desquelles progresse la narration dialectique du sujet énonciateur.

Dans la rue, je fus assaillie d'images furieuses. J'avais beau les écarter, elles revenaient avec une insistance intraitable. Ce n'était plus seulement la tendresse que je désirais, c'était l'étreinte dans ce qu'elle pouvait avoir de plus animal. Je sentais dans ma gorge la pulsation du sang. Jamais peut-être je n'avais éprouvé à ce point la tyrannie de la nature. Retourner au café – c'était si simple et en même temps c'était impossible : mon orgueil n'y consentait pas. De toute évidence, Willy ne savait pas que j'étais Karin l'Allemande et brûlait sans doute du même désir que moi, mais j'avais manqué d'adresse. Cette sottise m'exaspérait. Je montai dans un tramway qui passait et fis le trajet jusque chez moi comme dans un rêve de malade.

Comme j'étais loin de me douter de la surprise qui m'attendait ! Revenue dans ma chambre, je marchai d'abord de long en large pendant quelques minutes, en proie à une pénible agitation qui lassait mon corps sans m'apporter la paix, lorsque je m'aperçus – était-ce exprès ? – que dans mes allées et venues, j'évitais de poser les pieds sur un certain espace assez nettement délimité, là où, la veille, je m'étais tenue à genoux, ou plutôt un peu en avant de ce point très précis. Ce fut alors que je me mis à agir d'une façon étrange, tirant à moi ma table de travail de façon qu'on ne marchât pas à l'endroit où je supposais qu'*une personne invisible*... mais je ne voulais pas aller au bout de ma pensée, j'agissais d'instinct, comme d'habitude.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 928-929.

« [Une] personne invisible » dont elle devine le signe est une compensation au désir frustré que sa maladresse a engendré. Opposer ainsi les deux scènes par le sens, est une manière de neutraliser l'expérience négative que l'actrice a dû subir. Située en début de scène, la phrase exclamative qui est d'ailleurs un indice du style indirect libre, permet de qualifier la scène comme positive. « Comme j'étais loin de me douter de la surprise qui m'attendait ! » À savoir, c'est la phrase qui montre la narration ultérieure ; Karin sait déjà ce qu'elle va raconter. La distance énonciative qu'elle met vis-à-vis de la scène suivante est un acte intentionnel ; la narratrice contrôle ainsi le développement de ses comportements. Ceci dit, une question s'impose ; comment peut-on expliquer l'autonomie scénique de l'actant, si celui-ci est influencé sans cesse par l'intention du sujet énonciateur ? C'est ce paradoxe que nous allons tenter de résoudre.

2.3 conclusion de la deuxième partie

Pour la conclusion de ce chapitre, on essaie d'extraire les différences formelles des deux romans. D'abord, la troisième personne adoptée par le narrateur de *Moïra* fait le contraste avec la première personne adoptée par celui de *L'Autre*. Le narrateur hétérodiégétique de *Moïra* met une distance objective envers le personnage, alors que celui homodiégétique de *L'Autre* prend une position subjective, parce qu'il raconte sa propre histoire. Donc, l'attitude du narrateur qui est tantôt objective et tantôt subjective se dégage de cette comparaison.

Essayons de voir de plus près. Que peut-on dire par attitude objective d'un narrateur ? C'est que celui-ci intervient le moins possible dans la psychologie du sujet actant. Or, le narrateur, peut-il raconter une histoire sans connaître ce qui se passe à l'intérieur du sujet actant ? Il doit le savoir pour raconter l'histoire, mais il ne raconte que ce que sait le personnage ; c'est ainsi que l'information du récit est régie par la capacité intellectuelle du personnage

qui revendique son autonomie dans le récit. C'est pourquoi, dans *Moïra*, l'action du sujet fictif qu'est Joseph l'emporte sur l'explication psychologique du narrateur ; celui-ci ne fait que regarder le sujet agissant.

Dans ce contexte, il semble possible d'avancer la thèse de l'effacement du narrateur au profit du discours indirect libre. L'emploi permanent de cette forme de discours dans le roman montre l'intention de l'auteur qui veut ainsi faire de son personnage un être présentifié sur la scène fictive, même s'il n'existe que dans le texte.

Si on constate, dans *L'Autre*, la même tendance discursive qui privilégie le rôle du sujet agissant, quelle conséquence peut-on tirer de cela ? La narration homodiégétique de *L'Autre* n'est pas aussi favorable à la mise en relief du personnage que celle hétérodiégétique de *Moïra*, car elle raconte l'histoire propre du sujet fictif qui se souvient de son passé d'une manière rétrospective. Alors, on peut faire une hypothèse selon laquelle le narrateur homodiégétique de *L'Autre* invente son récit à partir de son présent au lieu de se souvenir d'un point de vue rétrospectif. Le temps présent devient ainsi un temps crucial qui permet au sujet agissant de retrouver son autonomie discursive aussi bien que gestuelle. On se rend compte maintenant que, malgré la différence de point de vue des deux romans, ils mettent en relief l'action du sujet origine fictif qui déborde ainsi la narration proprement dite.

Il n'empêche que le narrateur assume sa fonction de distribuer l'information pour le lecteur. Il suscite ainsi un sentiment de sympathie ou d'antipathie chez le lecteur. C'est au moment où le héros de *Moïra* se souvient de la chair de Moïra que le lecteur a le sentiment de lire l'idée obsessionnelle du narrateur sur le corps humain. Malgré sa volonté de vouloir prendre ses distances par rapport au geste du personnage, il se laisse inclure dans la conscience de celui-ci pour donner son opinion.

Donc, l'intervention narrative semble être facilitée dans *L'Autre* dont le point de vue autobiographique suppose l'omniscience du narrateur envers son récit. Mais le narrateur de *L'Autre* s'est débarrassé de ce privilège pour raconter

à l'intérieur du récit ; c'est-à-dire, il renonce à son omniscience pour voir ce qui se passe dans son moi passé. Lui tout comme le narrateur de *Moïra* ne raconte que pour anticiper l'action à venir du sujet conscient.

Ainsi on met en relief une fois de plus l'autonomie scénique du sujet actant dont l'intention reste cachée pour le narrateur aussi bien que pour le lecteur. Le narrateur ne peut que deviner son geste. Dans la même ligne d'idée, on a insisté sur l'action concomitante du narrateur autobiographique de *L'Autre* envers le mouvement intérieur du sujet actant en dépit de l'omniscience du narrateur à la première personne. On a néanmoins pu constater la façon rétrospective que celui-ci a de se souvenir de son moi passé à partir du présent de l'énonciation. Ce sont les embrayeurs comme « aujourd'hui » ou « maintenant » qui implicite la narration ultérieure du sujet énonciateur. Il en résulte une difficulté épistémique, à savoir que la concomitance de l'acte narratif semble incompatible avec la position postérieure du sujet énonciateur. Pour une résolution provisoire, on peut avancer l'idée que la narration romanesque relève dans son essence d'une fonction engageante à ce que raconte le sujet si bien qu'elle ne lui permet pas d'exprimer son idéologie personnelle. C'est pourquoi on constate la même permanence du monologue narrativisé dans *L'Autre*, ce qui signifie l'écoulement temporel synchronisé entre le narrateur et le sujet agissant. C'est, finalement, une mise en relief du discours narratorial par rapport au récit dans une oeuvre de fiction ; le discours du sujet énonciateur peut ainsi annuler sa propre fictivité comme roman.

3 la mise en scène et le temps

3.1 la mise en intrigue

La narration sur laquelle porte notre réflexion, trouve sa raison dans le fait qu'elle sous-entend l'influence de l'auteur sur l'histoire, même s'il doit

éviter d'intervenir dans le destin de ses personnages. C'est donc lui qui compose le récit en investissant son psychisme dans les différents sujets que sont le narrateur et les personnages. La mise en scène est aussi opérée par l'auteur vis-à-vis de ses personnages.

Un moment passa sans qu'il pût faire autre chose que de tenir le livre ouvert à la hauteur de son visage. Recroquevillé sur lui-même et les jambes entrelacées, il tremblait encore, mais peu à peu se réchauffa. Du bout des doigts, il tourna quelques pages et tomba sur le résumé d'*Othello*. Il le lut plusieurs fois, distraitemment d'abord, puis s'appliquant à saisir le sens de cette histoire dont la fin, surtout, lui paraissait absurde et répugnante. *Comment pouvait-il se faire qu'un homme tuât la femme qu'il aimait ? On ne tuait que ses ennemis. Il est vrai que cela se passait dans un livre : c'était une histoire inventée, un mensonge. Et puis, ce nègre étouffant une blanche avec un oreiller ...* Il ne comprenait pas que David crût nécessaire de lire de telles choses. La science du coeur humain c'était donc cela ? Le style, évidemment, comptait. Tout le monde savait qu'il fallait avoir lu Shakespeare.¹⁵⁸

La phrase inachevée qui est faite par le participe présent manifeste la conscience du héros absorbé dans une réflexion profonde ; il comprend à peine le motif du geste horrible commis par le personnage théâtral ; les points de suspension laissent entendre son incompréhension. Le démonstratif, « *ce nègre...* » fonctionne comme un embrayeur qui permet d'accéder plus intimement à la conscience du héros ; ce sont les éléments qui participent au discours monologique vécu par le personnage.

Les interrogations muettes qu'il pose en lisant *Othello* donnent au lecteur les indications utiles sur l'intention cachée de l'auteur implicite à traduire par une mise en scène adoptée. Joseph, ne commet-il pas le même geste horrible que le héros de *Othello* ? Si la scène fictive qu'il lit dans une pièce de théâtre devient la réalité, Joseph n'aurait fait que suivre l'intention de l'auteur implicite qui permet au lecteur d'anticiper. C'est aussi une double façon de faire la mise en scène, dans la mesure où le personnage fictif qu'est Joseph lit l'histoire d'un autre personnage fictif. Or, en analysant la situation d'un point de vue différent, le geste final de Joseph est bien plus dramatique qu'une simple imitation d'un

¹⁵⁸ OC. M., pp. 150-151.

personnage théâtral. Le discours d'un personnage théâtral relève d'un discours direct qui refuse l'intervention indirecte de l'auteur. Le discours direct révèle son locuteur tel qu'il est sur la scène théâtrale. Le roman, *Moïra*, montre aussi des similitudes avec une pièce de théâtre de manière assez nette dans la mesure où le monologue de Joseph relève d'un discours direct. C'est ce qui lui permet d'agir d'une manière autonome même dans une mise en scène préconisant la fatalité.

3.1.1 les mains et l'annonce du crime

Les mains qui agissent comme si elles étaient détachées du corps de Joseph sont ainsi mises en place par l'auteur implicite en vue d'annoncer le crime futur dont les mains seront les outils. Les mains réapparaissent de nouveau lorsque Joseph les contemple, alors qu'elles sont reflétées sur l'abat jour d'une lampe dans la chambre de David. Cette fois-ci, elles bougent devant les yeux du héros comme si elles appartenaient à quelqu'un d'autre que lui. Ainsi Joseph peut croire que ces mains agrandies par l'ombre de la lampe ne sont pas ses propres mains. Il endosse ainsi la responsabilité de son geste sur ces mains d'ombre. Il semblerait que le dédoublement psychologique par lequel le héros se découvre une volonté inconnue, s'achève dans le psychisme de celui-ci.

A un moment de la conversation, Simon montre à Joseph son album à dessin dans lequel beaucoup de *mains* se voient, ce qui attire notre attention parce que les mains de Joseph se transforment en outils de meurtre. « ... et des mains, beaucoup de mains. ... »¹⁵⁹ On peut dire que les mains en dessin ont laissé une trace dans l'inconscient de Joseph.

Joseph se doute de la possibilité de commettre le meurtre. La prise en compte de l'éventualité du crime suscite en lui une question sur son identité ; plus précisément, il pense à une volonté inconnue qui lui échappe. Si l'on savait que son idée potentielle arrive à s'accomplir en tuant Moïra, il serait possible

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

d'établir une hypothèse selon laquelle une fatalité inconnue préside au sort de Joseph de sorte qu'il en est la victime.

Pourquoi me dit-il cela ? pensa Joseph. Si je levais *la main* sur lui, je le tuerais.¹⁶⁰

La scène où Joseph et Praileau se battent comprend les diverses significations.

Joseph entendit le bruit que faisait leur respiration à tous deux, alors que tout autour, le chant des rainettes emplissait la nuit d'une seule note liquide qui ne s'interrompait jamais, ...¹⁶¹

La description du lieu où ils se battent contribue à la mise en intrigue de l'auteur ; le cimetière près duquel ils se trouvent attire notre attention. La mort et le silence qu'il évoque font le contraste avec la passion inavouée des deux hommes. Si la passion est vouée à l'échec, le lieu que Praileau a choisi prouve la fatalité qui est non seulement celle des personnages, mais aussi celle voulue par l'auteur dès le commencement de l'histoire.

Par ailleurs, les gestes de Joseph annoncent le meurtre qu'il commettra plus tard. Au fur et à mesure de la lecture, on peut noter plusieurs indications du meurtre. Le roman de Shakespeare et les outils agricoles lui apprennent comment il allait tuer Moïra. « Joseph avança la tête et vit à l'intérieur de la cabane des râdeaux et des pelles ainsi que le tuyau dont parlait David. »¹⁶² Les indices mis en place par l'auteur semblent vouloir dire qu'il n'avait suivi que son destin. Bien entendu, ce serait une mise en scène du narrateur. Mais, est-ce qu'il n'y a pas d'autres raisons qui les expliquent ?

Même si le crime de Joseph est fixé d'avance dès l'ouverture de l'histoire, le héros a une autonomie scénique de par son discours. Le monologue et le monologue narrativisé assumés par lui ont une force allusive telle qu'ils

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

trahissent souvent l'intention même du locuteur ; il ne se reconnaît plus dans sa parole qu'il proférait inconsciemment ; plutôt ce sont des paroles cachées qui s'échappent bien malgré lui. C'est là où situe le vrai problème de l'autonomie scénique du sujet fictif par rapport à la dramatisation de l'auteur. On peut penser qu'un sujet qui ne peut maîtriser tout acte langagier ou gestuel se heurte à l'influence intentionnelle de l'auteur ; Dès lors celui-ci est amené à se dédoubler en sujet fictif pour voir ce qui se passe à son intérieur.

David est « le symbole d'une âme tranquille », alors que Praileau celui d'une âme orgueilleuse par laquelle est ironiquement fasciné Joseph. Élément encore contradictoire, c'est David qui fait le contact fréquent avec lui, alors que Praileau fait le face-à-face avec lui à peine deux ou trois fois dans toute l'histoire ; en un sens, c'est ce qui rend encore plus dramatique la rencontre de ces deux garçons violents dont le sentiment reste voilé jusqu'à la fin. On peut penser que c'est une tension causée par la mise en scène de l'auteur qui, bien qu'ayant deviné le sentiment d'affection de ses deux personnages, ne le laisse révéler qu'au moment où se termine le récit, le crime étant accompli.¹⁶³

Nous allons maintenant tenter d'approfondir cette problématique. Comment la révélation du sentiment intérieur envers son ami, a-t-elle une relation causale avec le crime du héros ? Si Joseph était destiné à tuer une femme par la mise en scène de l'auteur, il lui aurait fallu un incident ou un hasard qui fausserait la nature immonde du crime commis par lui. En d'autres termes, si la mort de Moïra par le héros relève d'une fatalité à laquelle est subordonnée l'intention première de l'auteur, la conscience qu'il a eu d'être un homme pécheur relève d'un sentiment révélé consécutivement au crime. C'est un sentiment qui appartient en propre au sujet fictif et que son auteur n'avait pas

¹⁶² Cf. p. 1588. J. Petit note ainsi : « Dès ce moment, lointainement, le dénouement se prépare. C'est dans cette cabane que Joseph ira chercher une bêche pour enterrer Moïra. » (pp. 175-176)

¹⁶³ *Ibid.*, p. 46.

prévu au commencement de l'histoire. Encore nous faudrait-il l'expliquer concrètement.

Regardons de plus près la scène où Joseph est pris par une force aveugle. En entendant la parole de Praileau qui se montre égocentrique, Joseph est saisi par une violence qui le pousse à proférer une phrase évoquant la force aveugle : « Pourquoi me dit-il cela ? *pensa* Joseph. Si je levais la main sur lui, je le tuerais. » C'est sous forme de monologue qu'est sous-entendue son idée ; elle apparaît en outre sous forme de monologue narrativisé. « Si je t'avais frappé ce matin, je t'aurais assommé, répliquait mentalement Joseph. Je suis deux fois plus fort que toi. »¹⁶⁴ Pour le lecteur, les deux monologues, tout en montrant l'idée de Joseph, conduisent celui-ci à une volonté néfaste sans qu'il en ait la conscience. À cet endroit où l'on est au début du récit, nous voyons le héros pris par le débat intérieur ; il pressent une force qui échappe à sa raison. Une force qui veut s'extérioriser est finalement arrivée à son but lorsqu'elle pousse les mains de Joseph à étrangler Moïra. Une relation causale entre les deux incidents est bien entendu établie par la mise en scène de l'auteur qui a voulu ainsi faire du destin de Joseph une fatalité. Donc, même si on peut prévoir une fin tragique de l'histoire de Joseph, il a fallu que l'auteur satisfasse les conditions préalables.

Les deux scènes capitales de l'histoire montrent le geste du héros qui se répète similairement ; ses mains s'approchent lentement du cou de son adversaire ainsi que de celui de la femme : « À ces mots, les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou. » Ces deux constats étant établis, pouvons-nous conclure que le héros, Joseph a accompli son destin ? Si son créateur a voulu lui faire commettre le crime même avant de commencer l'histoire, il serait inévitable qu'il tue Moïra à la fin. Sous cet angle, la scène de la bataille où

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

Joseph a failli étrangler son ami peut être interprétée comme une mise en intrigue de l'auteur ayant pour fonction d'annoncer le crime futur. En recherchant trop la causalité qui domine l'intrigue, le risque n'est-il pas de laisser passer la contingence qui offre aux personnages davantage de liberté ? Pour répondre à cette question, nous devons à nouveau considérer les deux scènes mises en place à un bout et à l'autre bout de l'histoire. L'une se passe entre deux hommes, l'autre entre un homme et une femme ; il y a un point commun ; on est dans tous les deux cas devant une violence physique qui dégénère vers le geste criminel. Ceci ne nous permet pas, cependant, de trouver une homologie entre les deux scènes qui se développent dans des circonstances strictement différentes. D'autant que J. Green lui-même, affirme que le vrai sujet du livre, c'est l'histoire entre Joseph et Praileau. Alors, que signifie la bataille entre deux amis dont le caractère solide se mêle difficilement aux autres ? Au fond, c'est un attachement sentimental que dissimule la violence visible des deux. C'est un amour impossible à avouer. Ils ne peuvent proférer leur sentiment l'un envers l'autre, parce qu'ils sont orgueilleux. Ils n'ont pu faire autrement que d'éviter l'objet de leur amour, ce qui est préférable aux affres de leur passion.

[...]
« Tu as dû remarquer que je prenais plus mes repas chez Mrs. Dare.
— Oui, je l'ai remarqué.
— C'est à cause d toi.
— Mais pourquoi ? fit Joseph.
— Tu le sauras peut-être un jour. »¹⁶⁵

Ainsi, Praileau laisse en suspens sa phrase dont la signification interne ne se révélera qu'à la fin de l'histoire lorsque le héros se rend compte de son destin, prévu par son auteur. La rencontre importante des deux amis a lieu ainsi deux fois tout au long de l'histoire qui gravite, comme le note J. Petit, autour de cette rencontre dont le sens reste un énigme pour le héros. Tout en admettant que les

¹⁶⁵ *Ibid.*, p 23-27.

deux face à face structurent ainsi le récit comme un événement circulaire, nous devons nous poser la question ; quels rapports ont-ils avec la mort de Moïra ? *Pourquoi Joseph ne comprend-il le sentiment inavoué de son ami que lorsqu'il a accompli son destin lequel était de tuer Moïra ?*

Le geste horrible qu'il a fait envers Moïra n'aurait pas pu être supportable pour lui, comme le suggère son comportement dédoublé au moment de son crime. Et, une fois ce geste immonde accompli, il se rend compte nettement de son sentiment jusqu'à maintenant voilé, envers son ami, Praileau : il l'aimait, même s'il ne l'a pas avoué expressément. Alors, quelle est la conjonction épistémique entre le geste criminel du héros et la connaissance de son sentiment voilé ? Dans le cas présent, il se pourrait qu'il ne soit pas question de responsabilité suscitée par le geste criminel du héros, mais question d'une nécessité intérieure d'ordre esthétique ; en effet, pour que Joseph puisse comprendre ce qu'il a ressenti envers son ami, Praileau, il aurait dû passer par l'acte immonde exigée par la nécessité intérieure du récit. En d'autres termes, il aurait dû faire l'expérience de l'acte sexuel avec Moïra, pour qu'il puisse se débarrasser de son enfermement moral.¹⁶⁶

Récapitulons maintenant ce que nous avons développé dans ce chapitre de *la mise en scène* de l'auteur. D'abord, nous avons voulu montrer une cohérence événementielle qui rapproche le crime de Joseph de la bataille des deux amis. En effet, nous nous sommes rendu compte que le duel entre le héros et son ami, Praileau annonçait déjà la violence du tempérament du héros qui

¹⁶⁶ Cf. Michèle Raclot, *op. cit.*, p. 542 : « Si l'impureté est, en effet, le péché, l'orgueil est le Mal qui s'aveugle lui-même. Joseph Day s'aveugle sur les mérites de sa chasteté, et lorsqu'il succombe au péché, non seulement au désir sexuel mais au désir de meurtre qui le fait tomber en apparence plus bas que n'importe lequel de ses camarades les moins scrupuleux, alors il est sans doute plus près de Dieu, lui qui jugeait sévèrement et demande à présent à David de ne pas le juger. Peut-être demeure-t-il malgré tout plus cher à Dieu que l'impeccable David ? Il fallait en tout cas cet accident terrible, cette chute vertigineuse pour ôter à Joseph la cuirasse vertueuse qui le rendait inaccessible à l'Amour. C'est quand on croit tout perdu que peut-être l'on est sauvé ainsi que le suggère la citation de la Bible notée par David sur le livre qu'il donne à Joseph, selon le désir de ce dernier : "Si votre cœur vous condamne, Dieu est plus grand que votre cœur." »

finirait par un accident tragique. Et ce faisant, nous avons émit l'hypothèse selon laquelle l'auteur a fait cette mise en scène avec l'intention de rendre plus plausible le crime final de Joseph. Mais, ce que nous sommes arrivé à constater en analysant cette intention de l'auteur, c'est que nous devons considérer les deux événements sans chercher à les relier. Nous croyons que cette forme d'approche est plus juste.

La violence intérieure du héros qui se manifeste d'une manière itérative aux deux bouts opposés de l'histoire fait de l'histoire du héros une fatalité dépendant d'une force supérieure à lui. C'est une intention cachée de l'auteur qui influe sur son histoire. Et, la raison pour laquelle on doit considérer les deux événements principaux d'une manière distincte, c'est que chacune des deux scènes a été vécue par le personnage central avec une telle tension qu'il se demande, et avec lui, le lecteur, d'où vient cette force intérieure. C'est la tension scénique qui fait du héros un être autonome, différent de son auteur. C'est aussi pourquoi celui-ci adopte pour la perspective du roman la troisième personne, *il*.

En le désignant *il*, l'auteur implicite met une distance psychologique entre lui et son personnage. C'est non seulement la distance psychologique, mais aussi celle énonciative qui s'instaure ainsi. A travers cette mise à distance intentionnelle de la part de l'auteur, le personnage devient davantage autonome sur la scène fictive où il joue son rôle comme s'il était une personne vivante. La prépondérance du dialogue peut expliquer cette autonomie scénique du personnage.

On a défini le dialogue tout au long de notre discussion comme le discours direct, dans le sens où il permet aux personnages fictifs de s'exprimer sans la médiation d'un sujet-origine réel. Celui-ci se garde d'intervenir dans les scènes fictives pour donner un privilège énonciatif aux personnages fictifs. Ceux-ci découvrent leur caractère au fur et à mesure du développement de la scène dialoguée. Autrement dit, les paroles prononcées façonnent d'une certaine manière leur position vis-à-vis de l'action à choisir. Ils ne réalisent leur

mouvement intérieur qu'une fois accompli leur acte de langue qui relève, en d'autres termes, d'un discours vécu.

Et, ce qui est étonnant dans les deux romans de notre choix, c'est que le dialogue est aussi permanent dans *L'Autre*. L'usage de la première personne, n'est pourtant pas propice aux scènes dialoguées. Par contre, *Moïra* dont la perspective adopte la troisième personne, *il*, s'adapte aux scènes dialoguées dont l'actant est le personnage fictif. Ainsi, la présentation continue du dialogue dans *L'Autre* donne lieu à réfléchir à un trait original d'écriture de ce roman. À ce stade du récit, il semble que le narrateur de l'histoire ne cesse de se métamorphoser en sujet secondaire dont participe le personnage au détriment de son point de vue omniscient en tant que narrateur.

La troisième personne de *Moïra* a été choisi par l'auteur pour aider le personnage à se comprendre ; celui-ci a une vision trop étroite sur le monde pour comprendre les situations auxquelles il doit s'affronter. Le choix de la première personne aurait été incompréhensible pour le lecteur. Si le dialogue est permanent dans le roman, c'est pour permettre de se connaître par ses propres paroles qui ne sont pas à la portée de l'omniscience de l'auteur.

3.1.2 la violence intérieure et l'hérédité

Joseph est gouverné par l'hérédité ; comme son père qui est devenu aveugle suite au duel avec un étranger, Joseph s'aveugle envers lui-même, pris par une violence intérieure. Donc, l'hérédité que l'on peut interpréter comme une force intérieure permet à Joseph de se déculpabiliser de la responsabilité de ses gestes violents. Alors qu'il nous paraissait important de souligner la responsabilité suscitée par son intention meurtrière, des indices de l'histoire semblent nous dire que Joseph a été dominé par une force inconnue outrepassant sa raison. Souvent, cette force inconnue se révèle non seulement par une volonté positive comme l'instinct religieux, mais aussi par une volonté funeste comme la violence aveugle.

Alors que la violence intérieure ressort du tempérament inhérent au héros, l'hérédité participe davantage d'une mise en scène de l'auteur qui aurait voulu ainsi souligner le destin inévitable du héros. Même s'il a inventé son personnage, l'auteur ne peut pas intervenir dans ses actions qui proviennent de son caractère inhérent. L'auteur devient donc observateur du personnage qui agit sur scène.

Mais les propos de ce genre lui échappaient malgré lui et comme
sous la poussée d'une force intérieure.

Joseph ignore d'où vient sa violence. Plus qu'une simple violence de caractère, il s'agit d'une force incontrôlée qui fait de lui un homme imprévisible pour lui-même aussi bien que pour le lecteur. Il est à une certaine distance de son créateur.

Praileau réapparaît pour la deuxième fois après la bataille au bord de l'étang. Son physique est décrit avec minutie. Le narrateur souligne son appartenance aux ancêtres ; c'est l'hérédité qui est mise en question. L'hérédité peut participer de la mise en intrigue de l'auteur qui insiste ainsi sur le lien inévitable. Les personnages dépendent de leurs ancêtres.¹⁶⁷

L'hérédité souligne ainsi le lien de sang et de chair entre le personnage et ses ancêtres. Le personnage dépend d'une force irrésistible qui préside à son destin. Si la mise en scène de l'hérédité peut avoir un sens au niveau du récit, c'est qu'elle accentue le degré de fatalité lié aux événements vécus par le héros ; en même temps elle met en relief la signification de l'être de chair voué à la mort dont le sens peut éclairer le destin tragique de Joseph et de Karin. L'un tue

¹⁶⁷ OC. M., p. 40 : « il ressemblait tout à coup à ses ancêtres, car avec ses pommettes roses et ses grands yeux luisants sous l'arc charbonneux des sourcils il faisait songer à un portrait d'une époque antérieure. Le nez court aux narines largement ouvertes, les lèvres rouges et orgueilleuses achevaient de lui donner un air batailleur qui retenait de force l'attention. »

la femme qu'il a aimée à cause du sens négatif évoqué par *la chair*, l'autre, elle, se tue par mépris de *la chair* connoté encore de manière négative.

L'hérédité est aussi un thème constant dans *L'Autre*. Surtout, Karin est gouvernée par ce lien invisible qui la subordonne à un destin ressemblant à ses parents. Comme son père, elle se suicide au bord du port au même endroit que lui. Comme sa mère, elle devient folle de religion à mesure qu'elle retrouve la foi de son enfance. Ainsi, elle est dominée par une force invisible mais inévitable. Cette force fait d'elle un personnage fatal ? Si oui, l'hérédité qui compose la fatalité de l'histoire de Karin semble contredire l'autonomie du personnage que l'on soulignait jusqu'à maintenant.

3.1.3 la prédestination et l'autonomie scénique du personnage

Nous avons mis en relief, au commencement de ce livre, le crime final du héros qui garde son autonomie scénique par rapport à la narration. En vue de justifier notre point de départ, nous revenons au début de l'histoire qui annonce déjà les indices du crime potentiel. Tout d'abord, rappelons que la scène où nous constatons la mort de Moïra par les mains de Joseph se situe au chapitre XXII de la deuxième partie, avant la fin de l'histoire au chapitre XXV. Celle à laquelle nous voulons nous arrêter maintenant est située au chapitre IV de la première partie ; c'est au début du récit. Joseph rencontre pour la première fois un ami qui s'appelle Bruce Praileau dont l'attitude provocante suscite chez lui la colère si bien qu'il est tenté de le tuer de ses propres mains. « Pourquoi me dit-il cela ? pensa Joseph. Si je levais la main sur lui, je le tuerais. »¹⁶⁸ Joseph se doute de la possibilité de commettre le meurtre. La prise en compte du crime potentiel suscite chez le lecteur de nombreuses questions ; il pense à une force inconnue qui dépasse sa volonté. Si nous savions que son idée potentielle finira par

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

s'accomplir en tuant Moïra, il serait possible d'élaborer une hypothèse selon laquelle une fatalité inconnue préside au sort de Joseph.

Si ce n'est pas la fatalité, c'est la mise en scène de l'auteur qui fait se confronter le héros à un obstacle à travers lequel il se rend compte de ce qui se cache dans son cœur. Alors que son cœur est révolté contre l'attitude orgueilleuse de son ami, il est attiré imperceptiblement par celui-ci. Son sentiment ambigu envers lui l'amène à douter de sa nature.

Et puis, cette idée lui revenait de temps à autre que les êtres qui se mêlaient à sa vie lui étaient tous envoyés *par Dieu*. [...] ¹⁶⁹

La prédestination de son sort domine la conscience du héros ; l'homme ne fait que ce que lui réserve Dieu. Donc, la volonté divine semble renforcer la mise en scène intentionnelle de l'auteur, dans la mesure où les deux éléments orientent le sort du héros vers telle ou telle action. Or, l'action du personnage reste indéterminée, parce que ses actes langagiers et aussi gestuels trahissent souvent son intention. On se souvient, par exemple, de son monologue dans lequel il a montré son intention meurtrière inconsciente ; il y avait aussi le geste des mains qui risquaient d'étrangler son ami au cours du duel. Ces actes inhumains relèvent d'une instance qu'il ne reconnaît pas, et que l'auteur lui-même n'a pas pu prévoir. Alors, à quelle instance peut-on attribuer les actes horribles du héros ?

Si le héros imite le geste d'un autre personnage fictif en vue de son crime horrible, est-ce que c'est une manière de le dispenser de son action ? Réveillé la nuit, Joseph lit *Othello* de Shakespear à la place de la Bible qu'il avait coutume de lire. Les scènes qu'il y trouve lui semblent absurdes : un homme qui tue la femme qu'il aime, le meurtre avec un oreiller. On voit que le crime qui sera commis par lui est déjà annoncé avec ces indications qui se trouvent dans *Othello*. Ceci nous intéresse à propos du procédé romanesque. C'est une mise en scène accomplie par le narrateur et une anticipation pour le lecteur. Mais,

comme si cela se fait par hasard, les scènes romanesques annoncent le meurtre futur commis par le héros. Si ce n'est pas un hasard, on doit dire que la fatalité prédomine la vie de Joseph et qu'elle a nécessité une mise en place de la part de narrateur. Ce n'est qu'en acceptant ce pacte entre le personnage et le narrateur que l'on peut lire l'histoire de Joseph comme une vraie histoire qui respecte la loi temporelle. Autrement dit, le temps que vit Joseph n'est pas un temps fictif, même si on lit une histoire fictive. C'est un temps qui s'accumule dans la conscience de Joseph.¹⁷⁰

Le discours vécu de celui-ci a montré l'écoulement de la conscience du héros qui demande une réponse au geste incompréhensible du personnage théâtral. Si le discours vécu traduit la pensée du héros, il a pour effet de rendre inévitable l'acte prochain de celui-ci. Il étranglera Moïra de la même manière que le personnage théâtral. Le héros devient le sujet conscient du discours vécu, alors que le narrateur prête sa voix pour orienter ses actions vers un résultat.

La fonction du discours vécu peut être mieux expliquée, comparée au discours direct dont relève la citation biblique insérée par le narrateur : « Si votre cœur vous condamne, Dieu est plus grand que votre cœur ».¹⁷¹ La citation joue le rôle de neutraliser le sentiment du péché dont souffre le héros. Ainsi le narrateur essaie de soustraire le personnage à la responsabilité de ses actions. Si on ajoute un autre sens, c'est que le narrateur, tout en faisant la citation de la parole divine, met en relief par la force de contrepoids le discours vécu du héros

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁰ *Othello*, l'intertexte de Shakespeare, est l'histoire d'un homme qui tue la femme qu'il aime. En effet, quand il a fini de lire la pièce de théâtre, Joseph s'est demandé pourquoi le personnage a tué la femme qu'il a aimée. Si Joseph en arrive, en réalité, à tuer Moïra qu'il a aimé, bien que ce ne soit qu'une union charnelle, c'est qu'il aurait suivi inconsciemment le geste du personnage théâtral qu'il a lu. C'est une façon double de la part de l'auteur d'attribuer davantage de nécessité intérieure au récit fictionnel. Et, l'ignorance de Joseph sur le cœur humain aurait dû rendre nécessaires ses gestes criminels, afin qu'il puisse prendre conscience, aussi bien du sentiment du personnage théâtral que du sien propre envers Praileau. C'est là où réside la beauté fictionnelle du roman, dans la mesure où l'auteur a poursuivi son personnage jusqu'à ce qu'il fasse le geste qui est humainement coupable, mais pas aux propres yeux de l'auteur.

¹⁷¹ *OC. M.*, p. 151.

qui ressort davantage du discours direct dans lequel s'efface la voix du narrateur.

Si on souligne la mise en scène intentionnelle de l'auteur par rapport à la responsabilité du personnage, c'est que ces deux éléments relevant de l'action individuelle sont en constante relation. L'auteur essaie de semer les indices annonçant le crime futur du héros pour souligner la fatalité de l'histoire, alors que le héros essaie de devenir le sujet conscient qui pense tout en réagissant d'une manière violente. C'est d'autant plus plausible que le point de vue de l'histoire adopte la « vision avec » selon le terme de J. Pouillon. À savoir, le narrateur ne dit que ce que sait le personnage. Donc, le narrateur anonyme de *Moira* est face à face avec Joseph en lui donnant l'autonomie d'action. S'il en est ainsi, c'est Joseph qui doit assumer la responsabilité de ses gestes.

Alors, la mise en scène de l'auteur, comment fonctionne-t-elle par rapport au sujet fictif ? C'est à l'évidence la fonction du sujet narrateur d'annoncer le crime inévitable du héros. Il semble que l'intention de l'auteur soit un acte qui contribue à une fatalité de l'histoire, alors que la responsabilité du héros résulte de l'acte extérieur du sujet. Donc, les deux éléments du roman vont en parallèle tout en s'influençant réciproquement ; c'est pourquoi l'auteur regarde avec attention son personnage, pour que celui-ci se manifeste suffisamment.

La pièce de théâtre de Shakespeare qui fonctionne comme un intertexte laisse entendre la mise en intrigue de l'auteur implicite ; la réaction du héros face aux personnages théâtraux se réitérera.

Dès les premiers vers du prologue, son attention chercha à s'évader. Qu'est-ce que pouvait lui faire cette querelle entre deux familles italiennes ? Et cette passion d'un homme pour une femme, non, pour une fille de quatorze ans ? Ce qui l'intéressait, c'était le salut des âmes et où pouvaient être les âmes de ces gens, s'ils avaient jamais existé ? Assurément ils brûlaient. Au moment même où il lisait leur histoire, dans cette bibliothèque silencieuse, les deux amants rugissaient *comme des bêtes* sous l'éternelle morsure de la flamme justicière pour n'avoir songé qu'à l'assouvissement de

leurs désirs. Cependant, il fallait lire tous ces vers et beaucoup d'autres encore. De cette manière, il s'instruirait, puisqu'il fallait s'instruire ainsi.¹⁷²

Les scènes d'amour qu'il trouve dans *Roméo et Juliette* le gênent ; la méconnaissance qu'il a de l'amour sexuel le laisse perplexe devant la phrase qui en effet évoque le sexe ouvert. Il semble important de les relever par rapport au discours du narrateur qui ayant ainsi fait la mise en scène, souligne pour les lecteurs l'ignorance de Joseph sur la sexualité, et en même temps fait la prémonition de ce qui va lui arriver ; il éprouve un sentiment de gêne et se montre naïf lorsqu'il se trouvait face à face avec Moïra.

Pourquoi l'auteur a-t-il choisi d'insérer un intertexte pour apprendre à Joseph la sexualité qui ne s'exprime que par des mots couverts ? C'est-à-dire, le narrateur utilise ces mots couverts en vue d'éviter une expression crue. Il s'avère que le choix d'intertexte a pour effet de mettre en relief l'ignorance de Joseph sur la sexualité. Il semble avoir la même signification que le poème de Chaucer sur le chevalier galant ; il se met à un endroit du récit qui progresse vers son achèvement. En effet, le poème raconte l'amour charnel d'une manière allégorique que Joseph ne comprend pas bien, tant il se montre naïf et ignorant de l'amour profane. Cependant, il arrive à connaître l'expression allégorique, « chaud en amour »¹⁷³. Il est tout à fait consterné en voyant son ami, Terence Mac Fadden, s'intéresser passionnément au poème. Ce qui nous semble remarquable au niveau de la structure du roman, c'est que la réaction de Joseph devant le poème se produit avec tant de ressemblance quand il est séduit par Moïra. Nous pouvons penser que le narrateur a opéré une mise en scène.

Cette nuit, la terreur fondit sur moi. Il y avait des semaines que je la tenais en respect, de toutes les forces obscures dont nous disposons pour lutter contre le destin, et tout à coup je cédaï. Ce fut vers deux heures du matin. À ce moment, je fus tiré de mon sommeil par le souvenir d'une phrase

¹⁷² *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 126 : « Mais ce mot d'amour le heurtait, et plus encore le qualificatif qui le précédait : chaud en amour. On ne devait pas dire de pareilles choses, moins encore les écrire. »

que Karin avait prononcé la veille et qui avait circulé en moi jusque dans mes rêves : « La guerre est là. »¹⁷⁴

Selon le note de J. Petit, la venue de Karin à deux heures du matin que Roger ignorait s'accorde avec le rêve de celui-ci dans lequel il l'entend dire : « La guerre est là. » C'est par hasard que ces deux événements se produisent simultanément sans que l'acteur lui-même n'en reconnaisse pas. On peut parler en d'autres termes d'une synchronie des événements dont la contingence gouverne le destin du héros. C'est ainsi que celui-ci est ouvert à l'histoire lequel détruit quelquefois l'intention de l'auteur implicite. C'est une autre façon de dire l'indépendance du personnage à qui est subordonné l'histoire.¹⁷⁵

Un moment plus tard, j'étais assise dans ma chambre. J'avais déplié le paravent pour dissimuler mon lit et mis ma robe de soie bleue, celle qui m'allait le mieux, bien qu'elle fût un peu sérieuse. Une seule lampe posée sur la table ronde éclairait la pièce, suffisamment, mais pas trop. Je savais l'importance d'une lumière douce et discrète. *À présent*, je n'avais plus qu'à attendre.¹⁷⁶

L'expression contextuelle rappelle que le temps de l'histoire s'est écoulé à peine. Cela signifie d'une manière implicite que Karin qui joue le rôle du personnage restait toujours dans la même fonction sans qu'elle reprenne la voix de la narratrice. « Cela s'est passé voici un mois. »¹⁷⁷ Le récit de Karin qui a commencé par évoquer le passé d'un point de vue rétrospectif adopte maintenant le point de vue interne par lequel la narratrice se transforme en statut de personnage. Pourquoi ? C'est parce que le poids du récit est mis désormais sur l'actrice qui mène l'histoire par sa propre autonomie.

De même, l'adverbe déictique, « À présent », contraint la narratrice à s'effacer derrière la première personne, « je », qui assume le rôle de l'actant.

¹⁷⁴ OC. L'A., p. 805.

¹⁷⁵ Son journal confirme que l'auteur découvre son personnage à mesure de l'évolution de l'histoire. « J'entrevois que Karin devine la faiblesse de Roger, et qu'en fin de compte, spirituellement, elle sera plus forte que lui. Elle le renverra amoureux. » J. 19, août, '68 ; « Écrit avec plaisir cinquante lignes. Visite de Karin à Mlle Ott. J'en découvre peu à peu les motifs. » J. 30 août '68.

¹⁷⁶ OC. L'A., p. 822.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 817.

Donc, ce sont les opérations énonciatives à l'appui desquelles le narrateur ou la narratrice change de son statut en vue de devenir le personnage agissant.

3.2 la temporalité

La raison pour laquelle on s'intéresse à la temporalité du roman, c'est qu'elle a une force physique qui contraint le personnage à une expérience concrète ; il est subordonné au temps physique dans ses actions. Ceci est dû à la concomitance du temps d'énonciation avec le temps d'énoncé qui signifie le temps des événements vécus par le personnage. C'est le cas de *Moïra* ; le héros vit intimement le temps physique imposé par les événements. C'est pourquoi le lecteur a l'impression de vivre avec lui sous la force des choses. C'est aussi une manière de dire que le temps d'énonciation dont dispose le narrateur se consomme au profit du temps de l'histoire vécu par le sujet fictif.

Si on compare le temps de l'histoire de *Moïra* avec celui de *L'Autre*, on peut se rendre mieux compte d'un trait original de la temporalité romanesque. *Moïra* se déroule pendant à peine deux semaines, alors que dans *L'Autre* elle dure plus de dix ans. Sûrement, un tel décalage du temps de l'histoire est dû au fait historique de la Seconde Guerre mondiale. Donc, le narrateur de *L'Autre* utilise le temps romanesque avec davantage de possibilités que celui de *Moïra*. C'est le mode de la première personne racontant son propre passé qui l'a rendu possible.

Donc, le temps de l'histoire relève de l'expérience du sujet fictif ; par exemple le temps vécu par les protagonistes de *L'Autre* pendant la période de la Guerre est supposé s'être écoulé dans le récit, bien qu'il soit fictif. Le lecteur partage cette convention selon laquelle Karin, par exemple, a vécu les années de la guerre comme une prostituée allant contre le patriotisme de ses concitoyens. Les faits historiques indiqués par le narrateur nous permettent de supposer ce temps lacunaire mais plausible subi par les protagonistes. Alors, le temps de l'histoire qu'on considère ici semble ne pas être concerné par le temps

d'énonciation dont dispose le narrateur. Par quel lien épistémique, sont-ils reliés, ces deux temps romanesques ? Pour donner une réponse, il nous faut considérer que l'acte énonciatif du narrateur relève du discours, non pas du récit ; la fonction principale du discours est de présentifier les choses racontées ici et maintenant ; bien que le sujet énonciateur raconte son histoire passée, il la fait se représenter comme si elle était revécue par lui au moment de son énonciation ; c'est la raison pour laquelle le narrateur de *L'Autre* peut faire le commentaire de la scène qui vient de se passer, alors qu'il feint de s'en souvenir d'un point de vue rétrospectif.

Etant donné le caractère du temps romanesque, on peut dire que c'est l'auteur qui a fait ainsi une mise en scène de telle sorte qu'il a rendu plausible la psychologie de Joseph destiné à faire le geste fatal.

3.2.1 le temps présent et la concomitance du temps énonciatif avec l'événement

J'aurais, du reste, été bien en peine d'expliquer mon comportement, car jamais le vice ne m'avait fait peur. J'aimais le vice, mais il y avait en moi certains refus subits qui échappaient à toute analyse.¹⁷⁸

Le narrateur n'arrive pas à expliquer son geste contradictoire envers une petite fille qui n'était en fait qu'une prostituée. Ce qu'on veut interroger ici dans le commentaire de Roger, c'est le moment d'énonciation qu'il a choisi. Si son énonciation est faite d'un point de vue ultérieur, il aurait pu donner son explication sur son refus subite de la prostituée, alors qu'il a été attiré vers le vice. Alors il nous est possible d'interpréter que son commentaire est fait avec une distance si proche de l'événement que son commentaire forme une unité discursive avec l'histoire. En d'autres termes, on peut dire aussi que c'est un commentaire intériorisé de la part du narrateur.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 736.

La narration de Roger a pour le but de comprendre son comportement paradoxal par le biais de son travail méta-énonciatif qui engendre les sujets autonomes.

Au niveau de l'énonciation, nous pouvons constater un emploi particulier : l'adverbe qui indique le présent se mêlant à l'imparfait, la phrase crée un espace spécifique de la fiction; nous pouvons en trouver les deux propositions : « Au fond, je m'en rendais compte à présent, Maintenant, j'étais tranquille. »¹⁷⁹ En quoi consiste l'espace spécifique de la fiction ? On peut considérer que le temps de l'énonciation est en concomitance avec le temps de l'événement ; ce qui nous amène à supposer que la narratrice conduit son récit à partir de son présent. S'il en est ainsi, le fait que la narratrice écrit son histoire d'un point de vue révolu n'est pas pertinent.

Alors, le temps présent devient le moment de repère à partir duquel le narrateur parle de son histoire. L'exemple suivant où le rêve est analysé au niveau de la narration prouve la validité de notre hypothèse.

Elle fut d'une ponctualité fort inattendue de la part d'une Danoise, mais je compris aussitôt qu'il fallait voir dans cette précision, non pas une marque de politesse à mon égard, mais bien d'une obéissance aveugle aux ordres de Mr. Gore. [...] « Tu es à moi, murmurai-je, à moi des pieds à la tête. » Dès le seuil, je m'arrêtai, cloué sur place par la stupeur. Un homme d'un certain âge, vêtu avec soin d'un complet bleu marine, était assis à la table d'Ilse, à ma table, [...] J'avançai comme on avance dans un cauchemar, avec trente kilos à chaque pied. [...] Je me trouvais dans le premier restaurant de la ville, et non seulement j'y étais comme dans un cauchemar, mais j'étais moi-même un cauchemar en puissance pour ce lieu d'élection des riches. Tout, en effet, me recommandait de ne pas faire d'éclat. J'avançai pourtant vers ma table [...] Tout à coup, je sursautai et revins à moi.¹⁸⁰

Le rêve éveillé de Roger qui attend en vain une jolie femme traduit le mouvement même de l'énonciation narrative qui se porte sans cesse vers un acte méta-énonciatif ; à savoir, elle est un acte sui-génératif qui se reflète lui-même. Alors que le narrateur semble raconter l'attente frustrée d'une femme, il vise à

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 874.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 776-778.

révéler son inconscient : il poursuit son interrogation énonciative si bien qu'il arrive à dénoncer son fantasme.

Partant de l'intention de se découvrir par le biais de la narration, le narrateur s'appuie forcément sur un outil langagier qui lui permet de transmuier le récit détendu en un discours engagé. Ainsi trouve-t-on au début de la scène les embrayeurs qui servent à souligner l'état et l'action du sujet agissant : « *Ces pensées m'accompagnèrent jusqu'à la fin de la journée. À ce moment, un peu avant sept heures et demie, je postai ma voiture en face du restaurant Wivex, [...]* » Le narrateur essaie de présentifier son récit jusque là resté en état de description de son sentiment affectif pour Karin. De la même manière, l'emploi du passé simple qui démarre la scène du rêve éveillé doit être compris comme un temps neutralisé qui permet au narrateur de s'engager en concomitance dans l'événement raconté.

On trouve dans le roman les scènes similaires au rêve éveillé de Roger : c'est la scène du marin suédois racontée par Karin et celle de la femme noyée racontée par la même personne. Elles participent toutes d'une même action énonciative du narrateur qui arrive à se découvrir tel qu'il est au moment présent de l'histoire ; cette action reste ainsi ouverte vers une action créative du sujet énonciateur.

À présent, il lui semblait que ses bras agissaient d'eux-mêmes *comme les bras d'un autre*, se levant, s'abattant avec un grand geste en diagonale, et il entendait le sifflement que faisait la branche en déchirant l'air.¹⁸¹

Tout d'abord, le déictique temporel, « à présent », étant employé avec l'imparfait « il lui semblait », le moment où se déroule cette action participe du présent où l'auteur regarde son personnage ; l'auteur narre l'histoire de Joseph au temps présent. La raison pour laquelle on souligne la concomitance du temps de la narration avec celui de l'événement, c'est pour permettre à l'auteur d'inventer son histoire avec davantage de liberté ; c'est ainsi que l'auteur

découvre à mesure du développement de l'histoire son personnage qui, bien qu'étant créé de son invention, réclame son indépendance à son créateur. La différence que l'on constate en comparaison avec *L'Autre*, c'est que le narrateur de celui-ci joue simultanément le rôle du personnage, alors que le narrateur de *Moïra* nous fait voir les protagonistes tantôt de loin, tantôt de près. C'est une différence au niveau de la narration qui caractérise chacun des deux et que l'on doit considérer.

Pourquoi j'écris ceci ? Parce que je me sens moins seule quand j'écris. Il me semble que je parle à quelqu'un. Ecrire, c'est parler tout seul, mais je ne sais pas bien ce que je veux écrire. Raconter ma vie ? Ce serait mourir de nouveau.¹⁸²

Le discours de Karin qui se fait à la première personne comme celui de Roger change de perspective en introduisant le présent narratorial au milieu du récit au passé. C'est une opération par laquelle la narratrice peut réfléchir en état de dédoublement, précisant le but de son écriture. Le dédoublement contraint la narratrice à donner la liberté à « je » narré qui est une invention née de son acte d'écriture.

Le dédoublement dû au changement du temps verbal provoque ainsi une situation où le « je » narré et la narratrice entrent en dialogue en maintenant une distance psychologique. L'exemple suivant soutient de nouveau notre hypothèse. Au moment où se termine l'épisode du marin suédois, le temps de l'énonciation de la narratrice revient au présent pour un commentaire de ce qu'elle ressent maintenant.¹⁸³ C'est-à-dire que la narration qu'elle fait à propos de son histoire se développe en parallèle avec le commentaire qui lui permet de réfléchir sur son propre sentiment. D'abord, ce qu'elle éprouve à propos de l'épisode manqué, c'est une humiliation qui a pour cause son obsession sexuelle.

¹⁸¹ *OC. M.*, p. 27.

¹⁸² *OC. L'A.*, p. 817.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 831-833 : « Enfin, vers une heure du matin, parut un jeune Suédois de la marine marchande. [...] j'attendis et quittai enfin le lieu de mon humiliation pour rentrer chez moi. / Je renonce à parler longuement des heures qui suivirent. [...] »

Elle reconnaît, arrivée à ce moment, qu'elle était prisonnière de ses désirs ; mais en même temps elle affirme qu'il y a une partie d'elle-même qui refuse sa sexualité. C'est ainsi que se produit un décalage psychique que l'on peut appeler dédoublement.

Cette mésaventure me rendit craintive et plus sauvage encore que je l'étais naturellement. Il y a ceci à dire, puisque me voilà engagée dans la voie des aveux, que ma sensualité n'était au fond qu'une soif de douceur.

...¹⁸⁴

« [Me] voilà engagée dans la voie des aveux ». Il signifie forcément que le discours de Karin adopte le point de vue rétrospectif, alors que notre problématique consiste au fait que le discours monologique de Karin relève au fond d'un acte énonciatif qui se fait en concomitance avec les événements en progression. Le dédoublement psychologique auquel on réfléchit était une condition préliminaire pour cet acte énonciatif contemporain. Pour cela, il nous faut considérer de nouveau le temps fictif dont ressortit le point de vue narratif.

En effet, ce qu'elle raconte au nom de l'aveu, c'est son opinion personnelle sur l'amour. Le temps présent dont elle dispose prioritairement contribue à son acte énonciatif sui-génératif au détriment du temps passé dont dépendent les événements racontés. C'est par ce moyen spontané qu'elle se justifie à propos de ses comportements galants. La méprise du corps humain résulte en effet du malentendu sur l'amour corporel qui n'est que l'envers de l'amour idéaliste. C'est la raison pour laquelle elle est en conflit avec elle-même, car le corps et l'âme ne sont pas les entités séparées.

Karin se souvient de son amour éphémère avec le neveu de Mme Jensen, quand elle revient à son présent narratorial ; sa narration redevient de nouveau rétrospective, encore que le sujet énonciateur se tient dans le présent de son récit. C'est celui-ci dont la narratrice-Karin va à la recherche. Ainsi les deux sujets essaient de se rattraper le long de l'invention de l'auteur.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 833-834.

Tout cela s'était passé en 46 et nous étions *maintenant* en 49, mais *je n'en savais pas encore assez long sur moi-même* : la privation de bonheur m'apprit ce qu'il restait à connaître. Je sentais mon cœur se durcir. Enfin il y eut cette visite que je puis bien qualifier d'extraordinaire...¹⁸⁵

C'est un indice du dédoublement à travers lequel se distancient les deux sujets fictifs. Et, c'est la raison pour laquelle Karin raconte son triste passé : c'est de remonter le temps pour saisir sa personne.

C'est une perspective rétrospective de la part de la narratrice, et en même temps sa personne passée qui existait et qu'elle veut retracer se dégage du psychisme de la narratrice ; celle-là, l'actrice, devient le centre de la perspective. Ceci montre une fois de plus la nature d'une phrase narrative qui met en relief l'identité d'un personnage qui se découvre lui-même au fur et à mesure du progrès des événements.

... « C'est moi, c'est Karin. »
On *raccrocha*. Je ne *suis pas* de celles qui éclatent en sanglots.
J'éclatai de rire. ...¹⁸⁶

Le geste de Karin qui essaie d'appeler son interlocuteur est regardé par la narratrice elle-même en un temps verbal passé qui est relayé par le temps présent ; cela signifie que la narratrice raconte l'histoire tout en ne cessant de se référer aux événements. Même si elle se raconte par le temps passé, elle est à l'intérieur du récit, ce qui lui permet d'utiliser le temps présent.

Le commentaire de la narratrice commence lorsque la scène avec le marin suédois se termine. Elle utilise le temps présent qui, juxtaposé avec le temps passé, désigne l'existence d'un narrateur. Encore peut-il prendre un décalage avec la scène qu'il vient d'évoquer. Ceci étant dit, il nous est possible de faire une hypothèse selon laquelle le 'je' qui a désigné le personnage Karin se métamorphose en 'je' qui désigne maintenant la narratrice Karin. Autrement dit,

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 836.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 819.

le 'je' permet à la narratrice d'entrer dans la scène et en sortir sans pour autant que l'identité de la narratrice ne disparaisse.

La scène où se met en comparaison ironique l'innocence de l'enfant et la femme sensuelle, montre aussi un trait original d'énonciation du sujet. Ce sont le mode des temps verbaux employés avec les embrayeurs qui révèlent indirectement l'acte langagier du sujet énonciateur ; disons tout de suite que celui-ci s'approche davantage du discours engagé du sujet. D'abord, le temps verbal utilisé par celui-ci, Karin, fait la transition temporelle du passé au moment présent d'énonciation ; les deux phrases au plus-que-parfait accompagnées par l'imparfait évoquent l'acte antérieur du sujet, sauf que la deuxième introduite par « comme si » évoque une phrase de la fiction qui participe pourtant d'un fait passé. Ensuite, le passé évoqué par le sujet arrête son cours pour laisser conter le flux libre du souvenir ; celui-ci ne relève pas d'un passé, mais d'un pur phénomène de la conscience qui se reflète. En d'autres termes, c'est une suspension en devenir ; étant donné que le temps s'est annulé, le sujet énonciateur peut raconter ici et maintenant. C'est à partir de cette hypothèse qu'on peut comprendre l'emploi du déictique, « maintenant ». Essayons de l'expliquer. Le « maintenant » est celui du « je » et il est contemporain du passé que traduit ici l'imparfait : « je regrettais... ». Alors, comment peut-il être relié au présent du sujet narrateur ?

En laissant de côté la réponse, disons que l'emploi répété du présent à partir de la phrase au « maintenant » supporte notre idée première selon laquelle l'énonciation concomitante de Karin relève davantage du discours engagé que du récit.

« Malgré quoi, je l'écouterais, mon petit apôtre. [...] Quand reviendrait-il ? »¹⁸⁷ La phrase conditionnelle qui signifie l'ultériorité dans le récit relève d'une parole du personnage qui pense à partir du moment où se déroulent les

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 843.

événements. De la même manière, son idée insolite qui ose se moquer de la religion catholique ressort de son statut de personnage, alors que l'utilisation du plus-que-parfait dans la phrase de supposition signifie la présence d'un narrateur. « S'il avait su, mon pauvre Roger, à quel point je me trouvais loin de ce dégradant catholicisme où l'idolâtrie le disputait à la candeur ! Lui jadis si fier, si frondeur, plier le genou devant des statues de plâtre... »¹⁸⁸ Ainsi, ce paragraphe est composé de plusieurs voix narratoriales qui donnent la parole chacun à son tour selon la mode de la phrase. Encore, l'utilisation du plus-que-parfait avec l'indication de la date traduit la voix de la narratrice qui se souvient à partir de son présent. « Moi aussi, je l'avais fait languir, en 39, mais il avait eu sa récompense. »¹⁸⁹

La pendule marquait dix heures vingt quand je me réveillai. J'avais dormi plus de deux heures. Les épaules, les côtes me faisaient mal comme si l'on m'avait battue, et je me mis d'abord à quatre pattes pour me relever, les cheveux pendant sur mon visage, pareils à un rideau. Toute la scène de la rue me revint à la mémoire : le joli petit visage de Johanna, sa voix claire, impitoyable, ses yeux vides d'expression, d'un bleu de glace. Elle était dure comme l'innocence, cette enfant qui m'avait brisée. *Maintenant, je regrettais* de ne pouvoir me jeter à genoux devant quelqu'un pour appeler à l'aide, mais il n'y avait personne. Je n'*étais* plus de celles qui se dupent et se figurent que dans leur chambre il y a Dieu qui les écoute. Elles croient qu'il est vraiment là, les pauvres innocentes. C'est faux, malheureusement.¹⁹⁰

Evidemment, la narratrice se souvient de son passé ; c'est le temps présent qui est l'axe de sa narration rétrospective. Si on essaie d'analyser le fait que la narration progresse en concomitance avec les événements, il faut réévaluer *le temps verbal* du passé simple.¹⁹¹

[...] Là s'offrait à mes regards d'obsédé la seconde divinité scandinave. Différente en cela de la première, elle souriait — elle souriait beaucoup. Il me semblait que les battements de mon cœur se réglèrent sur la

¹⁸⁸ *Id.*

¹⁸⁹ *Id.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 854. C'est moi qui souligne.

¹⁹¹ Cf. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1990. p. 42 : « Le passé simple se développe dans le *hors temps* de la fiction, ne constitue donc pas un passé ; il suppose un univers textuel autonome, un rituel narratif proprement littéraire. »

fréquence de ces sourires. J'exagère ? Oh ! non. Je suis très au-dessous de la vérité. Je me disais que, si elle me renvoyait au monsieur à lunettes, je l'implorerais, les mains jointes, devant tout le monde. Mais je veux tenter de la décrire calmement. [...]¹⁹²

Le commentaire de Roger s'adapte d'une manière spontanée à l'histoire racontée. C'est l'utilisation des temps verbaux relevant du discours qui annule la distance psychologique entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation. C'est le présent, le futur et les phrases exclamatives qui font vivre le commentaire narratorial.¹⁹³

3.2.2 le temps vécu par le personnage

La raison pour laquelle on insiste sur le fait que le temps fictif devient le temps réel du roman qui se traduit en temps réellement vécu par les personnages, c'est que la mise en scène de l'auteur l'a rendu suffisamment sensible pour les personnages pour que nous en devinions la conséquence. Le héros de *Moïra* vit de l'événement de sa propre expérience ; le temps physique qui lui est permis de vivre est un temps court, mais si intense qu'il donne au lecteur l'impression de devenir constamment un sujet conscient. Pour que celui-ci puisse se changer en un être conscient de son expérience, le narrateur, tout en s'effaçant de la scène, fait de lui une personne focale. On peut trouver aussi un phénomène similaire dans *L'Autre*. Malgré la narration homodiégétique, les protagonistes du roman deviennent le sujet conscient de l'histoire ; ils font leur expérience temporelle d'une manière très intime au détriment du temps narratif.

Joseph devient le lecteur de la Bible ; c'est une mise en abîme opérée par l'auteur ; d'abord, c'est nous qui lisons l'histoire de Joseph qui devient ensuite le lecteur. Et il s'arrête à un passage qui lui donne précisément une leçon à suivre : « “Va d'abord te réconcilier avec ton frère” ... »¹⁹⁴ Or, ce passage a été déjà indiqué au début du paragraphe par le narrateur : « Il lut tout le chapitre IV

¹⁹² *OC. L'A.*, p. 744.

¹⁹³ *Id.*

¹⁹⁴ *OC. M.*, p. 82.

de saint Mathieu, puis le chapitre V jusqu'au verset 24. »¹⁹⁵ Justement le verset 24 indique la citation biblique remémorée par Joseph. C'est-à-dire, la lecture de la Bible, qui se fait à deux reprises tantôt par le commentaire narratorial tantôt par le monologue de Joseph, met à l'évidence l'expérience du temps écoulé dans la conscience du héros.

On peut interpréter alors que le temps romanesque qui s'écoule au niveau de l'histoire se transmue en temps qui est vécu par le personnage lui-même ; c'est la durée vécue du personnage. L'exemple suivant de *L'Autre* prouve de nouveau le caractère réel du temps romanesque.

Roger à peine parti, l'idée me vint de lui écrire une lettre, une lettre d'amour brûlante, copieuse. Je l'écrivis avec une liberté d'autant plus grande que je n'avais aucune intention de la faire parvenir à son destinataire, mais je voulais par ce moyen me débarrasser de quelques obsessions. Et puis, cela me procurait un plaisir étrange de voir noir sur blanc certaines phrases impossibles à dire. Je me libérais ainsi.

De nouveau, par le secours de *l'imagination*, je me trouvais à l'aube dans un lit qui n'était pas le mien, offerte, impudique si l'on veut. Une lueur grisâtre venait de la terrasse et je voyais *comme dans une hallucination* briller les épaules et la poitrine d'un homme qui sans doute n'existait plus et qui pourtant m'avait parlé la veille. La lettre avait sept pages. Elle fut glissée dans le tiroir de ma table, là où je rangeais mes crayons.¹⁹⁶

Dans l'exemple cité, le temps romanesque traduit implicitement le temps vécu par le personnage qui a un autre nom de durée vécue. Tout d'abord, on peut penser au temps fictif dans son double aspect : à savoir, le temps de l'histoire que vit le personnage et le temps de l'acte dont dispose le narrateur. Le temps de l'histoire comprend le temps du départ de Roger jusqu'à la rédaction d'une lettre sans destinataire écrite par Karin. Et, comment est-ce qu'on peut traduire le temps de l'acte assumé par la narratrice ? Pour un indice de son énonciation, on peut citer les phrases en analepse introduites au cours du développement du discours monologique : Les expressions, « par le secours de l'imagination » et « comme dans une hallucination » sont les indices que la

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 81.

narratrice opère la permutation du temps réel en un temps de mémoire, si bien qu'elle se délivre des contraintes du temps chronologique. Il n'empêche que le temps disposé par elle ne détruit pas l'ordre du temps vécu par la première personne, « je » qui est un sujet fictif autonome. Qu'est-ce que cela veut dire ? Il signifie que, même si la narratrice disposait d'une manière privilégiée de son temps de l'énonciation, elle s'est contrainte finalement à faire l'expérience du temps réel en tant que la première personne. C'est une autre façon de dire le dédoublement énonciatif opéré par elle.

Ce fut un rêve qui me tira de mon sommeil. Je me voyais sur le dos, tout à fait immobile et passive. Au-dessus de moi une masse noire se trouvait suspendue et bougeait lentement. [...] Rejetant ma couverture, je m'aperçus que j'étais en nage. « Quel cauchemar stupide! *pensai-je*. C'est sans doute le souvenir de ce mot que Roger a prononcé en me quittant, car je ne suis vraiment pas de celles qui rêvent à des croix. »¹⁹⁷

Tout d'abord, la scène où elle fait l'expérience du mauvais rêve est divisée en deux segments ; l'une est une narration simultanée, dans la mesure où le sujet fictif, « je », est en effet dédoublé de la personne de la narratrice ; l'autre est une narration soliloque par laquelle le sujet fictif se révèle entièrement sans que la narratrice ait besoin d'intervenir. Le sujet fictif possède davantage d'autonomie, alors qu'il dépend du psychisme de la narratrice qui ne cesse de travestir l'actrice. Et, ce qu'elle voit dans son cauchemar est la croix qu'elle avait entendue de la part de Roger lorsqu'il la quittait. Donc, le mot de « croix » a été laissé dans la conscience de Karin qui fait son expérience dans son rêve. Alors, on peut interpréter que *le temps de l'histoire* vécu par l'actrice suite à la rencontre avec son amant a progressé en parallèle avec *le temps de la narration* vécu par la narratrice. Parce que celle-ci n'a pas encore retrouvé la foi des âmes simples, il est naturel que la croix apparaisse oppressante.

Le temps de l'histoire est vécu d'une manière métaphorique par l'actrice qui fait l'expérience continu du temps accumulé par le biais du rêve. La croix

¹⁹⁶ *OC. L'A.*, pp. 836-837.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 884.

qui se représente dans son cauchemar est celle que son amant avait insinué au moment où ils se quittaient. Donc, la conversation avec son ancien amant au cours de laquelle il lui avait demandé de penser à la croix est vécue de nouveau par le rêve. Ceci traduit la durée vécue du sujet origine fictif.

L'épisode d'un séducteur qui s'appelle Louis se présente comme s'il se passait dans une fantasmagorie¹⁹⁸ ; mais c'est une scène qui se passe dans la réalité. Alors comment peut-on dire qu'il relève d'une fantasmagorie ? Encore est-ce une position de la narratrice vis-à-vis de la scène qui nous fait croire à une invention surpassant la réalité. Pour le justifier, on peut avancer une temporalité particulière de la scène qui n'est pas d'ordre chronologique. La temporalité sur laquelle s'appuie la narration de Karin participe d'un ordre bidimensionnel. C'est-à-dire que la scène narrée par elle se compose non seulement d'un temps chronologique, mais aussi d'un temps anachronique par lequel elle peut se situer à l'intérieur de la scène même si elle doit être une personne qui raconte de l'extérieur de la scène.

... En même temps *je me rendis compte de l'énorme part de mensonge qu'il y avait dans tout cela, mais je ne pouvais voir un homme sans céder au désir de savoir ce qu'il pensait de moi. Aujourd'hui surtout, j'avais besoin d'être rassurée.*¹⁹⁹

Le même épisode où le saphir de Karin est volé par le séducteur se répète avec un intervalle du temps de l'histoire qui s'est à peine écoulé. La narratrice se rend compte qu'elle a été trompée par le séducteur, lorsqu'elle se remémore la scène et la commente. C'est ainsi que le temps de la narration et le temps de l'histoire convergent vers un temps unique. La raison pour laquelle on souligne la convergence des deux temps romanesques, c'est pour montrer la simultanéité du jugement de la narratrice qui, bien qu'elle puisse être omnisciente, se contraint à agir à l'intérieur du récit.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 960.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 959.

3.2.3 le temps de l'histoire et le temps de l'énonciation

On considère le temps de la narration qui se manifeste dans le monologue narrativisé. Etendu sur le plancher, Joseph se remémore le jour passé avec David. Sa conscience s'écoulant progressivement, il revoit la chambre qui est maintenant occupée par Moïra. Il en arrive à voir le creux du lit qu'elle a fait. Avec l'emploi de l'imparfait, le temps de la narration est en concomitance avec la conscience du sujet. Et la narration, ici, est faite de son point de vue. C'est le personnage lui-même qui comprend petit à petit ses gestes passés suivant l'écoulement du temps. Nous nous rendons compte maintenant que le narrateur se retire, donnant l'autonomie à son personnage. Alors que la voix et le point de vue du héros sont dominants dans cet exemple, celui que nous allons citer donne à entendre une intervention de la part du narrateur.

Son corps ruisselait de sueur ; il leva un genou pour repousser un peu plus loin la couverture trop pesante, et *dans l'éclairage incertain il vit son corps nu*. Par habitude, il détourna les yeux. Tout contre son flanc, blotti dans son bras, il y avait cet autre corps dont la respiration heureuse lui frôlait la poitrine. Peu à peu, chaque détail revenait à sa place dans sa mémoire : *la femme qui se débattait en le suppliant, sur le plancher où ils étaient tombés, puis sur ce lit, et ce consentement soudain, cet incompréhensible abandon: elle avait cédé tout à coup; tout à coup, elle était devenue pareille à une bête* ... Il posa une main sur cette chair d'une douceur terrible et se leva d'un bond.²⁰⁰

Le mot *corps* se répète si bien qu'il remplace l'être humain. Nous devinons l'idée du personnage, Joseph qui condamne sans cesse le corps humain en proie à la conscience qui rejette toute la signification basse du corps. C'est la voix du narrateur qui donne son opinion en empruntant la conscience du personnage.

« [...] Et dans l'éclairage incertain il vit son corps nu. »²⁰¹ Le narrateur raconte tout en restant dans la conscience du personnage ; même si celui-ci est désigné par *il*, la troisième personne, le lecteur peut avoir l'impression de lire

²⁰⁰ OC. M., p. 173.

l'idée du personnage sans intermédiaire ; ceci est rendu possible par les efforts unificateurs du narrateur avec l'acteur.

Le style indirect libre au cours duquel s'accomplit le raisonnement du héros se déroule avec une telle intimité que le narrateur semble être absent ; la *narration* se fait en suivant le raisonnement du héros ; c'est celui-ci qui l'emporte sur l'acte de narration

Roger qui se présente comme l'interlocuteur de Karin dans le récit de celle-ci est un homme converti à la religion qui a raconté son récit en tant que premier narrateur du roman. On peut se demander s'il a gardé son identité dans le récit, malgré le changement du sujet de l'énonciation. Apparemment, on ne peut pas imaginer qu'il est le même que celui qui racontait son histoire en tant que premier narrateur ; le temps de la guerre, pendant lequel Roger est devenu un homme converti à la religion - et qui regrette ses actions passées -, devrait être compté ; on peut appeler ce temps-là un temps de l'histoire qui est supposé être passé, alors que le temps de la narration progresse sans cesse en dépit du changement du narrateur. Si on essaie de souligner le temps de l'histoire supposé s'être écoulé durant la guerre, c'est pour justifier le changement de la personne qui s'est produit pour les deux protagonistes qui assument maintenant le rôle inverse de celui expliqué dans le récit de Roger.

Le narrateur commente le sentiment de son interlocuteur à propos de la religion ; d'abord la première personne, je, lui permet d'intervenir dans la scène d'une manière autonome. Ensuite, on constate le changement de l'appellation ; Karin étant désignée en « être humain », le discours se généralise si bien que le narrateur arrive à exprimer ses propres idées. Il souligne le fait que Dieu n'existe pas. Son affirmation en tant qu'athéiste prend une signification dans la mesure où le discours se fait en *concomitance avec le temps de l'écriture* ; c'est

²⁰¹ *Id.*

le temps de l'imparfait qui le rend possible. « Je n'*admettais* pas qu'un être humain nourrit en lui la terreur d'un fantôme qu'il appelait Dieu. »

Depuis le moment où Roger a aperçu Karin dans le parc de plaisir, le temps de la narration est en accord avec le temps de l'histoire ; tout d'abord, la perception de Karin, ensuite la description de son visage, enfin la reconnaissance faite cette fois-ci par Karin. Ces événement-là sont racontés par un locuteur qui observe le personnage d'un point de vue interne si bien qu'il produit l'accord du temps de la narration avec le temps de l'événement. Et, les passés simples qu'utilise le narrateur traduisent la succession des événements.

« Lentement, comme si elle devinait, elle *tourna* les yeux de mon côté et me *reconnut*. Sa bouche *esquissa* un sourire, mais elle *se reprit* presque aussitôt et me *considéra* avec une gravité pleine de reproches. »

Il y a dix ans de décalage entre les deux récits. Celui de Roger est écrit juste avant l'éclatement de la guerre mondiale, tandis que celui de Karin quatre ans après la fin de la guerre. Apparemment, les deux récits sont basés sur le fait historique. « Nous nous quittâmes cependant, le lendemain du jour où les Soviets signèrent leur pacte avec Hitler. »²⁰²

En insérant le fait historique qui prévoit l'imminence de la guerre au cours de son récit, celui-ci revêt une historicité qui fait du récit de Roger une histoire vraie. Ceci est d'autant plus vraisemblable que le récit de Karin montre ses actes passés à l'égard des ennemis allemands sous l'occupation.

Deux minutes plus tard, j'étais dans la Fasanvej, pouffant de rire. Je rentrais chez moi dans un sentiment de sécurité profonde. N'avais-je pas eu raison de suivre mon instinct et d'aller faire cette visite nocturne à ma principale adversaire ? Au fond, je m'en rendais compte *à présent*, c'était uniquement pour cela que j'étais sortie, non pour courir après Roger que je n'avais aucune chance de rattraper. *Maintenant*, j'étais tranquille : Ott ne me gênerait plus dans mes relations avec mon Français. J'avais bien joué. Elle mourait de peur.²⁰³

²⁰² *OC. L'A*, p. 814.

²⁰³ *Ibid.*, p. 874.

« À présent » et « maintenant » qui sont les déictiques adverbiaux sont les indices que le personnage se découvre le motif de ses actes par sa propre expérience qui s'accorde avec le temps de l'histoire qui arrive ici et maintenant. Le trait du temps présent est renforcé par l'emploi de l'imparfait qui perd sa signification temporelle de passé dans la narration fictionnelle. Etant donné le caractère concomitant de l'histoire et de l'énonciation, la première personne qui est un corrélat phrastique avec le déictique « maintenant », désigne forcément le sujet agissant qu'est le personnage fictif.²⁰⁴

Le « je » qui désigne l'actrice Karin est un sujet fictif dédoublé de la narratrice Karin qui raconte l'épisode de Mlle Ott d'un point de vue ultérieur, alors que le sujet fictif fait son jugement perceptif suivant l'écoulement du temps de l'histoire : « *Deux minutes plus tard, j'étais dans la Fasanvej...* » *En d'autres termes, le temps de la narration ressenti par la narratrice n'empêche pas la progression réelle du temps de l'histoire ressenti cette fois par le personnage Karin.* « Deux minutes plus tard » est bien sûr l'expression du temps dont les deux sujets romanesques font l'expérience chacun en son instance. Arrivé à cette constatation, on se rend compte que *le dédoublement du sujet narratif* est une condition nécessaire pour l'expérience du temps romanesque.

La base théorique de cette hypothèse selon laquelle on a distingué le temps de la narration du celui de l'histoire a été donné par G. Genette dans son livre, *Figures III* où il a expliqué la nécessité de distinguer les deux niveaux du temps romanesque. Donc, c'est sur la ligne continue de l'explication de G. Genette que l'on a essayé d'analyser le temps dans une scène choisie par nous. Pour le moment, indiquons qu'il nous faut encore approfondir la théorie de Genette.

²⁰⁴ *Ibid.* : « [La] peur devant soi-même, devant *cette méchanceté que Karin se découvre.* » (p. 874, n. 1) ; « [J']imaginai l'état dans lequel se trouvait Ott à l'heure actuelle. » (p. 874) : l'adverbe circonstanciel, « à l'heure actuelle » employé avec l'imparfait signifie aussi le caractère de présentification que porte l'énonciation.

J'imaginai une scène impossible. Me jetant à genoux devant lui, je lui faisais une confession entière et déchirante de mes turpitudes (c'était le mot qui conviendrait le mieux), de mes turpitudes et de mon abjection (même remarque). A présent, *je me repentais* vraiment, je *parlerais* de mon salut. Enfin ce *serait* la grande scène dramatique qui arrangerait tout. J'invoquerais les pécheresses du Nouveau Testament, j'irais loin dans ce sens. Les phrases venaient d'elles-mêmes, se ruaient à mes lèvres. Il fallait parler, parler vite...²⁰⁵

La réflexion de Karin suscite une difficulté épistémique : elle commence par une imagination qui forcément relève d'une scène fictive. Or, après quelques propositions toujours imaginatives, elle avoue son repentir à l'imparfait avec le déictique adverbial, « à présent ». C'est-à-dire, comment peut-elle faire produire une scène fictive dans laquelle se trouve utilisé l'imparfait de l'indicatif qui relève du monde factuel ?

L'emploi de l'imparfait renforce le trait de discours dont le sujet de l'énonciation qu'est la première personne, « je », parle ici et maintenant en vue d'influencer l'interlocuteur, bien que imaginaire. Le « maintenant » peut être remplacé par la locution adverbiale, « À présent ». La locution est répétée dans le paragraphe suivant. « La seule chose à faire *à présent...* » Celui-ci révèle la simultanéité de l'énonciation à son énoncé, d'autant que l'imparfait perd sa signification temporelle du passé dans la narration fictionnelle. Et, la question de l'interlocuteur auquel vise le sujet énonciateur peut trouver une réponse par le dédoublement énonciatif dont la première personne devient l'objet interne.

Le fait virtuel que « J'invoquerais les pécheresses du Nouveau Testament » sera effectué lorsqu'elle se sera repentie vraiment.

Les yeux clos, je le voyais, je voyais le visage de mon premier amour. La voix était la même, et la voix est magique. Si je pouvais seulement obtenir qu'il m'embrassât dans l'obscurité, si nous pouvions nous aimer dans le noir, que m'importaient tous les mensonges de la terre ? Je mentirais et je mentirais et je mentirais.²⁰⁶

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 865.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 876.

C'est une opération qui ressemble à l'acte d'écriture de l'auteur lui-même. Le romancier selon la conception de celui-ci est une personne qui regarde avec les yeux de l'esprit son personnage qui se flotte devant lui. Le personnage relève davantage d'une image eidétique dont parle P. Hoy dans son article²⁰⁷ ; c'est une image neutralisée qui se figure plus nettement quand on la regarde avec les yeux fermés. C'est le personnage, Karin à la place de l'auteur qui pratique ce processus de visualisation. Alors, est-ce qu'on peut dire que l'auteur, J. Green a prêté la faculté visuelle à son personnage ? Si oui, la première personne, *je*, qui désigne le personnage, Karin, perdrait son autonomie discursive que l'on soulignait cependant tout au long de notre discussion. Pour défendre encore notre hypothèse, on peut avancer que c'est l'emploi de l'imparfait qui fait valide l'autonomie discursive de la première personne, parce que l'imparfait implicite que le procès est « hors du champ d'observation du locuteur »²⁰⁸. C'est-à-dire, le sujet énonciateur est éloigné de la première personne, *je*, par une distance énonciative aussi bien que psychologique. C'est pourquoi on avance la thèse selon laquelle l'acte du personnage est indépendant de son auteur.

4 le corps et le sentiment du péché

4.1 la conscience du corps, *Moïra*

On sait maintenant, la lecture de *Moïra* étant fini, pourquoi Joseph a tué Moïra après avoir eu une relation charnelle avec elle. Il n'a cessé de considérer que la tentation charnelle, s'il lui cède, mène à l'enfer au lieu du royaume invisible auquel rêvait assidûment son moi puritaine. Finalement, il s'est vu tomber dans la tentation abhorrée. Donc, il décide de tuer Moïra qu'il considère comme un objet de tentation l'empêchant d'aller au royaume invisible. Alors,

²⁰⁷ *Configuration critique N° 10, Julien Green* : « Images crépusculaires et images eidétiques chez Julien Green », Lettres Modernes, Paris, 1966

est-ce que Moïra a été victime de sa conscience puritaine ? S'il en est ainsi, comment la conscience puritaine peut-elle justifier le meurtre d'une femme ? Pour y répondre, nous devons réfléchir au développement de la conscience du héros sur *le corps humain*, ce qui est d'ailleurs assez convergent.

Le corps humain dont on veut considérer les aspects convergents se manifeste dans le texte comme un objet interdit auquel le héros se contraint à ne pas penser. Evidemment, notre réflexion sera plus valide si elle sera mise en lumière à côté d'idées chrétiennes ayant le même objectif. En effet, l'opinion chrétienne sur le corps humain n'est pas toujours négative comme le croit notre héros. Le corps qui est indivisible avec l'âme est avant tout le temple de l'Esprit saint ; c'est la demeure où celui-ci réside. Elle est considérée comme sacrée si bien que l'on croit en la résurrection de la chair, ce qui est tout à fait contraire à l'opinion de Joseph. Selon lui, le corps mène à l'enfer si on lui cède. On doit préciser que le corps auquel il pense signifie les œuvres de la chair. Qu'est-ce qu'on entend par les œuvres de la chair ? Saint Paul qui est cité parfois dans l'histoire dit dans une épître que, ce qui salit l'homme, ce n'est pas ce qui entre dans l'homme, mais ce qui sort de l'intérieur de l'homme. Ce sont les injures, l'obscénité, le sacrilège, etc. En plus, ce qui rend davantage aliéné Joseph par rapport à ses camarades, c'est son idée selon laquelle il rejette la sexualité humaine. Celle-ci, pour lui, participe du mal.

« C'est la force aveugle ; c'est le mal » ou, « Je hais l'instinct sexuel. » C'est ainsi qu'il exprime son opinion sans aucune concession pendant le dialogue avec David. S'il se manifeste ainsi obsédé par l'idée d'un péché charnel, c'est qu'il est un homme trop intransigent avec son idée religieuse pour se débarrasser de son obsession. Ainsi David le lui rappelle-t-il : « Tu le déteste, mais tu y penses. » C'est du péché de fornication qu'il s'agit. En effet, le drame de Joseph est déjà prévu par la parole de son ami ; il déteste Moïra, alors qu'il s'est laissé prendre au piège de la forte tentation charnelle.

²⁰⁸ Cf. Jean-Max Claris, *Langue française*, n° 11, 1971

Et, ce qui est significatif ici dans le drame de Joseph, c'est un aspect de péché intériorisé ; il en fait déjà l'expérience dans son cœur qui consent secrètement au mal venant de l'extérieur. Il sait bien qu'il a commis un péché d'intention, lorsqu'il regardait Moïra dans la rue ; c'est un péché de fornication, voire d'adultère, même s'il n'a pas été extériorisé, car c'est le commandement du Christ qui l'emporte pour le héros : « Quiconque regarde une femme pour la désirer a déjà commis dans son cœur l'adultère avec elle »²⁰⁹ En effet, la scène où il passe la nuit avec Moïra n'est traitée que par son souvenir en forme de retour en arrière ; d'ailleurs, c'est la voix du narrateur commentant la scène qui est davantage dominante que le sentiment frustré du héros. Ainsi le péché dont il s'agit ici doit être considéré dans son aspect intériorisé ; c'est la raison pour laquelle on peut avancer le mouvement de la conscience du héros vers l'action constituant le texte.

La chair par laquelle Joseph désigne la tentation charnelle est maudite dans sa conscience à tel point qu'il n'accepte pas même le mariage qui est pourtant une institution légale accordée pour les civils. Comment est-ce qu'on peut justifier son opinion qui refuse même la loi humaine ? Si on répond que c'est par son amour de Dieu qu'il renonce aux plaisirs de la chair, Celui-ci ne lui aurait pas pour autant permis de tuer une femme. C'est ici que se creuse un abîme infranchissable à cause duquel il ne peut accéder ni à Dieu, ni à ses prochains.

Puisqu'il s'agit du corps humain connoté négativement dans la conscience du héros, son évocation charnelle donne lieu à des réflexions sur la sensualité féminine. On peut noter d'ores et déjà que l'instinct charnel est accompagné sans exception de la mort ; c'est ainsi que Moïra dont le charme irrésistible a réussi finalement à tenter le héros est une figure métaphorique qui

²⁰⁹ *L'Évangile de Matthieu*, V 27

évoque la mort : « la femme qui vient du pays lointain » ; Karin, elle aussi, choisit la mort qui était la conséquence inévitable de ses comportements de débauche pendant l'Occupation. Cependant, la mort de Karin garde l'espérance d'une autre vie, parce qu'elle s'est convertie enfin à l'amour transcendantal du Christ qui a vaincu la mort.

Par contre, la mort de Moïra, malgré sa métaphore signifiant le pardon de La Vierge Marie, résulte en premier lieu de l'acte révolté du héros qui voulait détruire l'œuvre de chair représentée par elle. Et, l'incipit du roman nous présente sa mère, Madame Dare qui est logeuse du héros. Elle est aussi le symbole de la luxure.

La lettre qu'elle écrit à sa fille adoptive a pour fonction de susciter la curiosité de celle-ci qui, devant la lettre, sombre dans une rêverie malsaine au cours de laquelle le corps des personnages se superposent²¹⁰ ; d'abord elle contemple son propre corps dont le trait usé contraste avec le corps sensuel de Joseph : « Ses seins plats, son ventre arrondi » correspond à la fin de la rêverie à « son grand corps d'un blanc de lait ». Son imagination impure se voit atteindre le corps de Joseph dont le lit est mis en parallèle avec son lit. Madame Dare est comparée d'ailleurs à une figure biblique, Jézabel qui est symbole de la luxure. « ... Et celle-ci était peinte comme une Jézabel. » Jézabel est une femme décrit dans L'Apoc. II, 20-23 ; elle reste synonyme de débauche et d'impureté. L'auteur, donc, en mettant le héros dans la maison d'une femme qui évoque invinciblement la sensualité, le met à l'épreuve et le prédestine à une situation close.

« Le corps blanc » que Madame Dare imaginait dans sa rêverie impure a le signifiant d'un objet convoité en même temps que défendu. Si Madame Dare symbolise la femme luxurieuse, « le corps blanc » de Joseph qu'elle contemple

²¹⁰ OC. M., pp. 30-31 : « P.-S. — Tu ne peux pas revenir avant les vacances de Noël parce que ta chambre est occupée par un étudiant roux. / Un étudiant roux. Comme cela semblait bizarre ! Elle avait l'air de dire que si les cheveux de l'étudiant avaient été d'une autre couleur, Moïra aurait pu revenir. »

avec un plaisir secret peut être connoté par une chose matérielle à laquelle s'attache la concupiscence de l'homme. C'est ce que refuse la conscience idéaliste du héros. Le corps et la chair humains se traduisent par l'antinomie radicale due à l'idée stricte de dualisme. « Le corps mène à l'enfer si on lui cède. » Le corps humain est encore connoté par le sens d'un objet qu'on ne doit pas aborder. C'est la raison pour laquelle Joseph tombe dans une contradiction sans issue lorsqu'il connaît le désir charnel pour une femme.

Le corps connoté par une entité matérialiste est lié inévitablement à l'idée de la mort ; d'ailleurs, l'image de « l'enfer » évoque aussi le monde de la mort. C'est ainsi que le héros a fait une expérience douteuse vis-à-vis de son corps lorsqu'il a entendu la nouvelle de la mort de son ami. Le corps du héros semble être aliéné dans son esprit. Mais au fond, le mouvement corporel ne peut pas voiler celui intérieur de l'âme.

Simon étendu dans son cercueil, ...la religion même ne fournissait à Joseph aucun secours [...] Il lui sembla qu'une force inconnue circulait dans tout *son corps*, par un geste subit, il porta les doigts à son épaule, puis à son bras, tâtant *sa chair* et surpris lui-même de ce qu'il faisait, mais presque aussitôt il en ressentit une sorte de gêne et laissa retomber le long de sa cuisse une main inerte.²¹¹

À première vue, la réaction de Joseph semble être inhumaine à l'égard de son ami qui s'est suicidé à cause de lui. Au lieu de compassion, son corps laisse apparaître un signe de joie secrète. Il caresse et tâtonne son corps sans avoir la conscience de faire une action quelconque. Est-ce que c'est le sentiment d'être à l'abri de la mort qui a arraché la vie de son ami Simon ? S'il est vrai que la peur de mourir a provoqué ce geste facile, c'est difficile de comprendre pourquoi il considère que « le corps est l'ennemi du chrétien ». Alors qu'il ressentait un plaisir délicieux circulant dans tout son corps, celui-ci redevient l'objet défendu par la conscience religieuse. Apparemment, ce sont des réactions difficilement compatibles que le lecteur a du mal à comprendre. Alors, où est la solution ? Si on regarde de près l'attitude du héros, on peut savoir que celui-ci cache un

mouvement plus profond. Joseph ne veut pas reconnaître que son ami s'est tué à cause de lui. Il n'arrive pas à imaginer le corps de son ami dans le cercueil, parce que la mort provoque en lui une horreur très forte, d'autant plus que le comportement de son ami ressemble à celui d'un réprouvé. Ainsi on l'entend dire dans un monologue : « Simon est mort, pensa-t-il rêveusement, Simon n'entend pas la pluie. » Il a à peine la conscience de la mort de son ami. Alors, pour qu'il puisse sortir de son sommeil conscient entrevu par son monologue, un autre sujet narrant aurait dû changer la forme du discours tout en donnant sa propre voix. C'est le rôle du monologue narrativisé au cours duquel le sujet de l'énonciation donne sa parole en vue de révéler entièrement la conscience flottante du sujet de l'énoncé qu'est Joseph. « Autrefois, son père lui disait que le corps menait en enfer et l'âme au ciel. C'était vrai : le corps était l'ennemi du chrétien. » Donc, l'attitude contradictoire du héros se trouve une résolution par le biais de la voix du narrateur qui participe implicitement au déroulement de l'histoire.

Si on souligne la voix du narrateur qui intervient dans le discours intérieur du héros, c'est que le geste du héros n'est pas compatible avec le discours monologique, à savoir, celui qui pense que « C'était vrai : le corps était l'ennemi du chrétien. », n'aurait pas agi comme le héros qui, tout en priant pour le Christ, se lève pour changer de place le lit, dominé par « la pensée singulière » dont on peut considérer qu'elle est le souffle du démon. Donc, l'idée du corps damné selon la doctrine chrétienne ne peut pas être compatible avec la domination du démon. C'est pourquoi on considère que la voix du narrateur est implicite dans le monologue narrativisé : « C'était vrai : le corps était l'ennemi du chrétien. »

Il reste néanmoins une question : comment peut-on expliquer le geste du héros qui semble alerter la domination secrète du démon ?

²¹¹ *Ibid.*, pp. 104-105. C'est moi qui souligne.

Apparemment, il était troublé par la nouvelle de la mort de son ami, Simon : « ...mais depuis le matin, il n'agissait plus comme à l'ordinaire. » Ainsi, le narrateur, une fois de plus, essaie de le dispenser du souffle maléfique auquel pourtant il s'est abandonné malgré l'enseignement de son père : « le corps menait en enfer et l'âme au ciel. » Le souffle démoniaque semble donc être plus fort que l'ordre chrétien ; le consentement au mal que manifeste le héros nous oblige à penser au péché.

En vue d'une réflexion sur le péché, considérons d'abord la personnalité du héros ; il est non seulement un homme innocent dans son cœur, mais aussi un homme de désir, et aveuglé souvent par sa violence intérieure. Ainsi est-il davantage exposé à l'action extérieure que ses camarades. Il veut punir les gens mauvais au lieu de rester tranquillement en retrait ; quand il entend son ami, Mac Allister proférer des obscénités, il le frappe avec sa ceinture, comme le Christ l'a fait aux marchands du Temple. Quand il voit Madame Dare se farder le visage de rouge, il veut sauver son âme. Et il veut pratiquer la religion sauvage comme l'ont fait les premiers apôtres. Le héros préfère donc une action concrète à une attitude réservée. C'est pour cela qu'il est plus facilement influencé par une force extérieure, que ce soit bon ou mauvais. Alors, les traits de son caractère, quelle relation peuvent-ils avoir avec le péché ? On peut considérer que l'attachement à son objet de désir entraîne une situation favorable à l'acte que l'on attribue sans distinction au péché. C'est dans ce contexte qu'on peut comprendre son aveu : « Je désire horriblement ce péché. » C'est le péché de fornication dont il parle. Il avoue sans dissimulation que son cœur convoite secrètement le péché charnel. Ainsi, non seulement sa personnalité, mais aussi son entourage semblent favoriser le fait de pécher.

[...] pourtant Moira était plus belle, malgré ce rouge sur sa bouche. Ses yeux étaient très grands. Sa peau brillait un peu, comme de la soie, aux bras et sur la poitrine. Elle était là, si près de lui qu'il l'entendait respirer. Elle était venue pour lui jouer un tour. Heureusement il avait su. « Si vous avez ce qu'on appelle des idées... » ou plutôt : « ... ce qu'on appelle vulgairement des idées... ». Il ne savait pas au juste ce qu'elle voulait dire. Peut-être la

baiser sur la bouche, ou même faire le mal avec elle. Faire le mal avec elle.
[...]

Peu à peu, il se sentait plus calme et plus fort. Ce n'était pas sa faute s'il la voulait. Son corps d'homme la voulait, *mais le corps menait en enfer si on lui céda*. Ce que voulait son corps, son âme ne le voulait pas. Lui aussi, comme *saint Paul*, avait une écharde dans la chair, et *l'ange de Satan* le souffletait. À cause de cela, le sang lui battait aux tempes et ses entrailles se serraient. Et il y avait encore autre chose de pénible et d'humiliant à quoi il ne pouvait rien.²¹²

La proposition interrogative traduit l'inquiétude du héros devant Moïra qui écrit lentement une lettre. « Combien de temps resterait-elle ? » Et, les marques de suspension et d'exclamations qui relèvent eux aussi le discours indirect libre donnent à entendre la voix intérieure du héros. Le lecteur a l'impression d'être au plus près de la conscience intime de celui-ci qui s'exprime ainsi sans médiation de la voix narrative.²¹³

De même, on entend la voix du héros qui parle comme dans un monologue. « ... Faire le mal avec elle. ... »²¹⁴ Même si la proposition infinitive relève du monologue narrativisé, la voix du héros se dégage de la conscience du sujet narrateur. C'est comme si le héros monologuait sans se rendre compte de la gravité de son geste. « Ce que voulait son corps, son âme ne le voulait pas. » Si la parole de Moïra lui revient comme en monologue par le biais de l'analepse : « Si vous avez ce qu'on appelle des idées... »²¹⁵, c'est qu'une voix inconnue dont la présence était pourtant ressentie par lui cherche à se manifester aux dépens de la volonté inflexible du héros contre « le mal » nommé en haut. Donc, la conscience intime du héros est vécue par le lecteur d'une manière assez directe. C'est le rôle du monologue narrativisé au cours duquel le héros se bat douloureusement contre la tentation irrésistible du mal.

²¹² *Ibid.*, p. 170.

²¹³ *Ibid.*, p. 169 : « Peut-être David aurait-il l'inspiration de venir frapper à sa porte. Dans ce cas, que faudrait-il faire ? Quelques heures plus tôt, il parlaient du Ciel tous les deux. Et maintenant... ceci ! Mais il expliquerait à David. Combien il regrettait à présent de ne pas lui avoir confié ce que Killigrew lui avait appris au sujet du tour qu'on voulait lui jouer ! La femme écrivait toujours. Combien de temps resterait-elle ? »

²¹⁴ *Ibid.*, p. 170.

²¹⁵ *Id.*

Son débat intérieur s'approfondit à tel point qu'il fait l'expérience du dédoublement : « Ce que voulait son corps, son âme ne le voulait pas. » Cet expérience est d'autant plus douloureuse que son adversaire est « l'ange de Satan ».

Ainsi l'idée dualiste du héros sur la personne humaine suscite un sentiment irréconciliable de telle sorte qu'il se sent dédoublé ; c'est un état favorable à l'action du démon dans la mesure où le démon se sert du double pour pénétrer à l'intérieur de sa proie. C'est ainsi que le héros se sent frappé par le fouet de « l'ange de Satan » qui met le piège de l'image charnelle de Moïra dans son coeur, pour qu'il puisse s'emparer de son esprit. On a constaté déjà l'action maléfique du démon au début de l'histoire.

Les images charnelles qui ont été déclenchées par les propos obscènes de Mac Allister envahissent l'esprit de Joseph si bien qu'il les considère comme *œuvres du démon*.

La conversation plongea de nouveau dans un murmure confus et se perdit dans des chuchotements. Tout à coup, ces mots émergèrent :

« Tu te crois sur une vague, mon vieux. Comprends-tu ? Elle te porte... »

C'était Mac Allister qui faisait part de son expérience personnelle. Joseph rougit violemment, il lui sembla que tout son sang lui reflua dans le crâne, battait à ses tempes, et sa gorge se gonfla. Portant les mains à son cou, il dénoua sa cravate et fit sauter le premier bouton de sa chemise. C'était en vain, *à présent*, qu'il appuyait des deux mains sur ses oreilles, les coudes sur les genoux : il avait entendu ; ces paroles se logeaient dans sa mémoire pour n'en jamais sortir, formant une suite d'images d'une précision impitoyable, et il avait beau fermer les yeux, faire aller sa tête de droite à gauche comme pour chasser tout cela, il se sentit brusquement habité par le démon.²¹⁶

L'image qui évoque en effet l'acte sexuel envahit l'esprit du héros d'autant plus intensément qu'elle est proposée par le discours direct ; c'est un morceau de la conversation de Mac Allister qui provoque une réaction

²¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

tumultueuse chez le héros²¹⁷ ; l'adverbe temporel, « à présent » renforce l'impression de violente sensation subie par le héros, dans la mesure où il l'éprouve en concomitance avec le moment d'énonciation désigné par l'adverbe, « à présent ». Autrement dit, la douleur psychologique du héros qui relève d'un événement du récit est ressentie simultanément par le sujet énonciateur.

Si finalement il a le sentiment d'une présence démoniaque en lui, c'est que la souffrance éprouvée s'était tant aggravée qu'il n'en pouvait plus. Malgré les efforts du narrateur qui s'efforce de le disculper par l'évocation de « l'oeuvre du démon », on peut dire qu'il s'est laissé dominer par cette influence extérieure qui agit comme une personne invisible autour de lui.

Donc, à partir du moment où il est accaparé par la force démoniaque, Joseph commence à manifester visiblement le signe que sa personne est atteinte par elle. Il change tout d'un coup son attitude envers son ami, David. On peut noter que le changement est perçu au cours du monologue narrativisé. En admettant que le narrateur neutralise ainsi l'influence directe de la force démoniaque, on peut penser qu'il a l'intention de souligner l'action insidieuse du démon qui submerge la raison du héros.

L'attitude de Joseph change brusquement ; il s'écrie, et s'irrite face à David. Il cherche à trouver un prétexte pour retourner dans son ancienne chambre qui est désormais occupée par Moïra. Evidemment il veut rencontrer celle-ci. Mais on avait pu déjà prévoir le changement de son attitude lorsqu'il avait senti une présence maléfique qui envahissait son esprit. S'il s'irritait contre David sans raison, on peut dire que cette présence-là qu'on peut nommer

²¹⁷ Ce sentiment perplexe dont les verbes « rougit », « refluit », « battait », « se gonfla » décrivent le processus intérieur est tellement violent que le héros a de la difficulté à se maîtriser. Ensuite, la description se porte vers l'extérieur où s'accomplissent les gestes convulsifs du héros. « ... les coudes sur les genoux ». De retour, le narrateur parle dans la conscience du personnage. « Il avait entendu ; ... ». Le point où se fait la narration se change en s'alternant. Notons que les temps verbaux évoluent du plus-que-parfait à l'imparfait, ce qui signifie l'accumulation du temps dans la conscience du héros. Et, le passé simple, « se sentit », qui termine la scène est le temps articulé qui saisit le moment intense, d'autant qu'il aperçoit la présence du démon.

démoniaque avait pris possession de son âme. Autrement dit, il s'était donné au démon.

Pourquoi avait-il répondu ainsi à David ? Il n'aurait su le dire. Les mots étaient sortis de sa bouche avant qu'il y eût pensé, et les ayant dits, il ne pouvait les rattraper. « Je ne doit pas. » Cette phrase qu'il se répétait intérieurement semblait avoir un sens et répondre à toute objection. Sa colère d'hier soir était *un péché*, et ce matin ... Depuis ce matin, il ne se sentait plus le même. La certitude d'être sauvé faisait de nouveau place à la crainte innommable, et comme si *le démon* s'était déjà emparé de lui, à la sortie de l'église, il avait parlé sèchement à David qui l'interrogeait, une fois de plus, au sujet de la chambre ; puis, devant l'insistance de ce jeune homme aux façons trop sérieuses, il avait tout à coup refusé son offre si raisonnable. Alors David s'était contenté de lui sourire et de lui serrer un peu le bras en disant qu'il comprenait. Si au moins il s'était mis en colère ... Mais David ne cédait pas à la colère, ne perdait jamais cette supériorité qui le mettait à part.²¹⁸

Le démon se sert non seulement de l'image charnelle de Moïra pour s'emparer de l'esprit de Joseph, mais aussi du caractère instable de celui-ci. Il aurait dû accepter l'offre d'une chambre proposée par David, alors qu'il s'irrite contre lui sans raison, sauf s'il s'est abandonné à l'influence du démon ; il voulait garder sa chambre actuelle en vue d'avoir une chance de rencontre avec Moïra. Même s'il ne se l'est pas avoué, il s'est donné implicitement au démon. De même, même s'il regrette l'attitude hautaine de son ami David, à cause qu'il n'a pas pu penser à abandonner son comportement hypocrite, ce n'est pas une raison suffisante pour se laisser aller à l'influence du démon : « Si au moins il s'était mis en colère ... ». Seulement, le narrateur essaie d'atténuer la responsabilité du héros en utilisant l'expression, « comme si » qui suppose le discours du narrateur : « *comme si* le démon s'était déjà emparé de lui ».

Alors qu'il était étendu sur le plancher, *Moïra* dormait dans son lit, dans le lit où, pendant trois semaines, il avait couché lui-même. *Elle* retrouvait un creux qui prenait le corps à la hauteur des reins et l'obligeait à se plier un peu, à épouser la forme de cette espèce de dépression. C'était *la jeune femme* qui avait creusé le matelas à cet endroit, *c'était sa chair, le poids de sa chair*.²¹⁹

²¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

C'est au cours d'une rêverie que le corps de Moïra lui est représenté. On se rend compte que Moïra est désignée par le narrateur par des noms différents : « *Moïra* dormait », « *Elle* retrouvait un creux », « C'était *la jeune femme* qui avait creusé ». L'auteur implicite utilise un nom chaque fois d'une manière adaptée à l'état d'esprit du héros. Ainsi la dénomination de « la jeune femme » qui a d'ailleurs un signifiant concret est utilisée par le narrateur pour évoquer négativement « l'être de chair » dans son sens matérialiste : « c'était sa chair, le poids de sa chair. »

Contrairement à ce qui apparaît aux yeux du lecteur, Joseph est lucide sur la nature humaine dont l'origine est pourri dès sa naissance. Son ignorance sur la sexualité dont parlent ses proches n'est qu'apparente. Il savait bien ce qui se passe entre l'homme et la femme. *Il dit même que le mariage est une tentation dangereuse.* Son intransigeance sur la sexualité étant fixe, il aurait été inévitable qu'il se heurte sans cesse à ses camarades qui ne pensent qu'aux femmes. Ceux-ci sont désignés par lui comme « fils de Bélial », ou bien « enfant de colère ». Il est donc dans une opposition radicale vis-à-vis de la doctrine chrétienne qui considère le corps comme le temple de l'esprit saint. Dans un autre sens, ce qui rend dramatique la situation de Joseph, c'est qu'il veut chercher le monde invisible tout en étant perspicace face au monde de la chair. Une incompatibilité entre les deux l'afflige à tel point qu'il se sent quelquefois *dédoublé*.

Le corps humain condamné aux yeux du héros peut expliquer aussi sa relation avec Praileau ; le sentiment ambigu qu'il lui a porté était en effet un amour impossible à dire. Il éprouve un sentiment perplexe face à la beauté corporelle de son ami ; l'affection secrète qu'il a conçue n'est pas compatible en lui avec son idée selon laquelle « l'âme est dans la boue de la chair », et encore « le corps est damné », comme l'indique son ami, Killigrew. C'est pourquoi il a osé tuer Praileau au cours de la bataille, alors qu'il l'aimait.

On considère maintenant le sens métaphorique de Moïra en vue d'une comparaison avec ce sentiment amoureux envers Praileau.

Moïra qui est présentée comme une prostituée dans l'histoire symbolise surtout l'image de la mort ; elle apparaît devant Joseph dans l'image d'une femme venant d'un pays lointain. Ceci supposé, il est possible d'interpréter que Joseph n'aurait pas pu faire autrement que d'accepter sa condition humaine qui signifie d'abord un être de chair lorsqu'il est uni corporellement avec Moïra en faisant l'amour. Si on essaie de relier le sens du geste de Joseph à l'écriture de Roger dans *L'Autre*, on trouve le point commun qu'est la progression dialectique entre la mort et la foi. On ajoutera aussi que la mort est connotée par le sens du destin.

Le mot désigne essentiellement la partie matérielle d'un corps vivant ; on retient le caractère matériel qui ne peut que disparaître à la fin. Chaque homme tenant son corps de ses parents, le mot chair exprime la parenté. « Ma chair » veut dire : mon parent par le sang ; à ce lien on assimile celui du mariage. D'abord on pense à l'hérédité que les parents transmettent aux enfants dans leur corps. Ensuite, on peut remarquer que le mariage même est considéré dans la conception de la chair. S'il en est ainsi, on comprend mieux la situation de Joseph qui a reproché à son ami David son projet de mariage : « Le mariage est une tentation dangereuse. » Alors que Joseph exprime sa logique d'une manière constante, il encourt le risque d'être un homme extrême aux yeux du monde ; c'est ce qui creuse le fossé entre lui et le monde. Il est en conflit avec la loi humaine.

Ici, on doit clarifier le thème de *l'être de chair*. La chair selon la définition signifie l'homme dans le sens de sa matérialité à cause de laquelle il est enclin à des désirs souvent incompatibles avec son esprit. Ainsi St Paul dont on peut trouver la citation dans *Moïra* condamne l'homme charnel qui vit, non selon la volonté de l'esprit saint, mais selon son désir. Ayant défini la chair, il nous faut maintenant penser à l'être de chair ; celui-ci désigne l'homme dans sa

matérialité voué à la mort à cause de ses désirs intérieurs qui sont contraires à la volonté de Dieu. L'être de chair que l'on a ainsi défini peut être appliqué à la scène principale de *Moïra* et de *L'Autre* ? D'abord, pour *Moïra*, on peut faire une hypothèse selon laquelle la mort de Moïra à la fin du récit a été suscitée par la conscience divisée du héros qui n'a cessé de souffrir de sa conscience puritaine refusant l'homme charnel, voire la condition même de l'homme. Donc, il se peut que la mort de Moïra aurait été nécessaire pour que le héros reconnaisse finalement sa condition charnelle d'homme.

Etant donné l'idée du corps qui ne peut que souffrir à cause de ses péchés anciens, le fait que Joseph refuse même le mariage, et que finalement il tue Moïra peut trouver une explication dans l'irréversibilité des péchés antérieurs ; si Joseph étrangle Moïra dans l'épaisseur de l'oreiller, c'est son corps de pécheur antérieur qui commet le geste criminel envers cet autre corps ayant provoqué en lui un sentiment de péché. Ceci ne peut être pourtant, une justification de l'homicide commis par Joseph. Il ne sera valable que si Joseph s'est senti dédoublé au moment de son crime.²²⁰

La volonté libre de Joseph est opprimée par une force plus forte que lui ; tantôt c'est une force démoniaque que déclenche « l'éveil du sens », tantôt c'est une force salutaire venant d'en haut. Tirillé par ces deux forces réfractaires, il est privé de sa volonté libre si bien qu'il ne peut pas assumer la responsabilité de ses gestes. Pourtant, il reste lucide jusqu'au bout avec lui-même quand il avoue avoir commis le péché dans son cœur : « [II] me semble que je suis plongé dans le péché jusqu'aux yeux. Je brûle, David. »²²¹ Parce qu'il reconnaît avoir commis le péché de fornication avec Moïra qu'il vise par cet aveu, il semble qu'il doive répondre de son crime final. En posant ce problème autour duquel

²²⁰ Le geste de Joseph signifie qu'il veut effacer le sentiment du péché évoqué par le corps de Moïra

²²¹ *OC. M.*, p. 148.

gravite notre réflexion nous devons considérer l'étape évolutive de la pensée de Joseph sur *le péché charnel* qu'évoque l'image de Moïra.

Dans l'enseignement chrétien, l'homme est un être qui doit recevoir nécessairement la grâce divine, pour pouvoir sauver son âme. De la même manière, Joseph ne peut sauver son âme s'il ne reçoit pas la grâce divine. Mais, il est un homme solitaire ; sa conscience puritaine ne lui permet pas d'être conciliante non seulement avec lui-même, mais aussi avec d'autres. Il est solitaire et orgueilleux malgré son honnêteté. Donc, il est inévitablement pris par le piège du démon, puisque son moi orgueilleux refuse la grâce divine. Mais, on doute de cette formule qui contredit l'opinion de Joseph ; celui-ci aime son Dieu, peut-être trop pour admettre sa condition d'homme en tant qu'être de chair. Donc, tout ce qui relève *de la chair* est douteux à ses yeux, même le mariage.

Dans l'oraison dominicale qu'ils disent ensemble, l'expression *tentation* et *le Malin* suggère une force funeste qui domine le destin de Joseph. En effet, il subit la tentation charnelle malgré sa volonté inflexible de nier l'instinct sexuel lorsqu'il connaît Moïra. Et le Malin est un ennemi qui fait obstacle au salut de son âme.²²²

4.2 la conscience du corps, *L'Autre*

« L'être de chair » dont on a considéré l'aspect négatif dans *Moïra* est aussi un thème principale dans *L'Autre*. Il alimente les réflexions théologiques des deux narrateurs tout en suscitant leur réaction humaine. Ils acceptent lucidement la condition charnelle de leur existence, sans renoncer à cette vie transcendantale qui leur permet d'accéder au monde invisible.

Et, ce qui est remarquable dans l'univers de notre auteur, c'est non seulement Dieu qui appartient au monde invisible, mais aussi son adversaire,

²²² *Ibid.*, p. 87 : « ... ne nous induis pas en tentation, mais délivre-nous du Malin. »

Satan qui agit sournoisement à l'abri des yeux charnels de l'homme. Celui-ci a pour mission de dérouter l'action salvatrice de la Lumière du monde.

Satan s'est servi, dans *Moïra*, de l'œuvre de chair pour submerger l'esprit du héros. Il a repris ses droits « dès l'éveil des sens ». De même, il emploie la sensualité féminine pour manipuler son adversaire. C'est le personnage, M. Gore et son amie Mlle Ott qui assument le rôle du tentateur. Considérons d'abord Mlle Ott.

Celle-ci profère une fois de plus une opinion désavantageuse pour Karin. « Pour en revenir une dernière fois à la petite Karin... Elle est un peu... pas déséquilibrée, pas folle, mais bizarre. »²²³ C'est ce que J. Petit note ; Ott prend place dans une série de personnages féminins équivoques. Si l'on s'en tient à la psychologie, Ott cherche à détourner son ami français de Karin. Plus profondément elle « est » la sensualité et jette ici Roger dans une aventure douteuse. Selon l'opinion de J. Petit, Mlle Ott symbolise la féminité dans le sens où elle traduit le plaisir charnel. Ce qui est remarquable, c'est qu'elle n'agit pas activement sur la scène ; seulement elle veut, derrière les acteurs concernés, avoir de l'influence.

Ce n'est pas un hasard si M. Gore, symbole de l'image satanique est un ami familier de Mlle Ott. Ainsi la sensualité féminine se combine-t-elle une fois de plus avec l'image de Satan. Il semble que c'est une intention de l'auteur d'avoir voulu cette mise en scène en vue de souligner la négativité du corps humain.

« Mais je dois veiller sur cette petite et elle m'inquiète. Elle est seule dans la vie... » Alors qu'elle feint de vouloir protéger Karin, elle tente de l'attirer vers son œuvre sournoise qui consiste à un travail de médiatrice entre l'homme riche et la femme sensuelle. C'est ce rôle auquel vise Karin quand elle se souvient que son amie a tué sa jeunesse. C'est elle qui voulait empêcher Roger de rencontrer à nouveau son ancienne amante, en lui disant tout le passé

²²³ OC. *L'A.*, p. 750.

honteux de celle-ci durant l'occupation allemande. Alors, c'est par un sentiment de vengeance qu'elle la tue enfin malgré elle. C'est aussi une vengeance symbolique qui signifie la victoire de l'amour transcendantal contre Satan.

La première rencontre de Karin avec Mlle Ott a eu lieu un soir en mai 39. Le goût de Mlle Ott pour les jeunes filles a été suggéré par la description de la photographie de ses cousines. La narratrice estime que son destin s'est joué dans le salon de Mlle Ott. Celle-ci se présente comme un personnage voulant exercer sournoisement son influence sur les autres filles qu'elle avait faites entrer dans son jeu. Qu'est-ce que c'était que ce jeu-là ? Comme on peut le deviner dans les personnages de Mr Gore et de Mlle Ilse, l'un le symbole de Satan et l'autre son esclave séduisante, ce jeu consiste à vendre la sensualité féminine aux hommes riches qui cherchent du plaisir. Karin aurait été aussi une femme utilisée dans ce jeu. Si Mlle Ott est le symbole même de la sensualité comme le note J. Petit, la visite de Karin à son ancienne amie qui aura provoqué la mort de celle-ci s'éclaire dans son sens ; *il est nécessaire qu'elle tue son ancienne amie qui symbolise la sensualité même avant qu'elle retourne à la religion*. C'est dans la même allégorie que Joseph étrangle Moïra qui a représenté la sensualité féminine avant qu'il retrouve la grâce divine. On peut constater ainsi que dans l'univers greenien le désir charnel et la foi religieuse s'expulsent l'un l'autre.²²⁴

M. Gore qui est lui aussi l'invité de Mlle Ott se présente d'une manière caricaturale à travers les yeux de Roger. En effet, M. Gore fait figure d'image satanique opposée à celle de Karin. Regardons ses traits :

J'examinai la physionomie de ce personnage non moins attentivement qu'il examinait la mienne et remarquai que ses traits étaient rapprochés les uns des autres comme si la place avait manqué dans ce visage élargi cependant par la graisse. Les yeux, le nez, la bouche tout cela petit et comme rassemblé par l'avarice et la méchanceté.²²⁵

²²⁴ *Ibid.*, p. 868.

²²⁵ *Ibid.*, p. 752.

Le Satan qui agit dans le personnage de M. Gore a son arme : c'est l'intelligence qui fascine. « Malgré l'éloignement qu'il m'inspirait, je dus reconnaître qu'il avait dans l'expression une acuité d'intelligence qui fascinait. »²²⁶ Il veut dominer son adversaire par son intelligence. Et la partie cachée de Karin garde la foi des âmes simples dont l'intelligence satanique ne peut triompher. Ainsi Roger se tient entre la foi invisible et Satan.

Satan possède une esclave dont la beauté submerge enfin la raison de Roger; il est pris dans le piège que lui tend Satan. Or, ce qui nous intéresse dans la scène, c'est que Karin intervienne dans la conscience de Roger au moment où il succombe au piège de Satan; ce qui nous amène à considérer l'autre figure que prend Karin.

On constate la présence de Satan encore dans *Moïra* : il se sert cette fois-ci de l'image charnelle que suscite Moïra. Il essaie de séduire Joseph par le désir charnel. Similairement, M. Gore a une maîtresse, Mlle Ilse qui est d'une beauté charmante. Il utilise le charme de celle-ci pour tenter Roger qui en effet se sent frustré suite à son rendez-vous manqué avec elle. On se rend compte que la chair évoquée par le désir va en parallèle avec la présence du démon dans l'univers de J. Green.

Roger aperçoit Mlle Ilse qui se prépare devant le miroir.

Tout au bout de la pièce, en effet, le visage tourné vers une petite glace ovale accrochée au mur, une jeune femme arrangeait sa coiffure avec des gestes lents et soigneux qui semblaient ceux d'une statue, et c'était à une statue qu'elle faisait songer, tant par la beauté du corps que par la noblesse des attitudes. ... une gravité presque intimidante et, si l'on peut encore se servir d'un mot tombé dans le ridicule par l'abus qu'on en a fait, une pureté comparable à l'innocence d'une très jeune enfant.²²⁷

C'est étonnant qu'une femme si pure qu'elle est comparée à une enfant soit l'esclave du personnage satanique. Comment est-ce que celui-ci peut

²²⁶ *Ibid.*, p. 753.

²²⁷ *Ibid.*, p. 754.

posséder une femme aussi belle et innocente ? C'est justement l'intelligence fascinante de M. Gore, symbole de l'image satanique, qui submerge la raison humaine trop innocente pour se défendre.

[...] Mon cœur se mit à battre avec violence. « Quel cauchemar, pensai-je, je suis en train de tomber amoureux. Cette femme est tout ce que je désire au monde, personne d'autre ne compte à présent. »²²⁸

La chair est mise en relief à travers le discours de Roger qui en effet veut connaître ce qu'il recherche. On l'a vu souvent hésiter entre la chair signifiant du désir vil et l'âme cherchant le bonheur invisible. C'est la prostituée qui représente la bassesse du *désir charnel* qu'évoque la chair, tandis que c'est Karin qui peut être *une femme salutaire* pour Roger. Soulignons encore que la chair a une signification de l'objet interdit comme si elle était *l'apanage du démon*.

C'est ce qu'on a pu constater à propos de « l'œuvre de chair » par laquelle le démon a pris d'assaut l'esprit de Joseph. Il s'est senti habiter par le démon. Tout comme Joseph qui s'est abandonné à l'influence maléfique, Karin, elle aussi, a consenti à faire le mal avec les ennemis officiers pendant l'occupation. C'est pourquoi elle n'a cessé de se moquer de la religion ; elle s'est abandonnée volontairement à l'œuvre du démon.

Alors, « l'être de chair » qui est le fil conducteur tout au long de la discussion prend sa signification dans l'action des protagonistes qui, étant saisis par la force irrésistible de « l'œuvre de chair », cherchent à retrouver leur âme : « L'âme est dans la boue de la chair », comme l'avoue Joseph, ces deux entités sont intimement mêlés dans la personnalité humaine.

Tandis que Joseph se bat avec son être de chair par le geste aussi démoniaque que « l'œuvre de chair », Karin le fait par le discours antireligieux. Celui-ci est un acte langagier qui n'est pas seulement l'attitude critique envers la religion catholique, mais aussi un acte qui se reflète ; l'action simultanée du

²²⁸ *Id.*

dialogue avec celui-ci soutient cette hypothèse ; c'est-à-dire, le discours antireligieux de Karin est incorporé à l'action du protagoniste assumée par elle-même si bien qu'il est ouvert à l'avenir de l'histoire.

— Oh ! il ne m'arrivera rien, je le sais. Je suis en sûreté dans ma patrie. Ce n'est pas de cela que je parlais. Ma mère aussi craignait de n'être pas sauvée. Elle est tombée malade. Elle a cru voir un signe, je ne sais quel signe effrayant dans la mort de mon père, et maintenant elle ne sait plus qui elle est. Pourtant elle était innocente. Moi, non.

— Vous êtes vierge, Karin. »

Elle eut un rire sans gaieté.

« Comme vous dites ces choses... Vierge... Le corps, oui, mais c'est tout. »²²⁹

Le narrateur insiste sur le fait que son amante est une femme vierge, alors que celle-ci n'accorde pas de grande importance à sa remarque. On peut penser que la pureté selon elle est davantage spirituelle que corporelle.

Il n'empêche que la pureté, croyons-nous, doit être d'abord celle du corps, car la pureté spirituelle que l'héroïne met en relief n'est qu'une idée résultant d'une attitude orgueilleuse. Elle méprise son corps et en plus le corps humain. C'est une attitude ironique face au corps humain, comme le remarque son interlocuteur. « Et comme l'ironie triomphait toujours chez elle ».²³⁰ Ce qui est important pour nous, les lecteurs, c'est que son détachement ironique vis-à-vis du corps humain risque de susciter en elle un sentiment de dédoublement. Alors que le dédoublement est un état psychique souvent constaté chez les héros greeniens qui sombrent dans les remous inconscients du désir ineffable, le corps ne peut être toujours considéré comme séparé de l'esprit. Le corps et l'esprit ne font qu'une unité dans la personne humaine. C'est la raison pour laquelle non seulement la personne humaine, mais la personne du Christ lui-même sont mises en relief d'une manière assez importante pour que l'on doive y penser.

²²⁹ *Ibid.*, p. 790.

²³⁰ *Ibid.*, p. 791.

Le corps et l'âme sont les deux mots qui alternent dans le discours de Roger.

La grande caresse de la chaleur sur *mon corps* était comme une simplification de tous mes problèmes : [...] Je voulais que *mon corps* me fût un refuge contre le désespoir et les complications de l'amour, [...] Ce jeu de cache-cache usait *l'âme*, puisqu'il y avait l'âme.²³¹

Le corps et l'âme sont les entités opposées qui donnent le mouvement dialectique à la narration de Roger. La divergence des deux se dégage le long de sa poursuite de l'identité ; alors que le corps est lié à la félicité tranquille, l'âme exige inévitablement la souffrance de la part du sujet. Le bonheur du corps évoque une solitude abyssale, tandis que la souffrance de l'âme est accompagnée d'une rencontre pleine d'agitation : « Qui pouvait dire qu'elle ne m'attendait pas simplement au bout de la rue, sur un banc ? Elle aussi peut-être comptait sur la chance pour opérer le croisement de nos chemins. »²³² Il espère inconsciemment la rencontre avec Karin ; Il est intrigué par elle, non seulement pour la quête de son moi véritable, mais aussi pour avoir connu les deux visages de son compagnon ; De lui faire retrouver le vrai bonheur est une motivation de sa quête.

Le mouvement dialectique du corps et de l'âme devient ainsi le centre de gravitation autour duquel se poursuit la quête spirituelle du narrateur²³³. Le même mouvement qu'on peut traduire en dualisme du corps et de l'âme a déjà dominé l'histoire de *Moïra*. Le conflit intérieur suscité par ce dualisme a été intériorisé par la conscience puritaine du héros, alors que le conflit est ici

²³¹ *Ibid.*, p. 804.

²³² *Id*

²³³ *Ibid.*, pp. 805-806 : Dans le commentaire de Roger, le corps humain est connoté négativement : « l'attrait de la chair » est lié à « l'horreur viscérale de la mort ». La réaction de Joseph face à la mort de son ami, Simon, peut s'expliquer ainsi. S'il a été tenté du désir charnel en entendant la nouvelle de la mort de son ami qui s'est d'ailleurs suicidé à cause de lui, c'est par la réaction dégradée suscitée par la mort. Donc, la chair connotée par le désir charnel est évoquée souvent d'une manière négative, alors que *l'être de chair voué à la mort* qui est notre thème de réflexion se connote d'une manière positive dans le sens où il traduit la conscience lucide du sujet fictif se rendant compte de la finitude existentielle face à la mort.

extériorisé par la relation de Roger et de son compagnon. Donc, une évolution graduelle qui va davantage vers l'optimisme se confirme dans *L'Autre*.

[...] Cette nuit, j'ai découvert un monde que je ne connaissais pas
[...] Sans répondre, elle m'étreignit comme *quelqu'un qui se noie* et son corps se referma sur le mien avec une violence panique.²³⁴

C'est le narrateur qui commente la scène d'amour en désignant Karin par le mot, « corps ». L'emploi du mot, « corps » à la place du nom de son amant suggère la dégradation de l'amour physique selon son jugement. C'est-à-dire, même s'ils se sont unifiés enfin par le corps, celui-ci est considéré encore comme une chose détestée ou interdite dans l'univers du narrateur. Il compare son amante à « quelqu'un qui se noie ». L'amour physique évoque irrésistiblement l'image de la mort ; c'est une comparaison d'autant plus crue que son amante s'est noyée, même si elle y a été forcée par les personnes malintentionnées, à la fin du récit. Le narrateur primaire sème d'ores et déjà l'indice qui annonce le sort de l'héroïne.

Ceci prouve d'une autre manière que *Roger en tant que narrateur* juge son comportement tout en se distinguant de *Roger en tant que personnage* qui, lui, était un homme de plaisir à la recherche de la volupté.

La joie sexuelle la jetait dans une sorte de délire plus inquiétant que tout le reste. Elle présentait alors certains aspects de la démence et j'avais parfois besoin de toute ma force pour l'immobiliser. Dans *ce petit corps* si svelte et qui paraissait si frêle habitait une énergie furieuse et presque surhumaine. [...]

J'eus l'impression fugitive de me trouver devant *une inconnue*. Son regard n'était plus le même. La profondeur en était absente, mais un rayonnement extraordinaire en prenait la place, comme si d'un abîme de tristesse fût monté un trop-plein de bonheur qui affleurait dans les grandes prunelles noires. Plus étonnante peut-être, l'indéfinissable transformation de *cette chair* qui s'entourait à mes yeux d'une manière de halo.²³⁵

²³⁴ *Ibid.*, p. 811.

²³⁵ *Ibid.*, p. 812.

Toujours est-il que « la chair » est soulignée par le narrateur qui décrit son amant après l'amour charnel. Contrairement à l'opinion précédente du narrateur greenien, la sexualité humaine est estimée d'une manière positive : « le rayonnement du regard » et « la chair entouré d'un halo » en sont les preuves. C'est remarquable que l'acte sexuel, bien qu'étant le geste naturel de l'homme, si souvent dégradé vers le péché dans l'univers greenien, retrouve maintenant son image positive²³⁶. Et le mot, « une inconnue » se répète ici ; Karin a été déjà désignée comme « l'inconnue » lorsque le narrateur l'a vue dans l'église. Donc, le même mot signifie le double visage de Karin ; l'une est attirée par l'âme, l'autre par le corps. L'ambiguïté de « l'inconnue » est ainsi soulignée.²³⁷

Cette scène est mise en parallèle d'une façon évidente avec celle où Joseph fait l'amour avec Moïra avant de la tuer. Le corps de Moïra a été désigné comme un objet défendu sous peine de consentir au mal ; c'était le sentiment du péché que suscite le consentement au mal qui dominait la conscience du héros ; il en arrive à supprimer le corps de Moïra. C'est l'idée contraire que l'on voit ici à propos du corps de Karin ; celui-ci n'est plus un objet détesté. Il jouit pleinement de son droit qui fait partie de l'essence de *l'être de chair*. C'est encore une évolution vers l'optimisme qu'on peut constater entre les deux romans.

²³⁶ La joie que donne l'amour sexuel est connotée dans un sens pas toujours négatif, ce qui montre une évolution de l'amour charnel dans l'univers de l'auteur. Le visage rayonnant et le corps convulsif de son partenaire se donnent à entendre avec une valeur positive. C'est-à-dire, le narrateur greenien devient généreux et ouvert au monde charnel qu'il avait tellement abhorré à l'époque de *Moïra*.

²³⁷ *OC. L'A.*, p. 720, « Rien de plus chaste, au reste, que cette nudité d'or triomphant dans un ciel bleu sombre. [...] » Déjà, au début de l'histoire, le corps humain est mis en question par le narrateur ; il se représente davantage comme un objet splendide que celui devant être dissimulé. « Une fois encore, mais plus belle, cette chair ambrée se mit à luire dans la profondeur nocturne. » Le corps nu dont participe cette chair ambrée est mis en cause dans le discours du narrateur qui cherche à trouver une nouvelle signification du corps humain. On se souvient ici du corps humain qui est évalué d'une manière si négative dans la conscience stricte de Joseph de Moïra qui est même condamné comme un objet interdit à ses yeux. Donc, de *Moïra* à *L'Autre*, on se rend compte d'une évolution idéologique du corps humain qui revêt de plus en plus de valeur positive par l'auteur.

Je veux dire que je me suis jugé moi-même et me suis reconnu coupable envers vous. C'est moi qui vous ai engagée dans la voie que vous avez suivie. J'ai éveillé en vous une sensualité dormante. Si vous ne m'aviez pas connu, vous n'auriez peut-être pas agi comme vous l'avez fait.²³⁸

Il a un sentiment de culpabilité envers Karin, pour avoir éveillé en elle la sensualité, alors qu'au début de son récit, on l'a vu, il ne ressentait aucun sentiment de culpabilité dans ses recherches de la volupté charnelle. C'est le signe d'un changement dans sa conscience.

L'attitude de Roger peut être considérée comme une volonté d'expiation de sa faute envers son amante. Qu'est-ce qu'elle signifie au fond ? il veut se débarrasser du fardeau du sentiment coupable qui pèse sur sa conscience ; maintenant qu'il est converti à la religion catholique, son péché de chair qu'il a commis avant la Guerre envers son amante ne cesse de l'accabler. Il lui semble naturel de lui demander de le pardonner et de vouloir lui faire retrouver une foi fervente. C'est d'autant plus naturel qu'il a connu les deux visages de son amante. Donc, sa volonté de réparer son action passée vise non seulement alléger sa propre conscience, mais aussi celle de son amante. Sans la réciprocité des deux individus, le sentiment de péché ne peut avoir de sens ; c'est pourquoi il est revenu à ce pays étranger, même s'il s'est converti au Dieu d'amour.

Karin reconnaît indirectement son *consentement au mal* sous l'occupation allemande. C'est une situation où elle peut être condamnée au nom du péché ; elle donnait son corps aux officiers ennemis en pleine conscience ; il paraît naturel qu'elle a été punie pendant quatre ans par ses compatriotes. Alors, est-ce que Karin doit être aussi condamnée par nous, le lecteur ? C'est oui, si elle ne montrait aucun geste de repentir, mais elle l'a fait comme la pécheresse de l'Évangile qui a pleuré aux pieds du Christ.

Dans une certaine mesure, la rencontre avec le prêtre est une première étape pour *l'expiation de son péché*. « Je versai insensiblement dans des

²³⁸ *Ibid.*, pp. 881-882.

confidences d'où la personne de Roger se voyait exclue car c'était de moi, de moi que je voulais parler, ... »²³⁹

La narratrice se découvre au fil de son histoire. Tout en racontant l'événement passé avec Roger, elle se rend compte de ses sentiments voilés.

De nouveau, je me promenai avec eux dans leurs longues voitures méprisantes, me faisant voir à des promeneurs indignés. *Avais-je eu conscience de mal agir ?* Cette question, la seule qui me fut posée par l'homme noir, je l'entendis avec un tressaillement et ne répondis pas. En vérité j'aurais pu dire oui.²⁴⁰

Donc, la visite au prêtre est une étape préalable pour que Karin puisse recevoir la grâce divine. Il y a encore un mouvement de son orgueil dans son opinion. Alors, elle ne recevra la grâce divine que si son cœur dur comme la roche se brise contre la tendresse immanente de Dieu. De la même façon, Joseph de *Moïra* n'a pu recevoir la grâce, parce que son orgueil renforcé par sa solitude la refusait. Il aurait fallu qu'il fasse l'expérience charnelle avec Moïra avant de recevoir la grâce ; l'acte sexuel qui fonde la base de la condition humaine lui aurait été nécessaire pour qu'il puisse savoir qu'il est un *homme de péché*. Par ailleurs, une autre signification du nom de *Moïra* qu'est La Vierge Marie nous permet de réfléchir sur la grâce divine.²⁴¹

Si on compare les deux romans, on se rend compte d'une évolution du sens du péché. Joseph a tué Moïra pour rétablir sa relation avec Dieu, alors que Karin choisit sa propre mort pour l'expiation de sa faute. Dans les deux cas, le Dieu d'amour est au centre du geste tragique. Toutefois, le geste de Joseph est tellement monstrueux qu'on se demande s'il a vraiment commis le péché. De même, l'action de Karin avec son amant et les officier ennemis est aussi vilaine que celle de Joseph. En effet, son action semble dépasser la raison normale. Alors, on peut dire que c'est leur folie intérieure qui a provoqué leur action

²³⁹ *Ibid.*, pp. 916-917.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 917.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 978. Cf. le dialogue avec le prêtre.

apparemment inhumaine, mais qui a à l'origine la souffrance de *l'être de chair*. Ils cherchent l'amour de Dieu qui, pourtant, garde le silence devant leur cri.

Si la dernière nuit avec Roger peut être une occasion à confesser devant le prêtre, c'est que c'est un péché d'autant plus grave que le partenaire de Karin était un homme ayant choisi de vivre le célibat avec son Dieu. Les deux personnages savaient que leur action était un péché, même si elle était basée sur leur amour.

Le silence de mon interlocuteur me donnait clairement à croire
qu'il attendait un aveu de surcroît, celui-là même que je ne pouvais lui faire :
la nuit avec Roger que je gardais pour moi. ... ²⁴²

Pourquoi la narratrice ne peut-elle pas faire la confession de la nuit avec Roger ? Celui-ci étant devenu moine, si elle avoue leur nuit amoureuse, elle ne pourrait plus supporter le sentiment de culpabilité due à la faute charnelle d'avoir passé une nuit avec le moine. Autrement dit, elle serait la femme qui a fait abandonner au moine qu'elle aimait, l'amour de son Dieu. C'est un péché impardonnable, sauf si Dieu est aussi tolérant.

Alors, quel est le sens du retour de Roger vers son ancienne amante ? Alors qu'il voulait lui redonner une foi fervente, il passe une nuit d'amour avec elle. La faute charnelle de Roger envers son ancienne amante rompt-elle la relation avec son Dieu ? Roger risque d'être le moine qui a trahi son Amour. S'il en est ainsi, la femme a pris l'homme de son Dieu. Il se peut que ce ne soit pas un péché pour la narratrice qui a exprimé une opinion antireligieuse tout au long du récit. Dieu ne compterait pas pour celle qui rejette l'existence même de Dieu. Alors, pour la femme qui est dans un péché impardonnable, il lui aurait fallu un incident bouleversant en vue d'une conversion. C'est le sens du retour du Roger qui, au détriment de son être de chair, a réveillé en elle un sentiment de

²⁴² *Ibid.*, p. 918.

culpabilité ; c'est le moment de sa conversion et le motif de la confession de sa faute devant le prêtre.

Si la confession de son péché devant le prêtre est une condition exigée pour le salut de son âme, une autre possibilité du salut de l'âme est proposée dans l'histoire par le symbole d'une petite fille innocente.

L'innocence dont Johanna est le symbole maintient le récit en équilibre tout en faisant la contrepartie de la dureté du cœur des civils. Et aussi, son innocence soutient la narratrice dans les moments difficiles à vivre pour avoir sombré dans le plaisir charnel, ce qui avait suscité l'antipathie de ses concitoyens. Donc, emmurée dans une solitude suffocante, Karin trouve une lumière grâce à laquelle elle peut remonter à son enfance.

« Un beau lilas de serre, lourd, neigeux, comme un peu de printemps égaré dans notre nuit hivernale. ... »²⁴³ La fleur dont Johanna a fait cadeau à Karin est aussi symbolique par sa couleur ; c'est le lilas blanc et neigeux dont la connotation est l'innocence sans tache. *En effet, l'enfance qui a été évoquée par l'innocence d'une petite fille est d'autant plus significative qu'elle donne à Karin de la force pour résister à l'impulsion de la mort.*

Pourtant, Karin choisit de mourir malgré l'espérance qu'elle a eu de l'innocence de l'enfance ; c'est d'autant plus incompréhensible qu'elle a fait l'expérience de l'amour transcendantal du Christ ; la promesse d'un monde de l'au-delà ne semble pas être une explication suffisante. Alors, pourquoi cette mort inhumaine ? L'innocence de l'enfant a une force transcendantale par rapport à la nature humaine, car elle est dans l'état originel qui ne connaît pas de péché, alors que Karin s'est laissé tenter par « l'œuvre de chair » de sorte qu'elle est en situation du péché. C'est pourquoi elle s'est contrainte à mourir, en espérant pourtant la miséricorde de Dieu.

Le pays perdu que Roger veut faire retrouver à son ancienne amante est celui de l'enfance et de l'innocence. C'est ce que note J. Petit. Ce pays dont

²⁴³ *Ibid.*, p. 856.

parle Roger n'est pas compatible avec le monde ici-bas où l'âme de Karin ne peut trouver de la joie. Donc, *l'âme ne peut se reposer que dans l'état d'innocence*, alors que le corps est considéré avant tout comme un objet aliéné.²⁴⁴

4.3 le péché et l'amour transcendantal

Alors que *l'être de chair* formulé par nous peut être une conception pertinente à l'histoire de *Moïra*, l'intrigue de *L'Autre* semble se refuser à la conception de l'être de chair. Tout d'abord, *L'Autre* est l'histoire des deux amants qui découvrent à travers leur condition charnelle d'homme l'amour qui la dépasse. L'histoire de *L'Autre* montre un processus de sublimation dans lequel se crée une idée d'amour transcendant l'être de chair. S'il en est ainsi, on peut lire les deux romans sur une ligne progressive.

Réfléchissons encore à notre propos de la chair. Celle-ci dont parle saint Paul désigne la nature humaine concrète qui, pour être débarrassée de ses concupiscences, nécessite la grâce ; c'est la grâce qui saisit cet être concret qu'est le corps. Elle veut l'introduire dans l'état d'innocence. Mais subsistent encore en lui ses péchés anciens tout comme la possibilité de souffrir et la certitude de mourir. On pense que la conscience sur le corps de nos protagonistes tient à cette idée d'irréversibilité de la souffrance et de la mort.

Le drame de Joseph est d'abord celui d'un homme qui souffre de la condition humaine : *l'être de chair* qui recherche en même temps l'amour transcendantal venant de Dieu invisible. Aussi la mort de *Moïra* peut-elle être expliquée ; Joseph n'a pas voulu accepter la réalité charnelle. On va approfondir la raison de cette mort au fil de notre discussion. Le conflit entre la réalité charnelle et la réalité métaphysique est aussi dans *L'Autre* un thème majeur sur lequel s'appuie le discours du narrateur. Ce qui est remarquable au niveau de la structure, c'est que le narrateur de *L'Autre*, en se substituant au rôle de son

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 878.

interlocuteur, fait l'expérience du conflit entre le corps et l'âme. D'abord, l'expérience de Roger qui est le premier narrateur tient au dualisme où s'opposent une figure satanique et une salvatrice.

Bien qu'il tienne à un rendez-vous avec Mlle Ilse, Roger ne peut s'abstenir de penser à Karin. On peut constater qu'il aime les deux personnes dont le trait symbolique est en contraste évident; l'une est une esclave du Satan tandis que l'autre n'a pas perdu son aspiration au monde invisible. Il montre une incertitude au sujet de ce qu'il cherche vraiment; du moins ne sait-il pas jusqu'au moment présent où arrive son récit lequel est son vrai objet de recherche ; le narrateur, Roger, prend la distance du je qui agit à l'intérieur du récit en tant que sujet fictif. C'est le dédoublement qui se confirme au niveau de l'énonciation.

Quel est le lien cognitif entre le dédoublement énonciatif et la quête de son moi ? On peut dire que la première personne née du dédoublement du sujet prend ainsi possession de son autonomie scénique qui lui permet de quêter son objet. Tout en cherchant le plaisir de la chair dans une ville étrangère, il entend une voix intérieure qui lui reproche son comportement hédoniste. Le sentiment contradictoire qu'il éprouve maintenant n'est pas connu du sujet narrateur qui opte pourtant pour la narration ultérieure. L'omniscience supposée de la narration ultérieure n'est qu'une illusion résultant du manque de la vision prospective des événements racontés.

Le dédoublement qui se manifeste en forme de dualisme dans le récit de Roger continue à se développer dans celui de Karin ; un caractère particulier de son discours est l'antithèse qui équilibre ainsi l'intrigue.

L'antithèse que l'on vient d'évoquer se développe dans la scène où Karin dialogue avec Johanna. Si Karin était une femme qui jouissait de la volupté de la chair, Johanna qui symbolise l'innocence de l'enfant est une petite fille qui ne la refuse pas comme les autres hommes adultes. Son humiliation devant une enfant est telle qu'elle se sent « brisée par son innocence ». Il n'empêche que la narratrice se croit assez désabusée pour rire de la naïveté des pauvres gens.

Donc, l'innocence de l'enfant signifie une transcendance de la nature humaine ; elle permet à l'héroïne de surpasser sa condition misérable actuelle. Elle ouvre une possibilité vers le salut. Pour cela, la conversion intérieure est exigée d'elle d'abord. L'histoire d'une conversion que raconte Roger peut être comprise sous cet angle. Il explique le motif de sa conversion en insistant sur le fait qu'une présence invisible a envahi les deux vieilles femmes à tel point qu'elles ne l'ont même pas aperçu lorsqu'il était dans l'église. Celles-ci, qui étaient en train de communier avec le monde invisible, suscitent sa curiosité si bien qu'il se demande si une présence qui n'est pas accessible aux yeux de la chair n'existerait pas. Le discours de Roger montre un net contraste avec celui de la narratrice qui essaye de lui rappeler la joie charnelle qu'ils ont connue en 1939. Tandis que Roger veut convertir la narratrice à la foi, celle-ci veut retourner au monde où elle a connu la sensualité avec lui.

Donc, Moïra qui figure dans le roman symbolise un corps de péché. Consultons encore la définition du corps humain.²⁴⁵ Le corps de l'homme est déshonoré par le péché, qui le fait servir à outrager Dieu. Il devient ainsi un 'corps de péché', et un 'corps de mort'. Donc, la conséquence du péché atteint jusqu'à la destruction de la relation avec Dieu. Et, parmi les péchés, on compte l'adultère comme un des plus graves. C'est le péché dont Joseph s'indignait tout en y pensant.

Alors, la pensée d'un péché, est-elle déjà un péché ? Il apparaît que c'est non, parce que le péché se forme avec la preuve visible, alors que le péché d'intention dont on considère la plausibilité dans la conscience de Joseph n'est qu'un état potentiel. Au moins, son aveu dans lequel il reconnaît son péché d'intention à l'égard d'une femme est une attitude honnête. Il n'empêche que si la pensée, par exemple celle de fornication qu'il a conçue, était intentionnelle,

²⁴⁵ Dictionnaire de la Bible, publié par F. Vigouroux, Paris, 1922

on peut poser la question du péché. En effet, Killigrew lui rappelle que le corps de l'homme est damné aux yeux de celui-ci.

Les idées de Joseph sur le péché charnel se développe surtout au cours du dialogue avec son ami David qui, en tant qu'interlocuteur sortant toujours vainqueur du débat, entraîne malgré ceci Joseph à exprimer le fond de son cœur ; c'est tout le contraire avec Praileau qui, bien qu'étant attiré vers lui, fuit la rencontre avec Joseph. Ce que l'on peut y constater, c'est la lucidité du héros vis-à-vis de sa conscience morale concernant le désir charnel ; il n'essaye pas de dissimuler qu'il est déjà un pécheur de cœur. Pour lui, c'est commettre le péché de regarder son lit où dort maintenant Moïra avec une pensée vulgaire, car il croit aux paroles du Christ qui confirment le péché d'adultère que l'on peut commettre dans le cœur. Ayant insisté sur la lucidité du héros, il semble difficile de réconcilier celle-ci avec une autre idée selon laquelle on a avancé la présence mystérieuse du démon qui s'empare de l'esprit de Joseph lorsque celui-ci connaît l'éveil de la sexualité. La conscience lucide de soi face à la présence du démon semble être incompatible. Comment est-ce qu'on peut l'expliquer ?

On peut penser que la présence du démon relève du mal irrationnel qui vient de l'extérieur, comme la parole obscène de Mac Allister qui décrit l'acte sexuel avec une femme. Et la conscience lucide de Joseph est cette volonté de se regarder sans concession qui vient de l'intérieur de lui-même. Il s'ensuit que la force démoniaque se heurte dans la conscience de Joseph à sa volonté qui, pourtant, n'est pas assez solide pour triompher du démon. Ainsi avoue-t-il à David. « Mais je désire horriblement ce péché que je ne commets pas. »²⁴⁶

Donc, le péché charnel qui inquiète le héros devient une idée obsessionnelle si bien qu'elle le pousse à briser son attitude réservée ; c'est ainsi qu'on l'entend répéter en avouant que dans son cœur, c'est le péché qui désire de plus en plus son objet tentateur. Le lecteur a l'impression qu'il commettra tôt ou tard un geste fatal qui pourtant perdra de son intensité, parce qu'il a été à

²⁴⁶ OC. M., p. 148.

plusieurs reprises annoncé par le discours direct du héros. Ce n'est qu'une différence de degré. Le geste et l'acte de langue participent au fond d'une même source. « Quand tu tiendras *cette femme* contre toi, penses-tu à *Dieu* ? »²⁴⁷ De toute évidence, la femme existe au milieu de son aspiration à Dieu ; elle devient l'obstacle pour son amour de Dieu. Ceci dit, un aveu qu'il fait à David nous amène à réfléchir : « Je la voulais, David. J'avais déjà commis le mal avec elle dans mon cœur en la regardant, [...] »²⁴⁸ Quel est le sens de cet aveu par rapport à notre constat que Moïra est un obstacle qui empêche son amour de Dieu ? Son aveu parle implicitement de l'adultère achevé dans son cœur, ce que le Christ défend strictement de faire. Joseph sait bien qu'il a commis déjà le péché même si celui-ci n'a pas été extériorisé. Le commandement du Christ auquel il s'attache le régularise. Donc, pris dans la conscience de culpabilité survenue à la suite du commandement de Dieu, il avait besoin de s'ouvrir à quelqu'un pour s'en débarrasser. Or, on s'informe de la grâce de Dieu qui, dans l'enseignement catholique, exige tout d'abord l'aveu de celui qui est dans l'état de péché, pour qu'il puisse recevoir la grâce de Dieu. Joseph a donc dû faire l'aveu de son péché, bien qu'il soit invisible, avant de recevoir la grâce de Dieu. C'est la raison pour laquelle il insiste pour se confesser à David : « Je veux que tu saches, [...] », « Mais je tenais à te le dire. »²⁴⁹ Mais pour que cette hypothèse soit valable, elle doit expliquer la question que nous avons posée plus haut, c'est-à-dire, le sens de cet aveu face à son opinion que Moïra empêche son salut. Si Joseph croit avoir commis le péché avec une femme qu'il déteste, parce qu'elle empêche son salut, il aurait voulu qu'elle soit un sacrifice pour qu'il se lave de son péché.

De même pendant le dialogue avec David, il avoue avoir commis le mal dans son cœur lorsqu'il a revu Moïra. Son aveu attire notre attention dans la mesure où il reconnaît son impureté avant que ne soit réalisée son intention. On

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 130.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 161.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 160-161.

attendrait plutôt que son action fatale puisse être évitée avec l'aveu de son impureté. On se demande alors pourquoi le meurtre est commis par lui.

On se rend compte que le héros reste lucide envers lui-même ; il regarde sa conscience obstinément. La scène suivante où il laisse deviner son comportement paradoxal indique un secret consentement devant la force maléfique ; il est en fait davantage exposé à l'influence du mal que son ami parfait, David, comme il est un « homme de désir ».

Le consentement au mal que l'on a constaté chez lui semble incompatible avec le sentiment de paix que donne son Dieu. L'attitude de Joseph se transforme brusquement ; il s'écrie, et s'irrite face à David. Il cherche à trouver un prétexte pour retourner à son ancienne chambre qui est désormais occupée par Moïra. Evidemment il veut rencontrer celle-ci sous prétexte de retrouver son chandail. Mais on avait pu déjà prévoir le changement de son attitude lorsqu'il avait senti une présence maléfique qui envahissait son esprit. S'il s'irritait contre David sans raison juste, on peut dire que cette présence-là qu'on peut nommer démoniaque a pris possession de son âme. Autrement dit, il s'est donné au démon.

C'est au moment où il s'est querellé avec David à propos de son chandail qu'il avait laissé dans sa maison ancienne. Mais, si on regarde cela de plus près, on se rend compte que ces deux éléments viennent de l'extérieur, que ce soit d'une force démoniaque, ou d'un amour transcendantal. Ils sont intériorisés dans le cœur du héros ; c'est selon sa volonté, consciente ou inconsciente, qu'il choisira ses actes. Alors, au moment de son crime, quelle force extérieure a-t-il choisie ? Si c'est le démon qui a étranglé Moïra au détriment de sa volonté, on peut dire que le héros a été possédé par l'esprit démoniaque, d'autant que ses mains étranglant la femme étaient les mains du monstre dont il a vu l'ombre sur la lampe. Alors, il paraît que le héros s'éloigne de la miséricorde de Dieu. En considérant l'acte du héros, on se rend compte qu'il souffre du conflit intérieur suscité par la collision de forces irrationnelles. C'est ce conflit intérieur qu'on considérera de nouveau dans le chapitre du dédoublement psychologique.

La chair dans la boue de laquelle est pris l'âme devient une idée obsessionnelle de Joseph. Le plaisir de la chair est comme un horreur pour lui qui s'attache, pourtant, malgré son désaveu de la chair, à cette idée du péché, car il ne peut rester tranquille en voyant une femme luxurieuse ; son devoir est de sauver son âme, sinon de la punir ; il est un homme de violence qui ne peut aspirer qu'au ciel ou qu'à l'enfer ; c'est pour cela qu'il risque de tomber dans la piège que son raisonnable ami.

Dieu donne le courage, fit-il, Dieu donne tout. Tu n'es pas parmi les moqueurs, tu ne t'es jamais assis sur le banc dont il est question dans le psaume premier, mais tu ne crois pas encore en moi. Tu aimes le Seigneur dans la paix, mais moi, j'ai la rage de Dieu. Je ne puis aimer qu'avec violence parce que je suis un homme de désir. C'est pour cela que je suis plus exposé à perdre la grâce et que d'une certaine manière je suis plus près de l'enfer que tu ne le seras jamais. Tu ne sais pas ce que c'est que l'enfer, mais moi je le sais, parce que je sais ce que c'est que le feu. Le feu est ma patrie. J'ai été jeté, une fois, enfant, dans le brasier de la présence de Dieu, je sais ce que c'est que la brûlure au cœur des apôtres à Emmaüs, et la brûlure au cœur de Wesley, dans la nuit de 24 mai. Mais il y a aussi le brasier allumé par l'absence de Dieu. Car Dieu est feu, David, et il l'est tellement que l'horreur de sa non-présence s'exprime encore par du feu, par du feu noir [...]

Eh bien, je l'avais mis pour plaire à une femme. J'espérais la voir à la bibliothèque ou même à l'église, bien qu'elle n'y doive pas aller souvent, à l'église. De quelle femme il s'agit, tu le sais. Je la voulais, David. *J'avais déjà commis le mal avec elle dans mon cœur en la regardant, le jour où je suis allé dans sa chambre pour y reprendre mon chandail.*²⁵⁰

L'image du feu qui est tantôt évoqué comme une illumination, tantôt comme l'enfer dont le feu noir symbolise l'absence de l'amour divin souligne le caractère du héros qui ne peut aimer qu'avec une violence comme le feu dévorant. La rage de Dieu le possède lorsqu'il veut apprendre à ses camarades la crainte de Dieu afin que ceux-ci ne conçoivent jamais une idée impure en regardant une femme. Alors, son aveu selon lequel il a commis le mal avec une femme à qui il pense semble contredire sa volonté de rester fidèle au commandement de Dieu. Malgré l'honnêteté de son aveu, il révèle son caractère

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 160-161.

violent comme le feu noir d'une manière si individuelle que le lecteur a le pressentiment qu'il commettra tôt ou tard un acte tragique. C'est d'autant plus probable qu'il est fait au cours du dialogue avec David ; le dialogue relève du discours direct qui fait du personnage fictif un être autonome vis-à-vis de l'auteur implicite.

Il laissa passer un instant, puis murmura :
« Je suis perdu, David. »
Ces paroles tombèrent dans un profond silence.
« Tu as entendu ce que je viens de dire ? demanda Joseph.
— Oui, fit la voix calme de David dans l'obscurité. Je suppose que tu parles du *salut de ton âme*.
— Naturellement.
— Alors il n'y a que Dieu qui sache si tu es perdu.
— *Je sais ce que je dis*. Je suis perdu. Cette nuit, tout à l'heure, j'en ai eu la certitude. Tu ne te doutes pas de tout ce qu'il y a en moi de mauvais, d'impur. *Je ne le savais pas moi-même*. Il y a quinze jours, je ne le savais pas. Cela m'est venu tout d'un coup. Ç'a été comme une révélation, et j'ai eu peur. Oui, je me croyais juste et droit devant Dieu, comme... comme toi, mais ce n'est pas vrai. Si tu pouvais connaître les pensées qui me traversent l'esprit quelquefois, tu ne me parlerais plus. Je t'ai menti...
— Tais-toi, fit David. Depuis une minute, *tu parles comme un fou*.
— Laisse-moi finir. Si j'étais sauvé, je vivrais autrement, alors que mes actes me prouvent que je suis perdu. Cette nuit, j'ai agi comme un réprouvé.
— Je ne veux pas savoir ce que tu as fait, interrompit David. »²⁵¹

Joseph avoue son péché à son ami David qui joue le rôle d'un confident au cours du dialogue. Le péché dont il parle est en évidence le cœur obscène qu'il a conçu en imaginant le corps de Moïra. Au moins, il reconnaît son impureté ; les pensées inavouées qui envahissent son esprit à son insu auraient été provoquées par le souffle du démon auquel pourtant il s'est laissé prendre. Il semble que le héros a pu se délivrer du poids de son cœur pécheur par cet aveu qui pourtant devient réel lorsqu'il prend possession du corps de Moïra. Alors, qu'est-ce qu'on peut en conclure ? Est-ce que l'influence du démon est trop puissante pour qu'il puisse y résister ? Mais, le héros lui-même, ne s'est-il pas abandonné à l'influence du démon ? Alors, le crime final du héros ne sera

²⁵¹ *Ibid.*, p. 108.

qu'une confirmation de son aveu précédent dont le sens, cependant, reste à éclaircir. C'est-à-dire, son aveu qui est une forme du discours monologique révèle son être charnel non seulement à son ami, David, mais aussi à lui-même : « Je ne le savais pas moi-même. » Ce faisant, le locuteur creuse une distance psychologique entre lui et son moi révolu. Qu'est-ce qu'elle peut entraîner ? Elle emmène le héros à agir au détriment de sa personnalité ; celle-ci n'arrivera pas à reconnaître ce qu'il a fait au moment de son crime immonde. C'est son psychisme déchiré qui sera analysé au chapitre prochain.

En vue d'une dernière réflexion sur l'amour transcendantal venant d'en haut, on peut considérer le sens métaphorique de Moïra. Mais c'est la scène de son enterrement qui nous laisse des questions sur le geste inconscient du héros. Si on pense à la scène où il enterre Moïra sous la terre, à ce moment là la neige ne cessait de tomber ; la neige dont la couleur blanche est le symbole de la pureté signifie aussi le pardon du péché qu'accorde la Vierge Marie ; Ainsi Moïra devient un personnage métaphorique au détriment de son premier sens qui était la femme tentatrice. Le nom celtique de Moïra signifie la Vierge Marie. L'innocence et la pureté que symbolise Celle-ci est suggérées par la neige blanche dans l'histoire.

Le deuxième sens métaphorique de Moïra est la mort ; elle est une femme qui vient d'un pays lointain. Comme par hasard, la mort est évoquée une fois de plus lorsque Joseph récite l'office de la cérémonie funèbre : « *L'homme né de la femme a peu de jours à vivre... Je suis la Résurrection et la Vie. Celui qui croit en moi...* » Il signifie la finitude de l'existence temporelle qui doit retourner à la terre. Et Moïra qui est en train d'être mise en terre est le destin du héros qui se reconnaît enfin un homme terrestre.

5 Le discours théologique de Karin

5.1 le discours antireligieux

On va considérer dans ce chapitre le discours théologique du héros greenien, pour essayer de trouver les similitudes et les différences entre le discours de Joseph et celui de Karin. D'abord, Joseph est un homme de feu ; il symbolise la braise de l'amour transcendantale. Comme il l'avoue à David, le feu est sa patrie. Sans le feu dévastateur de Dieu, il sombre dans une déception profonde. Il aime tellement son Dieu que l'absence de son amour est encore figurée par le feu noir.

Alors, est-ce qu'il a fini par tuer Moïra pour avoir trahi son amour de Dieu ? C'est le feu noir qui aurait dû agir par les mains de Joseph étranglant la femme. Et, paradoxalement il se rend compte de son être de chair qui retourne à la terre. C'est son être charnel qui connaît l'amour d'une femme et qui la tue. Il paraît qu'il ne trouve aucune trace de Dieu dans son cœur.

Ainsi, malgré son désir de sauver les âmes de son entourage, le héros se reconnaît finalement comme un homme de péché. Est-ce qu'il a eu une compensation au moment de la fin de son histoire ? Sa seule consolation, c'est d'avoir pris connaissance par cet acte meurtrier de la force de son amitié pour Praileau, dont le sentiment ne se révèle qu'au prix de ce geste immonde.

C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre le discours sans détour de Praileau qui critique le futur pasteur, David pour son attitude hautaine. C'est d'autant plus perspicace de sa part que Joseph cherchait la compagnie de David, alors qu'il est toujours convaincu par le verbe éloquent de celui-ci. Cependant, David prêchait l'amour de Dieu qui apporte la paix au monde. Or, l'amour de Dieu que cherchait le héros était le feu dévorant qui punit les pécheurs. Alors, dans la mesure où il se reconnaît un pécheur, même si l'action est invisible, il fait un aveu à David ; il est plus près de l'enfer que ne le sera jamais son ami.

Le discours théologique de Karin tout comme celui de Joseph constitue le noyau central du récit. Alors que les convictions religieuses de Joseph s'expriment souvent au cours du dialogue qui est une sorte de discours extérieur, les opinions religieuses de Karin participent de l'intrigue même de l'histoire, dans la mesure où elle relève d'un discours intériorisé ; la narratrice profère son opinion théologique au sein même du récit. Alors quelle est la conséquence de sa narration à la première personne ? Envisageons d'abord l'histoire de Joseph ; on avait l'impression que le héros de *Moïra* avait sa propre conviction sur la religion lorsqu'il intervenait au cours du dialogue ; il avait avoué honnêtement la tentation charnelle à laquelle Moïra le soumettait en même temps que sa ferveur à l'égard du Christ ; il était comme une personne vivante face au lecteur. Et quand on entend la narratrice de *L'Autre* proférer son opinion plutôt antireligieuse, on sent une manipulation intentionnelle de sa part ; elle rejette son Dieu, elle se moque des gens naïfs qui croient en Dieu. En admettant que ceci relève de la fonction idéologique indépendant du sujet énonciateur, il semble qu'elle vise à produire un effet quelconque ; En ouvrant son cœur de pécheresse à Dieu, elle veut se révéler telle qu'elle est à présent, en toute loyauté et sans hypocrisie, afin de pouvoir demander finalement la miséricorde de Dieu qui est plus grand que son péché.

Donc, au niveau du récit l'attitude paradoxale de Karin résulte de sa prise de position antithétique des normes religieuses des bien-pensants. L'opinion antireligieuse de la narratrice est d'autant plus offensante pour Dieu qu'elle se montre ironique envers les gens naïfs.

Ce que l'on peut remarquer au fil de la narration de Karin, c'est que, bien qu'elle garde la foi de son enfance, elle s'efforce de renier l'existence de Dieu dans ses commentaires blasphématoires. Elle ne cesse de justifier son amour charnel avec son amant au détriment de la foi chrétienne. S'agit-il d'un péché ?

Si le péché signifie l'action de détruire la relation que l'on a avec Dieu, le reniement de la narratrice est effectivement un péché, d'autant qu'elle rabaisse la croyance en Dieu au rang d'une superstition. Sous cet aspect elle ne

peut être pardonnée par Dieu. Or, ce qui la rachète à nos yeux, c'est que, même si sa parole est un péché, elle fouille en tant que sujet de sa narration dans sa mémoire accumulée dans son inconscient pour retrouver ce qu'elle était vraiment. En un sens, c'est en passant par l'expérience du péché qu'elle aurait voulu connaître un autre moi plus profond.

La narratrice tout en essayant de justifier son comportement galant pendant l'occupation allemande, renie l'existence même de Dieu à l'égard de qui elle avait gardé une foi innocente. Dans quel sens elle aurait commis le péché de blasphème ? Encore, l'instance où se fait sa narration doit être mis en cause ; la narratrice qui se souvient aujourd'hui de son acte impardonnable juge son passé, non pas pour regretter ses comportements honteux, mais pour se débarrasser du poids de son passé en se confiant à quelqu'un. C'est ainsi que son récit qui relève d'une sorte de la confession s'oriente vers l'avenir de l'histoire. Même si elle se repent de son acte au moment où elle s'en souvient, elle cherche à paraître comme une femme pécheur en vue de justifier les actes qu'elle a commis jadis.

Les fautes charnelles qu'elle a commises dans le récit changent de signification lorsqu'elles se situent au niveau de la narration. Bien qu'étant des faits romanesques, elles participent de l'exigence narrative qui participe elle-même de la mise en intrigue du récit. Le péché comme fait romanesque sert en fait la cause de la narratrice partie à la quête de sa vérité intérieure.

Et la vérité intérieure de l'auteur ne peut être cherchée sans supposer le sujet fictif qui réclame son autonomie scénique. Si Karin qui est le sujet fictif de l'histoire ne cesse de renier l'amour de son Dieu, c'est que son idée théologique n'est pas celle de l'auteur qui pourtant, avait besoin d'elle pour atteindre à sa vérité intérieure. Comment en est-il ainsi ? C'est que le sujet fictif lui évoque le caractère trompeur de son idéologie.

« Il y a en moi de quoi faire une prostituée. » À peine porte-t-elle ce jugement sur elle-même qu'elle se raille des filles du pays qui ont été privées du

plaisir charnel pendant l'Occupation allemande. « [La] galanterie » de son comportement avec les officiers allemands rend son discours encore plus sensuel. Elle souligne son être charnel à travers son réflexion.

Mlle Ott : « ... Vous êtes croyant ?
Roger : _ Je ne suis rien, dis-je avec fermeté. La religion m'ennuie à mourir. »²⁵²

Le sentiment religieux de Karin se dégage au fil du temps. C'est Mlle Ott qui le suggère à Roger. Il peut sembler paradoxal que Roger s'intéresse à la foi intime de Karin, alors que lui veut être un athée. Une fois de plus, on peut constater que le dialogue lui a permis de paraître autrement que celui qui raconte maintenant. Et le dialogue crée une situation d'énonciation indépendante au cours de laquelle les personnages s'expriment au temps présent qui a pour référence ici et maintenant du sujet actant.

La prise de position de Roger qui opte pour l'athéisme n'est possible que dans ce contexte où le sujet agissant prend son autonomie discursive par rapport au discours du sujet narrateur. Il est vrai que le sujet narrateur a davantage de privilège énonciatif que le sujet de l'énoncé. Et la constance du dialogue implique le sacrifice du narrateur en vue d'une dramatisation théâtrale. C'est ainsi que l'information de l'histoire est véhiculée en grande partie par le dialogue, malgré le point de vue autobiographique de la première personne.

Ma conversation avec Mlle Ott me laissait un souvenir de dégoût, surtout ses allusions patelines à la religion. Il y avait en moi *quelque chose qui se révoltait à la pensée d'une foi asservissant l'homme*, et qu'on m'en parlât dans ce restaurant où j'attendais en vain *une prostituée* mettait le comble à mon impatience. L'envie me prit de quitter cette ville dès le lendemain matin et d'oublier à jamais le nom d'Ilse et de toutes les merveilles blondes que je ne pouvais toucher que des yeux ; Il y avait déjà trop de souffrances pour moi dans ces rues.²⁵³

C'est un sentiment de révolte contre la religion qu'exprime Roger, maintenant devenu narrateur. Si le commentaire narratorial laisse deviner la

²⁵² OC. L'A., p. 785.

même antipathie à l'égard de la religion que dans le dialogue, quel sens peut-on attribuer à la séparation du sujet narrateur et du sujet agissant ? On peut sentir néanmoins que le commentaire narratorial relève d'une assertion générale, alors que dans le dialogue Roger manifeste à propos de la religion une attitude cynique. Donc, le sentiment antireligieux sera l'enjeu de la narration de Roger aussi bien que celle de Karin qui se révèlent le changement de leur attitude au fur et à mesure du déroulement de l'histoire.

Ce que je savais de ses scrupules religieux me hérissait. Je n'admettais pas qu'un être humain nourrît en lui la terreur d'un fantôme qu'il appelait *Dieu*.²⁵⁴

Les propos de Roger sont nettement athéistes. Il renie l'existence de Dieu. Donc, étant donné l'antipathie qu'il conçoit pour Dieu comparé à un fantôme, il semble paradoxal qu'il ait eu un regard approbateur envers Karin qu'il a vue dans une église, et encore plus paradoxal qu'il ait choisi la voie du moine en tant que serviteur de Dieu. Ceci montre une fois de plus le caractère concomitant de l'énonciation de Roger qui juge les événements à partir de son présent narratorial, alors que la même personne devient un religieux dans le récit de son amante.

Lorsque je fus habillé, j'entendis sonner *les cloches de l'église* voisine. Si juste était leur son, si ferme et si modéré, sans jactance ni fanatisme, que j'en oubliai pour un instant mes préventions contre la foi pour écouter *cette voix ancienne* bruissant tout autour de ma tête.²⁵⁵

Le discours de Roger alterne entre le cauchemar causé par l'évocation de sa mort et la paix qu'il éprouve en entendant les cloches de l'église.

²⁵³ *Ibid.*, p. 786.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 797.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 801.

Même si l'émotion religieuse de son enfance subsiste, il affirme de nouveau son attitude en tant que athée. Toujours est-il que c'est un paradoxe qu'il veut regarder l'intérieur de l'église.²⁵⁶

Vous devez comprendre que la religion m'est devenue tout à fait étrangère, fis-je doucement. Je n'en vois pas l'utilité dans la vie, dans la mienne en tout cas.²⁵⁷

La religion est devenue un objet de moquerie sous la plume de Karin, alors que celle-ci avait la foi. *Pourquoi la religion est-elle devenue si dégradante pour Karin ?* Apparemment, elle s'est éloignée de l'église quand elle a trouvé la volupté charnelle qu'elle avait découverte avec Roger en 1939. C'est ce plaisir charnel dans lequel elle a sombré pendant l'Occupation allemande. Plus elle connaissait la joie charnelle, plus elle tournait le dos à la religion.

S'il avait su, mon pauvre Roger, à quel point je me trouvais loin de ce dégradant catholicisme où l'idolâtrie le disputait à la candeur ! Lui jadis si fier, si frondeur, plier le genou devant des statues de plâtre... Malgré quoi, je l'écouterais, mon petit apôtre. L'essentiel était de faire traîner les choses afin de multiplier les visites. Quand reviendrait-il ?²⁵⁸

Elle veut même user de la religion pour en tirer un profit personnel. L'ironie cruelle qu'elle avait manifestée au sujet de la religion préfigurait son attitude antireligieuse. L'amour qu'elle concevait jadis pour Roger revêt plus d'importance que l'amour invisible qui, à ses yeux, s'apparente davantage à de la superstition. Donc, la femme qui veut retourner au monde charnel et l'homme qui veut la conduire au monde idéal sont en opposition dialectique, maintenant par là même leur histoire d'amour dans un état de tension.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 801 : « Devais-je attribuer cette bizarrerie à l'influence d'un carillon ? Il était certain que ces battements de bronze plongeaient l'auditeur dans un monde révolu qui gardait son charme et son éloquence, mais j'étais heureux de m'être libéré après les élans mystiques de ma prime jeunesse. »

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 843.

²⁵⁸ *Id.*

5.2 l'antagonisme de la raison humain et de la foi invisible

Roger est en conflit avec son cœur partagé entre un sentiment pur envers Karin et le désir charnel. Néanmoins, l'aspect de Karin se dégage plus nettement en comparaison avec Ilse qui est comme un jouet de Satan. Son attirance pour Karin représente l'aspect de sa personnalité qui aspire à un monde invisible auquel il n'est pas insensible. Il aurait voulu aimer Karin d'un amour innocent. Il se situe dans la jonction de deux voies opposées : l'une allant vers le haut lumineux, l'autre vers le bas luxurieux. C'est la personne représenté de Karin et d'Ilse qui symbolise chacune ces deux voies.

Le choix douloureux qu'il doit faire est d'autant plus difficile qu'il prend la décision de se placer à l'intérieur du récit.

On le voit souvent hésiter, ignorant lequel des deux est son vrai chemin. Son débat intérieur s'exprime souvent par un monologue narrativisé qui traduit la pensée du personnage ici et maintenant. Le commentaire du narrateur se fait toujours en temps simultané avec le dialogue qui souligne l'acte verbal du sujet actant. C'est pourquoi, même d'un point de vue autobiographique, le récit peut devenir une fiction qui n'est pas sans relation avec le monde réel, dans la mesure où ce monde-là est imprévisible.

— Vous êtes un libertin. Est-ce ainsi qu'on dit ?
— Dans les romans d'autrefois, oui. Mais vous-même, vous rôdez à Tivoli.
— Je n'aime pas rôdez. Tivoli, c'est pour moi le désespoir. *Je côtoie la flamme sans jamais m'y brûler.*²⁵⁹

L'aveu de Karin est en effet le sujet de toute l'histoire. Soumise en permanence à l'attrait qu'exerce sur elle le désir charnel, elle s'arrête au seuil de la tentation.

Aussi, si elle ne tombe pas dans la tentation charnelle, c'est que son sentiment religieux l'emporte sur son désir.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 789.

Même si elle avoue ne jamais brûler d'amour charnel, elle fait l'expérience finalement de l'amour avec Roger. C'est celui-ci qui l'a initié à un monde inconnu jusque-là. Elle subissait l'emprise de la chair lors de l'occupation allemande ; comportement d'autant plus difficile à pardonner que ses partenaires étaient alors les ennemis de son pays. Il semble naturel que Roger ait le repentir de son influence pernicieuse envers Karin. Mais une question se pose au lecteur ; est-ce que Karin ne donne-t-elle pas un démenti à son idée de chasteté corporelle en s'absorbant dans le plaisir charnel ? « Je côtoie la flamme sans jamais m'y brûler. » Roger n'est pas forcément responsable de lui avoir fait connaître la joie sexuelle.

A mon tour, je vais vous poser une question, moi qui n'en pose jamais. Pourquoi avez-vous dit l'autre jour que le ciel était vide ?

— Je ne me rappelle pas avoir prononcé cette phrase.

— Oh ! si. C'était à propos des yeux bleus. Vous les avez comparés à un ciel vide.

— Mais le ciel *est* vide.

— De quelle manière entendez-vous cela ?

— De toutes les manières possibles, Karin.

— Vous êtes athée ?

— Certainement. »

Occupé à recueillir les derniers morceaux de verre, j'étais à genoux devant elle, et, levant la tête, je vis ses yeux noirs qui flambaient comme s'ils contemplaient l'enfer. [...] mais une femme d'une noblesse et d'une sévérité intimidantes, malgré quoi j'eus un élan de pitié vers cet être qui perdait sa jeunesse dans les obscurités de la superstition. Quelque chose en moi me criait : « Sauve-la de l'erreur ! Arrache-la à l'inutile tragédie de la foi... Tu as la lumière. Donne-la-lui. » [...]

« Je vis entourée d'hommes et de femmes qui ne croient pas, parce qu'ils n'ont jamais su réfléchir. Vous, vous êtes de ceux qui réfléchissent et qui arrivent cependant à cette conclusion que le ciel est vide. Vous êtes fou. [...]»²⁶⁰

La conviction religieuse de Karin consiste à considérer la religion avec une intuition qui dépasse la raison humaine prônée par son interlocuteur. Elle critique l'attitude enfermée dans le moi de son interlocuteur qui n'arrive pas à accepter la religion inspirée par la lumière venant d'en haut. Et, ce qui est

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 809-811.

remarquable à propos de l'énonciation, c'est le changement d'attitude de Karin opéré par le dialogue dont les propos religieux contrastent avec les propos antireligieux qu'elle tenait en tant que narratrice. Autrement dit, le personnage qui s'exprime dans le dialogue devient une entité discursive autonome.

Le dialogue des deux protagonistes est composé de deux ordres opposés : la foi invisible figurée par Karin, et le rationnel Roger qui refuse le Dieu invisible. Il affirme que « le ciel est vide » dans le sens où le royaume invisible n'existe pas, tandis que Karin est comme « une hallucinée » dont les yeux reflètent « la flamme de l'enfer. » Ceci dit, on se souvient de nouveau du feu dévorant dont parle Joseph à son ami David dans l'exaltation de l'esprit. Le feu de Joseph représente non seulement l'amour fulgurant de Dieu, mais aussi l'absence de son amour. Si on peut comparer l'absence de l'amour divin à l'enfer, on comprend mieux la flamme qui palpitait dans les yeux de Karin ; elle comme Joseph sont des personnes qui recherchent l'absolu. Si elle ne peut s'approcher de l'amour divin, il ne lui reste que le choix de l'enfer. C'est une condition humaine tragique des héros greeniens. Ainsi Joseph tue Moïra qui lui a ravi sa ferveur religieuse, tandis que Karin choisit le suicide pour ne plus avoir à supporter le sentiment de culpabilité venant de ses comportements de débauche avec les ennemis officiers. On ne peut non plus omettre l'amour voluptueux qu'elle a connu avec Roger. Il semble que l'amour charnel ne puisse pas se concilier avec l'amour divin dans l'univers greenien, même si leur dialogue atteint à un niveau où s'annule le conflit apparent. Tout en voulant combattre le partenaire dans son opinion, ils visent, par l'action réciproque, à une hauteur sublime où il leur est possible de se dépasser. Peut-être que c'est là où se trouve le sens de leur amour.

Le dialogue qui a une fonction de sublimation leur permet de dépasser le conflit émotionnel. Ainsi, le dialogue joue non seulement le rôle d'un lieu ouvert où agissent librement les personnages, mais aussi le rôle de neutralisation grâce auquel le conflit intérieur des personnages se résout.

Karin est nettement athéiste ; elle renie sa croyance en Dieu. Il semble qu'elle triche avec Dieu pour être aimée de son ancien amant. Mais celui-ci exige qu'elle retrouve la foi en Dieu avant de retrouver son amour humain. Ainsi est-il inévitable que Karin se heurte à une contradiction morale ; elle veut retrouver l'amour de son ancien amant qui pourtant, lui demande tout d'abord d'aimer Dieu, alors qu'elle ne croit plus en Dieu : si elle veut retrouver son amour perdu, elle est obligée de rejeter ses convictions religieuses, ce qui forcément lui susciterait le sentiment d'hypocrisie. Alors, qu'est-ce qu'elle peut choisir sans tomber dans la contradiction ?

Finalement, obéissant à l'exigence de son ancien amant elle fait une prière à Dieu. Geste qui nécessite une conversion intérieure sans laquelle elle ne pourrait accueillir l'amour transcendantal dans son cœur. Son amant, en lui tendant ce piège, lui fait retrouver son moi authentique : celui qui jadis cherchait l'amour de Dieu.

Dans une sorte d'étourdissement qui anéantissait le monde autour de moi, une seule pensée se formulait dans ma tête : « Je ne veux aimer que toi, quand même tu te tairais toujours et que je ne te voie jamais. »

Etait-ce le poids de cet amour qui m'accablait ? Je penchai en avant jusqu'à presque toucher le sol de mon front, et bien que la présence ne fût plus là comme hier, le souvenir que j'avais d'elle était comme une autre présence. La joie me tenait lieu de certitude. « Tu es amoureuse de Dieu, me dit une voix intérieure, amoureuse du Dieu de Roger. »

Du temps *passa*.

« Le Dieu de Roger est aussi le Dieu de Karin », fis-je à mi-voix.²⁶¹

Le changement de comportement de Karin qui décide de se consacrer entièrement à l'amour de Dieu est rapporté dans trois monologues. Tout d'abord, elle exprime sa volonté d'aimer le Dieu, même s'il est invisible ; elle est submergée par la présence immuable qui « anéantit le monde autour d'elle ». Ensuite, le dédoublement psychologique signifié par l'emploi de la deuxième personne, traduit sa conviction intérieure de l'amour impartiale de Dieu. Remarquons enfin l'emploi du passé simple, « passa », qui se situe entre les

²⁶¹ *Ibid.*, p. 950.

deux monologues. Tandis que le temps de la narration s'est à peine écoulé, le temps de l'histoire suggéré par le passé simple relève du temps chronologique dont le sujet de l'énoncé est censé faire l'expérience ; il contribue à un effet de vraisemblance temporel.

5.3 l'innocence et la recherche de L'Autre

La religion et l'enfance sont liés ; plus Karin s'ouvre à la religion, plus elle se rapproche de *son enfance*. Si l'enfance est le symbole de *l'innocence*, la religion, elle aussi, ne peut être indifférente à l'innocence. Donc, on peut imaginer qu'elle retrouvera sa foi perdue, lorsqu'elle se sera débarrassée du poids de son passé galant.

Or, le moyen le plus sûr d'expié sa faute charnelle du passé, c'est d'en faire l'aveu à Dieu. Mais son discours nous informe qu'elle ne croit plus en amour de Dieu. Elle ne cesse d'affirmer que Dieu n'existe pas, et rejette la Providence invisible qui gouverne le destin humain. Si elle ne veut pas demander la rémission de ses péchés à ce Dieu invisible, la mort qu'elle aura subie à la fin de son récit peut être considérée comme le choix volontaire d'une femme qui voulait demeurer lucide jusqu'au bout sur son être existentiel. Alors l'hypothèse du suicide prévaut sur les autres.

Néanmoins, il reste à éclairer la signification de la mort de Karin ; le moment où elle choisit, quoique involontairement, sa mort correspond à celui où elle conclut en tant que narratrice sa narration autobiographique. Qu'est-ce que cela veut dire ? La mort de la femme qui revient à la réalité, peut-elle donner un sens de retour à sa narration ? C'est d'autant plus ambigu que sa narration finit par retrouver l'amour transcendantal de Dieu. En admettant que sa mort représente l'espérance d'une vie à venir au sens chrétien, il paraît plus juste de penser que sa mort supporte d'une autre façon le caractère contemporain de sa narration autobiographique qui soulignait le temps présent de l'énonciation au détriment du temps mortel du passé. Alors, si elle a pu trouver finalement

l'amour de Dieu à travers sa narration, sa mort accidentelle peut signifier davantage d'espérance que de tristesse désespérée.

Dans le même contexte, on doit citer avant de parler de la valeur à donner à la mort finale de l'héroïne, l'intervention du prêtre qui joue un rôle de médiateur entre Karin et Dieu. Et, surtout, on doit parler de la visite de Roger alors converti à la religion. Ces deux interventions représentent dans un sens l'enseignement du catholicisme. Ainsi le sens de la mort finale de l'héroïne aura davantage de répercussion sur son récit autobiographique.

Tout à coup le souvenir me revint à l'esprit de la promesse absurde que je lui avais faite, cette prière que je devais réciter. S'il arrivait soudain, je voulais pouvoir lui dire que j'avais tenu parole. Il ne s'agissait pas de mentir pas pour cela en tout cas. J'avais beau avoir perdu la foi... Mais c'était difficile à expliquer. Il aurait fallu remonter à l'enfance, et il ne fallait pas toucher à l'enfance. Certaines choses exigeaient qu'on fût loyal.²⁶²

Lorsque son amant lui demande de faire une prière pour rencontrer Dieu, elle refuse, parce que, comme le dit le Christ, si on n'a pas le cœur pur d'un enfant, on ne peut entrer dans le royaume de Dieu. Le retour à l'état innocent de l'enfant est d'abord exigé. C'est pourquoi Karin estime qu'elle doit, avant de faire la prière, se laver de son péché.

[...] Les lumières du port brillaient à travers les vitres, mais dans la pièce il faisait sombre. *Comme s'il se parlait à lui-même*, il murmura :
« Votre conversion était le signe que j'espérais, *le signe du pardon et du salut*. Je n'arriverai jamais à me pardonner.
— Est-ce que cela ne te suffit pas que *ton Dieu te pardonne* ? [...]
« L'autre jour, reprit-il d'un ton plus calme, vous aviez promis de m'obéir.
— Oui.
— Voulez-vous faire ce que je vous dis ? Nous allons nous mettre à genoux, moi ici et vous, là où vous êtes, et vous répéterez après moi la prière que je vais dire.
— Roger, je ne peux pas prier.
— Alors je prierai seul. »[...]
« Je m'en vais, Karin. Je crois que Dieu aura pitié de vous et de moi. »
Il cherchait la porte. J'y fus avant lui.
« Tu reviendras, Roger.

²⁶² *Ibid.*, p. 848.

— Non. »
Il me poussa doucement et ouvrit la porte.
« Roger, lui dis-je, si tu ne reviens pas, je me tue. »²⁶³

Alors que Roger veut se débarrasser du sentiment de culpabilité en demandant pardon à son ancien amant, celle-ci le refuse sous prétexte qu'elle ne croit plus en Dieu. Le sens de ce dialogue consiste à ce qu'il cherche le signe du pardon de la part de celle qu'il avait aimé jadis. Il lui suffirait, comme le dit Karin, d'avoir le pardon de Dieu qu'il aime, pourtant Roger pense à l'atteinte qu'il avait faite à la foi de son interlocuteur. Ce n'est pas seulement à la faute charnelle qu'il pense, mais aussi à la faute religieuse qui suscite sa souffrance morale : « Jamais encore je n'avais vu tant de douleur dans les yeux d'un homme. » La démarche de Roger est significative, dans la mesure où elle recouvre une double dimension apparemment antithétique.

L'étape suivante qui rapproche la narratrice de nouveau de son Dieu passe par d'abord l'amour envers son ancien amant dont elle imite le geste en se mettant à genoux. Mais à partir du moment où elle commence, en priant, à suivre le conseil de son amant, elle est obligée de penser à Dieu. Le piège que Roger a mis en place pour se racheter du mal qu'il lui avait fait est destiné à lui faire retrouver la foi qu'elle avait perdue à cause de lui. La femme qui veut retrouver l'amour de son ancien amant et l'homme qui veut payer sa dette morale, on peut dire que c'est un amour humain entre un homme et une femme. Or, ils ne peuvent retrouver leur amour vrai que s'ils s'unissent dans la foi chrétienne, parce que l'homme s'est habillé d'un autre vêtement pour servir le catholicisme, et que la femme n'a vécu que du plaisir charnel sous l'occupation ; Si elle veut être délivrée du poids de son sentiment du péché, Dieu doit se trouver miséricordieux. Or Karin est une femme honnête qui préfère être pécheresse à une attitude tricherie en priant un Dieu auquel elle ne croit plus. Elle ne peut accepter un Dieu qui reste silencieux.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 882-883.

Ni Karin ni Joseph ne peuvent supporter le silence de Dieu ; alors que ceux-ci demandent un mot d'explication, Dieu ne répond pas. Karin lui demande en vain de faire revenir son ancien amant ; Joseph est entouré du silence intérieur après avoir tué Moïra. C'est dans une souffrance intolérable qu'ils tendent en vain les mains vers leur Dieu. On comprend alors pourquoi ils doutent de l'existence même de leur Dieu ; si Celui-ci existait quelque part, Il aurait agi autrement. Comment donc doit-on interpréter le silence de Dieu ?

Avant de répondre à la question, il faut d'abord rappeler une des caractéristiques fondamentales de Dieu qui est son respect de la volonté humaine ; l'homme est libre de son action si bien qu'il peut même refuser l'amour de Dieu. C'est parce qu'on ignore le respect que Dieu éprouve envers les actions humaines que l'homme commet l'erreur d'invoquer son Dieu. Lorsqu'elle parvient à en appeler à Dieu, c'est par le processus du dédoublement provisoire de la personnalité qu'elle parvient à remonter à son enfance innocente : « La réponse vint immédiatement, au plus profond de moi-même : 'Quelqu'un te voit et te regarde.' 'Non, pensai-je. Ça, c'est la petite fille qui parle en moi, la Karin aux cheveux dans le dos. Je ne suis pas dupe. Dieu parle autrement.' »²⁶⁴ Ici, le dédoublement psychologique de la narratrice montre, contrairement au précédent qui manifestait l'état maléfique du sujet, un effort involontaire pour retrouver la pureté de son enfance. C'est un indice selon lequel on peut avancer le dédoublement énonciatif qui n'est pas sans relation avec le dédoublement psychologique.

Dans une lettre imaginaire adressée à Roger, la narratrice rabaisse encore la religion ; c'est l'amour charnel qu'elle a connu avec Roger de 39 qui l'emporte sur celle-ci.

Ce qui est remarquable au niveau de l'énonciation, c'est que la lettre sans destinataire succède immédiatement au rêve éveillé de Karin au cours

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 886-887.

duquel elle voyait sa propre mort représentée par une femme anonyme. En d'autres termes, cette lettre qu'on peut considérer comme un discours monologique reprend d'une manière métaphorique le contenu du rêve éveillé où elle a vu sa propre mort. L'être de chair voué à la mort est une réalité immuable qui prévaut à celle invisible de la religion. Pour la femme qui refuse l'amour de Dieu, c'est une expérience inévitable dont elle fait les frais d'une manière cruelle par le rêve éveillé :

Une femme était étendue sur le pavé, à moitié recouverte d'une toile verte, et je pus voir ses jambes dans des bas couleur pêche comme ceux que je portais moi-même. Les souliers manquaient. Elle paraissait assez petite. C'était le drame banal auquel j'avais assisté cinq ou six fois dans ma vie, un suicide sans aucun doute. Chez nous, le printemps est une fête, mais c'est aussi la saison du désespoir. Mue par ce qu'on appelle une curiosité morbide, j'écartai le rideau pour voir tout ce que je pouvais de l'affreux spectacle. J'eus l'impression que la femme devait être jeune, et ses jambes ressemblaient aux miennes. Elle au moins avait eu le courage de faire le pas en avant. Elle l'avait fait à ma place. J'étais cette femme, je m'étais noyée.²⁶⁵

Dans les deux cas, le destinataire de l'énonciation est elle-même, ou plus exactement une partie inconnue d'elle-même. Dans la scène du rêve éveillé, l'inconnue apparaît sous la forme d'une femme noyée, comme si elle était son double.

Alors, quel rapport existe-t-il entre cette contemplation de son double et la rédaction d'une lettre sans destinataire ? Précisons que le destinataire de la lettre est Roger de 39 qui n'est qu'un être du passé et qui n'existe que dans l'imagination de Karin. Le lien logique entre les deux segments peut résider dans le fait que le dédoublement psychologique induit la création d'un espace fictif propre. Celui-ci relève d'une vision intérieure dans laquelle elle apprend indirectement sa propre mort qui lui inspire une idée antireligieuse : « *Reviens au monde des vivants. La religion ne peut que te meurtrir le cœur.* »²⁶⁶

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 898.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 898.

[...] « Je ne te laisse pas seule », m'avait-il dit. Oh ! Roger, quelle cruauté ! Tu me laisses avec quelqu'un que je ne puis ni voir ni entendre et qui ne répond jamais... Si pourtant. Il avait répondu à sa manière en me livrant cet homme. Cela, je le croyais et en même temps je ne le croyais pas, parce que la religion me semblait côtoyer la démente. [...]

Si tu étais vraiment là, tu ferais quelque chose pour moi. Si tu ne fais rien, c'est qu'il n'y a rien ou que tu es injuste, et si tu es injuste, je ne veux pas de toi. Combien de temps faut-il souffrir pour que tu nous donnes un signe ? Es-tu la cruauté toute-puissante ou la bonté toute-puissante ? Que devient l'amour dans ton système ?²⁶⁷

Le discours indirect libre de Karin qui abonde en propositions interrogatives est une quête désespérée de Dieu. Malgré la promesse de son amant affirmant la présence immuable de Dieu au moment de la prière, la narratrice n'arrive pas à croire en une divinité qui reste silencieuse. Le silence de Dieu est d'autant plus injustifiable que son amant l'abandonne au nom de Dieu. A travers ces poursuites désespérées de Karin en vue de retrouver son amant, l'auteur laisse deviner son effort de jeter un pont entre les personnages et le Dieu. Or, ce qui est dramatique dans l'histoire, c'est que les décisions prises par les sujets fictifs au sujet de leur destin vont à l'encontre des intentions de l'auteur.

Comme preuve, on peut citer la mort finale de la narratrice qui, malgré sa joie de retrouver l'amour transcendantale du Christ, se décide à mourir, ce qui aurait été son destin en tant que être de chair.

A présent, je ne souriais plus de la foi de Roger. J'aurais voulu avoir la même, aussi simple et aussi solide, *une foi qui arrangeait tout*. Cette pensée m'avait à peine traversé l'esprit qu'elle fut suivie de cette autre qui me fit tomber le peigne de la main : « *La vraie foi dérangerait tout.* »²⁶⁸

Les réflexions de Karin sur la religion l'ont amenée à conclure que la foi bouleverse l'être ; c'est la foi révoltante contre la vie devenue habitude ; on se souvient de sa critique sévère des gens bien pensants qu'elle estime moins qu'une prostituée.

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 909-910.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 910.

Ce sont les deux phrases antonymes qui renforcent l'impression du virement intérieur de Karin : « La vraie foi dérange tout » prend le relais de « une foi qui arrangeait tout ». Il est remarquable que la conviction intérieure de Karin soit soutenue par le monologue rapporté, ce qui signifie que l'expérience du sujet de l'énoncé est concomitante avec l'énonciation du sujet narrateur ; cette révélation intérieure du personnage est soutenue par le déictique temporel signifiant le temps présent : « *À présent*, je ne souriais plus de la foi de Roger. » Ainsi la narratrice s'identifie au personnage pour faire part des réactions spontanées que lui inspire l'action du personnage : elles sont indiquées par l'emploi du temps verbal, le plus-que-parfait précédé de l'embrayeur démonstratif : « *Cette* pensée m'avait à peine traversé l'esprit... »

L'attitude religieuse qu'adoptent le prêtre et le vieillard est en opposition ; l'un pratique la religion convenable, l'autre pratique la religion primitive. Celui-ci s'adresse à une personne invisible mais présente dans la sacristie. La communion entre le vieillard et le Christ est telle qu'elle submerge la raison de la narratrice : « Le vieux monsieur, lui, priait avec simplicité, la tête levée vers l'autel comme s'il s'adressait à une personne debout à cet endroit. »²⁶⁹

On pense ici à la religion sauvage que Joseph voulait pratiquer comme les apôtres à l'époque de Christ. La religion que critiquent les héros greeniens, c'est la religion devenue trop rituelle pour toucher les cœurs simples. Ce sont les enfants qui pratiquent la religion mieux que les hommes adultes, car ils ont la simplicité d'un cœur innocent. C'est pour cela que la narratrice n'arrivera à prier au Christ que lorsqu'elle sera redevenue la petite fille qu'elle était.

Roger a aussi critiqué sévèrement les fidèles dont l'habitude de pratiquer la religion leur a fait perdre la ferveur. Il est étonnant que les deux narrateurs qui

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 914.

sombrent à un moment donné dans le plaisir charnel se montrent offensifs envers les gens de l'église.²⁷⁰

La narratrice fait l'expérience de L'Autre qui, tout en participant du monde invisible, se tient debout tout près d'elle. C'est une Présence qui n'est accessible qu'à celle qui recherchait dans le noir le Dieu de son amant. Son expérience s'opère d'une manière si concrète qu'elle abolit le monde réel qui disparaît comme un mauvais rêve. C'est le moment unique où se dissout le conflit des deux royaumes.

Avant de retrouver enfin L'Autre, Karin a dû lutter contre son doute ; elle se méfiait du conseil de son amant ainsi que celui du prêtre lorsqu'ils lui ont demandé de s'adresser à Dieu qui, bien qu'étant invisible, peut l'entendre. Et, c'est un piège qui pourtant a pour effet de la propulser vers le haut où l'attendait L'Autre.

« Je t'aime », chuchotai-je comme si je craignais d'être entendue et mal comprise... Cette pensée étrange tournoya dans ma tête un moment et soudain elle me parut inepte, parce que mon cœur se brisait de tendresse et qu'il y avait vraiment quelqu'un. Je demeurai tremblante et silencieuse, incapable de proférer une parole, mais je n'avais pas peur. A trois pas de moi, dans les ténèbres, quelqu'un se tenait debout. Je le savais comme je savais que j'étais, moi, vivante et à genoux, muette de joie.

C'est ici qu'on pourrait parler d'illusion et je me sens bien incapable de raisonner sur ce point, mais on ne peut rien changer à une certitude intérieure. Je ne croyais pas : j'étais sûre. Quelqu'un s'était approché de l'Allemande pour lui dire qu'il l'aimait. *S'il fallait mourir pour cette vérité-là, j'étais prête*, parce que cela valait mieux que tout. Ces mots pourtant si simples ne disent presque rien. Le monde autour de moi s'évanouissait *comme un mauvais rêve*, je respirais dans un autre monde où n'existait que l'amour, et ce monde-là était le vrai.²⁷¹

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 914 : « Le prêtre s'agenouilla sans bruit à deux bancs de moi. Je le vis prier, la tête dans les mains, d'une manière que je jugeai professionnelle et convenue, alors que le vieux monsieur, lui, priait avec simplicité, la tête levée vers l'autel comme s'il s'adressait à une personne debout à cet endroit. La présence du prêtre en soutane désenchanta l'église qui me parut tout ordinaire à cause de cet absurde vêtement noir. »

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 923-924.

L'expression de l'amour est reconduite au début de la narration de Karin alors que le destinataire a changé d'identité ; l'homme qu'elle a aimé laisse la place à L'Autre qui est une personne aussi concrète que son amant. Si le monologue de Karin, « je t'aime », a un sens, c'est parce qu'il actualise le discours de la narratrice, lui faisant partager l'émotion ressentie par le sujet fictif. Le monologue oblige le sujet narrateur à s'engager dans les événements qui se déroulent. C'est ainsi que, à partir de l'emploi de l'adverbe spatiale et du pronom impersonnel, la narratrice arrive à faire de l'expression axiologique : « S'il fallait mourir pour cette vérité-là, j'étais prête », une des expressions propres au narrateur.

La lettre de Karin envoyée au prêtre dénie encore sa foi chrétienne. Elle affirme que le royaume de Dieu n'existe pas. Son opinion semble d'autant plus offenser la religion qu'auparavant elle se montrait dévote avec le prêtre.

Monsieur, cette lettre vous étonnera sans doute, mais il est temps que la raison recouvre ses droits. Ne prenez pas au sérieux les lubies d'une jeune femme qui, ayant perdu ce qu'elle avait de plus cher au monde, cherchait je ne sais quelles mystérieuses consolations dans la foi. J'ai été trop longtemps abusée et il convient aujourd'hui que nous ne le soyons plus, ni vous ni moi. Je reste ce que je suis. Travaillez de votre côté à l'extension d'un royaume où je n'entrerai jamais pour la simple raison qu'il n'existe pas.
Karin J.²⁷²

Le temps du discours est dominant dans la lettre adressée au prêtre ; Ce sont le présent, le passé composé et le futur qui sont utilisés prioritairement par l'actrice, Karin. Ceci montre qu'une lettre qui relève du style direct a pour fonction de faire avancer le récit ; elle engage la narratrice à une action concrète par laquelle elle manifeste une fois de plus son sentiment antireligieux. C'est par l'énonciation secondaire de laquelle participe sa lettre que Karin arrive à traduire son doute sur la religion.

La caractéristique principale du discours est d'influencer son interlocuteur. La locutrice, Karin veut influencer d'une manière ou d'une autre

²⁷² *Ibid.*, p. 927.

le prêtre par sa lettre dont le temps verbal relève du discours. C'est ainsi que le récit de Karin, malgré sa forme discursive, ne cesse de s'incliner vers un acte langagier davantage contraignant ; la narratrice prend la décision d'agir sans délai.

L'épisode qui se passe dans un café confirme le mouvement de Karin qui, ayant commis le sacrilège, n'a rien à craindre ; elle ressent la montée du désir charnel devant le garçon de dix-huit ans. Donc, de la ferveur religieuse jusqu'à sombrer dans un délire charnel, elle manifeste une image de la femme qui désespère de ne pas pouvoir retrouver son amour. Même la main tendue du prêtre n'atteint pas son cœur qui refuse la grâce divine. Est-ce qu'il n'y aurait pas de chance du salut pour elle ?

La seule possibilité serait qu'elle retrouve le cœur innocent de l'enfant. C'est le seul moyen de se débarrasser de son orgueil qui fait obstacle à un geste d'accueil de l'amour de Dieu dans son cœur et de surpasser la finitude de l'être de chair voué à la mort.²⁷³

« Je veux vous poser une question. Vous croyez que là où se trouve l'hostie dans le soleil d'or, là est vraiment le Seigneur qui a parlé aux hommes ?

— Oui, Karin.

— Moi aussi, je le crois », fis-je tout à coup.

Le visage de l'homme noir s'éclaira d'un sourire et il laissa passer quelques secondes avant de parler.

L'envie me prit alors de briser l'édifiant silence par une remarque inattendue, excessive.

« Au fond, dis-je en jetant la tête en arrière, je suis tombée dans un piège.

— Un piège, Karin ?

— Oh ! comprenez-moi. Quand il joue avec le diable pour sauver une âme, il arrive au Seigneur de tricher.

— Cette fois encore le diable a perdu », fit-il ...²⁷⁴

²⁷³ *Ibid.*, p. 950 : « La splendeur du monde m'apparut. Elle m'apparut surtout dans le feuillage des tilleuls dont les branches étaient pareilles à des grappes de lumière, car il y avait un ruissellement de soleil du haut en bas de ces arbres que personne ne regardait. Je parlai en riant aux enfants que je croisai dans l'avenue. Dans leurs yeux aussi, je voyais ce rayonnement de la beauté du monde. »

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 985-986.

Que représente *le diable* dans l'histoire de Karin ? Si le diable symbolise la concupiscence de l'homme, sa défaite face au Seigneur signifierait la victoire de l'innocence originelle contre l'œuvre de chair manipulé par le démon. C'est pourquoi Karin peut se rendre à l'amour immuable de Dieu malgré sa conduite vulgaire sous l'occupation. Ainsi sa conversion finale se fait au moment où elle retrouve l'innocence originelle reflétée dans les yeux de l'enfant.

Je posai la lettre sur mes genoux. Comme lui, je me sentais prise à la gorge, non par notre bonne grippe danoise que je connaissais bien, mais par le dépit et l'indignation. Dans ces dix ou douze lignes, quelle impudeur et quel égoïsme ! Je reconnaissais là le fêtard converti qui se roule dans les délices de sa culpabilité et par une inconscience prodigieuse demande à sa complice d'hier de l'aider à trouver la paix, cette précieuse paix intérieure qui lui ravira la mémoire de ses fredaines. Il ne garderait de notre amour détruit qu'un soupçon de tendresse qui lui permettrait de se dire mon Roger, alors qu'il était déjà le Roger d'un autre.²⁷⁵

Karin profère des sarcasmes envers son ancien amant dont l'attitude religieux la révolte. Si on élargit son idée, elle accuse sévèrement l'esprit bien-pensant qui ne cherche que la sécurité morale. On peut dire même que, ce qu'elle reproche aux gens bien-pensants, c'est que leur religion s'est transformée en abri moral, alors que la vraie religion est un feu dévorant qui bouleverse le tréfonds de l'âme. C'est le feu que Joseph a cru être le Dieu de l'amour. Lui tout comme Karin partent à la recherche de l'amour absolu qui n'existe que dans le ciel ou que dans l'enfer. Alors, pour celle qui a perdu son feu illuminant, il ne reste qu'à choisir l'absence totale du feu d'amour. C'est ainsi que l'on peut expliquer le comportement concupiscent de Karin pendant l'Occupation.

Une prière. A vrai dire, je n'en connaissais qu'une, celle que le Christ avait enseignée lui-même. Avec toutes les contradictions violentes dont j'étais pleine, ceci me restait des jours anciens : *j'aimais la personne du Christ*, mais toutes les femmes aiment le Christ. Je me persuadais qu'il m'eût comprise, seul entre tous les hommes, et qu'il n'eût pas été méchant avec moi comme les autres. A sa façon même, il m'eût aimée. Alors je voulais bien

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 844.

réciter sa prière, je la réciterais en souvenir de lui et comme s'il pouvait m'entendre, comme s'il était possible qu'à dix-neuf siècles de distance il pût saisir des paroles danoises *dites par une incroyante*.²⁷⁶

La personne du Christ est mise en relief au cours d'un discours antireligieux de la narratrice. C'est l'aspect humain du Christ qui retient l'attention de celle-ci. En effet, le Christ est considéré d'un point de vue traditionnel comme une personne dotée de trait humain en même temps que divin. Bien que divin, Il est venu en ce monde en tant qu'être humain. Donc, même le Christ se transforme en être humain selon la théologie radicale de Karin.

L'essentiel du récit de la conversion raconté par Roger à son ancien amant réside dans le fait que la croyance religieuse, bien qu'elle relève d'une connaissance incommunicable, suggère une présence immuable pour celui qui sait voir. Le regard droit que jetaient les deux vieilles femmes plonge le narrateur dans un étonnement tel qu'il soupçonne une présence inaccessible à ses yeux de chair. Celui qu'elles auraient pu voir ne serait autre que le Christ dont l'aspect humain l'emporte sur l'autre qui est l'aspect divin. Et l'aspect humain du Christ submerge la raison de Karin, lorsque celle-ci raconte l'histoire. C'est la personne du Christ qui lui donne l'émotion. Donc, dans le récit de Roger tout comme dans celui de Karin, la religion consiste dans le fait que *le Christ est avant tout une personne humaine* à côté de qui peuvent se tenir Karin et les deux vieilles femmes que Roger a vues dans l'église.²⁷⁷

Or, ce qui nous semble paradoxale dans l'opinion de Karin, c'est qu'elle dit aimer la personne du Christ, alors qu'elle n'a cessé de se considérer comme une femme galante qui se moque de la religion. Comment est-ce qu'on doit interpréter cette opinion ? Empruntons une idée à l'autre texte qu'est *Moïra*. Pendant une conversation avec David, Joseph profère la parole suivante ; le

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 848.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 860 : « Rien ne se lisait sur leurs traits couturés par l'âge, mais l'idée me vint tout à coup qu'elles regardaient quelque chose — ou quelqu'un. Ce fut comme un éclair déchirant la nuit. »

Christ a même accepté l'hommage d'une femme perdue. L'amour du Christ est tellement grande qu'il se montre indulgent même à l'égard d'une prostituée ; c'est un amour impartial qui se porte vers qui que ce soit. Or, le comportement de Karin pendant l'occupation allemande n'est pas très loin de celui d'une prostituée ; elle ne se donnait aux officiers allemands que pour satisfaire son désir charnel. Donc, si elle a dit aimer la personne du Christ, c'est sans doute en pensant à ce Christ qui acceptait l'hommage d'une prostituée. C'est un amour que n'auraient pu donner les hypocrites de cette époque-là. C'est toujours dans le même contexte que Karin en tant que narratrice dénonce l'hypocrisie de ses concitoyens, qui n'est autre que le pharisaïsme.

Donc, on peut conclure que l'opinion de Karin est compatible avec l'idée que le Christ a pratiqué l'amour impartial en tant que personne humaine. Opinion d'autant plus compréhensible qu'elle apprécie davantage l'humilité d'une prostituée davantage que l'attitude dissimulée des gens respectables.

La scène où la narratrice connaît finalement la présence de l'Autre peut se comprendre de la façon suivante. Elle a cherché cet Autre-là tout au long de sa narration qui progresse parallèlement au temps du récit. Mais, au moment où elle Le trouve, elle a dû se conformer aux lois de l'invention qu'exige l'histoire. C'est pour cela qu'elle a tout d'abord rencontré le prêtre que lui a présenté son amant. Ensuite, elle a dû obéir à la voix de Roger qui ne cessait de lui demander de prier avec lui. Enfin, elle a réussi à accueillir dans son cœur cet Autre-là.

La dramatisation qui est une exigence du récit demande une autre explication. Karin en tant que personnage se plaisait dans les plaisirs charnels avec les officiers allemands pendant l'occupation. Alors, il lui a fallu une *rémission de ses fautes charnelles* avant de retrouver cet Autre-là. C'est pour cela que Roger lui a présenté un prêtre, pour qu'elle puisse se délivrer du poids de son péché dont il se sentait responsable.

6 le dédoublement et l'énonciation

6.1 l'expérience du dédoublement

6.1.1 le sens du dédoublement

Avec quelle joie il lui pardonnait cette injure du matin !²⁷⁸ [...]
Je te pardonne tout ce que tu as dit, Praileau !²⁷⁹

Ces deux phrases exclamatives destinées à dégager le sentiment du héros comprennent le même contenu discursif alors que leur forme se modifie. Ce qui les distingue l'une de l'autre, c'est la présence discrète de la voix du narrateur dans le premier lequel est un discours indirect libre, tandis que le deuxième est un discours direct permettant l'emploi du vocatif, « Praileau ! » dont la forme isolée exclut le discours indirect libre. En effet, quelle signification ces deux phrases revêtent-elles ? Si le héros pardonne à son ami c'est à cause de son éducation religieuse qui commande le pardon miséricordieux, alors qu'en réalité son instinct humain le rejette. C'est cette dualité incompatible qui provoque en lui un sentiment d'incompréhension de soi et de protestation contre la doctrine religieuse. C'est ici qu'on peut saisir le sens fonctionnel des deux phrases discursives qui laissent deviner au lecteur le conflit intérieur du héros.

*À présent, il lui semblait que ses bras agissaient d'eux-mêmes comme les bras d'un autre, se levant, s'abattant avec un grand geste en diagonale, et il entendait le sifflement que faisait la branche en déchirant l'air.*²⁸⁰

Les verbes utilisés par le narrateur traduisent l'activité mentale du personnage qui fait l'expérience de son dédoublement en parallèle avec le déroulement de l'événement. D'abord, le verbe impersonnel « il semblait que » suggère une impression physique expérimenté par le héros qui ensuite fait

²⁷⁸ *OC. M.*, pp. 23-24.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

l'expérience de la perception auditive : « il entendait ». Ainsi le sujet fictif qu'est Joseph vit la scène avec ses propres sensations ; c'est l'acte énonciatif du narrateur relevant du dédoublement qui l'a rendu possible. Et le trait simultané suivant lequel se déroule l'événement peut être justifié par la fonction de l'imparfait. Comme l'explique P. Ricœur, l'imparfait signifie le degré zéro d'écart entre le temps de l'acte disposé par le narrateur et celui du texte.²⁸¹

Venons-en maintenant à l'aspect sémantique et réfléchissons à l'instabilité dont Joseph fait preuve. On constate immédiatement l'aggravation de son comportement. C'est comme si une autre personne que lui se juxtaposait en lui. Si cet autre moi s'emparait de son activité mentale, est-ce qu'on peut dégager le héros de la responsabilité de ses actes meurtriers qui seront commis dorénavant ? Avant de répondre à la question, une autre réflexion s'impose à nous. La question de l'autre qu'on peut traduire comme un dédoublement concerne non seulement l'état psychologique du héros, mais aussi l'activité énonciative du narrateur. Quel est le lien cognitif de ces deux états dédoublés apparemment inconciliables ? On essaie d'y répondre par l'exemple suivant.

Malgré lui, en effet, *sa mémoire lui retraçait toutes les circonstances avec Moïra. Cette petite femme orgueilleuse, insolente, c'était donc elle...* Il l'avait imaginée tout autre, et la vraie Moïra lui avait paru sinon laide, du moins trop singulière, trop étrangère d'aspect pour qu'il pût l'admirer. Étrangère, c'était bien cela. *Une femme d'un pays lointain. Vêtue de rouge comme la prostituée de l'Apocalypse, les lèvres peintes. Il se revit, courbant l'échine devant elle* pour ramasser son chandail. Avec quelle joie il l'eût frappée, punie, oui punie, de son arrogance ! Le sang lui en montait à la tête.²⁸²

« Il se revit, courbant l'échine devant elle ... » Son acte de mémoire qui se fait en concomitance est un signe du dédoublement énonciatif ; le héros, bien qu'il soit désigné à la troisième personne, « il », assume l'acte de souvenir de son attitude qui est d'ailleurs humiliante ; c'est cette action-là qu'on peut

²⁸¹ Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Ed. Seuil, Paris, 1983, p. 132.

²⁸² *OC. M.*, p. 125

appeler par le dédoublement énonciatif, dans la mesure où le narrateur se prête à l'action cognitive du sujet origine fictif qu'est Joseph.

Ceci est suivi immédiatement par le monologue narrativisé au cours duquel le héros se fait entendre : « Avec quelle joie il l'eût frappée, punie, oui punie, de son arrogance ! » On souligne que la circonstance du monologue narrativisé est favorisée par le dédoublement énonciatif. Le héros désigné à la troisième personne, « il », se dégage du contexte.

Joseph continue de se montrer comme une personne dédoublé qui a à peine sa conscience normale. Il cherche à nier son meurtre mais en même temps sa mémoire le lui rappelle. Inévitablement, il se sent coupable de son acte incompréhensible qui, pourtant, était déjà prédestiné dès le début de l'histoire par un ordre invisible. Quelle que soit la raison de ce geste horrible, il n'est plus la même personne. Il subit une crise d'identité qui aboutit à une dépersonnalisation de lui-même. Au niveau de l'énonciation, ce qui nous intéresse c'est la manière dont le narrateur énonce le dédoublement vécu par le personnage. En d'autres termes, il nous faut toujours garder à l'esprit le double point de vue par lequel on approche de l'expérience du dédoublement.

Un moment plus tard, il déjeunait avec David, seul avec lui comme à l'ordinaire, et David lui parlait de sa voix douce, lui offrait du pain, du café, et *c'était un autre qui répondait*, mangeait. Cela semblait à Joseph plus étrange que tout : il était là et *un autre agissait à sa place* ; d'une certaine façon, *lui-même n'était pas présent*. On ne pouvait pas expliquer cela. Il n'y avait pas de mots, il n'y aurait jamais les mots qu'il fallait pour exprimer certaines choses.²⁸³

C'est un autre qui donne la voix ; Joseph ressent un dédoublement de son moi au moment où il devient la personne focalisateur ; autrement dit, le narrateur opte pour la focalisation interne pour voir ce qui se passe à l'intérieur du héros. Et la focalisation interne oblige le narrateur à quitter sa position objective. Or, ce qui est remarquable, c'est qu'il continue à décrire l'état psychologique du héros : « ...et *c'était un autre qui répondait* » Le sentiment

²⁸³ *Ibid.*, pp. 177-178.

dédoublé vécu par le personnage est traduit par la voix du narrateur. C'est à ce stade là que l'on peut parler de dédoublement énonciatif.

Alors que c'est lui-même qui fait l'expérience simultanée du dédoublement, c'est le narrateur qui énonce son esprit dédoublé. Ce processus pourrait signifier l'expérience concomitante du sujet de l'énonciation avec le personnage qui, étant indépendant du sujet locuteur, éprouve la présence d'un être invisible. A partir de l'adverbe circonstanciel, « d'une certaine façon », le point de vue énonciatif se dirige davantage vers le narrateur qui, enfin, arrive à exprimer ses propres idées : « On ne pouvait pas expliquer. ... » L'emploi du pronom impersonnel, « on » et du mode conditionnel du verbe, « il n'y aurait jamais » prouve l'existence du sujet de l'énonciation qui conduit à la conscience du protagoniste.

Il remonta la rue principale, sans savoir pourquoi. On eût dit que ses pieds se posaient d'eux-mêmes l'un devant l'autre, le menaient à leur guise, comme dans un rêve. C'était étrange de ne savoir que faire de soi, de son corps. Il fallait pourtant que le corps fût quelque part, respirât, remuât.²⁸⁴

Joseph ayant perdu la maîtrise de lui-même, la description de son état présent s'appuie forcément sur un langage qui traduit la pensée préconsciente ; le héros n'est pas assez lucide pour exprimer son sentiment d'une manière cohérente. C'est pourquoi le narrateur utilise surtout le subjonctif, parce que le sujet fictif qui se montre à lui n'a aucune conviction de soi-même. De même, l'expression comparative, « comme dans un rêve » montre une personne qui est déroutée par la réalité.

Les deux scènes qui sont situés au début et à la fin de l'histoire font apparaître une similitude syntaxique pour rendre compte de l'expérience vécue par Joseph. D'abord, au niveau syntaxique, le verbe « semblait » qui a un sens de supposition correspond au mode subjonctif, « on eût dit » lui-même revêtu du même sens. Et, l'expression comparative introduite par « comme » souligne que

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 180.

le geste du héros se fait inconsciemment ; Celui-ci n'assume plus la responsabilité de son acte.

Si on essaie de considérer l'expérience du dédoublement vécu par le sujet de l'énoncé tout en s'appuyant sur le dédoublement accompli par le sujet de l'énonciation, c'est que ces deux expériences, bien qu'étant distinctes dans leur processus, participent d'une logique identitaire. Ce qui veut dire que le sentiment de cette dualité ressenti par Joseph n'aurait pu se révéler sans être précédé psychologiquement par son sujet de l'énonciation. En allant plus loin dans cette hypothèse, on peut se demander s'il est juste de souligner le dédoublement du sujet de l'énonciation, alors que celui-ci est dans la conscience du personnage qui compose le sujet de l'énoncé ? Pour pouvoir répondre à la question, il nous faut considérer le point de vue de l'histoire. Le dédoublement énonciatif est un acte cognitif du sujet conscient, alors que le fait que celui-ci est dans la conscience du personnage est avant tout une question du point de vue.

Alors que le dédoublement est une condition nécessaire pour conduire l'histoire, il devient une donnée d'expérience des personnages à l'intérieur de l'histoire. C'est surtout autour de la conscience du corps et du sentiment du péché qu'évoque celui-ci que se déroulent l'histoire de Joseph et celle de Roger et de Karin.

Le héros mène un combat intérieur ; D'abord, il en appelle à son Dieu, tout en reconnaissant son hypocrisie. Ensuite, il se juge sévèrement, critiquant son impureté spirituelle. Donc, plusieurs voix s'entremêlent et se battent dans sa conscience. C'est lorsqu'il trouve le chemin de la vérité que sa lutte s'arrête. Ce qu'il croit être sa voix de vérité, c'est que Dieu ne pardonne pas aussi vite qu'il aurait cru son cœur licencieux.

« *Tu t'es trompé. Dieu ne pardonne pas aussi vite. Car il est écrit qu'aucun impudique n'a d'héritage dans le royaume de Dieu. Tu es perdu.* »²⁸⁵

L'emploi de la deuxième personne dans le monologue du héros est le signe du dédoublement vécu par celui-ci. Ainsi, le monologue participe d'un dialogue fictif avec son double. Le dédoublement vécu du héros est un sentiment d'autant plus douloureux que sa visée est « le royaume de Dieu » auquel rêve sa conscience puritaine.

Dans la cuisine il s'aperçut que ses mains tremblaient un peu et il éprouva une fatigue subite, mais on le renvoya une fois de plus dans la salle pour achever de desservir, et, de nouveau, le nom du Christ fut proféré comme une insulte dans un fracas de vaisselle. Il s'interrogea sur ce qu'il devait faire. Souvent déjà, presque chaque jour, à l'Université, il avait entendu prendre en vain ce nom qui était le plus saint du monde, mais jamais comme ce matin il n'avait reçu ce coup en pleine poitrine qui le faisait grimacer malgré lui. Et brusquement ses préoccupations de tout à l'heure lui parurent sinon ridicules, du moins insignifiantes et presque irréelles. La seule réalité, c'était *ce nom* qu'on ne prononçait, même dans un blasphème, qu'avec la permission divine. L'autre réalité, la réalité de la chair, la réalité du désir, si cruelle qu'elle fût à certaines heures, paraissait illusoire, en cet instant. Il y avait deux royaumes : celui de Dieu et celui du monde, et ces deux royaumes s'expulsaient l'un l'autre du cœur de l'homme ; et ces garçons qui blasphémaient le Christ, rétablissaient sans le savoir un ordre invisible.²⁸⁶

La conviction intérieure du héros se dégage à travers le monologue narrativisé. Les mots qu'il prononce sont filtrés par la conscience narrative. Le nom du Christ est tellement réel qu'il fait paraître d'autres réalités insignifiantes. Le déictique, « ce nom », efface implicitement la distance psychologique entre le héros et la voix narrative si bien que le héros prend à son compte la phrase monologique. Et, l'emploi de l'imparfait favorise l'acte contemporain du sujet de l'énonciation qui exprime la pensée du sujet-origine qu'est Joseph.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 119.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 155-156.

« Je côtoie la flamme sans jamais m’y brûler. »²⁸⁷ La phrase résume le conflit intérieur de l’héroïne. La sensualité symbolisée par la flamme est une tentation si forte que même l’amour divin ne peut l’empêcher de la subir. Si elle y succombait volontairement sous l’occupation allemande, et que finalement elle est poursuivie par la mort, n’est-ce pas la punition divine qui agit ainsi ? Il semble être d’autant plus probable qu’elle se moque de l’amour de Dieu quand elle raconte son histoire. Donc, le sentiment désespéré causé par l’absence de l’amour transcendantal l’entraîne à celui de la perte de son identité. C’est ce qu’on a appelé au fil de notre discussion l’expérience de dédoublement.

À cause de Roger, je me souvins du jeune officier danois que j’avais vu avec lui dans les jardins de Tivoli. Sous le calot incliné en avant jusqu’à toucher le sourcil droit, le visage dédaigneux avait provoqué en moi une faim subite et dévorante, torture délicieuse dont je ne me lassais pas. L’homme disparu, je l’avais suivi par l’imagination jusqu’à cette minute fantastique où, six jours plus tard, le hasard le mettait sur ma route et cette petite tête méchante et avide s’inclina vers mon visage pour me dévorer la bouche. Et maintenant que j’y repensais, dix ans plus tard, la tête m’en tournait. [...]²⁸⁸

Le souvenir de l’officier danois dont avait envie la narratrice participe à la concordance de l’histoire dans la mesure où il confirme ce qui a été narré par le premier narrateur. Jusqu’ici resté en suspension, il complète finalement la mémoire manquée de l’histoire.

En effet, cet épisode symbolise le désir charnel sans cesse inassouvi de la narratrice qui se découvre ainsi comme une femme obsédée par la sensualité ; c’est ainsi qu’explique J. Petit. Et, ce qu’elle ressent à travers son souvenir, c’est un sentiment de regret proche de la frustration provoqué par son désir vilain. Ce ne serait pas par hasard qu’elle a fait l’expérience du dédoublement en regardant le miroir. Son image qu’elle y trouve aurait provoqué une sensation d’être une autre personne. C’est celle-ci qui est une partie de son moi qu’elle retrouve en se souvenant de l’officier danois. Donc, le processus du dédoublement déclenche

²⁸⁷ *OC. L’A.*, p. 789.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 829.

en elle un souvenir anachronique dans lequel le désir acharné de l'officier danois poursuit Karin qui était une fille de la volupté. Ceci dit, l'expérience du dédoublement semble relever d'une opération maléfique dont l'agent est le diable. Or, là où se trouve le diable, agit aussi le Dieu. C'est la raison pour laquelle Roger qui est son ancien amant revient à elle pour lui faire retrouver la lumière divine qui peut triompher la force maléfique du diable.

6.1.2 le dédoublement psychologique

Evoquons ensuite la réflexion de Saint Paul sur la chair. En effet, l'apôtre saint Paul est cité fréquemment dans le texte pour justifier la position du héros. Le dualisme paulinien est un dualisme moral dans la ligne de L'Ancien Testament où l'homme doit faire son choix entre des forces contraires, mais inégales. C'est justement ce que Joseph a ressenti au cours de son débat intérieur où les forces contradictoires se heurtaient sans qu'une issue se profile. C'est pour cela qu'il avoue son tourment à David. « Cette espérance que tu as dans le cœur, je l'ai aussi, mais elle voisine avec une crainte affreuse. Toi, tu as trouvé Dieu et il ne te sera jamais ôté, mais moi, je tremble à tout moment de le perdre »²⁸⁹ Le tourment intérieur du héros résulte de la domination de la chair sur son esprit qui se sent ainsi « séparé d'avec sa chair ». C'est le dédoublement de sa personnalité causé par le sentiment du péché qui est plus fort que son cœur : « je désire horriblement ce péché que je ne commets pas. » Son aveu apparemment honnête a aussi une force illocutoire qui déclenchera son action restée jusque là potentielle. S'il en est ainsi, l'acte verbal du héros ne trahit pas son cœur qui est désormais conditionné.

La souffrance de cette alternance inconciliable de « l'espérance » et de « la crainte » provoque l'expérience du dédoublement qui atteint son paroxysme lorsqu'il erre comme un somnambule à la suite de l'homicide involontaire de Moïra. Le dédoublement par lequel il se sent séparé de sa chair nous importe

²⁸⁹ OC. M., p. 148 .

dans la mesure où il peut décider de la responsabilité de Joseph pour son crime. S'il a tombé en effet dans le dédoublement, on ne saurait l'inculper pour crime.

On peut encore noter chez Joseph quelques gestes anormaux. Il pleure au cours de l'étranglement de Moïra. On peut se demander pourquoi. Ensuite, une fois son acte meurtrier terminé, il lui remet le vêtement. Finalement, il se couche à côté et se rendort. Il est difficile d'imaginer un criminel dormi à côté du corps de sa victime. Moïra qu'il a tuée de sa main, ne lui fait-elle plus peur ? Il semble agir comme une personne qui remet les choses à leur place après les avoir dérangées. Il veut mettre de l'ordre. Quel que soit le motif de son comportement, il ressemble à un somnambule qui agit comme dans un rêve. Le fait de sombrer dans un profond sommeil est un résultat naturel de son état dédoublé qui s'était déjà manifesté lorsqu'il errait dans les bois après la bataille avec Praileau. À ce moment-là aussi il était tombé dans un lourd sommeil.

Donc, les deux événements qui composent l'histoire d'une manière circulaire semblent vouloir dire que le héros n'a cessé d'être dominé par une influence plus forte que sa volonté. Donc, si cette influence vient de l'extérieure, on ne saurait le rendre responsable de ses gestes puisqu'une personne inconnue, bien qu'engendrée par sa personnalité humaine, a commis le geste meurtrier. Il nous reste à résoudre la question de l'origine de cette personne inconnue qui aurait atteint la personnalité du héros d'une manière tellement absorbante que celui-ci en a perdu son identité.

Ensuite, on assiste à une scène de dédoublement : « comme les bras d'un autre ». L'explication donnée par le narrateur nous incite à croire à un aspect anormal du héros. Le dédoublement du héros résulte du fait qu'il ne se rend pas bien compte de son sentiment à l'égard de Praileau qui aggrave sa souffrance en affirmant que son ami est un assassin. Ce qui est remarquable dans cette dramatisation, c'est que le héros se dédouble une fois de plus après son meurtre. Il erre dans les rues comme un somnambule. Donc, le dédoublement compose l'histoire d'une manière corrélatrice du début à la fin de l'histoire.

Cette expérience qu'il a vécue à la suite du duel violent qui l'a opposé à Praileau se renouvelle d'une manière identique lorsqu'il a fini de frapper son compagnon, Mac Allister avec une ceinture pour le punir de ses paroles obscènes : « Et comme dans le bois avec la branche dont il avait frappé l'arbre, il eut l'impression que *son bras agissait de lui-même.* »²⁹⁰

Ce qui est remarquable dans l'histoire, c'est que le dédoublement vécu par le héros se répète d'une manière similaire à la fin de l'histoire lorsque celui-ci a tué Moïra. Regardons de plus près le geste de Joseph sur le point de tuer Moïra. Les mains qui s'approchent du cou de celle-ci sont celles qui ont étranglé Praileau. Or, Joseph les ont vu se refléter sur l'abat-jour d'une lampe quand il était dans la chambre de David. Elles lui apparaissaient comme les mains d'un monstre qui grimpent. Alors, pour lui, les mains qui bougeaient sur la lampe se dotaient d'une vie étrangère à la sienne. Elles bougeaient comme si elles étaient les mains d'une autre personne. Cette indication préalable permet d'expliquer l'état dédoublé de Joseph, qui ainsi peut être dégagé de la responsabilité de ses gestes meurtriers. Ce sont les mains du monstre reflétées dans ses yeux qui ont étranglé Moïra à sa place.

Un trait remarquable d'écriture que l'on constate dans *L'Autre*, c'est un jeu simultané du narrateur qui joue le rôle du personnage à l'intérieur du récit, et qui le juge selon l'écoulement du temps. Pour pouvoir mener à bien ces doubles jeux, il lui est nécessaire d'entrer dans un état de dédoublement qui se manifeste au niveau de la narration aussi bien qu'au niveau de la personnalité.

Le dédoublement de la narratrice se confirme de nouveau lorsqu'elle juge son propre comportement. « Il y a toujours une partie de mon être qui se moque de l'autre » C'est dans le présent de sa narration qu'elle fait l'expérience de son dédoublement ; c'est comme si elle voulait expliquer son inclination au plaisir charnel ; elle veut défendre son comportement honteux

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 78.

si bien qu'elle crée une instance au cours de sa narration ; c'est par une ironie qu'elle se moque d'une partie d'elle-même. « Moi-même, je trouve un certain plaisir à traiter par l'ironie... » Le reproche qu'elle se fait est traduit par les expressions comme : « cette tyrannie des sens », « fureurs du sexe », « de monstrueux ». En utilisant ces termes dépréciatifs, la narratrice tend à montrer qu'elle considère la sexualité comme appartenant au domaine du répréhensible.

Je voudrais que vous me compreniez, fit Karin brusquement. La vie m'effraie quelquefois. Ce n'est pas aux nouvelles du monde que je pense, mais à toutes les choses de la vie, et parmi elles certaines qui me tiennent à cœur.

— L'amour ? »

Elle haussa légèrement les épaules sans répondre.

« L'amour vous attire, Karin, vous me l'avez dit tout à l'heure.

— J'aime ce qui me détruit.²⁹¹

Le suicide de son père obsède Karin qui se suicide au même endroit à la fin du récit. Est-ce qu'on peut dire que *l'hérédité* domine l'histoire de Karin ? Apparemment, oui. Elle a subi aussi le sort de sa mère qui est devenue folle dans un asile de santé ; la folie de sa mère atteint la personnalité de Karin qui devient par son discours antireligieux une femme folle du monde invisible. Son attitude autodestructive n'est pas loin de sa folie ; elle avait déjà montré l'esprit paradoxale de sa personnalité au début de leur rencontre : « Mettons que j'aime souffrir de cette manière-là. »²⁹² Elle préfère la souffrance passionnelle à la paix de l'âme. La folie de l'héroïne est une manière intentionnelle d'aborder le monde invisible au détriment de normalité. On est frappé par la ressemblance de son esprit avec celui de Joseph.

Je me méfiais de *la prostitution*, moins à cause d'une maladie toujours possible que pour ces facilités auxquelles je jugeais indigne d'avoir recours avant l'âge où l'on a cessé de plaire. Elles me salissaient à mes yeux, elles me vieillissaient, elles me faisaient honte. *La morale*, _ ai-je besoin de

²⁹¹ *OC. L'A.*, p. 791.

²⁹² *Ibid.*, p. 722.

le souligner ? _ n'avait rien à voir dans cette histoire. *A mes yeux, une fille des rues valait mieux que bien des personnes prétendues respectables*, mais il me manquait trop de clairvoyance et de courage pour m'avouer que la prostitution m'attirait avec la même violence qu'un gouffre attire un homme sujet au vertige. *Cela, je ne le compris que beaucoup plus tard.*²⁹³

La dernière phrase par laquelle Roger semble vouloir justifier son acte malsain rappelle l'énonciation ultérieure du narrateur ; on peut interpréter que celui-ci ignorait au moment où il faisait l'expérience de la chair avec une prostituée, la tentation irrésistible de cet amour clandestin. Alors, comment peut-on interpréter l'opinion qu'il se fait d'une prostituée : « À mes yeux, une fille des rues valait mieux que bien des personnes prétendues respectables » ? N'est ce pas paradoxal qu'il apprécie plus une prostituée que « les gens respectables » et qu'il soit tenté par cette forme d'amour ? À ce moment du récit, Roger manifeste ici encore le dédoublement psychologique ; alors que son cœur évalue la prostituée mieux que les autres, son corps est soumis à la tentation. Et cette attitude décalée se manifeste par le dédoublement énonciatif lorsqu'il se juge tel qu'il était au moment de l'événement sans aucune rétrospection.

Le geste n'accompagne pas toujours le mouvement du cœur ; quelque chose d'imprévisible guide *l'action* contrairement à *l'intention*. Ce que l'on a expliqué à propos du dédoublement n'est pas loin de ce mouvement psychologique.

De toute évidence, c'était une femme de la campagne, mais elle avait plus de dignité que bien des habitantes de Copenhague, et le désir me vint de lui dire quelque chose de gentil, au lieu de quoi - horreur - je sentis monter à mes lèvres un inexplicable fou rire.²⁹⁴

La rencontre d'une vieille femme est une expérience similaire à celle de Roger qui, ébranlé par la foi austère des deux vieilles femmes qu'il a aperçues dans l'église se décide à s'adresser à l'amour invisible de Dieu. Karin elle aussi se sent obligée d'exprimer une certaine déférence envers la vieille femme, alors

²⁹³ *Ibid.*, pp. 800-801.

qu'elle ne peut réprimer son rire. Et le désaccord de son cœur avec l'action a été déjà signalé par son monologue dont l'emploi de la deuxième personne laisse deviner le dédoublement psychologique du sujet : « Tu délires, Karin, c'est ainsi que tout commence... »²⁹⁵ Si on constate une fois de plus l'idée athéiste dont elle fait part au prêtre, c'est une conséquence de son errance morale.

6.1.3 le dédoublement énonciatif

Donc, le dédoublement énonciatif semble concerner étroitement celui psychologique dont le sujet est le personnage agissant :

Il lui semblait depuis un instant qu'il *n'y voyait plus* et qu'en plein soleil ce petit groupe d'hommes *s'enveloppait d'ombre*.²⁹⁶

Le verbe de perception, « voir », présuppose une action mentale du sujet agissant qui, tout en étant désigné à la troisième personne, « il », se détache du sujet narrateur ; l'emploi de l'imparfait qui fait prévaloir l'acte du sujet grammaticale, « il », renforce cette action énonciative du dédoublement.

« [...] , puis il y avait eu *comme un brouillard* qui lui dérobait cette face provocante. »²⁹⁷

La phrase qui évoque un souvenir de Joseph confirme ce qu'il a vécu tout à l'heure : « en plein soleil ce petit groupe d'hommes s'enveloppait d'ombre » Le personnage Joseph, a pratiqué sans interruption l'acte de *voir*, autrement dit le dédoublement de l'auteur n'a cessé de se faire.

« Pourquoi me dit-il cela ? pensa Joseph. Si je levais *la main* sur lui, je le tuerais. »

Le monologue traduit son doute sur l'existence d'une force supérieure à lui. Ce mouvement psychologique est d'autant mieux supporté que le monologue est une forme langagière de dialogue avec une partie de soi-même.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 951.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 950.

²⁹⁶ *OC. M.*, p. 15.

Le mot 'la main' attire aussi notre attention. Membre du corps elle devient indépendante de l'intention du sujet ; c'est ainsi que le geste meurtrier attribué aux mains, le sujet n'est plus tenu pour responsable.

C'est à cause de la peur d'une force inconnue qu'il évite de regarder son ami. « Brusquement il tourna les talons... » La douleur provoquée par une impression d'être habité par une force inconnue ne cesse de l'accabler. « Si je t'avais frappé ce matin, je t'aurais assommé, répliquait *mentalement* Joseph. Je suis deux fois plus fort que toi. » Cet amour inavouable vient de la peur que Joseph a de se révéler comme un être impur à ses propres yeux. C'est pour cela qu'il veut tuer cet ennemi qui est à l'origine de sa passion. Le sentiment rejeté par sa conscience puritaine se heurte à l'instinct religieux. Il s'est produit dans son cœur à mesure de la découverte des autres.

« Tu es un hypocrite, *murmura-t-il* en laissant retomber ses bras.
Tu fais semblant de pardonner, mais tu ne pardonnes pas. »

On voit ici que le désir de punir son ennemi l'emporte sur celui de pardonner. L'emploi de la deuxième personne, tu, est un signe du dédoublement psychologique. Par ce processus il se propulse à l'extérieur de lui-même comme une personne étrangère avec qui il peut dialoguer, et exprime ses reproches. Le verbe, « murmure », indique le récit de parole ; la fonction du dédoublement devient davantage objectivisé, alors que dans le récit de pensée elle s'imprègne davantage de la subjectivité, comme le montre l'exemple suivant : « Mais une voix intérieure lui souffla tout bas : 'Ce n'est pas lui que tu voulais battre.' Il dit alors, sans bouger... »²⁹⁸ Le sujet se voit divisé en multiples strates de la conscience avant d'arriver à la voix intime de sa vérité.

[...] « "Si votre cœur vous condamne, Dieu est plus grand que votre cœur !" » [...] Est-ce que ton cœur ne te condamne jamais, David ? Il me semble que *le mien me condamne tous les jours* depuis que je suis à l'Université, et cette parole me répond. [...] Tu ne peux pas pécher comme

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 154.

moi. La paix t'est donnée pour toujours et il n'y a en toi aucun désordre alors que tout en moi est violence. [...] Toi, tu as trouvé Dieu et il ne te sera jamais ôté, mais moi, je tremble à tout moment de le perdre, parce qu'il me semble que je suis plongé dans le péché jusqu'aux yeux. Je brûle, David. Si je ne tombe pas avec une femme, c'est que Dieu m'en préserve comme il préserva le Philistin Abimélech, mais je désire horriblement ce péché que je ne commets pas. Tu ne sais pas ce que c'est que cette faim du corps. *J'ai quelquefois l'impression d'être séparé d'avec ma chair, et c'est comme s'il y avait en moi deux personnes dont l'une souffrirait et l'autre regarderait souffrir.* »²⁹⁹

Le verset biblique que cite Joseph montre le dédoublement où s'égare le cœur de Joseph : « “Si votre cœur vous condamne, Dieu est plus grand que votre cœur !” » Il traduit aussi la miséricorde divine qui pardonne le péché de l'homme, si grand soit-il. Or, le péché auquel pense le héros est un des plus graves qui peut détruire la relation de l'homme avec le dieu ; c'est le péché d'adultère dont il s'agit ici. Il l'avoue à son ami : la femme qu'il désire est entre lui et son Dieu. Si le péché semble inévitable dans le récit, la parole divine citée par le héros a pour la fonction de neutraliser sa force destructrice en vue de soustraire le sujet au mal « humainement irréparable ».

La violence de ses réactions fanatiques, de ses condamnations sans appel, de ses fureurs « bibliques » témoigne d'une peur profonde d'être vaincu. *Une obscure intuition l'avertit qu'il se défend en vain car l'ennemi est déjà dans la place, et ce ne sont pas les autres qui triomphent de l'Ange, c'est son propre désir.*³⁰⁰

Michèle Raclot souligne la peur du héros qui s'est manifesté au début lors de la rencontre de Praileau ; c'est la peur de se reconnaître comme un être impur qui aurait déclenché le geste meurtrier. Et il se sait condamné à commettre ce péché, parce que c'est « une obscure intuition » qui lui rappelle l'action irréversible de « son propre désir ». Le héros semble ne pas être responsable de son geste.

La manière dont s'exprime le dédoublement de Joseph attire notre attention. C'est pendant le dialogue avec David qu'il cite deux versets bibliques

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 147-149.

³⁰⁰ Michèle Raclot, *op. cit.*, p. 499.

dont l'un est celui de saint Paul : « Mieux vaut se marier que de brûler »³⁰¹ et l'autre est celui de saint Jean. On saisit incidemment une logique entre les deux. D'une part le verset de saint Paul reconnaît d'une façon voilée la réalité charnelle de la condition humaine. D'autre part, le verset de saint Jean met en relief la sagesse divine qui recouvre le désir charnel. Donc, les deux citations qui sont mentionnées dans le discours de Joseph laissent deviner la tournure du drame que celui-ci va vivre.

Ces deux phrases montrent une activité de mémoration de la part du sujet de l'énoncé. Ici, il nous semble possible d'émettre l'hypothèse d'une double énonciation ; d'abord, Joseph qui est le sujet de l'énoncé se sépare du sujet énonciateur dont l'auteur accomplit la fonction. Ensuite, Joseph se dédouble de son moi présent pour revoir la scène où il s'est senti humilié devant une femme orgueilleuse. Alors, cet acte énonciatif qui relève d'un double dédoublement contribue à former une autonomie discursive du sujet de l'énoncé.

Un point remarquable, c'est que l'activité épistémique du sujet de l'énoncé consiste avant tout à une perception visuelle : « Sa mémoire lui retraçait toutes les circonstances avec Moïra. », « Il se revit, courbant l'échine devant elle »

Par sa forme générale, qui rappelait celle d'un entonnoir, et le tracé concentrique des allées, ce lieu faisait songer à une de ces naïves allégories d'autrefois présentant une image de la destinée humaine, les purs montant vers les hauteurs bienheureuses, alors qu'une invincible force attirait les luxurieux vers les bas-fonds sept fois maudits. Pour moi, *en ces années lointaines*, il me paraissait impossible d'admettre aucune distinction entre le bien et le mal lorsqu'il s'agissait de la chair. J'obéissais à la nature tout en regrettant que le sentiment du péché ne s'y mêlât pas tant soit peu pour pimenter tout cela qui risquait de devenir banal par le simple fait de la répétition. De plus en plus, je ressentais comme une tyrannie le besoin du nouveau. A cause de cela, les bonnes fortunes les plus inespérées demeuraient pour moi sans lendemain.³⁰²

« En ces années lointaines » implique une rétrospection du narrateur qui se dédouble ainsi en sujet fictif, « je ». Le dédoublement énonciatif de la

³⁰¹ OC. M., p. 144.

première personne entraîne aussi le dédoublement psychologique, dans la mesure où le sujet de l'énoncé n'éprouve aucun sentiment de culpabilité, alors que le sujet énonciateur le traduit par le subjonctif imparfait : « le sentiment du péché ne s'y mêlât pas tant soit peu ». L'écart psychologique ayant été opéré par le sujet énonciateur, la première personne qui est le sujet de l'énoncé peut maintenant justifier ses actes insolites qui consistent en la poursuite ouverte du plaisir charnel : « il me paraissait impossible d'admettre aucune distinction entre le bien et le mal lorsqu'il s'agissait de la chair ». Donc, « l'être de chair » connoté négativement ici reprend « les impurs » et « les luxurieux » présentés au début. En effet, les protagonistes du roman jouent le rôle de débauchés, non pas pour s'adonner au plaisir de la chair, mais pour savoir ce qui est derrière ; c'est un choix volontaire en dépit de leur moi corporel.

Me levant d'un bond, je gagnai la petite terrasse qui s'étendait devant ma fenêtre. De cet endroit, je dominais la place dont j'ai parlé plus haut, [...] Dans la splendeur transparente de la nuit, j'éprouvai malgré mon inquiétude la joie d'être en vie, d'être jeune, d respirer l'air frais qui remuait doucement les masses d feuillage à mes pieds. Cela, on ne pouvait me le ravir. Je souffrais moins. Qui pouvait deviner quel bonheur se cachait dans l'avenir ?

J'eus froid tout à coup et rentrant dans ma chambre, le jetai dans mon lit. À la seconde même où j'allais glisser dans le sommeil, une phrase bizarre me vint à l'esprit comme la fin d'un raisonnement dont j'avais sauté les étapes : « Elle est tout ce que tu voudras, mais elle n'est pas insignifiante. »³⁰³

Ce monologue s'insère dans une narration réflexive au cours de laquelle Roger cherche à interpréter ses comportements passés. Apparemment, 'elle' désigne Karin à qui le narrateur est attaché, malgré l'indifférence qu'il affiche. Ce que l'on doit souligner, c'est que Roger ne sait pas jusqu'au moment présent de l'histoire, s'il aime vraiment Karin. Parlons-en d'une autre manière. Puisque l'histoire de Roger adopte la narration ultérieure, il devait savoir son sentiment envers Karin ; il a dû aimer Karin même s'il ne l'a pas avoué. Or, à partir du

³⁰² OC. *L'A.*, p. 735.

moment où il juge son passé à l'intérieur du récit, il prend l'attitude de celui qui ignore d'une manière consciente sa personne en tant que narrateur ; c'est-à-dire que entre Roger qui agit dans le récit et Roger qui raconte son histoire il se produit un *dédoublement* : dédoublement au niveau de l'énonciation qui permet au narrateur d'ouvrir davantage d'espace fictif.

Il me semblait avoir encore dans mes mains et sur tout mon corps l'odeur de la chair splendide qui s'était offerte à ma glotonnerie. Par l'esprit je revoyais tout. Ce n'était pas un souvenir, mais bien une hallucination. Je me trouvais de nouveau dans une chambre sinistrement éclairée par une seule ampoule au-dessus du lit. ...³⁰⁴

Le souvenir d'une nuit passée avec la prostituée est évoqué d'une façon particulière ; tout d'abord le narrateur se dédouble en je qui est le sujet fictif. Ensuite, celui-ci se dédouble encore pour devenir le personnage qui vit la scène avec la prostituée. C'est ainsi que le sujet se dédouble d'une manière répétitive.

Karin se remémore l'épisode frustrant avec Johanna. Ce qui nous intéresse, c'est le processus de la mémorisation de Karin en tant que personnage :

La pendule marquait dix heures vingt quand je me réveillai. J'avais dormi plus de deux heures. [...] Toute la scène de la rue me revint à la mémoire : le joli petit visage de Johanna, sa voix claire, impitoyable, ses yeux vides d'expression, d'un bleu de glace. Elle était dure comme l'innocence, cette enfant qui m'avait brisée.³⁰⁵

Or, pour que celle-ci se souvienne d'un événement passé à l'intérieur du récit qui lui-même est raconté par la narratrice d'une façon rétrospective, il est nécessaire que Karin, tout en étant doté de l'autonomie de ses facultés mentales, se dédouble de sa personne en tant que narratrice. En effet, il aurait fallu que l'auteur implicite se dédouble pour devenir l'acteur qui agit dans l'histoire.

³⁰³ *Ibid.*, p. 739.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 799.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 853-854.

On trouve encore des verbes signifiant la mémorisation. « Je ne *me rappelle plus* bien comment la nuit passa. », et « Pourtant je *me souviens* que je me fis du thé. » Apparemment, ce n'est pas *le personnage*, mais *la narratrice-Karin* qui utilise *le verbe de souvenir* au temps présent. On peut donc distinguer les deux instances du même sujet romanesque.

Le narrateur commente ses propres sentiments en fonction des deux visages de Karin ; « l'hypocrite » par laquelle il voulait désigner tout d'abord son amante n'étant pas compatible avec « ce visage rayonnant de bonheur », il finit par conclure d'une façon généralisante tout en préférant l'ambiguïté à l'affirmation, ce qui est d'autant mieux jugé que la personnalité de Karin préservait son mystère. Il est aussi possible de dire que c'est Roger en tant que premier narrateur placé à l'extérieur de la scène qui donne son avis personnel avant de s'engager en tant que sujet actant ; la distinction du narrateur qui joue simultanément le rôle de personnage à l'intérieur de la scène est, souvenons-en nous, notre hypothèse principale.

Dans le discours suivant, on peut constater des traits qui démarquent la narration fictionnelle et qui prouvent notre hypothèse selon laquelle elle est faite en concomitance avec les événements de l'histoire, c'est-à-dire, le narrateur invente son récit à partir de son présent. Citons les phrases qui étayaient notre hypothèse.

Comme il m'arrivait si souvent, ces inspirations, bonnes ou douteuses, me venaient trop tard. Trop tard ? Peut-être que non. [...] Les promeneurs du dimanche regardaient curieusement ce touriste [...] Espérais-je la voir là tout à coup ?³⁰⁶

En quoi consiste la spécificité de l'énonciation fictive qui progresse en fonction du présent du narrateur ? Les deux propositions interrogatives sont insérées dans le discours comme si elles faisaient parti du monologue intérieur de Roger ; Celui-ci se demande ce à quoi il pensait non pas au moment où

l'événement s'est produit, mais où il raconte l'événement à présent ; c'est ce qui permet au narrateur d'inventer son histoire d'une manière autonome. Ensuite, le démonstratif « ce touriste » implique la simultanéité de l'événement au moment de la narration ; c'est ce qui constitue l'espace fictif du récit. Et c'est la raison pour laquelle l'imparfait « regardaient » en perdant sa signification temporelle de passé, peut être mis en parallèle avec le démonstratif « ce touriste ». De plus, dans la phrase interrogative, « Espérais-je la voir là tout à coup ? », le verbe « espérer » nous fait réfléchir ; c'est un verbe qui désigne le processus intérieur, et qui favorise le déplacement du narrateur vers un sujet-origine fictif ; la première personne « je » assume le rôle du personnage. Tout en restant dans l'ambiguïté, Roger fait un geste comme si Karin s'asseyait près de lui ; La scène se situe dans un lieu où Karin venait souvent contempler l'eau qu'il regarde maintenant à sa place, et où elle mourra à la fin.

La grande caresse de la chaleur sur mon corps était comme une simplification de tous mes problèmes : j'étais mon corps et rien d'autre, je le voulais ainsi, je voulais que mon corps me fût un refuge contre le désespoir et les complications de l'amour, je n'aimais plus personne, j'appartenais au soleil, à la brise qui me frôlait des pieds à la tête. [...] Karin était peut-être là où j'aurais pu la voir si je m'étais promené dans la forêt aventureuse ou sous les arbres de la place devant mes fenêtres. Qui pouvait dire qu'elle ne m'attendait pas simplement au bout de la rue, sur un banc ? Elle aussi peut-être comptait sur la chance pour opérer le croisement de nos chemins. Ce jeu de cache-cache usait l'âme, puisqu'il y avait l'âme. ...³⁰⁷

Ce discours conçu comme un monologue intérieur consiste en une autoréflexion du narrateur qui ne cesse de revenir sur son moi dont l'identité l'inquiète encore plus lorsqu'il est en présence d'une femme danoise. Ainsi à la satisfaction d'avoir un corps devenu indifférent se substitue le regret et l'attente à partir du moment où il prend conscience de son amour pour Karin. Et l'amour présuppose, croit-il, l'âme de son interlocuteur. « Ce jeu de cache-cache usait l'âme, puisqu'il y avait l'âme. »

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 803.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 804.

La condition préalable de la narration rétrospective est que le sujet énonciateur se débarrasse de son information actuelle pour devenir le sujet de l'énoncé qu'est le personnage. Celui-ci pense à partir du présent événementiel qui progresse d'une manière indépendante de l'énonciation du narrateur, dans la mesure où le sujet actant est une personne dédoublée du moi origine réel. Ainsi peut s'expliquer la permanence du monologue narrativisé qui présuppose par son caractère immédiat l'événement vécu en concomitance par le sujet conscient. C'est la pensée du personnage qui l'emporte sur l'action langagière du narrateur.

Cette nuit, la terreur fondit sur moi. Il y avait des semaines que je la tenais en respect, de toutes les forces obscures dont nous disposons pour lutter contre le destin, et tout à coup je cédaï. Ce fut vers deux heures du matin. A ce moment, je fus tiré de mon sommeil par le souvenir d'une phrase que Karin avait prononcé la veille et qui avait circulé en moi jusque dans mes rêves : « La guerre est là. » [...] Et d'abord, pourquoi me trouvais-je au Danemark sinon pour fuir, déjà ? Sans doute, il y avait *l'attrait de la chair*, il y avait la multitude de têtes blondes, mais *comme le désir cadrait bien avec une horreur viscérale de la mort !* Karin m'avait annoncé que j'allais mourir. Elle n'en savait rien, mais elle avait parlé à la place du destin. J'avais beau me sauver devant l'avenir menaçant. Ici même, sur cette terre d'asile, mon destin me rejoignait pour me dire : « Je suis là. » Et Karin elle-même m'avait fourni la réponse de la peur : « Restez chez nous, ne partez pas. » [...] Cette longue flèche grise dans le ciel noir avait quelque chose de rassurant que je ne pouvais analyser. Peut-être était-ce la seule magie du passé qui offre un refuge à tant d'âmes simples : la foi qui ne bouge pas. Il n'y avait pas de place en moi pour elle, mais le bonheur que j'avais vu sur le visage de Karin me revint à l'esprit et je le lui enviai un instant.³⁰⁸

La narration de Roger s'articule au tour de verbes qui signifient le mouvement rapide du sujet actant ; L'utilisation du passé simple ainsi que de l'imparfait implique un degré zéro d'écart entre le temps de l'histoire et celui de la narration. C'est ainsi que le sujet actant, je, donne l'impression d'agir simultanément avec l'énonciation, alors qu'il est le sujet dédoublé du narrateur primaire. Alors, comment celui-ci, le narrateur, peut arriver à donner son opinion sans détruire la continuité discursive ? C'est le rôle du discours indirect

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 805-806.

libre traduit ici par la phrase interrogative qui lui permet d'intervenir discrètement au cours de l'action du sujet agissant : « Pourquoi me trouvais-je au Danemark sinon pour fuir, déjà ? » Le trait spontané de la phrase favorise la transition vers l'aveu personnel ; c'est la voix du narrateur jugeant son acte passé suivi de son évaluation objective qui l'emporte sur l'action présente du sujet agissant : « Sans doute, il y avait l'attrait de la chair, il y avait la multitude de têtes blondes, mais comme le désir cadrait bien avec une horreur viscérale de la mort ! » La peur de la mort connotée par le désir charnel gouverne la conscience du narrateur.

Il nous reste à éclairer la fonction du monologue rapporté de Karin qui est inséré à des endroits différents du discours. Il contribue à l'effet de la voix double par laquelle les deux sujets fictifs participent à une communication muette. Mais il a davantage de force discursive qui maintient le récit de Roger dans le temps présent, parce qu'il ne cesse de lui évoquer l'imminence de la guerre : « La guerre est là. » et « Restez chez nous, ne partez pas. »

Karin annonce à la fois le danger de la guerre, et l'espérance en une foi inébranlable. Elle fait contrepoids à la narration de son amant qui s'avance ainsi vers sa prochaine destination. La peur de la mort étant annihilée par l'espérance de la foi, le lecteur peut s'attendre à un événement davantage prometteur.³⁰⁹

6.2 le dédoublement et le miroir

L'expérience du dédoublement que l'on a considérée dans son aspect psychologique ainsi qu'énonciatif trouve un point culminant avec l'objet de

³⁰⁹ Cf. p. 806 : « [...] mon destin me rejoignait pour me dire : “Je suis là.” » Karin est comparée au destin qui ne cesse de lui rappeler l'imminence de la guerre. Si celui-ci n'est autre que la peur de la mort ressenti par le narrateur, Karin devient à son tour le métaphore de la mort tout comme Moïra qui, bien qu'étant une femme fatale, était le destin de Joseph. On se rend compte d'une ressemblance métaphorique des deux romans. Les personnages féminins symbolisent en même temps la mort qui est, non seulement implicite par la guerre, mais aussi par le désir charnel : « mais comme le désir cadrait bien avec une horreur viscérale de la mort ! » On constate une fois de plus que le désir charnel duquel participe aussi le désir sexuel va de pair sans exception avec l'image de la mort dans l'univers fictif de J. Green.

miroir. Se regarder dans le miroir correspond à une volonté de trouver son visage authentique que l'on peut traduire aussi par l'unité de soi. Mais le miroir renvoie souvent une image déformée par l'intervention de son désir ; le sujet refuse de se voir tel qu'il est dans le miroir. Alors que Joseph cherche une image qui ressemble à son idéal puritain, il est déçu par une image sensuelle. Le miroir à trois faces symbolise son identité détruite. Non seulement le sujet est aliéné de son corps, mais aussi une partie de son corps se dédouble de telle sorte qu'elle devient autonome ; ce sont les mains du héros se reflétant sur la lampe qui se meuvent comme les mains d'un monstre. Si finalement Joseph étrangle Moïra de ses mains, c'est qu'elles ont pris une force autonome vis-à-vis de sa volonté de ce dernier. Peut-être que Joseph aurait voulu démentir son crime horrible, mais il se sait avoir fait ce geste horrible. C'est pourquoi il est tombé dans le dédoublement psychologique.

Pourquoi Joseph, quittant la salle pour aller à l'endroit qu'il nomme ainsi discrètement, a-t-il senti le vertige et fait finalement l'exclamation désespérée, « Oh, Dieu ! Dieu ! » ? Evidemment c'est la parole retentissante de Praileau qui met au jour la personne de Joseph qui est à l'origine de son désespoir : « Tu es un assassin... »³¹⁰ Ce verdict lancé par un autre et qu'il aurait voulu dénier est si contradictoire avec ses propres croyances qu'il s'interroge sur son identité ; c'est pourquoi il regarde le miroir. « Un miroir fixé au mur lui renvoya une image qu'il eut peine à reconnaître. Ses yeux agrandis par des cernes gardaient une expression d'horreur. C'était de rage qu'il était malade. »³¹¹ C'est une inconnue ressurgie de son moi qui lui apparaît ; la perte de son identité est renforcée par le sentiment de l'horreur.

« Cette face blanche et avide qui le regardait dans le petit cadre noir l'horrifiait à certains moments. »³¹² Joseph a le sentiment de l'horreur en se

³¹⁰ *OC. M.*, p. 34.

³¹¹ *Ibid.*, p. 35.

³¹² *Ibid.*, p. 41.

regardant dans le miroir ; le moi idéal auquel il aurait voulu atteindre et le moi dont le miroir lui reflète l'aspect sont si éloignés l'un de l'autre que Joseph est désespéré. On ne saurait rapprocher ce décalage d'un dédoublement. Néanmoins on aperçoit une faille qui se creuse dans le psychisme du héros.

Le visage qu'il contemple est comparable à celui sans vie, voire l'image létale. Et quel est le sujet qui regarde ? C'est son visage évoquant la mort qui le regarde ; le héros devient le patient qui subit le regard du sujet autonome. C'est ce sujet-là, inconnu en même temps que autonome, qui agira dorénavant au détriment de la volonté du héros.

Joseph contemple ses mains qui se reflètent sur la lampe « pareilles à des monstres ». Ce sont les mains qui ont été mises en relief au cours de la bataille avec Praileau ; elles se sont resserrées autour du cou de celui-ci qui a prévu déjà une possibilité de se produire un accident. Et cette fois-ci, c'est en compagnie de David qu'il pressent un être de monstre renvoyé par « le miroir de convexe ». Une fois encore le miroir est significatif ; il lui renvoie un double de sa personnalité. C'est finalement celui-ci qui étranglera Moïra. Quelle est la relation entre le fait qu'il a aperçu son double dans le miroir et le crime ? L'auteur, veut-il attribuer la responsabilité du crime au double du héros à la place de lui-même ? C'est d'autant plus plausible que le héros se verra enfin dédoubler lorsqu'il aura fini d'étrangler Moïra avec ses mains qu'il avait regardées sur le miroir convexe. Surtout ce sont ses gestes automatiques comme s'il agissait dans un rêve qui nous font croire à un état dédoublé de Joseph : il habille Moïra qui est devenue un corps sans vie, il la coiffe et il lui met un mouchoir sur le visage. Ces gestes qui sont accomplis apparemment pour le besoin de dignité à l'égard de la morte n'auraient pas été de celui qui avait l'intention de tuer une femme. Or, même s'il n'a pas voulu commettre le meurtre, le geste est accompli ; il a dû rattraper son acte avec le sentiment de culpabilité. Mais il ne réalise pas encore pourquoi il a tué Moïra : « [Une] sorte de stupeur recouvrait ses traits comme d'un masque et sa bouche restait

entrouverte. »³¹³ Son expérience de dédoublement dans lequel la responsabilité de ses actes semble être évacuée est encore approfondie en se reliant au rêve ; ce sont des phénomènes inséparables que l'on doit expliquer.³¹⁴

Le sentiment de ne pas appartenir à soi-même atteint son paroxysme lorsque le héros doit accepter le fait d'avoir commis le meurtre ; il n'arrive pas à reconnaître ses gestes criminels, alors que sa mémoire ne cesse de lui dire la vérité. Donc, le sentiment de dédoublement procède du fait qu'il n'arrive pas à saisir une identité de soi qui a ordonné un tel geste criminel et qui a voulu effacer son crime par l'enterrement de Moïra sous la neige. Ce qui le rend davantage souffrant, c'est le silence de Dieu qu'il a aimé depuis son enfance. « Et pourtant Dieu n'a pas dit un mot. »³¹⁵

A peine Karin a-t-elle crié d'une souffrance, qu'elle regarde le miroir dans la chambre. L'image d'elle-même qu'elle y voit est celle dédoublée suite à la souffrance qui a perduré longtemps.

La glace me renvoya l'image d'une jeune femme svelte et encore gracieuse, oui, gracieuse comme une écolière. Je n'avais que vingt-sept ans et par miracle, après tout ce qui s'était passé, aucune ride profonde ne marquait mon visage. J'essayai de sourire comme on sourit à un homme, mais le sourire ne montait pas jusqu'aux yeux. Je pensai à Roger, aux dîners dans les auberges de campagne, et je souris. Rien à faire. La joie, l'inimitable insouciance étaient parties.³¹⁶

L'expérience de Karin qui se regarde dans le miroir est une conséquence de sa souffrance profonde, même si cette fois-ci le miroir lui renvoie une image positive. Le sentiment de rancune envers son ancienne amie, Ott, lui fait perdre toute patience. Non seulement elle a tué sa jeunesse, mais elle empêche une fois de plus la visite de son amant qui est revenu après des années de la guerre. Son

³¹³ *Ibid.*, p. 174.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 177.

³¹⁶ *OC. L'A.*, p. 821.

cri libérateur est à peine reconnaissable : « Brusquement, un cri s'échappa de ma poitrine, un cri dans lequel je ne reconnus pas ma voix. »³¹⁷ Si on considère que c'est une douleur profonde qui a provoqué cette voix inhumaine, il semble logique que Karin se regarde dans le miroir, pour qu'elle puisse se débarrasser de l'autre dont elle a entendu le cri.

Il semble significatif que la narratrice regarde un miroir après avoir fait l'expérience du mauvais rêve. Regarder un miroir signifie qu'elle cherche à son insu un autre moi.³¹⁸ C'est une expérience de dédoublement qui annonce la folie de la narratrice. En effet, elle arrive à reconnaître son comportement déréglé.

Elle a été sous une influence néfaste lorsqu'elle a rendu visite à Ott, alors qu'elle montrait de la modération vis-à-vis de Roger. Le constat qu'elle a agi comme une folle prend un sens particulier au fur et à mesure qu'elle va vers sa terre perdue.

[...] Au cœur de la nuit, et au milieu de ces meubles, *la femme debout et immobile que je voyais dans la glace* et qui me fascinait, [...] ³¹⁹

Tout en essayant d'imiter le geste de Roger qui prie pour sentir sa présence auprès d'elle, Karin arrive à voir un reflet dans le miroir. Le reflet de son moi que l'on peut traduire par une expérience du dédoublement a été causé par son désir de rattraper Roger qui allait maintenant vers son Dieu. Cet autre dans le miroir la trouble, car elle n'arrive pas à faire le signe de croix comme son amant. La déception d'avoir perdu le geste innocent est-elle la raison pour laquelle elle rencontre cette autre dans le miroir. Or cette expérience prend une signification pour elle, parce qu'elle arrive à un moment crucial où elle connaîtra un autre qui est L'Autre de Roger. « Je me postai devant la glace et dans la pénombre tâchai de faire le signe de croix comme Roger. »³²⁰

³¹⁷ *Ibid.*, p. 820.

³¹⁸ Cf. pp. 828-829 : Le miroir qui lui renvoie une image est un objet par lequel elle fait l'expérience du dédoublement.

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 875-876.

6.3 le dédoublement dans son rapport avec le rêve

Le fait que le dédoublement est non seulement un phénomène de la narration qui se confirme dans la relation entre la narratrice et le personnage, mais aussi une expérience que vit celui-ci nous impose d'établir une hypothèse qui puisse relier les deux niveaux, car il nous semble que cet état de dédoublement peut, malgré la différence d'apparence, expliquer l'action mystérieuse de l'écriture de J. Green. Essayons d'y réfléchir. Joseph tout comme Karin fait l'expérience de regarder une autre personne qu'eux lorsqu'ils se contemplent dans le miroir. Ils sont déconcertés de connaître le double qui les regarde maintenant comme s'il échappait à leur identité. Ce phénomène de se dédoubler dans le miroir, quel rapport peut-il avoir avec l'écriture de l'auteur ? L'expérience individuelle du personnage vis-à-vis de son double ne saurait se produire si le personnage n'avait pas une vie propre à lui déléguée par son auteur. Celui-ci garde toujours une distance énonciative avec le personnage, pour pouvoir le regarder objectivement. La vision intérieure dont l'auteur parle dans son *Journal* n'est autre que cette image dédoublée de soi-même qui se transforme comme par hallucination en autre image inconnue resurgie de sa mémoire. Mais à partir du moment où elle se tient devant les yeux de l'auteur, elle agit de sa propre vie ; l'auteur est obligé de lui rendre son indépendance scénique.

Il avait l'impression de sortir d'un rêve étrange à la faveur duquel il était passé de l'autre côté du monde, de même qu'on passerait derrière un décor, [...]³²¹

L'expérience de l'invisible se produit dans *le rêve* qui aide le héros à franchir le monde de l'apparence ; le rêve est en effet un champ d'expérience

³²⁰ *Ibid.*, p. 909.

³²¹ *OC. M.*, p. 132.

considérable pour le héros car son caractère ambigu lui fait pressentir d'un monde inconnu.

Le dédoublement qu'elle a vécu continue à progresser avec une intensité telle qu'elle est paralysée. L'état troublant où se trouve maintenant Karin s'aggrave quand elle fait un rêve dans lequel resurgissent les fantômes. Il semble que le dédoublement et le rêve soient des phénomènes qui ne sont pas sans cohérence.

6.3.1 le rêve dans son aspect énonciatif

Le rêve éveillé de Roger fait irruption dans l'écoulement du discours.³²² Il est si bien inséré dans le discours qu'il nous fait croire à la continuité du récit. Il est d'autant plus vraisemblable qu'il trahit avec une ironie cruelle le fantasme du sujet. Malgré la déception qu'il a provoquée, le rêve de Roger a pour fonction de maintenir l'équilibre du récit dans la mesure où il lui donne l'occasion de connaître l'action de son inconscient.³²³

De même, l'épisode du marin suédois révèle l'action inconsciente de la narratrice qui se compare à une prostituée.³²⁴ Or, la référence de la prostituée n'est pas toujours nuancée négativement dans l'univers mental du narrateur greenien. On se souvient que Roger, lui aussi, a estimé une prostituée mieux que les gens normaux de la société. De même, Karin se compare à une prostituée

³²² La scène où il attend avec une joie secrète Ilse se révèle comme un cauchemar. Le lecteur croit à une scène décrite qui se passe dans la réalité, alors que elle n'est qu'un rêve éveillé du narrateur. Il nous semble difficile à comprendre ce changement discursif. Cf. « Car il y a deux façons d'envisager le sujet. Ou bien Ilse vient au rendez-vous et accepte les propositions d'une autre personne que Roger, ou elle ne vient pas du tout et c'est le "lapin" dans toute son horreur, dans toute sa tristesse, ce qui me paraît plus intéressant et plus croyable. [...] j'ai compris dans un éclair que la scène que j'avais écrite était un cauchemar, mais le vrai cauchemar sera la réalité, la déception insupportable. Ainsi, une fois de plus, j'ai écrit une scène dont le véritable sens m'échappait. » (*J.* 20 avr. '68)

³²³ *OC. L'A.*, p. 778. Comme le note J. Petit, l'important de la scène où Roger attend en vain Ilse est la déception de celui-là. En faisant l'expérience de la frustration face à une prostituée qui n'est qu'un jouet de Satan, le narrateur se rend compte du danger de son désir sexuel. p. 785

qui, pour elle, est plus valable que les femmes qui ont respecté la communauté. Pourquoi ?

En laissant la réponse à la prochaine discussion, l'épisode du marin suédois démontre le fantasme échoué de la narratrice qui poursuivait en vain le marin dont le beau visage a provoqué en elle un désir ingouvernable. Son comportement ressemble à une prostituée qui a abandonné la dignité humaine pour l'assouvissement du désir sexuel. Si cet épisode de son humiliation est une contrepartie de son évaluation positive de la prostituée, il se peut qu'elle soit un rêve qui équilibre son récit ; le rêve qui fonctionne comme une émancipation de l'inconscient procure à son écriture contemporaine une occasion de la neutralisation. Ainsi le discours monologique de Karin participe d'un rêve.

Je rêvai que je me trouvais au fond de l'eau et que je luttais de toutes mes forces pour revenir à la surface. Que d'efforts terribles pour me réveiller enfin ! Dans l'ombre je vis les carrés que dessinaient les fenêtres, un trait pâle autour des rideaux fermés, puis les meubles parurent vaguement : le buffet, le fauteuil bas près du guéridon. Roger s'était assis dans ce coin, posant sur moi ce regard indéchiffrable qu'il avait maintenant. [...]³²⁵

Le rêve de Karin qui annonce d'ores et déjà sa propre mort, a-t-il un rapport énonciatif avec le déroulement de l'histoire ? Pour parler autrement, l'expérience du rêve dont elle faisait en ce moment n'aurait pas pu s'énoncer sans la médiation d'un second moi qui relève du personnage, elle-même, en même temps qui est un ego transcendantal qui se projette dans le miroir imaginaire. Ayant ainsi supposé le second moi, on peut mieux comprendre maintenant pourquoi, dans la scène où elle regarde une femme morte par le noyade au bord du port ; celle-ci est son propre image projetée au dehors : elle était en train de regarder sa propre mort. Celui-ci tout comme le rêve auquel on pense ici fonctionne comme une prémonition de ce qui va lui arriver.

³²⁴ *Ibid.*, p. 831 ; Elle se compare à une prostituée. Comme si elle voulait le prouver, elle ne montre aucun regret de son comportement impudique tout en se moquant de ses compatriotes.

³²⁵ *Ibid.*, p. 875.

La narratrice écrit une lettre d'amour qui a pour destinataire un homme imaginaire; elle lui donne une occasion de se débarrasser de ses obsessions comme le fait son acte de narration. Alors, la lettre de Karin crée une mise en abîme dans le récit dans la mesure où elle approfondit la recherche de la découverte de soi. D'ailleurs, la lettre de Karin déclenche en elle une imagination incontrôlée par laquelle elle entre dans un rêve. Ici, il nous semble important de remarquer que le temps du rêve est concomitant avec celui de l'énonciation. Autrement dit, le rêve est si bien assimilé à l'énonciation faite par la narratrice qu'il dissimule celle qui l'a énoncé.

Avant de développer davantage le phénomène du dédoublement, soulignons de nouveau la fonction du rêve au niveau de l'énonciation. Ainsi, on peut avoir un regard nouveau sur le rôle du rêve.

Ce fut un rêve qui me tira de mon sommeil. Je me voyais sur le dos, tout à fait immobile et passive. Au-dessus de moi une masse noire se trouvait suspendue et bougeait lentement. Il me fallut du temps pour comprendre que ses oscillations l'abaissaient peu à peu et qu'en approchant de moi elle prenait une forme plus précise. Tout à coup je vis que c'était une croix, une croix énorme, grande exactement comme moi. Elle s'arrêta à quelques centimètres de mon corps dont elle semblait prendre la mesure. Je me mis à hurler de terreur, mais ce que je prenais pour un hurlement n'était qu'un cri aussi faible que celui d'un petit animal pris au piège. Rejetant ma couverture, je m'aperçus que j'étais en nage. « Quel cauchemar stupide! *pensai-je*. C'est sans doute le souvenir de ce mot que Roger a prononcé en me quittant, car je ne suis vraiment pas de celles qui rêvent à des croix. »³²⁶

En rêve, Karin regarde une croix s'approcher d'elle; en effet c'est la croix qui a été annoncée par Roger lorsqu'il la quittait. Le rêve est une prémonition de ce qui arrivera dans le récit en même temps qu'il achève ce qui restait en attente; c'est dans ce contexte que l'on peut dire que le rêve apparaît plus réel que la réalité elle-même.

Tout d'abord, la scène où elle fait l'expérience du mauvais rêve est divisée en deux segments ; l'une est une narration simultanée, dans la mesure où le sujet fictif, je, est en effet dédoublé de la personne de la narratrice ; l'autre est

³²⁶ *Ibid.*, p. 884.

une narration soliloque par laquelle le sujet fictif se révèle entièrement sans que la narratrice ait besoin d'intervenir. Le sujet fictif possède davantage d'autonomie, alors qu'il dépend du psychisme de la narratrice qui ne cesse de travestir l'actrice. Et ce qu'elle voit dans son cauchemar est la croix qu'elle avait entendu Roger évoquer lorsqu'il la quittait. Donc, le mot de « croix » a été laissé dans la conscience de Karin qui fait ensuite son expérience dans le rêve. Alors, on peut interpréter que *le temps de l'histoire* vécu par l'actrice suite à la rencontre avec son amant a progressé en parallèle avec *le temps de la narration* vécu par la narratrice. Parce que celle-ci n'a pas encore retrouvé la foi des âmes simples, il est naturel que la croix apparaisse oppressante.

S'agissant du rôle du rêve, on prend encore deux exemples pour souligner que le rêve est non seulement le contenu vécu des personnages, mais aussi se fonctionne comme une mise en scène de la part de la narratrice qui fait de son récit un espace où elle met en cause son moi insaisissable. La narratrice entremêle à son insu le rêve à son histoire lorsqu'elle se souvient de l'officier danois; elle laisse en suspens l'événement, ce qui augmente l'effet de fantasmagorie de son écriture. Pour ambigu qu'il soit, son récit lui ouvre un nouvel espace en introduisant le rêve dans la diégèse.

On a considéré les rôles du rêve surtout au niveau de l'énonciation. Maintenant, revenons à notre thème, le dédoublement dont on se rend compte que le rêve est le phénomène cohérent.

Une image dédoublée qu'elle a vue dans le miroir semble ne pas être différente à l'autre image d'elle-même qui apparaît dans son rêve. Tandis que le double dans le miroir agit d'une manière autonome comme s'il était une personne dédoublée, l'autre dans le rêve est plus ou moins contrôlé par son inconscient. C'est dans ce sens que l'on peut dire que le rêve est aussi « une tentative de réconciliation » de la part de l'énonciateur qui essaie de chercher le sens caché de son geste. C'est pourquoi aussi le rêve peut être vécu d'une manière concomitante par l'acte énonciatif du sujet narrateur.

Donc, l'expérience du dédoublement n'a une pleine signification que lorsqu'il se manifeste dans le rêve. Nous avons, en effet, discuté sur le rêve au chapitre du temps fictif. Cette fois-ci on le met en parallèle avec le dédoublement.

Mon étrange monologue tombait dans le silence étouffant de cette pièce que j'avais tirée de son sommeil. Tout paraissait insolite et presque alarmant autour de moi à cause de cette lumière, au cœur de la nuit, et au milieu de ces meubles, la femme debout et immobile que *je voyais dans la glace et qui me fascinait, comme si ne bougeant pas elle me rendait incapable de faire un geste.* [...]

Je rêvai qu'un visage et *deux grandes mains* se collaient à la vitre, *comme si les contrevents n'eussent pas été clos*, et le visage était tour à tour celui de mon père sortant des profondeurs de l'eau qui l'avait étouffé, puis celui d'un soldat que j'avais aimé, mort en Russie, enfin celui de Roger, mais d'un Roger hagard et tragique. *Cette fantasmagorie ne dura pas plus de quelques secondes.*³²⁷

L'expérience du dédoublement qui apparaît dans la scène est vécue par Karin d'une manière si intense qu'elle engendre le rêve éveillé. D'abord, sa mère devenue folle qui vit dans un asile resurgit en elle qui vient de regarder son image dédoublée dans le miroir de la salle de bains : « Je me vis dans la glace au-dessus de la cuvette, les cheveux en désordre, l'œil un peu égaré. »³²⁸ Ensuite, les trois différentes personnes apparaissent dans son rêve à la suite d'une nouvelle expérience du dédoublement. « La femme debout et immobile » qui est dans le miroir lui apparaît comme une personne indépendante qui veut lui faire un signe de parole. Elle apparaît d'autant plus indépendante que, « comme si ne bougeant pas elle me rendait incapable de faire un geste ». Alors, qui est-elle, cette femme que Karin a vue dans le miroir ? Si elle est l'autre en elle qui réagit contre la peur d'être folle comme sa mère, elle peut être une ultime tentation de sa part en tant que narratrice. En transposant son psychisme à l'autre du miroir, elle aurait voulu trouver son moi secondaire qui la protégerait. Alors, quelle relation peut-il avoir avec le rêve éveillé où se figurent les deux

³²⁷ *Ibid.*, pp. 876-877.

³²⁸ *Ibid.*, p. 875.

hommes morts et le visage de son amant ? Sa tentation de retrouver le visage de son amant qui lui est revenu après dix ans de séparation en guise de repentir de son geste passé. Alors ces expériences de la narratrice traduisent aussi un effort de l'acte langagier qui ne peut être signifiant que si Karin accueille le pardon de son amant qui représente aussi le pardon de Dieu. On souligne dernièrement que l'acte énonciatif de Karin est un essai de retrouver son moi vrai qui se fait en concomitance avec les expériences de son inconscient.

L'expérience du dédoublement se met aussi en relation étroite avec le discours monologique. Ceci semble logique, dans la mesure où le discours monologique est un dialogue avec soi-même lequel est présupposé naturellement dans l'expérience du dédoublement. Le discours monologique de Karin se répartit en deux groupes ; l'une relève d'une citation, l'autre relève d'un commentaire.

« Ça, non », fis-je tout haut, le verre d'eau à la main.
Il y avait une limite, elle était là. D'abord, je ne pouvais pas prier. Je ne voulais pas toucher aux choses de l'enfance : la foi, la Bible. ...
... Je parlais tout haut, faisant à Roger une confession incohérente, avouant les fautes les plus troublantes sous couleur de repentir. ...³²⁹

L'un s'adresse au lecteur aussi bien qu'à elle-même, tandis que l'autre reste muet, étant donné qu'il est inséré dans le commentaire. Et, malgré la différence énonciative du monologue de Karin, celui-ci prédit son comportement instable lequel s'oriente dorénavant vers la folie, d'autant qu'elle est prise par le rets de la religion.

Donc, le rêve éveillé de Karin relève d'une énonciation simultanée avec les événements que sont les énoncés narratifs, dans la mesure où le temps de l'acte disposé par la narratrice s'écoule en mesure égale au temps de l'histoire configuré par l'apparition de trois visages qu'elle avait aimés. Ceci étant dit, le

³²⁹ *Ibid.*, p. 876.

temps du rêve vécu par elle n'en représente pas moins l'expérience réelle du temps de la narratrice.

6.3.2 le rêve qui révèle l'inconscient du narrateur

*Je rêvai que je glissais tout nu dans un caveau de marbre. L'eau qui refroidissait me tira de ce cauchemar.*³³⁰

Le rêve dans lequel une image de sa propre mort le submerge révèle son inconscient lequel est préoccupé par le liaison intime de la sensualité et de la mort. Ainsi le rêve de Roger devient un métalangage qui interprète sa vie réelle. On constate de même l'insertion du rêve dans le commentaire narratorial. Le rôle du rêve n'est pas seulement limité à l'interprétation de la vie réelle des protagonistes, mais il consiste à lui permettre de se délivrer de l'obsession douloureuse qui résulte de la relation inévitable de la sensualité et la mort.

Le rêve de Roger est signifiant dans la mesure où il évoque la mort connotée par le mot, « caveau de marbre ». Il est d'autant plus significatif que son corps nu glissant dans le caveau lui apparaît juste après l'amour sexuel avec la prostituée. On constate une fois de plus que *le désir charnel* va de pair avec *la mort*.

En toute conséquence, le cas d'un marin suédois soutient la logique de la narratrice qui donne aux lecteurs un exemple réel. Toujours, « le corps » du marin est mis en relation avec la rage du désir.

Mais il réveilla en moi d'un seul coup cette rage ingouvernable du désir qui fait faire les gestes les plus téméraires. [...] Je me trouvai là aussitôt, supportant de toutes mes forces le poids de ce corps délié, mais solide, qui menaçait à chaque pas de s'allonger sur le sol.³³¹

L'épisode du marin suédois ressemble autant par sa forme que par son contenu au rêve de Roger qui attendait en vain Mlle Ilse. Tous les deux sont frustrants pour le sujet énonciateur qui fait l'expérience humiliante de son

³³⁰ *Ibid.*, p. 801.

fantasme. Alors que Roger en fait l'expérience par le rêve, Karin fait de même par l'épisode réel qui pourtant, participe du rêve dans la mesure où elle fait l'invention de son récit à partir de son présent narratorial. De même que le rêve de Roger dévoile son inconscient, l'épisode de Karin manifeste sa conscience fautive résultant de sa vie galante depuis qu'elle a perdu la foi.

Ceci dit, il nous semble que ce n'est pas un hasard que le désir charnel est vécu indirectement par le rêve. On peut dire que le sujet narrateur se débarrasse du poids de son inconscient en faisant l'expérience du rêve. Il est vrai que les personnages greeniens arrivent souvent à saisir leur vérité de manière intuitive par le rêve. Or, s'agissant du rêve humiliant vécu par les deux sujets narrateurs, il nous faut l'interpréter d'une autre façon ; c'est-à-dire, le sentiment de honte qu'ils éprouvent dans le rêve provient de leur conscience mensongère. Et, pour qu'ils puissent atteindre à une voie de vérité, il est inévitable qu'ils passent par la voie médiatrice du rêve où se libère ainsi la conscience mensongère. Dans ce cas-là, le rêve devient le champ de bataille où le mensonge et la vérité se combattent.

Donc, il est tout naturel que, juste après son rêve humiliant, la narratrice ressent une colère désespérée envers elle-même. « Sur mon lit désert, je me laissai aller à mon désespoir d'une malheureuse bête devenue folle de colère. »³³² Et aussi, le sentiment du dédoublement résulte de sa conscience mensongère qu'elle a vue dans son rêve.

Un rôle particulier du rêve dans *L'Autre*, c'est celui de la prémonition. Le rêve dans lequel elle est victime de noyade annonce sa mort à la fin du récit; en même temps il a un sens dans la mesure où il punit sa conduite vengeresse envers son ancienne amie, Ott.

« Tout à l'heure, avec Ott, je m'étais conduite comme une énergumène. » La noyade qu'on y voit ressemble aussi à celle de son père qui

³³¹ *Ibid.*, p. 831.

³³² *Ibid.*, p. 833.

s'est suicidé suite à une déconvenue amoureuse près du banc où elle-même venait souvent s'asseoir avec Roger. Tout comme son père, elle désespère de ne pouvoir retrouver l'amour de Roger ; *s'il en est ainsi, on peut avancer une hypothèse que le rêve a une force de réminiscence en même temps que la force prémonitoire* ; c'est-à-dire, à travers le rêve elle aurait pu imaginer la situation dans laquelle son père s'est suicidé. Donc, on peut conclure que la fonction du rêve peut éclairer le mouvement de l'inconscient.

Le rêve qui réapparaît un moment plus tard confirme notre hypothèse selon laquelle on a avancé *la fonction de réminiscence et de prémonition du rêve*. L'image de son père mort et de son ancien amant obsède la narratrice qui se libère d'une certaine façon par son rêve : « Je rêvai qu'un visage et deux grandes mains se collaient à la vitre, [...] »³³³

Ce fut un rêve qui me tira de mon sommeil. [...] Tout à coup je vis que c'était une croix, une croix énorme, grande exactement comme moi. Elle s'arrêta à quelques centimètres de mon corps dont elle semblait prendre la mesure. Je me mis à hurler de terreur, [...] »³³⁴

Karin aperçoit un croix dont parlait Roger en la quittant. Le rêve de Karin a une fonction de projeter au dehors d'elle-même l'inquiétude inconsciente qui pourtant est un étape nécessaire pour qu'elle puisse accueillir dans son cœur le Christ ; le croix symbolise l'amour de Christ qui a souffert sur le croix pour la rémission des péchés de l'homme. Si Roger a prononcé le mot de croix, c'est pour faire comprendre à son amante que seule l'amour miséricordieux de Dieu qui est incarné par le Christ peut les sortir du péché auquel ils se sont mis pris malgré leur volonté. S'il en est ainsi, le rêve a une fonction de suggestion sur l'action prochaine que l'héroïne doit suivre.

Une femme était étendue sur le pavé, à moitié recouverte d'une toile verte, et je pus voir ses jambes dans des bas couleur pêche comme ceux que je portais moi-même. Les souliers manquaient. Elle paraissait assez petite. C'était le drame banal auquel j'avais assisté cinq ou six fois dans ma

³³³ *Ibid.*, p. 877.

³³⁴ *Ibid.*, p. 884.

vie, un suicide sans aucun doute. Chez nous, le printemps est une fête, mais c'est aussi la saison du désespoir. Mue par ce qu'on appelle une curiosité morbide, j'écartai le rideau pour voir tout ce que je pouvais de l'affreux spectacle. J'eus l'impression que la femme devait être jeune, et ses jambes ressemblaient aux miennes. Elle au moins avait eu le courage de faire le pas en avant. Elle l'avait fait à ma place. J'étais cette femme, je m'étais noyée.³³⁵

Karin imagine que la jeune femme qui s'est suicidée près du port ressemble à son image. Donc, elle pense déjà inconsciemment à son propre suicide, ou on peut prévoir une fin tragique pour elle. C'est une annonce qui prend de plus en plus de gravité, car on sait déjà qu'elle est fascinée par la mort, sa propre mort. Comme sa *narration simultanée* le prouve, il est probable qu'elle regarde sa propre mort. J. Petit note que la scène est la même que dans la première partie ; l'histoire a commencé par décrire une jeune femme qui s'est suicidée et qui est la narratrice actuelle. S'il en est ainsi, on constate une chose intéressante ; à savoir que le premier narrateur commence à raconter l'histoire en décrivant une jeune femme qui s'est suicidée au bord du port. Et maintenant la narratrice qui était cette femme-là regarde sa propre mort selon notre interprétation. D'abord, on constate un changement au niveau du récit qui s'accomplit par le passage du premier narrateur au narrateur secondaire. Or, il semble impossible cognitivement que le narrateur secondaire qui est la narratrice actuelle regarde sa propre mort sauf si c'est *un dédoublement psychologique*.³³⁶ Mais le dédoublement, comme on a essayé de le montrer jusqu'à maintenant, était une condition nécessaire pour qu'elle puisse mener à bien son récit en concomitance avec les événements racontés, et c'est la raison pour laquelle la narration contemporaine devient possible au détriment de la distance événementielle qui doit exister entre le sujet fictif narré et le sujet narrant. En dehors du dédoublement qu'on discute ici, il nous reste encore une

³³⁵ *Ibid.*, p. 898.

³³⁶ La mort de Karin est représentée par la forme de mise en abîme ; d'abord elle est vécue dans un rêve où Karin regarde sa propre mort qui est une image projetée en dehors d'elle-même ; ainsi elle fait simultanément l'expérience du dédoublement qui est celui énonciatif aussi bien que psychologique : « Elle l'avait fait à ma place. J'étais cette femme, je m'étais noyée. »

difficulté à résoudre que suscite le temps romanesque ; c'est-à-dire, le temps qui existe entre la scène de la mort de la première partie et la même scène du récit de Karin nous impose à réfléchir sur un caractère du *temps romanesque*.

Le rêve a pour fonction de lui donner une occasion de se délivrer du poids de son inconscient.

Et je me crus d'abord dans un jardin, suite d'un rêve qui se prolongeait. Le cœur battant de joie, je me promenai dans ce chant aérien comme sous des arbres. Où sont les mots pour décrire ces choses ? Simplement, il n'y avait plus de malheur, j'étais hors d'atteinte, dans une sécurité indescriptible, mais il fallait rester les yeux fermés, retenir son souffle. « Mourir, pensai-je, mourir maintenant... » Il me sembla que tout était immobile en moi comme autour de moi, que le temps arrêta son épouvantable voyage.³³⁷

Le rêve éveillé de Karin est inséré dans sa réflexion théologique tout en lui permettant de se délivrer de la souffrance due au silence de Dieu. Il fonctionne aussi comme une neutralisation énonciative, dans la mesure où Karin se donne le temps narratif relevant du rêve. La transition énonciative qui se passe du discours indirect libre au rêve éveillé se constate par la description statique du rêve éveillé. Celle-ci contraste avec la description émotionnelle du discours indirect libre où prédominent les propositions interrogatives ainsi qu'exclamatives. C'est aussi pourquoi Karin a l'impression d'une abolition du temps chronologique : « Il me sembla que tout était immobile en moi comme autour de moi, que le temps arrêta son épouvantable voyage. » Le dernier point remarquable dans ce rêve éveillé, c'est une structure similaire à l'énonciation précédente : c'est-à-dire, une idée de mort se succède immédiatement au commentaire antipathique contre la religion : « Mourir, pensai-je, mourir maintenant... » Alors, la mort, est-elle un choix inévitable de la narratrice qui opte pour l'attitude existentielle face au Dieu ?

La transition de la troisième personne à la première personne est un indice de l'acte énonciatif par lequel elle se projette.

³³⁷ OC. L'A., p. 910.

Ceci paraît d'autant plus probable qu'elle choisit finalement la mort, lorsqu'elle a fini de raconter son récit. Quelque raison qu'on puisse donner à sa mort, le choix volontaire du suicide de la narratrice est d'autant plus tragique qu'elle s'efforçait de retrouver la charité de Dieu. Par ailleurs, si on considère qu'elle a suivi le même sort que son père qui s'est suicidé au même endroit du port suite à une déconvenue amoureuse, l'histoire de Karin semble prédestinée par une volonté inconnue d'elle-même. Alors, quel est le sens du destin tragique de Karin ?

Je m'endormis. Dans un rêve, je vis un jeune homme prendre place près de moi, un officier en uniforme gris. Je lui disais : « Te voilà revenu ! » A quoi il répondait en riant : « D'une certaine manière, Karin. » Je le regardai et déjà il avait un autre visage que je reconnus : « C'est toi ! Je te croyais là-bas. » Il secoua le tête. « *Russland* », fit-il. « Tu étais si beau ! » Il rit, mais c'était encore un autre qui riait à sa place et que je reconnus aussi, un tout jeune homme, cette fois, presque un garçonnet et dont le souvenir me faisait un peu honte : il avait menti sur son âge en s'engageant, je lui disais qu'il avait l'air d'un tambour, il m'avait poursuivie, suppliée. A présent, ses yeux trop fixes me regardaient sans ciller et ses lèvres étaient pâles. Je lui demandai : « Et toi, d'où arrives-tu ? » Je vis plutôt que je ne l'entendis le nom de *Russland* se former sur sa bouche. Il me considéra de ses yeux bleus sans expression et murmura : « Veux-tu coucher avec les morts, Karin ? »
Je m'éveillai. Tout me faisait peur à présent...³³⁸

Tout d'abord, le rêve de Karin a une similitude autant de la forme que du contenu avec celui précédent au cours duquel elle a vu réapparaître le visage des morts et de Roger. De même, le fantôme de l'officier danois mort en guerre se présente de nouveau comme pour se moquer d'elle qui ne cessait d'être sous le charme de la beauté de son visage. Par hasard, ce n'est que l'officier danois qui réapparaît dans son rêve.

Ce qui est particulier dans le rêve actuel, c'est l'apparition répétée du discours direct dont relèvent les phrases exclamatives et interrogatives. Ce sont les personnages qui donnent leur voix à travers le rêve. Ceci dit, on peut dire que

³³⁸ *Ibid.*, pp. 972-973.

le rêve n'interrompt pas le flux énonciatif si bien que le personnage arrive à s'exprimer en tant que sujet conscient.

La locution adverbiale, « à présent » employée avec l'imparfait nous donne à penser que, malgré le caractère irréel du rêve, le personnage en fait l'expérience d'une manière tellement réelle que s'annule la distance énonciative maintenue par l'emploi de la première personne, *je* : « *A présent*, ses yeux trop fixes me regardaient sans ciller ».

« Cette nuit, elle pourra s'amuser avec les morts, dit-il. ... »³³⁹ La fin de l'histoire est reliée avec le rêve au cours duquel elle a entendu une parole d'ironie amère de la part d'un mort : « Veux-tu coucher avec les morts, Karin ? »³⁴⁰ Le rêve a donc, une force prémonitoire qui annonce le destin tragique de Karin. Or, le contenu similaire de la phrase prononcée par le garçon galant et par les deux jeunes qui traquaient Karin au bord du port nous amène à penser à la situation paradoxale qui mène à la mort de Karin. C'est-à-dire, le corps de Karin était l'objet de la concupiscence du monde malsain, alors que son âme choisit volontairement la mort pour qu'elle puisse atteindre à l'amour transcendantal qu'elle vient de trouver. C'est là où se trouve le sens de l'épigraphe de la dernière partie : « Ne craignez point ceux qui tuent le corps et qui ne peuvent tuer l'âme... »³⁴¹

³³⁹ *Ibid.*, p. 991.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 973.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 987. Cette phrase tirée de l'Évangile de Matthieu met en opposition le corps et l'âme qui d'une manière générale représente le thème principal de l'univers greenien. Au début de notre réflexion, nous avons mis en relief le problème du corps dans les deux romans de notre choix. En pensant aux diverses connotations du corps, on a avancé une expression, l'être de chair en vue de réfléchir sur le corps d'une manière existentielle, dans la mesure où l'être de chair signifie au dessus de tout l'homme voué à la mort. Ainsi, en tant qu'être humain, le personnage Karin accueille la mort quoique elle a été forcée par la situation menaçante ; les deux hommes dont l'intention est impure la traquent vers le bord du quai du port. Elle choisit le suicide en sombrant dans l'eau. Alors, la mort de Karin, accomplit-elle la destinée de son histoire qui décrit l'être de chair voué à la mort ?

7 la quête de l'identité

7.1 qui suis-je ?

La quête de l'identité est une question que se posent les héros greeniens qui se découvrent autrement qu'ils l'auraient cru. Ils se demandent, « Qui suis-je ? » Et, les actions qu'ils accomplissent dans le récit les emmènent à une réponse inattendue. Mais ce n'est que par cette entente implicite entre eux et l'auteur qu'ils peuvent se découvrir tels qu'ils apparaissent dans l'histoire. C'est la raison pour laquelle on a essayé de comparer l'amour inavoué de Joseph envers son ami, Praileau avec son geste meurtrier envers Moïra. C'est pourquoi aussi on a souligné la concomitance de l'acte énonciatif du sujet avec le déroulement de l'histoire. Le résultat de notre questionnement est différent dans les deux romans qui pourtant, laissent se manifester une évolution spirituelle du sujet narrateur d'un roman à l'autre.

Tout d'abord, la question de l'identité a été suscitée dans *Moïra*, par le sentiment ambigu du héros à l'égard de son ami, Praileau. Considérons ici de plus près la scène où ils se croisent.

Praileau se présente dans la salle de cuisine où il rejoint ses convives, Joseph et Simon. C'est la première rencontre entre eux. Sa physionomie est décrite par l'auteur de la manière suivante : « Dans son visage aux pommettes roses, les sourcils formaient deux longs traits noirs qu'on eût cru dessinés au charbon, et, sur sa tête, un grand reflet courbe suivait le mouvement d'une chevelure épaisse et luisante. »³⁴² Il a l'air fier, comme le dit Simon.

« Tant pis, se dit-il, j'attendrai. Quand ce garçon se lèvera pour partir, j'irai vers lui. » A ce moment, *une voix intérieure* lui demanda : « Pourquoi ? » et il demeura interdit, ne sachant que répondre à une question aussi simple.

³⁴² *OC. M.*, p. 11.

C'est la voix inconsciente qui échappe au contrôle de la raison de Joseph. Elle se fait entendre le long de l'histoire dans la conscience de celui-ci en provoquant un doute sur lui-même. De quelle source qu'elle vienne, elle est l'origine du dédoublement psychologique du héros qui cherche à la connaître. La manière dont il réagira à cette voix secondaire décidera le comportement du héros.

L'agressivité apparente de Joseph aussi bien que de Praileau cache un sentiment d'attirance l'un envers l'autre.³⁴³

En dépit du mépris qu'il a dû subir de la part de Praileau, Joseph ne peut s'abstenir de penser à son ami qui regardait avec justesse son cœur³⁴⁴; il avait eu peur devant Praileau et il a failli le tuer avec ses mains. Pourquoi a-t-il eu un tel sentiment de peur tout en ayant l'amour pour lui ?³⁴⁵

Au cours du duel, Praileau montre une maîtrise de soi telle qu'il provoque l'admiration de son adversaire. Or, Praileau a senti aussi une colère qu'il voulait cacher à son ami. Selon l'explication de J. Petit, on peut dire que c'est un sentiment d'affection qui était caché derrière son attitude bien contrôlée. Dès la première rencontre avec son ami, Praileau a senti ce sentiment inavouable que l'on peut interpréter comme un amour impossible ; il voulait fuir l'objet de son amour. C'est une conduite similaire que l'on a pu saisir en Joseph ; il voulait le battre, alors qu'il a senti un amour secret ; le lecteur peut se demander pourquoi ils veulent se fuir l'un l'autre, alors qu'ils sentent inconsciemment une affection.³⁴⁶

³⁴³ *Ibid.*, p. 14.

³⁴⁴ Il paraît que Praileau représente Mark sur qui J. Green portait un amour secret pendant qu'il étudiait à l'université de Virginie.

³⁴⁵ Praileau aussi est attiré plus ou moins par Joseph : « Je me demandais si vous viendriez, fit Praileau. ... » (p. 22)

³⁴⁶ La bataille des deux amis annonce de loin la scène finale où le héros étrangle Moïra. L'acte corporel du héros se trouve similaire vis-à-vis de son ami, Praileau aussi bien que de Moïra.

Le sentiment inavouable de Praileau correspond à la fin de l'histoire à celui de Joseph qui ne comprend que tardivement son sentiment qui a été obscurci à cause de sa violence intérieure : « le vertige de colère »

Et d'abord, que lui importait que Praileau fût là ou non ? Malgré tout, il éprouvait une gêne et furtivement tourna la tête par-dessus l'épaule à plusieurs reprises.³⁴⁷

Même s'il n'avoue pas son affection envers Praileau, Joseph s'attache à celui-ci. Son absence dans la salle de classe l'inquiète à son insu.

Avec Praileau, un autre ami qui s'appelle David occupe une place considérable dans l'histoire. Il se présente surtout par le dialogue. Il joue le rôle du confident du héros qui arrive ainsi à s'exprimer sur son intérêt morale et religieux. Alors que le héros a davantage d'inclination pour Praileau, il ne peut se passer de la compagnie de celui-là qui s'impose souvent par son éloquence habile au cours de la conversation.

... Joseph se veut empli de l'esprit de prophétie, mais il ne parle qu'à Dieu malgré son désir évident [mais impossible] de s'adresser à ses camarades ; David, qui manie avec aise l'outil du logos, ne s'intéresse pas au sort d'autrui. Le don des langues désigne dans la Bible une forme de glossolalie, une manière de parler de Dieu sous l'influence de l'Esprit Saint. Mais le don des langues reste vain pour saint Paul, « à moins que [l'orateur] n'interprète, pour que l'assemblée en tire l'édification » [1 Cor 14, 5]. Ne faut-il pas voir, dans cette référence paulinienne, une tendresse de Green pour le prophétisme et une forme de dédain pour une certaine théologie dont David serait ici le représentant [Mo, 49] ?³⁴⁸

Joseph n'a pas de don de la langue. Souvent il profère une parole sans vouloir le dire. Ou bien, il hésite tout en parlant. C'est son geste ou le subconscient qui traduit mieux son idée que sa parole. Pourquoi ? C'est qu'il est un homme de conviction intérieure à laquelle le logos humain est difficilement accessible. Au contraire David est un homme de raison qui sait parler d'une manière convaincante. Il n'est pas antipathique comme Joseph aux choses du

³⁴⁷ *OC. M.*, p. 125.

³⁴⁸ Anne Cécile, Pottier Thoby, *La Bible dans l'œuvre autobiographique et romanesque de Julien Green*, Poitiers, 2003, p. 713.

monde. Ce n'est pas un hasard si c'est lui qui donne à Joseph le livre de Shakespeare dont celui-ci imitera le motif et la méthode du geste meurtrier. Et c'est lui qui procurera à son ami les outils de meurtre. Comment, un homme si sympathique avec son ami, peut-il agir d'une manière aussi contradictoire ? Comme l'auteur l'indique, si David est un personnage qui fausse la destinée du héros, c'est que son apparition dans le roman a été exigée par la logique du récit qui installe ainsi une contrepartie de négation du héros ; c'est une contrepartie d'autant plus exigeante qu'il représente le monde sécularisé auquel s'oppose l'esprit puritain du héros. Etant ainsi positionné dans le roman, David tout comme Joseph participe à une nécessité intérieure du récit ; c'est une autre façon d'expliquer la fatalité qui préside au sort du héros dès l'ouverture de l'histoire.

La différence du caractère avec Praileau, c'est que David accepte la réalité des choses ; il a une attitude compromettante envers le monde, alors que Joseph est si intransigent moralement qu'il refuse les vicissitudes du monde. C'est pourquoi il est attiré davantage vers le caractère viril et humain de Praileau. A travers la relation qu'il noue avec ses amis, Joseph est emmené vers une épreuve où sa faiblesse morale sera mise en jeu.

Un trait dominant la relation de Joseph et de Praileau est la faiblesse de caractère de Joseph qui se sent honteux face à l'orgueil de son ami. Si Joseph avait voulu étrangler son ami, c'est le motif de compensation de son caractère faible qui était sous-jacent à son geste violent.

Il ressent vaguement la supériorité de son ami, Praileau, qui provoque en lui un sentiment de révolte. S'il veut le battre, c'est par une compensation de sa faiblesse morale. Or, ce qui est paradoxal dans l'attitude de Joseph, c'est la coexistence du sentiment de révolte et de celui d'affection envers son ami. Ce qui est davantage paradoxal, c'est que Joseph ne se rend compte de son amour pour Praileau qu'à la fin de l'histoire lorsqu'ils se retrouvent après l'action tragique du héros. Comment en est-il ainsi ? Au début de notre réflexion, nous avons suggéré que l'auteur savait déjà l'action fatale de son héros qui tuerait tôt ou tard Moïra. Et, finalement l'intention de l'auteur est accomplie au moment de

meurtre de son héros. Alors, on se demande pourquoi Joseph a dû passer par l'acte inhumain de meurtre, pour qu'il puisse comprendre son sentiment inavoué envers Praileau.

Tout d'abord, le caractère de Joseph attire notre attention. Il a un cœur trop pur pour comprendre ses propres réactions involontaires comme celles des autres. C'est ainsi qu'il ne sait pas si c'est un amour ou une antipathie qu'il ressent envers Praileau. Aussi, il ne peut pas admettre le sentiment secret de Simon envers lui-même. C'est encore tragique si on sait que celui-ci s'est suicidé à cause de l'ignorance de Joseph pour son sentiment d'amour. Alors, l'acte inhumain du héros qui étrangle une femme pour la tuer, comment s'est elle produite dans l'histoire qui apparemment présente les jeunes hommes de l'université ? Quelque réponse qu'on puisse donner, ce dont Joseph s'est rendu compte suite à son acte horrible, c'est du fait qu'il n'était qu'un être de chair qui est né d'une femme et retourne à la terre : « L'homme né de la femme a peu de jours à vivre... Je suis la Résurrection et la Vie. Celui qui croit en moi... »³⁴⁹ C'est avec cette reconnaissance qu'il n'est qu'un homme pécheur qu'il peut se débarrasser de ses illusions sur lui-même.

Le moi idéal qu'il recherche est représenté par son ami, David. Celui-ci lui semble avoir reçu la grâce de Dieu, alors que Joseph tremble à tout moment de perdre l'amour de Dieu. Il est davantage attiré par l'attitude franche de Praileau, quoi qu'il soit orgueilleux, que celle compromettante de David. Dans un sens, il refuse la facilité d'esprit par laquelle les autres ignorent la condition charnelle de l'homme. L'existence concrète à laquelle pensent les héros greeniens selon notre problématique consiste en la croyance qu'ils sont les êtres de chair qui doivent faire face à la mort.

Le sentiment paradoxal que le héros éprouve à l'égard de lui-même se reflète d'une autre manière par la relation qu'il noue avec les autres. Par

³⁴⁹ *OC. M.*, p. 176.

exemple, il ressent une violence intérieure en même temps qu'une attirance secrète envers Praileau ; il veut punir son attitude orgueilleuse tout en étant fasciné par cette attitude même. De même, il cherche la compagnie de son ami, David, dont la douceur et la modération évoquent un homme juste, il se sent révolté pour lui sans pouvoir l'avouer. Ainsi ce sentiment ambigu l'amène à se considérer comme une personne contradictoire avec lui-même, ce qui est un indice permettant de supposer le dédoublement psychologique.³⁵⁰

Praileau n'apparaît que deux fois sur la scène d'une manière imposante. Chaque fois, un long dialogue avec Joseph occupe la scène. Si la première rencontre annonce la tragédie qui se produira, la deuxième termine l'histoire en laissant Joseph se rendre compte du sentiment secret qu'ils ont éprouvé tous les deux. Même si on n'a pas de parole concrète, on peut deviner que le sentiment éprouvé par eux était celui d'un amour impossible. Si on a dû attendre la fin de l'histoire pour comprendre le sentiment inavoué des deux personnages, on peut se poser la question : pourquoi Joseph, devait-il tuer Moïra ? S'il l'a tuée à cause de sa haine de l'instinct sexuel que Moïra a représenté pour lui, quel sera le sens de la rencontre des deux jeunes hommes en liaison avec la haine de la sexualité de Joseph ?

D'abord, il paraît évident que le crime du héros a été provoqué par sa haine de l'instinct sexuel auquel il a succombé en dépit de sa conscience puritaine. Comme son ami, Killigrew le lui a rappelé, tout le désir charnel est, pour Joseph, considéré comme un péché qui empêche l'élévation de l'âme. Et, notre problématique proposée dès le début était de réfléchir à l'être de chair voué à la mort qui se manifeste dans le roman. Est-ce qu'il peut se justifier par rapport à l'histoire de Joseph ? Celui-ci aurait voulu résister à la nature humaine en tuant Moïra qui a symbolisé le désir charnel. Maintenant, si on pense à la relation de Joseph avec Praileau, quel sens peut-il y avoir avec l'être de chair ?

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

Si Joseph avait voulu renier son être de chair en tuant Moïra, son sentiment inavoué envers Praileau signifie d'une autre façon la négation de son être de chair, dans la mesure où leur sentiment sous-jacent pourrait être l'amour idéalisé entre les deux jeunes. S'il en est ainsi, on comprend mieux pourquoi leur relation secrète est plus importante que la mort de Moïra qui a été, dès le commencement, prévue par son ami.

L'explication de Michèle Raclot éclaire ainsi le sens caché du geste meurtrier du héros qui voulait ainsi compenser sa perte charnelle par la mort de la jeune femme. Le sentiment amoureux de Joseph à l'égard de son ami l'emporte sur la mort de Moïra. C'est la conscience de sa chute corporelle qui a provoqué le geste criminel du héros. Donc, la scène où il tue Moïra peut être interprétée comme une manière de retrouver son moi idéal qui était orienté vers son ami. C'est significatif que le héros avoue finalement son sentiment au moment où il disparaît derrière la scène :

- Tu lui diras simplement que ce n'était pas possible.
- Comprendra-t-il ?
- Il comprendra ce que je comprends moi-même à présent.³⁵¹

Cependant, le sentiment de ces deux personnages l'un envers l'autre reste ambigu jusqu'à la fin de l'histoire. Ils ignorent ce qui se produit dans leur cœur. Joseph est trop innocent pour comprendre son cœur ; il veut regarder à loisir la chambre de Praileau, alors qu'il veut le battre d'un coup de poing pour punir son attitude orgueilleuse. Il s'enlise dans l'ignorance et a d'autant plus de mal à y échapper qu'il est un homme de violence. Il est souvent aveuglé par sa violence morale et aussi physique dont il hérite de son père. Donc, il est bloqué par, non seulement, l'ambiguïté de son sentiment, mais aussi, sa violence intérieure ; il est bloqué envers l'autre, en même temps envers soi-même. C'est

³⁵¹ *Ibid.*, p. 193.

la raison pour laquelle il aurait dû attendre la fin de l'histoire où son ami, Praileau, pourrait lui donner une explication sur sa réticence. Et, Praileau garde jusqu'au bout son sentiment couvert. Alors, quel sens peut-on donner à leur deuxième dialogue qui reste encore en suspension?

Ce qui étonne le lecteur à nouveau, c'est la mise en place de deuxième apparition de Praileau qui a lieu juste après le crime de son ami. Joseph avait à peine sa conscience normale au moment où il croise par hasard Praileau. Sa mémoire lui rappelait sans cesse qu'il avait tué Moïra, alors qu'il voulait nier son crime. En cet état d'esprit qui ressemble à celui de somnambule, il rencontre de nouveau son ami, Praileau qui a disparu depuis longtemps de la scène. Et, il lui demande pourquoi il évitait sa rencontre ; Joseph exige la réponse de son ami, alors que celui-ci garde encore son secret. Selon J. Green, c'est la relation secrète de ces deux jeunes qui est le sujet plus principal encore que la mort de Moïra. Et, Moïra qui était une femme fatale était le destin du héros, dans la mesure où elle symbolise la mort dont l'être de chair ne peut s'échapper. Et, la prémonition de Praileau qui a vu un assassin caché en son ami semble rendre inévitable le sort tragique de celui-ci. Il nous reste à éclairer le sens du dernier dialogue des deux. Pourquoi la relation de ces deux jeunes étudiants peut-elle être plus importante que le crime du héros ?

Tandis que Praileau est l'objet d'un amour idéalisé voué à l'échec, Moïra est celui d'un amour charnel qui tente le héros. Si finalement il la tue au dénouement du récit, c'est qu'il aurait voulu retrouver son innocence originelle. Or, son crime semble dépasser la causalité, parce qu'il est déterminé dès le début de l'histoire. D'autant que le nom de Moïra signifie le destin dans son origine grecque. De même, le héros se rend compte qu'elle était son destin, lorsqu'il reconnaît en même temps son sentiment invouable envers Praileau.³⁵²

³⁵² *Ibid.* : « [Il] suivait le trottoir qu'on avait déblayé à coup de pelle, quand brusquement il se souvint de la lettre de Moïra. Il ouvrit son pardessus et ôta un de ses gants : elle était encore dans la poche de son veston. Il pouvait, s'il voulait, la déchirer ou la jeter à la

Ainsi sa rencontre était inévitable pour le héros. Si on peut retirer un sens de la fatalité qui domine l'histoire, c'est qu'elle est démentie par l'action du sujet conscient qui se découvre tel qu'il est à mesure de l'accomplissement de ses actions. Ce qu'il a ressenti à la fin de l'histoire, c'était le sentiment qu'il n'est qu'un homme pécheur et qu'il doit retourner à la terre.³⁵³ Même si le destin du héros a été fixé dans l'intention de son auteur, il ne se révèle que lorsque s'achève son acte gestuel ainsi que discursif qui relève de son autonomie. C'est ce que l'on a voulu montrer au fil de la discussion.

En vue d'une conclusion sur le sens métaphorique de Moïra, on considère de nouveau la scène finale où le héros tue la femme.

« Des mots sans suite lui sortaient de la bouche, et à un moment il pleura sans le savoir. »³⁵⁴ C'est le moment où l'auteur décrit son personnage qui est en train d'étrangler Moïra. Or, il nous est difficile de comprendre pourquoi le héros pleure, cependant qu'il l'étrangle ; est-ce un sentiment de culpabilité à l'égard de Moïra ? Ou, est-ce un sentiment de se détester ? Quel que soit la réponse, il est en contradiction avec lui-même ; un meurtrier n'aurait pas pleuré au cours de son action. Alors, ce qu'on peut imaginer, c'est que le sens du crime, ou de la mort consisterait à ce que Joseph se batte avec son être de chair voué à la mort, si Moïra était une femme qui vient du pays lointain qu'est la mort.

Alors, Joseph a-t-il triomphé de la mort ? Apparemment oui, parce qu'enfin Moïra est tuée par ses mains ; il paraît que c'est la victoire du christianisme, dans le sens où le Christ a vaincu la mort par sa résurrection. Et Moïra dont le nom celtique signifie La Vierge Marie, ne représente-t-elle pas l'espérance d'une vie éternelle ?

prochaine boîte aux lettres. S'arrêtant pour réfléchir, il décida de la laisser où elle était, avec son message qu'il ne connaissait pas, mais *qui faisait partie de son destin.* »

³⁵³ Cf. *Ibid.*, p. 176 : « l'homme né de la femme a peu de jours à vivre... »

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 174. cf. « Je ne sais pas parler comme il faudrait pour cela. *Les mots me sont hostiles et me trahissent* » p. 148. Cf. R. Rivara, *op. cit.*, p. 205 : « La justification de ces monologues, qui visent à reproduire un niveau prédiscursif de l'activité de la conscience, est l'idée que les pensées et les état de conscience ne trouvent pas d'emblée une expression linguistique construite, donc qu'à un certain niveau, la pensée a une existence pré-linguistique. »

7.2 l'amour transcendantal

Au moment où il achève son acte criminel envers Moïra, le héros sombre dans un sentiment dédoublé de son moi. Il agit comme une personne qui a perdu sa conscience. Malgré son effort d'oublier le fait horrible du meurtre, il ne cesse d'entendre sa voix intérieure qui lui rappelle le crime. Au fond, il était lucide jusqu'au bout sans se trahir. Sa morale intransigeante ne le quittait pas. C'est ainsi qu'il demande à son ami, David, de ne plus parler de Dieu, lors de leur dernier dialogue.³⁵⁵ Pour lui, le monde invisible n'est pas tellement signifiant. Même s'il évoque le royaume invisible, il avait l'intention de parler de l'amour humain que pratiquait le Christ. C'est la personne humaine du Christ qu'il voulait imiter et suivre. L'amour qu'Il a montré à la prostituée et sa révolte contre les marchands du temple touchait le cœur du héros. De même, Karin se souvient de la prostituée qui verse des larmes aux pieds du Christ, au moment où elle faisait sa conversion religieuse.

Donc, pour les héros greeniens, la religion n'a de sens que si elle manifeste une action concrète et humaine. C'est pourquoi ils critiquent sévèrement les gens respectables qui croient en la religion par leur habitude ou pour leur sécurité morale. C'est le feu illuminant qu'ils préfèrent à l'âme paisible. Donc, avec ces idées préliminaires, on peut mieux comprendre leur sentiment religieux qui semble radicale

La conviction religieuse de Joseph consiste en une foi concrète devant les choses invisibles. Il croit en une personne humaine du Christ qui est venu dans le monde en tant qu'être de chair si bien qu'il a choisi la Passion. C'est cette personne humaine qui a assumé la souffrance de la mort que Joseph a aimée. Pour lui, le Christ n'existe pas dans le ciel. Tandis que son ami veut

comprendre les choses invisibles, il choisit une attitude si concrète qu'il risque d'être vu comme fanatique. C'est aussi une des raisons pour lesquelles il ne cesse de risquer de tomber dans les pièges que lui tendent ses camarades. Moïra était un piège placé par eux.

Le Seigneur est une personne, dit la voix. Parlez lui comme à une
personne. ...³⁵⁶

Si elle est incroyante, la narratrice croit avoir aimé le Christ qui a revêtu les traits d'une personne humaine en venant dans ce monde. La conviction de la narratrice est en relation étroite avec les propos qu'elle tenait au paragraphe précédent; elle se savait inclinée vers le corps dont les traits concrets lui parlaient, tandis que l'âme enchante l'homme qui aspire au monde invisible. Donc, le sentiment de la narratrice envers le Christ tient plutôt d'une vision humaine à laquelle s'oppose celle de Roger.³⁵⁷ La personne humaine du Christ est mise en relief; c'est le corps visible du Christ qui est visé.³⁵⁸ De même, Joseph a aimé le Christ présent dans le monde. C'est le trait humain de Dieu renonçant à sa dimension divine qui l'a touché. Le Dieu est présent comme un « être de chair »; Il a subi volontairement la souffrance de « l'être de chair ». On trouve ici un indice à partir duquel on peut penser que l'être de chair mis en cause au fil de la discussion n'est pas toujours connoté négativement, mais qu'au contraire il peut signifier l'espérance malgré cette condition charnelle : c'est là où est le sens du dernier épigraphe du roman : « Ne craignez point ceux

³⁵⁵ Cf. p. 192 : « “Pourquoi tout cela est-il arrivé ?” demanda-t-il. / David secoua la tête. / “Je ne sais pas, murmura-t-il. Dieu permet quelquefois... / — Ne parlons pas de Dieu”, fit Joseph d'une voix subitement changée. »

³⁵⁶ OC. L'A., p. 922.

³⁵⁷ Malgré le souvenir du Christ qui se rattache à sa jeunesse, elle est profondément déçue par le fait qu'elle n'a pas pu proférer la prière; l'innocence des visages qu'elle dessine n'est qu'une consolation provisoire. Finalement, elle s'estime une femme qui incline à la galanterie. On peut constater que son discours progresse en s'appuyant sur l'antithèse : le corps et l'âme, l'innocence et la volupté.

³⁵⁸ p. 923 : « Et si c'était vrai ? me dis-je. Si vraiment il était là, non, pas du tout comme un fantôme, mais *dans son corps*, tel qu'il a paru en Judée ? Cet Autre-là, je l'aurais aimé et suivi, j'aurais baisé ses pieds, je les aurais couverts de mes cheveux. Une femme le fit jadis,

qui tuent le corps et qui ne peuvent tuer l'âme ». ³⁵⁹ Même si Karin comme être charnel meurt à la fin, son âme convertie à l'amour transcendantal reste près de Celui qu'elle a aimé.

Karin cherche l'endroit où se tenait le Christ. Comme s'il était présent dans sa chambre, elle veut faire une prière. « [...] A un pas de l'endroit où quelqu'un s'était tenu debout, la nuit passée. [...] » C'est le moment de sa conversion. Même si ce n'est qu'un souvenir de cette présence, sa conviction intérieure ne s'ébranle pas.

Le discours direct de Joseph nous montre bien son idée extrême sur la religion. Sa conviction à propos de la religion consiste en une idée selon laquelle l'amour de Dieu est comme un feu dévorant dont la flamme revêt la couleur noire qui, elle aussi, exprime son amour d'une manière négative. L'enfer comme le ciel sont les signes de l'amour divin ; ils constituent une unité en se complétant ; maintenant il y a un lieu de réfléchir pourquoi la pureté n'existe qu'en enfer et qu'en paradis. ³⁶⁰

Joseph semble être un fanatique si bien qu'il se permet de tuer la femme qui a détruit le donjon de son moi. En effet, comme Michèle Raclot l'a indiqué, Joseph aurait dû faire l'expérience charnelle avec une femme, pour qu'il puisse comprendre qu'il n'était qu'un être de chair voué à la mort, et qu'il était un homme pécheur. Si David lui évoque une citation biblique, « Dieu est plus grand que le péché de l'homme », il semble souligner la miséricorde divine qui couvre le péché de l'homme, même s'il est le plus grave. Evidemment, ce n'est pas une justification pour commettre le péché le plus grave. Si Joseph a tué Moïra, il est

j'aurais pu le faire, moi aussi. » Le personnage biblique, Marie Madeleine, est évoqué implicitement.

³⁵⁹ *L'Evangile de Matthieu*, X, 28

³⁶⁰ *OC. M.*, pp. 155-156.

évident qu'il doive être condamné par le monde. Mais il aurait dû connaître le péché charnel, pour qu'il puisse mesurer l'amour incommensurable de Dieu.³⁶¹

Si les héros greeniens comme Joseph et Karin manifestent une idée radicale sur la religion, Roger en a une idée plus modérée. Il y est indifférent, encore qu'il est intrigué par une sensation nostalgique quand il regarde l'église.

Son discours alterne entre la peur de la mort et la lumière de la foi solide que symbolise un clocher de l'église. « Cette longue flèche grise dans le ciel noir avait quelque chose de rassurant que je ne pouvais analyser. » La découverte de la foi en passant par l'idée de la mort accorde une signification à la narration de Roger.

Revenu chez moi, je me rendis sur la terrasse afin de regarder *les étoiles* et la pleine lune qui brillait d'un éclat admirable. Cette lumière froide et mystérieuse frappait de biais *l'église* voisine avec le bizarre tire-bouchon qui s'enroulait autour de sa flèche. Pareils à de gigantesques taches d'encre, les arbres formaient des masses noires entre les toits clairs et les chaussées grises comme des rubans de métal.³⁶²

La contemplation du *ciel étoilé* symbolise le bonheur céleste ; c'est la même image que Joseph regardait lorsqu'il attendait sur la pelouse l'arrivée de son ami, Praileau. Son amour secret envers celui-ci était mêlé à la contemplation nostalgique des étoiles. Ici, le signifiant de « l'église » qui représente l'amour du Christ est renforcé par l'image du ciel étoilé.³⁶³

³⁶¹ L'expérience charnelle avec Moïra lui était un étape préalable avant de découvrir la miséricorde divine. Ceci ne veut pas dire, évidemment, l'inévitabilité du péché charnel pour Joseph. Ceci relève avant tout d'une expérimentation de la part du sujet énonciateur³⁶¹ qui découvre à travers la conscience déchirée du sujet fictif la réalité du péché charnel.

³⁶² OC. L'A., p. 792.

³⁶³ Il est significatif que Roger, décrivant cette image du bonheur céleste, change tout d'un coup son attitude lorsqu'il exprime une opinion athéiste au cours d'un dialogue avec son amante ; c'est ce qui permet de penser à une fonction du dialogue où le *je* peut se faire paraître autrement que dans une description.

7.3 une question de la personne humaine

De la quête de l'identité jusqu'à la recherche de l'amour transcendantal, les héros greeniens se portaient toujours dans leur intérêt vers la personne humaine. L'être de chair sur lequel on s'interrogeait dans ce livre n'est autre qu'une question sur la personne humaine. Ce qu'ils voulaient chercher même dans leur effort métaphysique, c'était la personne humaine du Christ qui se manifestait ainsi comme un être corporel, bien qu'il soit un être divin. Ce qui caractérise la personne humaine, c'est avant tout la volonté d'être responsable de son être : c'est le sentiment d'être soi-même. Et, qu'est-ce qu'on a pu constater dans les héros de notre auteur ? C'était le sentiment déchiré dans l'intimité si bien qu'ils ont fait l'expérience du dédoublement psychologique.

Cette expérience du dédoublement transparait d'un roman à l'autre, tout en manifestant une évolution spirituelle de l'auteur. Alors qu'elle provoque le geste criminel du héros de *Moïra*, elle devient une étape préalable qui permet à l'héroïne de *L'Autre* de retrouver l'amour humain du Christ. Dans tous les deux, elle entraîne un bouleversement intérieur du sujet qui parvient ainsi à se rendre compte de son potentiel. C'était le rôle du sujet énonciateur qui la redonne aux sujets conscients par le biais du dédoublement énonciatif.

Donc, la dualité du personnage qu'on a soulignée est notre dernière réflexion sur l'être de chair.

Ce qui nous semble significatif dans le dialogue de Roger, c'est qu'il se montre ambivalent au sujet de son amour : alors qu'il déclare en dépit de son avertissement intérieur son sentiment d'amour envers Ilse, il pense à Karin tout de suite comme s'il voulait être épargné du sentiment de trahison envers celle-ci ; il signifie qu'il a cru devoir s'occuper d'elle, d'autant que Mlle Ott veut

l'écarter d'elle. Mlle Ott veut frustrer l'amour de Karin ; la raison en reste obscure.³⁶⁴

« Dans cette lumière étrange qui semblait issue d'un autre monde, je regardai le visage de Karin. ... »³⁶⁵ La scène est au bord de la mer où ils marchent ensemble. La personne de Karin est d'autant plus mystérieuse qu'elle est éclairée par *la lumière venant d'un autre monde*.

J'aime ce sable, dit-elle. On dirait qu'il garde l'empreinte de tous les corps qui l'ont pressé. Est-ce ainsi que l'on dit ?

— Si vous voulez.

— Je me figure qu'ils sont là, si dorés que, même quand le ciel se couvre, on a l'impression que le soleil brille encore sur *cette chair* quelquefois si belle.³⁶⁶

Alors que l'endroit où ils se trouvent évoque le mystère insaisissable, le discours de Karin se rapproche d'une sensualité. Ce serait un trait inattendu pour Roger qui a cru à une pureté en elle. Ainsi, la personne de Karin montre une dualité qui fait tomber son interlocuteur dans une confusion. « Moi-même, poursuivait-elle, je suis toute jaune de la tête aux pieds, mais je prends mes bains de soleil sur la petite terrasse de ma chambre. Je me couvre de crème. L'été pour moi, c'est l'odeur de cette crème, de la peau toute chaude, vous savez, une odeur de fruit. »³⁶⁷

Pendant la visite à son ancien amant, Roger essaie de lui rappeler son inquiétude morale, alors que celle-ci veut retrouver l'homme sensuel qu'était Roger avant la guerre. C'est une substitution du rôle par laquelle la foi invisible et le désir charnel sont remis en question.

³⁶⁴ *OC. L'A.*, p. 759.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 764.

³⁶⁶ *Id.*

³⁶⁷ *Id.*

Roger, laissons tout cela. Les choses dites autrefois ne peuvent qu'aviver les regrets. J'étais heureuse – inquiète, mais heureuse.

— Inquiète ?

— Inquiète comme vous à cause des menaces de guerre.

— Mais il y avait en vous une autre inquiétude, un désaccord avec vous-même.

— Je ne sais ce que vous voulez dire.

— Laissez-moi vous avouer qu'un jour, à votre insu, je vous ai vue dans une église. »

Cette phrase fut pour moi comme un coup de fouet.

« Oh non ! m'écriai-je. Ne me parlez pas de cela. Il y a des mots que je ne peux plus entendre. ...³⁶⁸

Le narrateur est troublé par un autre aspect de son amante ; une petite fille qui va à la recherche de la volupté dans la forêt aventureuse présente une forte contraste avec celle qui prie en silence dans une église. Ces deux traits opposés de Karin le mettent dans un désarroi tel qu'il se demande ce qu'il cherchait vraiment en suivant la Danoise. Bien qu'il se dise un homme de plaisir, un souvenir de la foi qui ne bouge pas le travaillait à son insu. Ce n'est que grâce au comportement paradoxal de Karin que le narrateur retrouve l'élan mystique de son enfance.

[...] Car je me sentais étrangement tiraillé entre l'espoir d'une nuit agréable et la tristesse que me causait le souvenir de Karin. De la savoir pauvre, solitaire et condamnée à une vie sans joie me la rendait plus chère, mais je ne la désirais pas. Je désirais Ilse.³⁶⁹

Un trait caché de la personnalité de Karin se dégage à travers l'opinion de Mlle Ott ; le sentiment religieux coexiste en effet chez elle avec le désir charnel. Or, il faut y avoir le rôle d'un autre, pour qu'elle puisse atteindre au bonheur invisible tout en se débarrassant du plaisir charnel. C'est justement le rôle de Roger qui devra emmener son amante vers le bonheur céleste dans le récit de Karin. Pour le moment, il choisit le rôle de rechercher le bonheur terrestre. C'est aussi un lieu qui donne à croire que le récit des deux protagonistes progresse en concomitance avec *le temps de la narration* qui doit

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 826;

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 773-774.

se distinguer du *temps de l'histoire*. Autrement dit, même si le contenu de l'histoire s'est révélé déjà à l'auteur, celui-ci se transforme en *narrateur implicite* à partir du commencement de l'histoire.

Aussi discrètement que possible, je me dirigeai vers les fonts baptismaux où m'attirait une magnifique couronne royale de bois doré, quand la stupeur m'arrêta pile. Quatre ou cinq personnes passaient non loin de moi, se dirigeant vers la sortie. L'une d'elles était Karin. [...] Son visage, d'ordinaire soucieux ou narquois, était empreint d'une sérénité que je ne lui avais jamais vue et d'une sorte de joie tranquille qui faisait d'elle une inconnue. *Une inconnue*, c'était le mot qui me vint à l'esprit. Pourtant c'était bien elle, et mon premier mouvement fut de lui dire bonjour, mais quelque chose me retint et je la laissai partir.³⁷⁰

Il aperçoit Karin dans l'église ; c'est un fait qui l'étonne, car il n'a jamais connu Karin qui révèle la tranquillité intérieure. Elle devient inconnue pour lui. Le mot « inconnue » qu'il utilise envers elle creuse un abîme au cours du récit. Il laisse la personne de Karin mystérieuse non seulement pour lui, mais aussi pour le lecteur. Donc, nous sommes obligés de suivre son discours en ayant l'attente d'une révélation finale.

Mais la présence de la jeune fille dans le jardin des voluptés clandestines s'expliquait moins facilement _ si vraiment c'était elle que j'y avais vue. Le mot d'hypocrite me vint aux lèvres, mais je le réprimai aussitôt. Ce visage rayonnant de bonheur que j'avais vu un instant plus tôt n'était pas celui d'une hypocrite. Il y avait là quelque chose qui échappait aux raisonnements ordinaires sur la sincérité des êtres, une contradiction mystérieuse dont je n'avais pas la clef.³⁷¹

Roger réfléchit à l'intérieur du récit ; on ne peut pas dire que c'est une narration rétrospective. Il éprouve un sentiment contradictoire envers son amour. C'est une dualité de la personne de Karin qu'on ne peut expliquer avec la raison humaine.

Le corps et l'âme sont les deux mots qui alternent dans le discours de Roger.

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 802-803.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 803.

La grande caresse de la chaleur sur *mon corps* était comme une simplification de tous mes problèmes : [...] Je voulais que *mon corps* me fût un refuge contre le désespoir et les complications de l'amour, [...] Ce jeu de cache-cache usait *l'âme*, puisqu'il y avait l'âme.³⁷²

Il les remet en cause pour rechercher son moi véritable. Par ailleurs, ils ne sont pas sans relation avec la dualité de Karin. Donc, le narrateur doit faire face non seulement à la dualité de son amante, mais aussi à celle de son propre moi. C'est une *double quête de soi* qui a été mise en scène par l'auteur implicite.

Dans le silence nocturne, j'entendais le bruit de mes pas sur la pierre. La masse du clocher en tire-bouchon s'élevait au-dessus de moi jusque dans les étoiles que je regardais au point d'en éprouver une sorte de vertige, comme si j'allais perdre l'équilibre et tomber par en haut. Elles semblaient vouloir dire quelque chose, mais quoi ? Il est certain qu'elles attiraient vers elles *cette partie de moi-même qui n'avait pas de nom*, mais dont je sentais la réalité, et elles disaient... J'avais mal à la nuque à force de rester ainsi, la tête jetée en arrière. Elles disaient que rien n'avait d'importance. Voilà ce qui me venait de leur message, si message il y avait.³⁷³

Le ciel étoilé parle par son langage muet à ceux qui savent l'écouter. Karin, elle aussi, fait partie de ceux qui ont leur élan vers le bonheur céleste.

Une partie inconnue qu'elle a ressentie en regardant le ciel étoilé représente expressément la dualité humaine. Son effort de retrouver son vrai moi arrive ici à son but. Malgré la souffrance morale qui lui a provoqué le sentiment dédoublé, elle retrouve finalement son vrai visage. C'est le visage qui rayonne de la beauté sereine aperçu par son amant, et c'est le visage de Joseph qui reflétait la joie ineffable, lorsqu'il a senti la présence immuable du Christ. Donc, leur itinéraire spirituel n'était pas vain, parce qu'ils ont eu un message qui, bien qu'étant muet, parlait d'un bonheur invisible mais irrésistible.

³⁷² *Ibid.*, p. 804.

³⁷³ *Ibid.*, p. 971.

Conclusion

Les conclusions qu'on peut tirer de cette étude sont les suivantes : on a voulu chercher jusqu'à maintenant le sens de la personne humaine dans les deux romans de J. Green. Le roman est une expérience fictive à travers laquelle l'auteur a exploré une altérité cachée en soi. Or cette altérité ne se trouvait que par une existence indépendante à son acte de création imaginaire. Précisons le. Si elle est née du psychisme de l'auteur, elle lui exige cependant une autonomie scénique à partir du moment où s'engage son action imprévisible à son inventeur.

C'est ce qui nous semble difficile à comprendre, mais sur lequel s'appuie l'invention littéraire de notre auteur. L'autre en soi qu'a voulu chercher celui-ci, ne se manifestait pas autrement que par la mort de l'acte de l'élocution assumée par le sujet énonciateur. La mort de l'acte de l'élocution était une conséquence nécessaire de l'acte de perception visuelle du sujet auteur. Paradoxalement, ce n'est que par l'effacement du sujet narrateur que « l'autre en soi » a pu avoir une autonomie scénique, si on peut le traduire par le personnage fictif. D'autre part, l'expérience du dédoublement qui se répète dans les deux romans peut justifier l'amalgame entre l'autre en soi et le personnage fictif.

C'est pourquoi on a souligné le rôle du sujet conscient dont ressort le personnage. C'est en poursuivant la trace du sujet conscient que l'auteur implicite pouvait connaître une altérité cachée en lui. Plus il entrait dans son inconscient, plus il connaissait une inconnue. Ainsi l'expérience du rêve que faisaient les héros greeniens était-elle une occasion de connaître l'action de leur inconscient qui, malgré le décalage de la réalité, leur montrait souvent une vision prémonitoire. L'expérience de la mort dans le rêve se trouve enfin réelle pour l'héroïne de *L'Autre*.

Donc, même les événements irréels dont ils font l'expérience dans la réalité semblent renforcer l'effet de vraisemblance de l'histoire, parce qu'ils anticipent pour eux. Karin, en tant que personnage, n'a fait que suivre le chemin

qu'elle a deviné dans son rêve ; même si l'histoire a été conditionnée par l'intention de l'auteur, elle restait ouverte au destin de l'héroïne qui était fidèle à sa voix intérieure.

Ainsi, l'histoire des deux romans s'oriente vers une ouverture de l'action du sujet agissant, malgré sa structure narrative qui est souvent qualifiée de fatale. L'action tant discursive que gestuelle du sujet conscient façonnait au fil du temps leur caractère qui les prédestine maintenant à la finalité de l'intrigue. On a souligné pour cette thèse la permanence du dialogue ainsi que celle du discours indirect libre ; ceux-ci créent une situation verbale qui privilégie l'action discursive du sujet conscient. Le narrateur ne racontait que ce que savait le personnage qui a pu ainsi maintenir l'avantage informationnel. Constaté la même tendance chez le narrateur autobiographique de *L'Autre* nous amène à envisager la spécificité de la narration à la première personne ; il semble que ce soit une tendance vers le discours direct au détriment du récit. Alors que le discours direct engage le sujet énonciateur dans une action concomitante de ce qu'il raconte, le récit le maintient dans une attitude de détente. Et le sujet agissant ne peut être autonome que dans l'action concomitante du narrateur, de même le narrateur ne peut chercher son altérité cachée en soi que dans l'action indépendante du sujet agissant.

Ce sont les idées linguistiques en même temps que littéraires qu'on a pu extraire pour les deux romans de J. Green. Que cette étude, aussi simple soit-elle, puisse contribuer à un élargissement des recherches pour les romans de J. Green aussi bien que des autres écrivains !

Bibliographie

1. les oeuvres de Julien Green

Julien Green, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Jacques Petit, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, t I, 1972 ; t II, 1973 ; t III, 1973 ; t IV, 1975 ; t V, 1977 ; t VI, textes établis, présentés et annotés par Xavier Galmiche, Giovanni Lucera, Gilles Siouffi et Damien Vorreux, 1990 ; t VII, textes édités par Michèle Raclot et Giovanni Lucera, 1994 ; t VIII, 1998

Moïra, Paris, Plon, 1950, édition originale

Moïra, Paris, Fayard, 1997

L'Autre, Paris, Plon, 1971

2. les ouvrages sur Julien Green

Benjamin, Walter, *Illuminations*, Francfort, 1928 ; Zurich, 1930

Brudo, Annie, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, Écrivains, 1995, 252p

Canérot, Marie-Françoise et Raclot, Michel (éd), *Autour de J. Green. Au cœur de Léviathan*, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000

Catelain, Valérie (éd), *Julien Green. Écriture poétique et métaphysique*, Lille, Université catholique de Lille, juil.-sep. 2001

Eigeldinger, Marc, *Julien Green et la Tentation de l'irréel*, Aux portes de France, 1947

Estang, Luc, *Julien Green*, en collaboration avec Giovanni Lucera et Robert de Saint Jean, Seuil, nouvelle édition, 1990

Fongaro, Antoine, *L'Existence dans les romans de Julien Green*, Signorelli, Rome, 1954

Maritain, Jacques, *Correspondance avec Julien Green*, Gallimard, Paris, 1982

Moeller, Charles, *Littérature du XXe siècle et Christianisme*, Casterman, Paris, 1953

Mor, Antonio, *Julien Green, témoin de l'invisible*, Plon, Paris, 1973

Petit, Jacques, *Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs*, Desclée de Brouwer, Paris, 1969

Piriou, Jean-Pierre J., *Sexualité, religion et art chez Julien Green*, Nizet, Paris, 1976

Poulet, Georges, *Études sur le temps humain 4*, Plon, Paris, 1968

Prévost, J. L., *Green ou l'âme engagée*, Lyon, E. Vitte, 1960

Saint-Jean, Robert de, *Julien Green par lui-même*, Seuil, Paris, 1967

Sémolué, Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal*, Paris, Centurion, 1964

——— *Moïra de Julien Green*, Paris, Hachette, 1976

Tamuly, Annette, *Julien Green à la recherche du réel*, Naaman de Sherbrooke, Québec, 1976

3. les ouvrages consultés

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978

Banfield, Ann, *Phrases sans parole*, Ed. Seuil, Paris, 1995

- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, chapitre XIX, « Les relations de temps dans le verbe français », Gallimard, 1966
- Durrer, Sylvie, *Le Dialogue romanesque*, Droz, Paris, 1994
- Fromilhague, Catherine, Sancier-Chateau, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, Paris, 1996
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, 1991
- *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983
- *Figures III*, Seuil, Paris, 1972
- Gouvard, Jean-Michel, *La pragmatique, Outils pour l'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris, 1998
- Hoy, Peter C., *calepins de bibliographie n° 3, Julien Green*, Lettres Modernes, 1970
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980
- Lintvelt, Jaap, *Essai de Typologie narrative : Le point de vue*, José Corti, Paris, 1989
- Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- Olsen, Jon Arild, *L'esprit du roman : œuvre, fiction et récit*, Bern, 2004
- Pascal, Roy, *The Dual Voice*, Manchester University press, 1977
- Pierrot, Anne Herschberg, *Stylistique de la prose*, Belin, Paris, 1993
- Raimond, Michel, *Le roman*, Armand Colin, Paris, 2000
- Rémi-Giraud, S., Le Guern, M., *Sur le verbe*, Presses universitaires de Lyon, 1986
- Ricœur, Paul, *Temps et récit 1, 2*, Ed. Seuil, Paris, 1983
- Sarfati, Georges-Elia, *Éléments d'analyse du discours*, Armand Colin, Paris, 2007
- Scott, Malcolm : Green's scale of realities, *The struggle for the soul of the French Novel*, Washington DC : The Catholic Univ. of America Press, 1990, pp. 208-236, 277-278
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996
- *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Belin, 1996
- Weinrich, Harold, *Le Temps*, Seuil, Paris, 1973
- Dialogisme et polyphonie*, Actes du colloque de Cerisy, Duculot, Bruxelles, 2005
- Julien Green, au confluent de deux cultures*, Textes réunis par Marie-Françoise Canérot et Michèle Raclot, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003
- Julien Green, Un Voyageur sur la terre*, Textes réunis par Valérie Catelain et Hélène Dottin, UL3, travaux et recherches, Lille, 2006
- Julien Green*, Actes du colloque international 12 mai –14 mai, 1988, CEDIC, Université Lyon III
- Langue, discours, société* Pour Emile Benveniste, sous la direction de Julia Kristeva, Jean-Claude Milner, Nicolas Ruwet, Seuil, Paris, 1975
- Littérature contemporaines n° 4, Julien Green*, Klincksieck, 1997
- Catholicisme, Encyclopédie publiée sous patronage de l'Institut catholique de Lille, Paris, 1988
- Dictionnaire de la Bible, publié par F. Vigouroux, Paris, 1922

4. les article consultés

- Adam, J.-M., « Langue et texte : imparfait, passé simple », *Pratiques* 10, 1976, pp. 49-68
- Authier-R., Jacqueline, « Énonciation, méta-énonciation Hétérogénéités énonciatives et problématiques du sujet », in Vion R., 1998 (éd), *Les sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*, pp. 63-79, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence
- Bally, Charles, « Le style indirect libre en français moderne » I, II, *Germanisch-Romanische Monatschrift*, Heidelberg, pp. 549-556 et pp. 597-606
- Batchelor, R. E., « L'art de l'allusion dans *Moïra* », *Nottingham French studies*, May, 1966, pp. 40-49
- Bernier, F., « Le sentiment religieux chez Green (d'après ses ouvrages) », *Revue de l'Université de Laval*, Québec, 1962-1963
- Blot, Jean, « Le voyage romanesque de J. Green [*L'Autre*] », *Nouvelle Revue Française*, avr., 1971, pp. 98-103
- Booth, Wayne, « Distance et point de vue », *Poétique*, n° 4, 1970, pp. 511-524
- Briosi, Sandro, « La narratologie et la question de l'auteur », *Poétique*, n° 68, nov. 1986, pp. 507-519
- Chalendar, Pierrette et Gérard, « Penser le corps : l'œuvre de J. Green », *Foi et Vie*, avr. 1988, pp. 71-79
- Combettes, B. et Fresson, J., « Quelques éléments pour une linguistique textuelle », *Pratiques* 6, 1875, pp. 25-55
- Cordesse, Gérard, « Narration et focalisation », *Poétique*, n° 76, nov. 1988, pp. 487-497
- Derivière, Philippe, « Le genèse du roman selon J. Green », *Nouvelle Revue Française*, 1990, nov., pp. 54-60
- Dubois, Jean, « Énoncé et énonciation », *Langages* 13, 1969, pp. 100-110
- Dubois, Jean et Sumpf, J., « Problème de l'analyse du discours », *Langages* 13, 1969, pp. 3-7
- Fitch, Br. T., « Aspects de la genèse d'une œuvre onirique : les hallucinations et le rêve chez Georges Bernanos et Green », *Revue des lettres modernes*, Paris, 1967
- Fleischman, Suzanne, « Temps verbal et point de vue narratif », *Études littéraires*, V. 25 n° 1-2, 1992
- Foucault, Michel, « Débat sur le roman », *Tel Quel* 17, 1964, pp. 12-54
- « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, 1969, pp. 77-100
- Fournier, Guy, « Le roman du spirituel, Réalisme métaphysique et algèbre des valeurs, À propos de *Moïra* de J. Green », *Roman 20/50*, 7, mars 1989, pp. 143-157
- Grzybowska, Aleksandra, « Le prix de la responsabilité dans *Moïra* de Green », *Responsabilité et/ou gratuité dans la littérature*, pp. 176-186
- Herpe, Noël, « *Moïra* de J. Green ou l'Enfer de la pureté », *La Licorne*, n° 20, 1991
- Jost, François, « Le Je à la recherche de son identité », *Poétique* 24, 1975, pp. 479-487
- Kayser, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? » *Poétique*, n° 4, 1970, pp. 498-510
- Köella, Charles E, « La puissance du rêve chez Julien Green », *PMLA*, t 54, n° 2, juin 1939, pp. 597-607

- Lecointre, Simone, et Le Galliot, Jean, « Le jeu de l'énonciation », *Langages* n° 31, 1973
- Lintvelt, Jaap, « L'ouverture et l'ensemble : *Moïra* de Julien Green », *Neophilologus* 68, 1984
- Martin, Robert, « Le paradoxe de la fiction narrative, Essai de traitement sémantico-logique », *Le Français moderne*, oct. 1988, pp. 161-173
- Mathieu, Michel, « Analyse du récit », *Poétique*, n° 30, avr. 1977, pp. 226-259
- Matuschka, Michèle, « *L'Autre* ou le conflit des deux réalités », *French Riview*, special issue n° 6, Spring, 235-244
- Molendijk, A., « Les notions de perfectivité et d'imperfectivité dans l'explication de l'emploi du passé simple et de l'imparfait », *Neophilologus* 67, 1983, pp. 21-34
- Petit, Jacques, « Les pièges de l'autre [J. G., *L'Autre*] », *Les Nouvelles littéraires*, 11 mars, 6, 1971
- Petit Jean, André, « Les Typologies textuelles », *Pratiques* n° 62, juin 1989
- Raclot, Michèle, « démente et folie dans l'œuvre de Green, De l'aliénation à l'illumination », *Travaux de Littérature* 10, '97, 397-410
- Reuter, Yves, « L'importance du personnage », *Pratiques*, n° 60, déc. 1988, pp. 3-22
- Ronen, Ruth, « La focalisation dans les mondes fictionnels », *Poétique*, n° 83, sep. 1990, pp. 305-322
- Sheehan, B., « the creation of J. Green's *Moïra* : autobiographical and psychological considerations », *The American Benedictine Review*, December 1973, pp. 434-454
- Simonin-Grumbach, J., « Linguistique textuelle et étude des textes littéraires. A propos de *Le Temps* de H. Weinrich », *Pratiques* 13, 1977, pp. 77-90
- Todorov, Tzvetan, « Problèmes de l'énonciation », *Langages* 17, 1970, pp. 3-11
- Van Rossum Guyon, Françoise, « Point de vue ou perspective narrative », *Poétique*, n° 4, 1970, pp. 476-497
- Uspenski, Boris, « Poétique de la composition », *Poétique*, n° 9, 1972, pp. 124-134
- Vitoux, Pierre, « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, sep. 1982, pp. 359-368
- Weigtman, John, « Sex and the devil », *The New York review of books* XXXVIII, 20 (5 dec 1991) pp. 53-56
- Ziegler, Robert : The writer's identity as self dismantling text in G's *Si j'étais vous*, *Studies in twentieth century literature* XIV 1990, pp. 159-173
- Ziegler, R., « From writing to scripture : Character as text in J. Green's *Le Voyageur sur la terre* », *French Riview*, april, 1990, pp. 819-826
- Ziegler, R., « Mending dolls and stealing souls, The identity quest in Green, from *Mont-Cinère* to *Si j'étais vous...* », *Nottingham French studies* XXVII, 2(88), pp. 40-50

5. les thèses sur l'auteur

- Constant, Jean Claude, *Green et le rêve*, Thèse, Univ. Montpellier 3, 1981
- Dottin, Hélène, *L'écriture du moi dans l'œuvre romanesque de Julien Green de 1947 à 1977*, Paris 10, 1997

- Grenget Vultaggio, Nadège, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green* (“*Adrienne Mesurat*”, “*Moïra*”, “*L’Autre*”), contribution à une phénoménologie de la lecture (texte imprimé), Lille 3, 2003
- Ignatius, Mary Ann, *Le Problème du Mal dans les romans de Julien Green*, Thèse Stanford University, 1970
- Jura, Jean-Jacques, *Reading Julian Green*, A study of allegorical figures and theatricality in Green’s novels, Dissertation abstracts International, Ann Arbor (Mich.), XLIX (88/89), 3042A, Thèse Univ. of California, Irvine 1988
- Kim Nam Youn, *L’Expression littéraire du Mal dans l’œuvre de Julien Green*, Thèse, Univ. Lyon III, 1989
- Labatut, Fenech, Liliane, *Le Pêché dans l’univers romanesque de Georges Bernanos, Julien Green, François Mauriac*, thèse de doctorat d’état ès lettres, Montpellier III, 1987
- Muff, Oswald, *La Dialectique du néant et du désir dans l’œuvre de Julien Green*, Zurich, 1967
- O’Donnell, Margaret E. M., *Le Thème de la mort dans les romans de Julien Green*, Dissertation, Cork, Faculté des Lettres, 1975
- Odwyer, Michael Olive, *Le péché dans l’œuvre romanesque et dramatique de Green*, Thèse Univ. de Paris III, 1986
- Otilia, Pires-Martins, *La problématique religieuse dans l’œuvre romanesque de J. Green*, Thèse Univ. de Clermont-Ferrand 2, 1983
- Phan Thi Ngoc Mai, *La mort de Green, Journal, 1928-1958*, Thèse Univ. Paris III, 1976
- Pottier Thoby, Anne Cécile, *La Bible dans l’œuvre autobiographique et romanesque de Julien Green* (texte imprimé), Univ. de Poitiers, 2003
- Spyrou, Julie, *Religion et création romanesque dans “Moïra” et “L’Autre” de Julien Green*, Besançon, 1993
- Trahan, Victor, *Le Désir dans “Moïra” de Julien Green*, Université McGill, Montréal, mars 1973
- Vadon, Jean, *Un problème de création littéraire : de l’autobiographie au roman. Etude de l’interaction entre un homme Julien Green et son oeuvre*, Thèse Univ. Paris IV, 1981

Table des matières

L'énonciation du sujet dans les romans de Julien Green, *Moïra* et *L'Autre*

Introduction	1
1 le personnage et son autonomie	3
1.1 pourquoi le personnage.....	7
1.2 la relation avec le narrateur	14
1.3 la relation avec l'auteur	20
2 le style indirect libre et la pensée du personnage.....	27
2.1 <i>Moïra</i>	27
2.1.1 la voix du narrateur	27
2.1.2 le discours direct	41
2.1.3 le discours indirect libre.....	57
2.2 <i>L'Autre</i>	71
2.2.1 la voix du narrateur	71
2.2.2 le discours direct	94
2.2.3 le discours indirect libre.....	106
2.3 conclusion de la deuxième partie.....	114
3 la mise en scène et le temps	116
3.1 la mise en intrigue	116
3.1.1 les mains et l'annonce du crime.....	118
3.1.2 la violence intérieure et l'hérédité	125
3.1.3 la prédestination et l'autonomie scénique du personnage.....	127
3.2 la temporalité.....	133
3.2.1 le temps présent et la concomitance du temps énonciatif avec l'événement	134
3.2.2 le temps vécu par le personnage	142
3.2.3 le temps de l'histoire et le temps de l'énonciation.....	146
4 le corps et le sentiment du péché	151
4.1 la conscience du corps, <i>Moïra</i>	151
4.2 la conscience du corps, <i>L'Autre</i>	165
4.3 le péché et l'amour transcendantal	178
5 Le discours théologique de Karin	187
5.1 le discours antireligieux.....	187
5.2 l'antagonisme de la raison humaine et de la foi invisible	193
5.3 l'innocence et la recherche de <i>L'Autre</i>	197
6 le dédoublement et l'énonciation	210
6.1 l'expérience du dédoublement.....	210
6.1.1 le sens du dédoublement	210
6.1.2 le dédoublement psychologique.....	217
6.1.3 le dédoublement énonciatif.....	222
6.2 le dédoublement et le miroir.....	231
6.3 le dédoublement dans son rapport avec le rêve	236
6.3.1 le rêve dans son aspect énonciatif.....	237

6.3.2	le rêve qui révèle l'inconscient du narrateur	243
7	la quête de l'identité	250
7.1	qui suis-je ?	250
7.2	l'amour transcendantal	259
7.3	une question de la personne humaine	263
	Conclusion.....	268
	Bibliographie.....	270
	Table des matières	275

L'énonciation du sujet dans les romans de Julien Green, *Moïra* et *L'Autre*

Ce livre réfléchit à un aspect discursif et gestuel du personnage dans les deux romans de Julien Green, *Moïra* et *L'Autre*. Le personnage, bien qu'étant inventé par l'auteur, assume un rôle autonome par rapport à la voix du narrateur. Sous cet angle, nous pouvons faire des analyses sur le discours direct ainsi que le discours indirect libre ; ce sont les formes langagières par lesquelles le sujet origine fictif dont relève le personnage exprime son idée individuelle qui contredit souvent l'intention première du sujet énonciateur que sont le narrateur et l'auteur implicite. Ce phénomène résulte de la conception romanesque de l'auteur qui essaie de représenter le sujet conscient vivant pour le lecteur.

Ce dont il fait l'expérience dans le roman se manifeste par celle d'un rêve ou d'un dédoublement psychologique. Ils sont dus à la souffrance morale du sujet fictif qui commet une action immonde envers un autre sujet, mais qui est inévitable pour qu'il puisse se rendre compte qu'il est un homme pécheur : il n'est qu'un être de chair voué à la mort. Le péché commis par le sujet fictif est une étape ouvrant une voie à une connaissance expérimentale pour l'auteur. Ainsi l'écriture du péché devient un leitmotiv du roman.

Finalement, la mort de l'héroïne de *L'Autre* ainsi que de Moïra peut être interprétée comme une conséquence de l'être en péché. Ils arrivent à reconnaître leur existence éphémère. Mais la mort qu'ils subissent éclaire d'une manière réflexive leur être de finitude voué dès le début à sa disparition. C'est le moment où se croisent la mort de l'héroïne et la fin de sa narration fictionnelle.

Mots-clés : discours direct, discours indirect libre, personnage, sujet de l'énonciation, dialogue, rêve, dédoublement, désir charnel, concomitance

The enunciation of the speaker in the novels of Julian Green, *Moïra* and *L'Autre*

In this book, we think of a discursive and gestural side of the character in the two novels of Julian Green, *Moïra* and *L'Autre*. The character, although invented by the author, assumes an autonomous role in relation to the voice of narrator. Under this angle, we can analyze the direct speech as well as the free indirect speech. These are the linguistic forms by which the fictitious subject origin expresses his individual idea which contardicts often the first intention of the enunciative speaker who are the narrator and implied author. This phenomenon results from the novelistic conception of the author who tries to represent the conscious subject alive for the reader.

The experiance of the character in the novel arises by the dream or psyhological splitting. These are due to mental suffering of the fictitious subject who commits a hideous act to an other subject, but which is ineviatable as for he realise that he is a sinful man. He is only a carnal being destined for the death. The sin commited by the fictitious subject is a stage which opens a way to the experimental knowledge. So, the writing of the sin becomes a leitmotiv of the novel.

Finally, the death of the heroine in *L'Autre* like that of Moïra can be interpreted as a consequence of the human being in sin. They come to recognize their fleeting existence. But the death which they undergo throws light on their human being of finiteness which is doomed, from the very beginning, to his disappearance. That is the moment where cross the death of heroine and the end of his imaginary narration.

Key words : direct speech, free indirect speech, character, subject of the enunciation, dialogue, dream, splitting, carnal desire, concomitant