

Université de Toulouse II Jean Jaurès

UFR Lettres, Philosophie, Musique

Master Recherche Lettres Modernes

Mention Littérature Comparée

Autour de la notion de personnage dans le roman :
analyse croisée des *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet, *The Prime of Miss*
***Jean Brodie* de Muriel Spark et du *Ravissement de Lol V. Stein*, de**
Marguerite Duras (1953-1964)



Mémoire soutenu par Mme Elsa DUNAN

Sous la direction de Mr Benoît TANE

Années universitaires 2014-2015, 2016-2017, 2017-2018



Université
de Toulouse



Dunan Elsa
Université Toulouse Jean Jaurès
UFR Lettres,
Philosophie,
Musique,
Arts du spectacle et Communication
Date de soutenance :

**Autour de la notion de personnage dans le roman
(1953-1964): analyse croisée des *Gommes* d'Alain
Robbe-Grillet, *The Prime of Miss Jean Brodie* de Muriel
Spark et du *Ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite
Duras**

Mémoire

Directeur de recherche : Benoît Tane,

REMERCIEMENTS

*A mon directeur de recherche, Benoît Tane, pour la bienveillance dont il a fait preuve au cours de ces
années de master décousues,
A mes ami.e.s et à ma famille, pour m'avoir aidé à dépasser mes moments de découragement,
A celle qui a eu la curiosité et la patience de lire mon mémoire,
A cette année d'études à Glasgow qui m'a permis de découvrir de nouvelles formes de littérature.*

SOMMAIRE

INTRODUCTION

- 1. Élaboration du corpus et du sujet**
- 2. Nouveau roman, mouvement créé en opposition à la tradition littéraire**
- 3. Exclusion et marginalité de nos trois écrivain.e.s par rapport à leur société**
- 4. Le nouveau roman, moins une école qu'un groupe d'individus**

PARTIE I. IDENTITÉS ET PERSONNAGES DE PAPIER

- 1. Des personnages principaux au centre des romans tout en étant absents**
- 2. Méconnaissance de soi et du monde alentour**
- 3. Des êtres de papier aux identités multiples**

PARTIE II. RAPPORTS DE FORCE DANS LA RELATION AUX AUTRES

- 1. Instances narratives polyphoniques qui exacerbent l'impossibilité de cerner les personnages**
- 2. Pression sociale et personnage public**
- 3. Triangulation du désir et nécessité d'un médiateur**

PARTIE III. COMIQUE DES PERSONNAGES ET TRAGIQUE DES DESTINÉES

- 1. Un temps qui se joue des personnages**
- 2. Transfiguration de la banalité**
- 3. Structures qui révèlent les desseins des autrice.eur.s**

PARTIE CONCLUSIVE : AUTRICE.EUR.S, PERSONNAGES ET LECTRICE.EUR.S

- 1. Artificialité affichée du roman**
- 2. Quelle importance est accordée au langage ?**
- 3. La place du lecteur accordée par le principe d'incertitude**

NOTES PRÉLIMINAIRES

1. En ce qui concerne les traductions – notamment celles de l’œuvre de Muriel Spark – j’ai choisi de me référer principalement à la traduction de Léo Dilé, publiée dans la collection « motifs » des éditions du Serpent à Plumes. Cependant, lorsqu’un passage traduit me semble être trop éloigné de la forme et/ou du sens original, je m’occupe moi-même de la traduction. Je me suis également chargée de traduire certains passages issus d’œuvres critiques en langue étrangère. Sauf mention des éditions en langue française, la traduction est donc faite par moi.

2. J’ai choisi d’écrire ce mémoire en utilisant les règles de l’écriture inclusive, en renonçant par exemple au masculin générique ou à la primauté du masculin sur le féminin dans les accords en genre. Mes convictions personnelles me poussent à dénoncer et à ne pas reproduire les inégalités de genre : je considère que le discours n’est pas qu’un simple outil permettant l’établissement de systèmes de domination, mais qu’il est aussi en lui-même le lieu de ces inégalités. J’ai le sentiment qu’en utilisant l’écriture inclusive, je vais dans le sens d’une volonté de changement qui est également visible dans la sphère universitaire, ayant par exemple eu l’occasion de suivre, en master 2, un cours de linguistique sur le genre (Céline Vaguer et Thomas Verjans). Au delà de mes convictions personnelles, mon corpus étant constitué de romans écrits par un auteur et deux autrices – également reconnues pour avoir été de ferventes féministes – il me paraissait juste de représenter les deux sexes de façon égalitaire au sein de mon mémoire.

INTRODUCTION

1. Élaboration du corpus et du sujet

A. Découverte de Muriel Spark

Mes recherches ont débuté en 2015 durant mon année d'étude dans la ville de Glasgow en Écosse. J'ai découvert l'œuvre de Muriel Spark alors que je suivais un séminaire de littérature écossaise. C'est au cours de celui-ci que j'ai pu comprendre plus précisément les connexions qui relient les arts français à ceux du monde anglophone. Le parallèle était d'autant plus facile à faire à mesure que nous nous concentrons sur la période d'après-guerre et sur des sociétés qui traversaient, pour la seconde fois à l'échelle occidentale, une crise existentielle commune. Cette époque de remise en question engendra une importante émulation, tant intellectuelle qu'artistique, visant à redéfinir la place et la relation de l'humain au monde, et c'est à partir de ces questionnements que le mouvement postmoderniste devint éclectique et mondial.

C'est en étudiant notamment *The Prime of Miss Brodie* [« Les Belles années de Miss Brodie »], sorti en 1961, que je pus comprendre de quelle façon pouvait se concrétiser cette nouvelle vision du monde en littérature. Le roman est le premier d'une série de trois textes écrits par l'autrice – *The Girls of Slender Means* [« Les Demoiselles de petite fortune », 1963] et *The Mendelbaum Gates* [« La Porte Mandelbaum », 1965] – liés sur trente ans par une chaîne de réactions historiques. Le premier se déroule en parallèle à la montée du fascisme en Europe, le deuxième voit culminer les dictatures fascistes et le dernier retrace le procès d'un criminel de guerre en Israël, nouvel état émergent de la période d'après-guerre. Le roman me séduisit dès la première lecture pour certains aspects que je relevai inconsciemment, sans chercher à le rapprocher d'autrice.eur.s ou de courants connus : la concision extrême de l'ouvrage mêlée à une intrigue chronologiquement malmenée, ainsi que l'ironie prégnante qui parcourt le texte.

Lorsque les cours consacrés à Spark ont commencé, la mention faite au mouvement du nouveau roman – mouvement français qui avait attiré mon attention quelques années plus tôt sans pour autant la retenir davantage – me permit de raccorder les effets produits par le texte à une histoire littéraire qui ne m'était pas inconnue. Ayant alors, et sans véritable connaissance, toujours associé les membres du mouvement à l'athéisme, je pris conscience de la singularité de l'autrice écossaise, dont le catholicisme semblait faire partie intégrante de sa pensée et impacter directement son écriture. Cette capacité à combiner une pensée chrétienne à des choix formels novateurs pour

l'époque m'a intrigué et c'est pour cette raison que j'ai d'abord pensé à en faire le sujet de mon mémoire.

B. Focalisation sur la notion de personnage

Durant ma première année de master, je souhaitais donc me focaliser sur deux textes en particulier, à commencer par celui de Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie* – étudié en version originale – que je pensais analyser en parallèle avec l'ouvrage théorique d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, publié en 1963 et faisant office de manifeste pour le mouvement. Ce n'est que dans un second temps – après avoir passé ma soutenance de première année – que j'abandonnai ce corpus. Celui-ci ne convenait guère aux règles de recherche ayant cours en littérature comparée étant donné qu'il se focalisait sur un seul roman et une seule autrice.

C'est également à ce moment que je commençai à m'interroger sur la pertinence d'envisager le nouveau roman comme un groupe de courant uniforme et indivisible, et sur le bien-fondé de porter ma recherche sur le degré d'adhésion ou d'opposition de Spark à des caractéristiques dites propres au nouveau roman. Il me sembla plus utile de commencer par étudier l'histoire du mouvement et la manière dont le groupe fut formé, afin de montrer l'intérêt pour la critique de regrouper les individus entre eux, l'importance pour chaque écrivain.e.s d'appartenir à un groupe, et la façon dont ce sentiment d'appartenance influe sur le style de chacun.e. Je décidai donc de croiser l'analyse de l'œuvre de Spark avec celle de deux personnalités intrinsèquement liées au nouveau roman, mais dont les relations avec ce même mouvement posèrent parfois problème à la critique littéraire, et aux artistes concerné.e.s : après m'être penchée sur le manifeste écrit par Robbe-Grillet, il me semblait pertinent d'étudier une de ses fictions et de voir dans quelle mesure il se conforme ou s'éloigne de ses propres théories, alors même que l'auteur s'associe et est incontestablement lié au mouvement.

Je choisis *Les Gommages* (1953) parce qu'il s'agit d'une de ses premières œuvres et qu'elle me semblait à même de refléter certains tâtonnements dans la pratique de l'écrivain. Mon choix s'est également porté sur cette œuvre en parallèle à la découverte d'une autre écrivaine dont la relation au nouveau roman a connu quelques contestations, Marguerite Duras. Dans son roman paru en 1964, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, on découvre certains personnages dont les noms paraîtront dans des textes ultérieurs, mais avec des variantes au niveau de l'histoire.

C'est à la lecture de ses deux textes qu'en milieu de ma deuxième année j'ai eu envie de concentrer ma recherche sur la notion de personnage, dans la mesure où le rapport que la.e lectrice.eur entretient avec eux diffère de celui auquel la tradition littéraire nous avait habitué

jusque-là. La question de la disparition du personnage est en effet centrale pour les membres du nouveau roman. La façon dont les personnages – et notamment les personnages dit « principaux » – occupent une place différente au sein des trois récits me semblait également révélatrice de la perception que Spark, Robbe-Grillet et Duras se font chacun.e de l'humanité et du monde d'après-guerre. Outre le fait que les romans du corpus n'ont pas tous été écrits à la même date, les différences de nationalités et de genres des artistes ont motivé ma sélection puisqu'elles rendent le trio plus hétéroclite encore et me permettent une approche plus subjective. Selon moi, l'étude des personnages permet avant tout d'aborder la question de la lecture. Au sein des romans, ils sont des constructions textuelles et n'existent ainsi qu'à travers le regard des lectrice.eur.s, ce regard leur donnant une cohérence et dans le prolongement, une figure humaine à l'image de celles et ceux qui lisent le texte. A la première lecture des œuvres du corpus, il m'a semblé que les personnages de Lol V. Stein, Wallas et Jean Brodie pouvaient aisément être regroupés autour de caractéristiques communes, tout en incarnant des différences marquées – voire opposées. Celles-ci m'ont permis de démontrer par la suite à quel point la subjectivité des autrice.eur.s, des personnages et des lectrice.eur.s est indissociable de leur rapport à la réalité.

C. A propos des œuvres ciblées

Le rapport des artistes à l'écriture rend problématique le simple fait de résumer les trois œuvres de notre corpus puisqu'il.elle.s rejettent les catégories traditionnelles de l'intrigue et du personnage. Le fait de résumer un texte est un exercice délicat. Son apparente neutralité est trompeuse puisque le fait de résumer revient à sélectionner, donc à faire des choix qui sont souvent inextricablement liés à la linéarité de l'intrigue, aux personnages et à leurs actions. Nous pouvons constater ce contraste entre œuvre et résumé au sein même de notre corpus, dans les résumés que font Robbe-Grillet et Duras de leur propre ouvrage.

Pour ce qui est *Des Gommès*, je retranscris donc mot pour mot le prière d'insérer rédigé par Robbe-Grillet et envoyé aux éditrice.eur.s en guise de quatrième de couverture. L'écrivain assume le paradoxe de donner une lecture figée de son roman. Cette fixation pourrait avoir pour effet d'empêcher lectrices et lecteurs d'avoir leurs propres interprétations des *Gommès*, mais la brièveté du résumé et son caractère énigmatique permettent de déconstruire en partie ce paradoxe :

Il s'agit d'un événement précis, concret, essentiel : la mort d'un homme. C'est un événement à caractère policier – c'est-à-dire qu'il y a un assassin, un détective, une victime. En un sens, leurs rôles sont même respectés : l'assassin tire sur la victime, le détective *résout* la question, le victime meurt. Mais les relations qui les lient ne sont pas aussi simples qu'une fois le dernier chapitre terminé. Car le

livre est justement le récit des vingt-quatre heures qui s'écoulaient entre ce coup de pistolet et cette mort, le temps que la balle a mis pour parcourir trois ou quatre mètres – vingt-quatre heures « en trop ».¹

Dans un entretien, le journaliste Pierre Dumayet pose des questions à Duras afin de donner – entre autre – un résumé du *Ravissement de Lol V. Stein* aux téléspectateurs. Comme pour le roman de Robbe-Grillet, ce résumé est le résultat de choix, de dire ou de passer sous silence certains événements du roman. L'écrivaine, parfois influencée par les questions du journaliste, retrace de façon linéaire l'intrigue du roman. J'ai moi-même dû faire des coupes dans l'interview, dont la totalité se trouve en annexe.

M.D. : Au cours de ce bal, le fiancé de Lol est tombé amoureux d'une femme, de la dernière venue du bal [...] c'était minuit, une heure du matin, le bal était à son plein. Elles sont arrivées les dernières, et ça a été immédiat entre Michael Richardson et cette femme. [...] Anne-Marie Stretter. [...] Lol a assisté à cet amour, naissant, elle a vu complètement la chose, elle a assisté à la chose aussi complètement qu'il était possible. Jusqu'à se perdre de vue elle-même. Elle a oublié que c'était elle qu'on n'aimait plus. [...] Et c'était si merveilleux, cette éviction, cet anéantissement de Lol, c'est admirable de pouvoir voir son propre amour s'éprendre d'une autre, qu'elle en est émerveillée, qu'elle a été marquée pour la vie. [...] Elle n'a pas souffert d'amour du tout. Elle a souffert d'être séparée d'eux [...] elle aurait voulu tout voir, tout, jusqu'à l'accouplement, sans doute. / P.D. : Et après, ce bal, quelqu'un, une amie intime d'elle était présente à ce bal aussi. / M.D. : Tatiana Karl. Elle a toujours été avec elle pendant le bal oui, jusqu'à la dernière heure, quand Lol est tombée évanouie, non de douleur, mais simplement parce qu'elle était séparée du couple. / P.D. : Dix ans se passent, dix ans se passent pendant lesquels [...] elle s'est mariée, oui. / M.D. : Sans choix, n'est-ce pas, sans choix. Elle n'a jamais plus préféré quelqu'un, Lol, après ça. Elle s'est mariée parce qu'on a bien voulu d'elle [...] Elle s'était sauvée de chez elle. Après le bal, elle était très prostrée pendant des semaines et, une nuit, elle s'est sauvée ; et c'est là qu'elle a rencontré dans la rue Jean Bedford. C'est un personnage un peu, un peu douteux, qui aime les petites filles sans voix comme ça, c'était Lol. Et alors il l'a demandé en mariage et Lol a accepté. / P.D. : Et elle a vécu dix ans très calmement, c'est-à-dire, en ayant trois enfants et en ne voyant personne [...] / M.D. : Un jour, un couple passe devant chez elle. Un homme et une femme. La femme, elle la reconnaît mal, enfin, le visage lui dit quelque chose. C'est Tatiana Karl, c'est cette amie de collègue qui était avec elle durant le bal de T. Beach. Elle ne cherche pas à savoir qui elle a revu [...] Elle laisse les choses comme ça, et pourtant, elle qui n'a jamais bougé de sa vie, elle commence à bouger. Elle se promène tous les jours, longuement, dans la ville, tout le temps. Et, dix jours après, au cours d'une de ses promenades, dans une grande avenue de la ville, elle reconnaît l'homme qui est passé devant chez elle. Il sort d'un cinéma, et elle le suit. Elle sait qu'il va rejoindre cette femme, Tatiana Karl. Elle le suit dans toute la ville, elle le suit jusqu'à l'hôtel de passe où il rencontre cette femme qu'elle voit alors vraiment en toute clarté et qu'elle nomme en toute clarté, Tatiana Karl. Elle se couche dans un champ de seigle, derrière l'hôtel, et elle reste là, devant la fenêtre éclairée de leur chambre, jusqu'au départ des amants. [...] Elle ne peut pas vivre à son compte. D'ailleurs, la dernière crise est provoquée par ça. Elle va dans un hôtel, avec Jacques Hold [l'amant de Tatiana Karl], à la fin du livre,

1 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Lonrai, éd. De Minuit, 2013 [1963]

et elle s'appelle de tous les noms, elle ne s'identifie plus et la crise est très grave je crois, et elle sera probablement enfermée².

En ce qui concerne Spark, je n'ai pas trouvé d'interventions – écrites ou orales – dans lesquelles elle donnerait son propre résumé de *The prime of Miss Jean Brodie*. Je me chargerais donc de le faire moi-même, partant toujours du principe qu'il est préférable pour la.e lectrice.eur du présent mémoire d'avoir en tête quelques éléments de référence. Le roman se déroule dans les années 1930, au sein d'une école pour filles édimbourgeoise. Le livre raconte la montée en puissance puis la chute de Jean Brodie, maîtresse d'école charismatique aux idées souvent en décalage avec son temps. Plaçant l'Art au-dessus de tout, elle est fortement attirée par les régimes fascistes, comme l'une de ses élèves le comprendra au cours de son adolescence. Petit à petit, Miss Brodie constitue un groupe de six filles qu'elle ne cesse d'appeler « la crème de la crème » et avec lequel elle entretient des rapports privilégiés. Grâce à de nombreuses anticipations, la.e lectrice.eur apprend que l'une d'elle a trahi la confiance de sa professeure et a provoqué son renvoi.

2. Nouveau roman, mouvement créé en opposition à la tradition littéraire

A. Rejet des mouvements antérieurs

Avant de nous concentrer sur les différences entre autrice.eur.s et œuvres du corpus, commençons par voir comment le nouveau roman s'insère dans la tradition littéraire, en quoi il en est le prolongement, et où se situent les ruptures. Pour les membres du nouveau roman, le roman réaliste est un genre qui domine le paysage littéraire du XXe siècle, où le style balzacien fait office de modèle. Cherchant à rompre avec la tradition réaliste, il.elle.s présentent donc comme un contre-modèle le fait d'ériger les personnages au rang d'individu, définis par ce qu'ils possèdent et ayant à la fois une histoire, un statut social, une personnalité, des caractéristiques physiques et une psychologie cohérente. Selon ces écrivain.e.s, le roman traditionnel retrace une intrigue linéaire et chronologique où l'omniscience prévaut dans la narration et souligne le rôle démiurgique de l'auteur sur sa création. Robbe-Grillet décrit de façon ironique cette mécanique, utilisant des termes religieux pour traduire l'emploi systématique de ces techniques par les artistes, et la demande non-moins systématique des effets qu'elles produisent par les lectrice.eur.s et critiques :

La sacro-sainte analyse psychologique constituait, déjà à cette époque, la base de toute prose : c'est elle qui présidait à la conception du livre, à la peinture des personnages, au déroulement de

2 Pierre Dumayet, interview de Marguerite Duras à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* [en ligne]. In : INA, 15 avril 1964 (13 min 36 sec) [consulté le 15 novembre 2017]. Disponible sur <http://www.ina.fr/video/I04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-v-video.html>

l'intrigue. Un « bon » roman, depuis lors, est resté l'étude d'une passion – ou d'un conflit de passions, ou d'une absence de passion – dans un milieu donné.³

La seconde phrase, par l'utilisation du terme « étude » et de l'expression « dans un milieu donné » évoque le milieu de la recherche et des laboratoires, rappelant la nécessaire cohérence du récit : l'auteur doit adopter et détailler des méthodes quasi-scientifiques grâce auxquelles les lecteur.rice.s, confiant.e.s, accepteront de se laisser porter par le flot de l'intrigue sans trop se questionner sur le caractère fictif du texte qu'il.elle.s ont sous les yeux. Le positivisme devient en effet l'une des grandes tendances du XIXe siècle, et son avènement a des répercussions majeures sur les sciences humaines. Cherchant à expliquer de façon logique et systémique les phénomènes d'influence de l'environnement et des faits sociaux sur les hommes, l'écriture ne peut que refléter, dans le domaine littéraire, cette volonté d'expliquer le cours des choses, donc de les contrôler.

Malgré des oppositions clairement affirmées contre cette littérature de référence, Robbe-Grillet rappelle l'importance jouée par la tradition dans l'émergence de nouveaux modèles, le nouveau roman ne faisant évidemment pas exception à la règle :

Loin de faire table rase du passé, c'est sur les noms de nos prédécesseurs que nous nous sommes le plus aisément mis d'accord ; et notre ambition est seulement de les continuer. Non pas de faire mieux, ce qui n'a aucun sens, mais de nous placer à leur suite, maintenant, à notre heure.⁴

Mais cette reconnaissance ne passe pas par la reproduction des modèles du passé. Pour Robbe-Grillet, l'artiste ne doit pas faire abstraction de l'époque dans laquelle il.elle vit mais en tenir compte dans ses créations et en refléter les changements, surtout lorsque ceux-ci sont irrémédiables. L'un des principaux facteurs d'apparition du mouvement réside dans le contexte d'après-guerre : ayant pris la mesure des atrocités commises durant la Deuxième Guerre mondiale – les camps de concentration et d'extermination et l'explosion des bombes atomiques à Hiroshima et Nagasaki – un sentiment de malaise se généralise en Occident et met fin à la pensée positiviste qui considérait l'avancée de l'Histoire comme une marche en avant vers le progrès. La place supérieure que l'Homme s'attribuait dans l'ordre des choses est remise en question, et au culte de l'humain succède une prise de conscience plus vaste et diversifiée du monde. Alors, à la suite de la mort de Dieu annoncée par le philosophe Nietzsche et à la remise en cause scientifique de la suprématie de l'homme par la théorie de l'évolution darwiniste, c'est au tour du roman d'être déstabilisé jusque dans ses fondements. L'autorité et l'omniscience de l'auteur sont devenues suspectes et la vérité recherchée par le roman réaliste a été sérieusement remise en cause : ne pas savoir quelle est notre place semble désormais être une condition de l'existence, apparemment sans but et faite de hasards. L'un des points sur lequel Robbe-Grillet ne cesse justement d'insister dans son manifeste concerne

3 *Ibid.*, p.18

4 *Ibid.*, p.146

la « quiddité » des êtres. La quiddité est un terme philosophique qui renvoie à l'essence d'une chose, à l'acte d'exister. Selon lui, l'égoïsme de l'humain le pousse à projeter ses propres pensées ou émotions sur les choses, les événements, à leur attribuer une nature humaine pour leur donner un sens. Or, selon lui, « le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il *est* tout simplement »⁵. D'où l'apparition de fictions malmenant les conventions de l'intrigue et des personnages qui sont plus porteurs d'incertitude que de certitudes.

B. Le nouveau roman se définit par la négative

L'existence du nouveau roman en tant que mouvement défini a souvent été remis en question, notamment par ses propres membres. Pourtant, si la naissance d'un mouvement artistique implique un manifeste et un groupe constitué qui a à sa tête un.e chef.fe de file, alors le nouveau roman existe bel et bien. Il repose en effet sur deux textes théoriques majeurs, *L'ère du Soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute et *Pour un Nouveau Roman* (1963) de Robbe-Grillet. Quant au groupe, celui-ci s'est formé autour de l'éditeur Jérôme Lindon et des éditions de Minuit, qui réunissent des écrivain.e.s divers.e.s ayant déjà écrit plusieurs œuvres auparavant. Il est cependant difficile de définir un courant artistique par ce qu'il est, puisqu'il se crée avant tout en réaction aux courants antérieurs. Le nouveau roman semble en effet s'être construit par la négative, en affirmant ce à quoi il ne correspondait pas plus qu'en érigeant des règles édictant ce qui le constitue. Pour l'écrivain et critique littéraire Maurice Nadeau, le mouvement est avant tout constitué par un groupe d'individus, le terme de « nouveau roman » les réunissant n'étant « qu'une appellation commode, mise en circulation par les journalistes pour désigner un certain nombre de tentatives qui, dans l'anarchie des recherches individuelles, ont convergé dans le refus de certaines formes romanesques »⁶.

Il est important de questionner la façon dont la nouveauté est comprise puis traitée, à la fois par la critique littéraire, la presse, et par le lectorat. Dans les années 1950, on fait référence au mouvement comme faisant partie de « l'avant-garde », certains utilisant le terme pour désigner le rejet par les adeptes du nouveau roman de tout héritage venant du passé, de tout modèle établi et ainsi souligner l'absence de codes, de formes, de choix esthétiques qui découlerait de ce refus. Selon Robbe-Grillet, l'utilisation du mot « avant-garde » par la critique est une façon de mettre à distance les nouvelles manières de dire, opposées, pour leur aspect purement expérimental donc dénué de poésie, aux œuvres dites « de grande consommation » afin que celles-ci continuent d'être perçues comme seules à être accessibles, donc à être appréciées.

5 *Ibid.*, p.21

6 Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, éd. Gallimard, coll.« idées », 1963, p.160

Le public à son tour associe volontiers le souci de la forme à la froideur. Mais ceci n'est plus vrai du moment que la forme est invention, et non recette. Et la froideur, comme le formalisme, se trouve bel et bien du côté du respect des règles mortes.⁷

Le mouvement doit donc sa naissance à un double rejet : au rejet des traditions littéraires s'ajoute le rejet – par les mêmes partisan.e.s de cette tradition – d'une nouvelle forme d'écriture, perçue alors comme une absence de forme. Mais ce regroupement a pu également faire l'objet d'un rejet de la part de ses propres membres. Il n'y a pas pour ces dernier.ère.s de volonté de fusion autour d'une esthétique ou d'une approche qui soient communes, chacun.e évoluant d'après les résultats de sa propre pratique.

3. Exclusion et marginalité de nos trois écrivain.e.s par rapport à leur société

A. Éléments biographiques et contextes historiques

Penchons nous d'abord brièvement sur la vie des trois écrivain.e.s de notre corpus, sur leurs individualités et sur les singularités qui ont marqué autant leur histoire personnelle que l'histoire qu'il.elle.s partagent avec leur temps, en particulier du début de leur vie jusqu'à l'écriture des trois œuvres du corpus. Je me baserai essentiellement sur de courtes notices biographiques, sachant trop bien que nos trois autrice.eur.s, au cours de leur carrière littéraire, ont aimé brouiller les pistes et entremêler des éléments appartenant à leur propre réalité avec celles de leurs fictions. C'est du fait de ce mélange que je me lance dans la rédaction de cette courte partie, partant du principe que le caractère marginal de nos trois écrivain.e.s a eu des répercussions sur les choix qu'il.elle.s ont fait, notamment au niveau de l'écriture.

Marguerite Duras est née sous le nom de Marguerite Donnadiou en 1914 au Vietnam – qui était alors l'Indochine française – ses parents s'étant engagés dans l'armée coloniale. Son père meurt alors qu'elle n'a que sept ans et, à l'occasion des funérailles, sa famille séjourne trois ans en France avant de repartir. Au départ institutrice, sa mère décide d'acheter une terre pour y produire du riz. Mais sans mari, mère de trois enfants et se trouvant au dernier rang de la société coloniale blanche, l'administration lui vend une concession dévaluée. Ruinée, elle entretient une profonde rancœur contre le gouvernement colonial. De son enfance, l'écrivaine retient un fort sentiment d'injustice envers la préférence de sa mère pour le grand frère de la famille, et est marquée par leur racisme. Lycéenne, elle commence une liaison secrète avec un riche vietnamien qui durera un an et demi, jusqu'à ce que Duras retourne en France pour suivre des études de droit.

⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, op. cit., p.53

A Paris, Duras fait la connaissance de Robert Antelme avec qui elle se marie en Septembre 1939. Elle trouve un emploi de secrétaire au ministère des Colonies, mais mise au service d'une propagande coloniale, elle finit par démissionner. C'est à cette période qu'elle accouche d'un enfant mort-né dont elle ne fera jamais le deuil. Elle se met à l'écriture et en 1943, publie son premier roman, *Les Impudents*, et le signe du nom de Duras, village où se trouve la maison paternelle. Pendant l'occupation, elle préside officiellement un comité de lectrice.eur.s chargé d'autoriser ou non l'attribution d'un quota de papier aux maisons d'éditions. Duras entre alors, avec son mari, au service de la Résistance. Mais en 1944, son mari est arrêté puis déporté. Il revient un an plus tard du camp de Dachau, terriblement affaibli. Deux ans après des retrouvailles douloureuses, le couple divorce et elle épouse un de leurs amis, Dionys Mascolo avec qui elle a un fils, Jean. La relation ne dure pas.

Membre du Parti Communiste Français jusqu'en 1950, Duras finit par démissionner tout en continuant à s'engager dans de nombreuses causes : à l'automne 1960, elle lutte contre la guerre d'Algérie et se trouve aux côtés des étudiants durant les événements de 1968. Elle signe également le Manifeste des 343, réclamant l'abolition de la loi contre l'avortement. Pendant les années 1960, elle se met à travailler pour le cinéma et le théâtre, ce qui lui vaut la reconnaissance de ses pairs. C'est à cette période qu'elle écrit *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Elle passe beaucoup de temps hors de Paris, dans sa maison de Neauphle-le-Château, où son problème d'alcoolisme s'aggrave, entraînant plusieurs hospitalisations. En 1980, à Trouville-sur-mer, elle rencontre Yann Lemée – qu'elle nomme Yann Andréa – un jeune homme homosexuel de 38 ans son cadet, qu'elle commence par héberger et avec qui elle finit par vivre une relation passionnée jusqu'à sa mort en 1996.

L'écossaise Muriel Spark est née sous le nom de Muriel Camberg à Édimbourg en 1918, d'un père juif et d'une mère anglicane. Elle ne reçoit pas d'instruction formelle en tant que juive et ne voit pas de contradiction entre le fait d'être juive et le fait d'être catholique. Elle est scolarisée à l'école pour filles James Gillespie, dans une ambiance presbytérienne. Tout comme Duras, son goût pour l'écriture se manifeste très tôt, et elle est bientôt désignée comme la « poétesse » de l'école. A la fin de son cursus scolaire, elle exerce quelques temps le métier de secrétaire et d'enseignante en anglais, avant de rapidement se marier. Elle décide alors d'accompagner son mari, Sidney Oswald Spark, en Rhodésie (aujourd'hui Zimbabwe) où elle met au monde un enfant, Robin.

Elle ressent la situation en Afrique coloniale comme dramatique et s'exclut des groupes de blancs. Son mari étant sujet à la dépression et en proie à de violents coups de colère, leur relation se détériore et Spark décide de quitter son mari et son fils afin de rentrer au Royaume-Uni. Elle se retrouve bloquée plusieurs années en Afrique du Sud à cause de l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, mais parvient finalement à quitter le continent au début de l'année 1944. Elle s'installe

alors dans la pension pour femmes « Helena Club » à Londres. Afin de subvenir aux besoins de son fils – qui retournera aux côtés de sa famille en Écosse – elle fait son entrée dans les services secrets britanniques et contribue à l'élaboration d'une anti-propagande allemande. Les années d'après-guerre sont difficiles financièrement pour Spark qui publie plusieurs essais sur la littérature tout en consacrant son énergie à ce qui reste son principal intérêt : la poésie.

Elle intègre « The Poetry Society » [« La Société Poétique »] en 1947. En 1953, elle décide de se faire baptiser à l'Eglise anglicane avant de se convertir au catholicisme en 1954. A la même période, elle tombe malade pour cause de sous-nutrition. Durant sa période de convalescence, elle suit une thérapie jungienne avec un prêtre. A la question de savoir si elle pense se marier à nouveau, elle répond : « Oh yes ... Lots of times ... But I would never make a good wife. You have to work at it, at things like being a hostess, and I've so much else to do »⁸. [« Oh oui ... De nombreuses fois ... Mais je ne ferai jamais une bonne épouse. Il faut travailler pour cela, à être une bonne hôtesse par exemple, et j'ai tellement d'autres choses à faire »] Spark déménage à Camberwell, dans un quartier peu à la mode de Londres et publie son troisième roman, *Memento Mori* qui lui apporte le succès en 1959. Avec la publication de *The Prime of Miss Jean Brodie* dans le *New Yorker Magazine* en 1961, c'est l'acclamation aux États-Unis. La même année, elle part deux mois à Jérusalem afin d'assister au procès du dirigeant nazi Eichmann, et prépare ainsi son futur roman, *The Mandelbaum Gate*. Elle commence alors une carrière littéraire riche et remplie, qui ne s'achèvera qu'à sa mort en 2006, après avoir reçu de nombreux prix.

En ce qui concerne Robbe-Grillet, les informations que j'ai pu recueillir sont beaucoup plus succinctes. Je ne suis pas parvenue à avoir accès à une biographie à son sujet. Il né à Brest en 1922 de parents anarchistes d'extrême-droite. Il part faire ses études secondaires à Paris en entrant à l'Institut National Agronomique mais en 1943 il est réquisitionné pour le Service du Travail Obligatoire et travaille comme ouvrier-tourneur. Il sera par la suite bien plus marqué par la réalité nazie et la découverte des camps que par la débâcle de l'armée française. Il retourne ensuite à Brest et devient ingénieur agronome. De 1949 à 1951, il travaille à l'Institut des fruits et agrumes coloniaux ce qui lui permet de séjourner un certain temps dans plusieurs anciennes colonies françaises : au Maroc, en Guinée française, à la Martinique ou à la Guadeloupe.

Il finit par quitter son travail pour se concentrer sur l'écriture, à laquelle il se consacre depuis la maison de sa sœur, à la campagne. Il y écrit *Un Régicide* mais le roman ne sera publié que bien des années plus tard. *Les Gommages* paraît en 1953 aux éditions de Minuit et fait peu de bruit, même si l'ouvrage est immédiatement remarqué par Roland Barthes qui lui consacre un article dans la

8 Muriel Spark, Interview with Graham Lord, "The love letters that Muriel Spark refused to buy", *Sunday Express*, 4 Mars 1973, p.6

revue littéraire *Critique*⁹. Son second livre à paraître, *Le Voyeur* (1955) débouche sur une querelle entre « anciens » – avec François Mauriac et Raoul de Boisdeffre entre autres – et « modernes » – notamment Georges Bataille, Maurice Blanchot et Albert Camus – dont Robbe-Grillet se réclame. Les quatre premiers romans publiés de l'écrivain, les deux précédemment cités ainsi que *La Jalousie* (1957) et *Dans le labyrinthe* (1959) constituent la première période de son œuvre, caractérisée par un travail de déconstruction du roman traditionnel.

Devenu ami de Jérôme Lindon, alors directeur des éditions de Minuit, il en devient un des conseillers littéraires et cela pour une durée de trente ans, de 1955 à 1985. A la demande du journal *l'Express*, Robbe-Grillet écrit une série d'articles sur la littérature actuelle, articles qui seront publiés en 1963 dans *Pour un Nouveau Roman*, ouvrage théorique faisant office de manifeste pour le mouvement du nouveau roman. A partir de cette année-là, l'écrivain s'installe avec la romancière Catherine Robbe-Grillet, sa femme, dans le domaine du Mesnil-au-grain, où il écrit la plupart de ses livres. Tout comme Duras, Robbe-Grillet se tourne vers le cinéma et devient reconnu dans le milieu, en jouant principalement à effacer les frontières entre fantasmes sadomasochistes et réalité. En 2004, il est élu à l'Académie française mais refuse que son discours soit pré-approuvé par les académicien.e.s et refuse d'être obligé de siéger dans son habit vert, critiquant une tradition qu'il considère dépassée. Il écrira jusqu'à sa mort en 2008.

B. Rapport des écrivain.e.s entre politique, religion et littérature

L'une des relations que l'on peut établir entre les trois auteur.rice.s provient de leur marginalité. Marginalité politique, sociale et culturelle, marginalité littéraire, marginalité consciente mais aussi subie et enfin, marginalité qui permet à chacun.e d'avoir une plus grande connaissance de l'Autre. Au niveau politique, les trois écrivain.e.s ont eu affaire au colonialisme et se sont indigné.e.s contre la sujétion des peuples. Durant la Seconde Guerre mondiale, il.elle.s ont tou.te.s pris.es part à la résistance, à Londres comme à Paris. Les éditions de Minuit – auxquelles sont lié.e.s Duras et Robbe-Grillet – ont été fondées clandestinement en 1941 et ont tenu plusieurs fois des positions marginales, en rejetant tout lien avec le Parti Socialiste pour sa participation à la guerre d'Algérie et avec le Parti Communiste Français pour sa non-participation à la déstalinisation. Les éditions voulaient publier à la fois de la littérature nouvelle et des ouvrages traitant d'une actualité polémique. Du côté littéraire, Spark apparaît sur la scène littéraire lors d'une période de revendication par les écrivain.e.s écossais.e.s de leurs origines, à un moment où le nationalisme

9 Roland Barthes, « Littérature objective », *Critique*, juillet-août 1954, n°86-87 ; repris dans *Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, textes réunis et présentés par E. Lambert, Paris, Imec-UGE, coll.« 10/18 - Dossier de presse », 2005, pp.257-65.

prime sur tout autre sujet. Mais l'autrice est également marginalisée dans la communauté des écrivain.e.s religieux.ses, car cette communauté prône le recours aux thèmes spirituels en opposition à des sujets tirés du quotidien et considérés comme triviaux. Dans leur vie privée également, les trois autrice.eur.s font des choix non-conformistes, Robbe-Grillet en assumant par exemple une sexualité jugée déviante, Spark en privilégiant sa carrière littéraire par rapport à sa vie familiale, ou Duras en accumulant des relations jugées scandaleuses pour l'époque.

4. Le nouveau roman, moins une école qu'un groupe d'individus

A. Limites des théories à l'encontre de la pratique d'écriture

Mais arrêtons nous là concernant le passé des trois autrice.eur.s, pour qui le biographisme ne peut et ne doit pas signifier grand-chose en littérature. Ayant tendance à s'exclure de groupes niant leur individualité, il.elle.s se méfient en plus des théories développées en littérature, ayant tendance à brider l'écriture ou à en réduire le sens. Prenons l'exemple de Robbe-Grillet, qui reçut un soutien critique, à la fois de la part du structuraliste Roland Barthes dans l'article « La littérature objective »¹⁰ et du romancier Maurice Blanchot dans « La clarté romanesque »¹¹. Pour l'auteur, les deux critiques sont incompatibles dans la mesure où Blanchot ne prend en compte que le crime sexuel quand Barthes l'oblitére entièrement. Pour notre auteur, une théorie peut apporter de nouvelles visions du texte en question, mais elles n'ont jamais valeur de vérité. Il appuie cette idée par un parallèle entre théories littéraires et théories scientifiques qui reposent elles aussi sur des hypothèses jugées valables jusqu'à ce que de nouvelles hypothèses invalident les précédentes. Le cas de Roland Barthes est un bon contre-exemple pour l'écrivain, puisqu'il commence par soutenir ses œuvres écrites dans des ouvrages et articles critiques avant d'ignorer les décalages (à partir de *Dans le Labyrinthe*, 1959) pour développer ses propres théories, jusqu'à ce que le décalage entre la pensée du critique et la pratique du romancier provoque une rupture.

On a souvent reproché aux livres de Robbe-Grillet de ne pas être fidèles à ses propres théories. Je me suis donc demandé pour quelles raisons certains membres du nouveau roman ont ressenti le besoin de passer par le développement d'une doctrine. Voici l'explication que Nathalie Sarraute donne dans la préface de son ouvrage théorique :

Mes premiers livres : *Tropismes*, paru en 1939, *Portrait d'un inconnu*, paru en 1948, n'ont éveillé à peu près aucun intérêt. Ils semblaient aller à contre-courant.

10 Roland Barthes, « Littérature objective », art. cit.

11 Maurice Blanchot, « La clarté romanesque », *Le livre à venir*, Paris, éd. Gallimard, coll.« Idées », 1971

J'ai été amenée ainsi à réfléchir – ne serait-ce que pour me justifier ou me rassurer ou m'encourager – aux raisons qui m'ont poussé à certains refus, qui m'ont imposé certaines techniques.¹²

Robbe-Grillet, quant à lui, parle de *Pour un Nouveau Roman* comme d'une série d'articles polémiques cherchant à attirer l'attention sur le mouvement dans un environnement méfiant voire hostile à l'encontre du changement. Selon ce dernier, la théorie entraîne forcément des simplifications qui, bien qu'elles soient volontaires, restent des simplifications naïves et outrancières. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il arrêtera de produire des essais théoriques, excepté ceux qui concernent des œuvres précises, et qu'il leur préférera les cours puisqu'ils permettent le dialogue, donc une certaine complexité.

C'est à cette simplification de la critique que se confronte Spark, dont les œuvres oscillent entre registre profane et religieux, futile et sérieux. Il en est de même pour Duras dont l'appartenance au nouveau roman fit débat en raison de son grand intérêt pour l'aspect psychologique. Et c'est encore contre cette réduction que le mouvement aura à charge de résister, contre le choix entre littérature objective et littérature subjective, puisque le réalisme tel que représenté par les membres du nouveau roman, se définit par l'extériorité à la parole qui l'accomplit. Le mouvement renvoie avant tout à une pratique, à une recherche plus qu'à une liste de règles théoriques. Selon l'écrivain et théoricien du nouveau roman Jean Ricardou, le roman est « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture »¹³. Et c'est également au nom de cette recherche que les auteur.rice.s de notre corpus ont été amené.e.s à renouveler ou à affiner leur pratique au fil des ans, faisant parfois des choix en opposition totale avec les décisions des débuts, ou avec les choix faits par d'autres artistes associés au mouvement. Voici ce que disait Duras à propos de l'écriture :

Je crois que c'est ça que je reproche aux livres en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive.¹⁴

Ce que Duras considère comme oppressant, ce contrôle dans la création dont elle souhaite se défaire est au contraire recherché à l'extrême par Spark, dont la sélection et l'écriture de chaque événement, geste ou objet ne relève jamais du hasard, même si cette sélection obéit à des critères qui n'ont plus rien à voir avec ceux du roman traditionnel.

12 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Saint-Amand, éd. Gallimard, coll.« Folio/essais », 1956, p.11

13 Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, éd. du Seuil, coll.« Tel Quel », 1967, p.111

14 Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, éd. Gallimard, coll.« Folio », 1993, p.41

B. La.e lectrice.eur devient un.e théoricien.ne comme un.e autre

Dans son « Hommage fait à Duras du *Ravissement de Lol V. Stein* », le psychanalyste français Jacques Lacan écrivait : « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne »¹⁵. Si l'artiste précède selon lui le psychanalyste, il s'agira pour moi de montrer que le roman précède toute recherche en sciences humaines, dans la mesure où il est un matériau qui est constitutif de l'expérience humaine elle-même. Si l'œuvre, sans être anthropo-centrée, est subjective, les interprétations deviennent infinies et le.a lecteur.rice devient un.e théoricien.ne aussi valable qu'un.e autre.

Comment les différentes manières qu'ont les trois écrivain.e.s de traiter la notion de personnage traduisent-elles une vision nouvelle de l'humain et de la place qu'il occupe dans le monde ?

Afin de répondre à cette question, nous confronterons, dans un premier temps, la notion d'identité à celle de personnage de papier en nous concentrant sur l'artificialité du récit, ce qui nous amènera à étudier les rapports de force qui existent entre les personnages et qui les relient à notre réalité. En portant notre attention sur les dimensions comique et le tragique de nos œuvres, nous montrerons que la réalité dépend de la perception que l'on s'en fait, ce qui nous permettra de comprendre pourquoi nos trois autrice.eur.s cherchent à donner une place active au lecteur.

15 Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein* », *Marguerite Duras, la provinciale de Tourgueniev*, Cahiers Renaud-Barrault, n°52, 1965, pp.7-15

PARTIE I. IDENTITÉS ET PERSONNAGES DE PAPIER

1. Des personnages principaux au centre des romans tout en étant absents

A. Créer des « individus-types » ou des « personnages-supports »

Les trois livres qui nous intéressent présentent une caractéristique commune : le.a lecteur.rice est rapidement mis.e en présence de personnages qui attirent l'attention des narratrice.eur.s et que l'on pourrait qualifier de principaux. L'étude des trois titres de notre corpus est révélatrice de la question : dans *Les Gommés*, c'est Wallas qui nous fait déambuler dans la ville, occupant la majeure partie de notre lecture. C'est à lui également que le titre – désignant un objet banal mentionné tardivement dans le roman – renvoie de manière énigmatique. C'est en effet ce personnage qui, à quatre reprises, se rend dans des papeteries en quête d'une gomme et qui en ressort avec plusieurs qui ne lui conviennent pas. L'objet est donc associé à Wallas dès la première occurrence du mot page 79, bien que la relation qu'il entretient avec les gommés ne soit jamais clairement exprimée.

C'est en revanche dès la lecture du titre éponyme *The Prime of Miss Jean Brodie* que nous avons une idée du rôle de première importance que joue l'institutrice Jean Brodie dans le roman. Elle en est le fil rouge tout comme elle est celle qui maintient son clan de filles favorites soudé de l'enfance à l'adolescence : « They [the Brodie set] had no team spirit and very little in common with each other outside their continuing friendship with Jean Brodie »¹⁶. [« Elles n'avaient pas d'esprit d'équipe et très peu de points communs entre elles, hormis la persistance de leur amitié avec Mlle Jean Brodie »¹⁷.] C'est également à partir du titre éponyme créé par Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, que notre attention se concentre sur le personnage de Lola Valérie Stein. Le roman s'ouvre sur elle puisque les trois premiers mots utilisés sont « Lol V. Stein », et se referme également sur elle, le narrateur la décrivant endormie dans le champ de seigle.

Les membres du nouveau roman montraient pourtant une exaspération profonde face à la tradition littéraire faisant du personnage un individu dont le portrait seul contribuait à la réussite du roman :

Nous en a-t-on assez parlé, du « personnage » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir.

Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux

16 Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, England, éd. Penguin Books, coll.« Modern Classics », 2000 [1961], p.6

17 Muriel Spark, *Les Belles Années de Mademoiselle Brodie*, trad. L. Dilé, Dijon-Quetigny, éd. Motifs, coll.« Motifs », 2006, p.11

essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIXe siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté – quoique postiche – au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle. C'est même là qu'elle reconnaît le « vrai » romancier : « il crée des personnages » ...¹⁸

Pour créer un personnage classique, l'autrice.eur produit une illusion référentielle grâce à laquelle le la.e lectrice.eur définit le personnage par ce qu'il possède : il n'est pas, il n'est que ce qu'il a. Il devient alors important de lui attribuer un nom, une généalogie, un passé, un visage, un environnement, un caractère. Cette accumulation de caractéristiques prend une telle importance qu'elle détermine l'histoire racontée, et c'est à partir du déroulement de cette histoire que le portrait du personnage s'affine. Dès lors, chaque chose possédée devient porteuse de sens et les descriptions ne peuvent être anodines. Pour Robbe-Grillet, c'est « quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche »¹⁹.

On a souvent affublé les personnages du nouveau roman de « numéro matricule » parce que les autrice.eur.s, refusant de travailler au maintien de cette illusion, préféraient assumer l'artificialité des êtres de papiers qu'elle.il.s créaient, allant jusqu'à mettre en lumière le vide provoqué par le manque d'attribution de données aux personnages. Nathalie Sarraute écrit à ce propos dans *L'Ère du soupçon* :

C'est que ses personnages tendent déjà à devenir ce que les personnages de roman seront de plus en plus, non point tant des « types » humains en chair et en os (...) que de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes.²⁰

C'est en effet la question que nous allons poser à travers cette étude afin de comprendre à quels états chacun de ses trois personnages centraux nous renvoie et quels effets leur lecture provoque en nous.

B. Des bribes de personnages classiques ...

Mais il nous faut d'abord montrer en quoi les personnages de Wallas, Jean Brodie et Lol V. Stein peuvent être qualifiés de « personnages classiques ». Au niveau de l'état civil, les premiers mots du roman de Duras énoncent sans détours, en un court paragraphe, plusieurs éléments concernant le passé et la famille de son personnage :

Lol V. Stein est née ici, à S. Tahla, et elle y a vécu une grande partie de sa jeunesse. Son père était professeur à l'Université. Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans – je ne l'ai jamais vu – on dit qu'il vit à Paris. Ses parents sont morts.²¹

18 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, op. cit., p.31

19 *Ibid.*, p.33

20 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, éd. Gallimard, coll. Folio/essais, 1956, pp.43-44

21 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Mayenne, éd. Gallimard, coll.« Folio », 1992 [1964], p.11

Elle a deux prénoms et un nom, Lola Valérie Stein. On sait également qu'elle avait 19 ans le soir du bal, et qu'il se passe dix ans de plus avant que l'histoire ne reprenne et se poursuive dans sa ville natale. On connaît le nom des endroits où elle a vécu, S. Tahla puis U. Bridge, et de nouveau S. Tahla. On apprend rapidement qu'elle a été fiancée à Michael Richardson avant de se marier à un violoniste, Jean Bedford. Elle a eu avec ce dernier trois enfants (« Elle eut trois enfants dans les années qui suivirent son mariage »²².) On sait aussi que sa meilleure amie d'enfance s'appelle Tatiana Karl et qu'elle a pour amant Jacques Hold, le narrateur du roman. Physiquement, Lol est décrite à de multiples reprises. Concernant son corps, on apprend qu'elle est très maigre, mais la plupart du temps, ce sont les vêtements qu'elle porte qui focalisent la description. Quant à son visage, elle a des cheveux très blonds et des yeux très clairs.

Le personnage de Lol est aussi psychologiquement campé. Le récit tourne en effet autour de la question de la prétendue folie de Lol. Dès l'ouverture du roman, le.a lecteur.rice est informé.e de sa « maladie »²³ et de l'étiologie de l'apparition des symptômes, c'est-à-dire des causes supposées de son état. La crise aurait été atteinte le soir du bal de T. Beach, suite à l'arrivée d'Anne-Marie Stretter et à l'oubli immédiat dont Lol fut l'objet de la part de son fiancé une fois mis en relation avec la nouvelle venue. Nous avons connaissance des répercussions de la maladie sur la personnalité de Lol, son rejet ayant provoqué en elle un état de prostration, caractérisé par son silence prolongé ainsi que par une perte totale de volonté. Nous apprenons notamment que son mariage avec Jean Bedford survient à ce moment-là :

Ainsi, Lol fut mariée sans l'avoir voulu, de la façon qui lui convenait, sans passer par la sauvagerie d'un choix, sans avoir à plagier le crime qu'aurait été, aux yeux de quelques-uns, le remplacement par un être unique du partant de T. Beach et surtout sans avoir trahi l'abandon exemplaire dans lequel il l'avait laissée.²⁴

Après une période de dix ans pendant laquelle sa vie se résume à un triple mot-d'ordre, « la ponctualité, l'ordre, le sommeil »²⁵, elle recommence à sortir et à prendre des décisions. Lol a donc une psychologie qui s'inscrit dans une histoire personnelle.

Du côté du personnage de Wallas, on retrouve plusieurs éléments qui le caractérisent de manière traditionnelle, à commencer par l'adéquation qui existe entre son apparence et sa personnalité. Si Wallas n'a ni visage, ni prénom, deux données qui sont pourtant à la base de l'individuation, il a pourtant un nom que l'on peut analyser de multiples façons. Pour les chercheurs Christian Michel et Lionel Verdier, chaque découpe et chaque façon de prononcer son nom révèle un aspect de sa personnalité ou une nouvelle perspective du texte à l'échelle globale : selon le choix

22 *Ibid.*, p.32

23 *Ibid.*, p.12

24 *Ibid.*, p.31

25 *Ibid.*, p.36

des lectrice.eur.s de prononcer le « s » ou le « w » à l'allemande, on obtiendra des combinaisons de mots telles que « Va, las », « voix lasse », « Vas là », « vois là », « voilà », « voile à »²⁶. Ce qui ressort de ces multiples possibilités de prononciation, c'est avant tout la lassitude évoquée par les deux premières propositions et renvoyant à la fatigue et à la sensation de vide constante éprouvée par le personnage tout au long du roman, comme c'est le cas au chapitre premier : « En quittant les bureaux de la police, Wallas a été repris par cette impression de vide dans la tête qu'il avait d'abord attribué au froid »²⁷. On retrouve également la tendance du personnage à se laisser guider par le cours des événements – parfois à se perdre – dans les deux suggestions suivantes, où le sujet obéit à l'impératif des verbes voir et aller :

Il [Wallas] se souvenait d'être déjà passé deux fois par cet endroit : la première fois il avait prit la bonne route, la seconde fois il s'était trompé ; mais il ne pouvait plus se rappeler laquelle de ces deux rues il avait empruntée la première fois – elles se ressemblaient d'ailleurs énormément.²⁸

Le nom fait donc sens, et ce n'est pas là l'unique chose qui renvoie au personnage classique. Wallas est en effet physiquement décrit, parfois à l'aide de détails extrêmement précis. On sait que c'est « un homme encore jeune, grand, tranquille, au visage régulier »²⁹, on sait qu'il a eu une moustache qu'il ne porte plus et que son front mesure 49,02 cm² de surface (« - Quatre mille neuf cent deux. Quarante-neuf centimètres carrés de surface frontale »³⁰.)

Il est aussi socialement déterminé puisqu'on apprend vite qu'il travaille comme enquêteur depuis peu de temps, et que l'affaire Daniel Dupont est la première enquête qu'il se voit confier. Mais c'est surtout par la fonction qu'il joue dans le récit que l'on comprend sa relation avec les personnages romanesques traditionnels : il est en effet le sujet de l'action, celui qui permet la progression du texte puisque l'on suit ses pérégrinations dans la ville et dans l'enquête qui lui est confiée au moyen de ses pensées. On y a accès grâce à la focalisation interne utilisée pour la majorité du roman, nous transmettant à la fois les doutes et hypothèses de Wallas, mais également des bribes de son passé :

Il est arrivé tard, la nuit dernière, dans cette ville qu'il connaît à peine. Il y est venu une fois déjà, mais pour quelques heures seulement, quand il était enfant, et il n'en conserve pas un souvenir très précis. Une image lui est restée d'un bout de canal en cul-de-sac ; contre un des quais amarré un vieux bateau hors d'usage – une carcasse de voilier ? Un pont de pierre très bas ferme l'entrée. Sans doute n'était-ce pas exactement cela : le bateau n'aurait pas pu passer sous ce pont.³¹

26 Christian Michel et Lionel Verdier, *Robbe-Grillet, Les Gommès, La Jalousie*, Neuilly, éd. Atlande, coll.« clefs concours », 2010, p.62-63

27 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Lonrai, éd. de Minuit, coll.« Minuit Double », 2012 [1953], p.104

28 *Ibid.*, p.282

29 *Ibid.*, p.53

30 *Ibid.*, p.204

31 *Ibid.*, p.54

Le personnage de Jean Brodie est sans doute le plus défini de notre trio. Spark prend en effet plaisir à la décrire physiquement, par le biais de ses écolières. On apprend ainsi qu'elle est brune, plutôt élancée, qu'elle a un maintien très droit et des vêtements ajustés qui lui donnent une allure distinguée entraînant de nombreuses comparaisons avec des femmes de renom, ayant contribué à l'Histoire comme au domaine de l'art. C'est le cas dans la citation suivante, alors qu'elle est associée à l'actrice anglaise Sybil Thorndike, dans un ensemble de phrases qui décrivent à la fois sa démarche et ses vêtements :

With Rose walked Miss Brodie, head up, like Sybil Thorndike, her nose arched and proud. She wore her loose brown tweed coat with the beaver collar tightly buttoned, her brown felt hat with the brim up at one side and down at the other.³² [« Avec Rose marchait Mademoiselle Brodie, la tête droite, ainsi que celle de Sybil Thorndike, le nez fièrement busqué. Mlle Brodie portait son manteau vague en tweed marron, au col de castor étroitement boutonné, et son chapeau de feutre marron au bord relevé d'un côté, rabattu de l'autre »³³.]

Son passé nous en apprend beaucoup sur son rang social du moment. C'est notamment au chapitre trois que l'on peut lire dans une remarque générale sur les jeunes femmes célibataires d'Édimbourg, quelle fut la réaction de Miss Brodie face à la perte de son fiancé, Hugh, une semaine avant l'armistice :

It is not to be supposed that Miss Brodie was unique at this point of her prime; or that (since such things are relative) she was in any way off her head, She was alone, merely, in that she taught in a school like Marcia Blaine's. There were legions of her kind during the nineties-thirties, women from the age of thirty and upward, who crowded their war-bereaved spinsterhood with voyages of discovery into new ideas and energetic practices in art or social welfare, education and religion.³⁴ [« Il ne faut pas croire que Mlle Brodie était seule de son espèce, à ce stade de son bel âge, ni (ces choses étant corrélatives) qu'elle était le moins du monde folle. Elle était seule, uniquement, en ceci qu'elle enseignait dans une école telle que celle de Marcia-Blaine. Au cours des années 1930, son espèce était légion – des femmes de la trentaine et au-delà qui encombraient leur célibat endeuillé par la guerre de voyages de découvertes au pays des idées nouvelles et des pratiques énergiques en matière d'art, d'assistance sociale, d'éducation et de religion »³⁵.]

Enfin, si le titre, comme nous l'avons vu précédemment, focalise immédiatement notre attention sur Jean Brodie, il nous en apprend aussi beaucoup sur l'état d'esprit du personnage. L'expression « prime of Miss Jean Brodie » [« les belles années de Mademoiselle Jean Brodie »] est répétée à de multiples reprises tout au long du roman, non seulement par un narrateur externe à l'histoire, mais aussi à travers le discours des écolières, et par l'institutrice elle-même (« 'Now that my prime has begun – Sandy, your attention is wandering. What I have been talking about ?' / 'Your

32 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.28

33 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.52

34 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.42

35 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.77

prime, Miss Brodie.’»³⁶) [« ‘Maintenant que mon bel âge a débuté ... Sandy, votre attention flotte. De quoi donc étais-je en train de parler ?’ / ‘- De votre bel âge, Mademoiselle Brodie.’»³⁷] Nous en concluons que Miss Brodie a une forte confiance en elle. Très portée sur l’Art et les voyages, elle est également fascinée par les sociétés fascistes et leurs leaders respectifs. On s’aperçoit que cet intérêt influe sur sa manière d’enseigner, puisqu’elle envisage l’enseignement d’une manière élitiste, mettant en place un petit groupe de favorites qu’elle surnomme la « crème de la crème »³⁸. Son attirance pour la gloire se révèle également à travers sa généalogie puisqu’elle déclare être la descendante de Willie Brodie,

a man of substance, a cabinet maker and designer of gibbets, a member of the Town Council of Edinburgh and a keeper of two mistresses who bore him five children between them. (...) Eventually, he was a wanted man for having robbed the Excise Office – not that he needed the money, he was a night buglar only for the sake of the danger in it. (...) He died cheerfully on a gibbet of his own devising in seventeen-eighty-eight.³⁹ [« un homme qui avait du bien, ébéniste et créateur de potances, membre du conseil municipal d'Edimbourg ; il entretenait deux maîtresses qui lui ont donné cinq enfants à elles deux. (...) La police, en fin de compte, le rechercha pour cambriolage d’un bureau de perception – non qu’il eût besoin de cet argent : il n’était cambrioleur nocturne que pour le danger que cela comportait. (...) Il mourut bien volontiers sur un gibet qu’il avait conçu lui-même, en 1788 »⁴⁰].

une appartenance qui la remplit de fierté, la renommée de l’homme comptant plus à ses yeux que son infamie.

C. ... bribes qui ne permettent qu’une composition incertaine des personnages

Il reste pourtant difficile de s’identifier à ces personnages, premièrement parce que les informations qui nous sont données les concernant sont sans cesse remises en questions. Dans *Les Gommès*, c’est la thématique de l’oubli et le recours à de nombreux symboles indiquant l’effacement qui rendent incertain le personnage de Wallas. S’il est un enquêteur, c’est un enquêteur raté, ayant été embauché par hasard (« Wallas ne fait partie du Bureau des Enquêtes que depuis peu de temps [...] et c’est par hasard s’il occupe ce poste »⁴¹) et en contradiction avec ses aptitudes physiques : il lui manque en effet moins d’un centimètre de tour de front pour correspondre aux normes d’emploi en vigueur dans son nouveau service de police. Il échoue dans son enquête

36 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.12

37 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.22

38 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.8

39 *Ibid.*, p.88

40 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.165

41 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p.74

puisqu'il ne parvient pas à trouver le coupable du meurtre raté, et parce qu'il finit par tuer lui-même la supposée victime.

Il n'est pas qu'un employé raté, puisque c'est son identité même qui vacille. En plus de ne connaître ni son nom, ni les traits de son visage, on ne sait rien de sa vie privée si ce n'est qu'il travaillait dans un autre service de police avant d'intégrer le Bureau des Enquêtes. Cherchant à garder sa fonction secrète, il se force à agir de la façon la plus neutre possible, ce qui semble avoir pour effet d'effacer en lui toute décision personnelle. Il rase également sa moustache, pensant qu'elle est un signe trop peu commun, et devient ainsi méconnaissable pour les autres comme pour lui même :

il [Wallas] se souvient de la photographie apposée sur la pièce officielle : celle d'un individu nettement plus âgé que lui, qu'une forte moustache brune apparente à quelque Turc d'opérette. Naturellement ce « signe particulier » trop remarquable était incompatible avec les théories de Fabius sur l'aspect extérieur des agents de renseignement. Wallas a dû raser sa moustache et son visage s'en est trouvé transformé, rajeuni, presque méconnaissable pour un étranger.⁴²

Mais c'est surtout lorsqu'on s'intéresse à son enfance que l'on s'aperçoit des vides à combler. Il ne connaît pas lui-même son passé, alors que l'histoire familiale est l'un des fondements du roman classique, induisant à la fois le caractère de l'individu et sa destinée. Ce n'est que par bribes que l'on a accès à un souvenir ancien de Wallas – sa venue dans la ville du crime alors qu'il n'était qu'un enfant, en compagnie de sa mère – un souvenir fragmenté en trois (p.54, p.169-170, p.298) que Wallas recompose lentement et sans le vouloir et dont il ne reconstitue l'ensemble qu'après avoir passé une journée à déambuler dans la ville. Mais le souvenir, issu du cerveau humain, n'a rien d'un phénomène fiable et englobant, et Wallas a lui-même conscience de la fragilité de ses reconstitutions, ponctuées par des modalisateurs du doute, des questions, mais aussi des affirmations, chaque nouvelle hypothèse venant annuler la précédente :

Il [Wallas] croit se souvenir que celle-ci [sa mère] était fâchée, qu'il y avait une affaire d'héritage, ou quelque chose du même genre. Mais l'a-t-il jamais su exactement ? Il ne se rappelle même plus s'ils avaient fini par rencontrer la dame, ou bien s'ils étaient repartis bredouilles (...) D'ailleurs, est-ce que ce sont là de vrais souvenirs ? On a pu souvent lui raconter cette journée (...) / Non. Le bout du canal, il l'a vu lui-même (...) Mais il est possible que cela se soit passé un autre jour, dans un autre endroit – ou bien encore dans un rêve.⁴³

Ajoutons à cela la gomme, à laquelle – nous l'avons vu précédemment – Wallas est associé. Si l'on s'en tient à sa définition, c'est un bloc de caoutchouc ou d'une autre matière servant à effacer le crayon ou l'encre. En d'autres termes, c'est une matière qui contient en elle-même le principe de sa propre annihilation, puisqu'à mesure qu'elle agit selon sa fonction, elle se détruit. On peut voir en

42 *Ibid.*, p.154

43 *Ibid.*, p.169-170

elle un symbole de l'autodestruction de Wallas, à qui la.e lectrice.eur peut s'identifier par le biais des pensées, sans pour autant trouver en elles des certitudes sur lesquelles s'appuyer. Rappelons que dans les années 1960, la mort du sujet est théorisée notamment par le critique et sémiologue français Roland Barthes, ou par le philosophe français Michel Foucault : l'existence d'un sujet pleinement conscient est remise en cause. Les courants postmodernes en littérature insistent plus sur les jeux et l'artificialité du langage que sur la prétendue vérité pour laquelle les personnages serviraient de support.

Concernant Lol, nous avons vu que certaines données constituant habituellement un personnage classique sont présentes. Cependant, elles ne livrent souvent que le minimum d'informations possible, tandis que le roman met en avant doutes et hypothèses concernant l'état de Lol, ses pensées ou même ses intentions. Nous l'avons vu, la période de dix ans – au cours de laquelle elle déménage, avec son mari, dans la ville de U. Bridge, et où elle donne naissance à trois enfants, avant de revenir à S. Thala – est évoquée dans plusieurs phrases, mais brièvement : « Lol quitta S. Thala, sa ville natale, pendant dix ans. [...] Elle eut trois enfants dans les années qui suivirent son mariage. Pendant dix ans, on le croit autour d'elle, elle fut fidèle à Jean Bedford »⁴⁴. « Dix ans de mariage passèrent »⁴⁵. Ce qui aurait permis, dans un roman classique, de donner profondeur et consistance au personnage est évacué au profit d'aspects plus sujets à controverse.

Il en est de même pour son nom, qui ne nous est donné en entier qu'une seule fois dans le roman. Dans *Pour un Nouveau Roman*, Robbe-Grillet écrit : « Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule »⁴⁶. L'expression « numéro matricule » relie la réalité des camps de concentration à l'univers fictionnel dans lequel l'auteur veut faire évoluer ses protagonistes. Le nom du personnage de Duras est alors un indicateur d'une identité fragmentée et fugitive : Lol est le diminutif de « Lola », diminutif qui efface le « a », marque du féminin dans la langue française. Cet effacement renvoie notamment à l'éviction du couple qu'elle formait avec Michael Richardson et dont elle fit l'objet lors du bal de T. Beach. Son deuxième prénom, Valérie, est quant à lui constamment évoqué sous l'abréviation « V. » : la.e lectrice.eur n'est ainsi plus en capacité de comprendre si cette lettre est l'initiale d'un prénom ou d'un nom.

Les descriptions physiques du personnage, tout en la caractérisant, renvoient plus à une disparition qu'à une apparition. Concentrons nous par exemple sur la chevelure de Lol, « si blonde »⁴⁷ qu'il devient inutile de mentionner sa couleur (« il ne sera jamais question de la blondeur

44 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.32

45 *Ibid.*, p.34

46 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, op. cit., p.33

47 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.114

de Lol »⁴⁸.) De même pour ses yeux qui oscillent entre transparence et opacité et rendent ainsi inutile l'habituelle question sur la couleur de l'iris : « Quand Tatiana ne voit pas je l'écarte [Lol] un peu pour voir ses yeux. Je les vois : une transparence me regarde »⁴⁹, « Ses yeux sont veloutés comme seuls les yeux sombres le sont, or les siens sont d'eau morte et de vase mêlées »⁵⁰. Quant à son corps, il n'est défini que par sa maigreur, ce qui a pour effet d'en réduire voir d'en effacer l'existence aux yeux du narrateur – qui se trouve presque surpris une fois qu'il y est confronté (« J'imagine sa nudité auprès de la mienne, complète, curieusement, pour la première fois, le temps extraordinairement rapide de savoir que si le moment en vient je ne pourrai peut-être pas la supporter »⁵¹) – et des lectrice.eur.s. Notre attention est souvent portée sur les vêtements qui enveloppent Lol et lui permettent d'avoir une certaine consistance, puisqu'ils constituent un point d'accroche pour la mémoire, comme c'est le cas pour celle de Tatiana Karl dans l'extrait suivant : « Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée »⁵².

Il y a encore un élément essentiel dans la création de personnages traditionnels qui n'intervient plus, ni dans le roman de Duras, ni dans celui de Spark : en tant que lectrice.eur.s, nous n'avons jamais accès aux pensées ni même aux émotions de Lol ou de Jean Brodie. Ce point constitue une rupture évidente avec la tradition littéraire privilégiant les récits omniscients ou écrits directement à la première personne. Dans *le Ravissement de Lol V. Stein*, c'est principalement par le biais de Jacques Hold que nous nous familiarisons avec le personnage, sans savoir dès le début qu'il est un narrateur intradiégétique : « Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leur ami, la distance est couverte, moi »⁵³. Spark explique par ailleurs que c'est l'un des aspects qui l'intéresse tout particulièrement chez Robbe-Grillet :

Ce que j'aime à propos de Robbe-Grillet (...) c'est qu'il pouvait écrire un livre sans dire une seule fois, « il ou elle pense » ou encore « il ou elle se sent ». Les pensées et les émotions ne sont pas mentionnées, pourtant elles sont présentes : il mentionne seulement ce qu'ils disent et font.⁵⁴

Et en effet, dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, ce n'est qu'à travers le regard – forcément déformé – de la bande d'élèves favorites que nous découvrons les contradictions du personnage. Une fois encore, l'appellation désignant le personnage est révélatrice puisqu'à l'exception d'une occurrence, Jean Brodie n'est jamais nommée uniquement par son prénom : « Sandy and Jenny,

48 *Ibid.*, p.79

49 *Ibid.*, p.155

50 *Ibid.*, p.83

51 *Ibid.*, p.171

52 *Ibid.*, p.15

53 *Ibid.*, p.74

54 Chikako Sawada, « Inventing themselves », *Muriel Spark's Postmodernism*, Japan, éd. Eihôsha, 2011, p.189

recasting her in their minds, now began to try to imagine her as someone called 'Jean' »⁵⁵. [« Sandy et Jenny, la remodelant dans leur tête, commençaient maintenant à essayer de l'imaginer comme une personne prénommée Jean »⁵⁶.] Bien au contraire, la présence du « Miss » dans tout le roman, et jusque dans le titre de l'ouvrage, dessine en creux le portrait d'une femme que l'on ne peut connaître en dehors de l'école Marcia Blaine :

It was always difficult to realize during term times that the world of Miss Brodie might be half forgotten, as were the worlds of the school houses, Holyrood, Melrose, Argyll and Biggar.⁵⁷ [« Toujours, durant les trimestres scolaires, il était malaisé de prendre conscience que l'on risquait d'oublier à demi l'univers de Mlle Brodie, de même que celui des groupes d'élèves : Holyrood, Melrose, Argyll et Biggar »⁵⁸.]

L'absence de narrateur fiable nous empêche d'établir toute certitude concernant Jean Brodie. Contrairement au deux autres romans, c'est plus par l'accumulation de données que par leur manque ou leur approximation que l'on nous empêche de nous projeter dans son personnage. Elle est à l'origine de multiples descriptions qui vont souvent à l'encontre l'une de l'autre : on trouve des descriptions sur des parties précises de son corps – « Some days it seemed to Sandy that Miss Brodie's chest was flat, no bulges at all, but straight as her back. On other days her chest was breast-shaped and large, very noticeable »⁵⁹. [« Certains jours, il semblait à Sandy que Mlle Brodie avait la poitrine plate : pas le renflement, aussi droite que son dos. D'autres jours, sa poitrine révélait la forme de ses seins, vaste, très visible »⁶⁰] – mais également sur son attitude générale. Parfois qualifiée de « sex-bestirred object »⁶¹ [« objet sexuel »⁶²], elle est aussi décrite comme une personne passionnante, notamment par Mary Macgregor, élève pourtant désignée souffre-douleur par l'institutrice :

she [Mary] thought back to see if she had ever really been happy in her life ; it occurred to her than the first years with Miss Brodie, sitting listening to all those stories and opinions which had nothing to do with the ordinary world, had been the happiest time of her life.⁶³ [« elle se retourna vers son passé pour savoir si elle avait jamais été véritablement heureuse dans l'existence ; alors, il lui vint à l'esprit que ses premières années avec Mlle Brodie, assise là, à prêter l'oreille à toutes ses histoires, à toutes ces opinions qui n'avaient rien à voir avec le monde ordinaire, avaient constitué la plus heureuse époque de sa vie »⁶⁴.]

55 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.53

56 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.99

57 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.98

58 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.183

59 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.11

60 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.21

61 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.48

62 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.89

63 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.15

64 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.28

D'autres fois en revanche, elle est dépeinte de façon plus péjorative, par le recours à des termes comme « tiresome »⁶⁵ [« ennuyeuse »⁶⁶] et « ridiculous »⁶⁷ [« ridicule »⁶⁸]. Si l'on peut donc suivre nos trois personnages, on a beaucoup plus de difficultés à se projeter en eux, ces derniers ayant parfois trop ou trop peu de consistance pour être support d'identification.

2. Méconnaissance de soi et du monde alentour

A. Trois personnages qui s'effacent, doutent ou s'affirment : quels rapports entretiennent-ils au monde ?

Nous avons vu que l'importance de chacun de ses trois personnages est paradoxale, puisque tout en étant au centre de l'attention, ils restent malgré tout en marge du récit. Notre incapacité à les saisir vient également du rapport qu'ils entretiennent avec eux-mêmes. La plupart du temps, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, les témoignages concernant Lol sont grammaticalement négatifs ou formés sur le mode dubitatif, ces deux modes se combinant parfois :

On aurait dit qu'elle [Lol] allait de soi et que la lassitude infinie de ne pouvoir se déprendre de cela n'avait pas à être pensée, qu'elle était devenue un désert dans lequel une faculté nomade l'avait lancée dans la poursuite interminable de quoi ? On ne savait pas⁶⁹.

Mais en plus, la vision que Lol se fait d'elle-même se caractérise par une autre forme de négation, l'absence. Duras disait dans un entretien avec Xavière Gauthier : « la vie [est] exprimable par le refus, chez moi, n'est-ce pas. Plus tu refuses, plus t'es opposé, plus tu vis »⁷⁰. L'apathie au contraire, état d'indolence ou d'indifférence poussé jusqu'à l'insensibilité complète, semble être l'un des principaux symptômes de sa maladie. Lol ne prend pas part à la marche du monde dans le sens où elle le considère sans émotion, ne ressentant ni mépris, ni désir de lutte ou de découverte. Ainsi en est-il dans sa vie conjugale : « Jean Bedford s'était habitué à voir sa femme tout au long des années, satisfaite, ne réclamant rien de plus à ses côtés »⁷¹. Dans cette citation, nous comprenons que le terme « satisfaite » est employé par son mari afin d'expliquer par un sentiment ce qui n'est dû qu'à une absence de décision de la part de Lol : « Ainsi, Lol fut mariée sans l'avoir voulu, de la façon qui lui convenait, sans passer par la sauvagerie d'un choix »⁷². Cependant, précisons que ces

65 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.60

66 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.113

67 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.122

68 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.229

69 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.24

70 Marguerite Duras & Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Lonrai, éd. de Minuit, coll.« Minuit double », 1974, p.187

71 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.69

72 *Ibid.*, p.31

remarques ne sont valables que jusqu'à sa rencontre avec Jacques Hold, rencontre à partir de laquelle s'opérera un changement en elle dont nous verrons plus loin les conséquences.

Prenons maintenant en exemple la « prostration »⁷³ dans laquelle elle tombe le soir du bal. Cette prostration, état d'accablement profond qui se traduit par une absence complète d'énergie, dévitalise Lol. La rumeur attribue cette perte d'énergie à un choc. Mais aussitôt le terme employé, il est remis en question : « La prostration de Lol, dit-on, fut alors marquée par des signes de souffrance. Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet ? »⁷⁴ Au sens philosophique du terme, un sujet est un être qui est à la fois l'objet de la pensée et des savoirs, mais aussi le support des actes et de la perception. Si le sujet disparaît, il n'y a alors ni support par lequel des émotions ou des désirs pourraient naître, ni objet à offrir à la réflexion et à analyser. C'est cette explication que retient Tatiana Karl pour expliquer la vie de Lol, sa meilleure amie d'enfance :

Lol était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eut été toujours en allée loin de vous et de l'instant. Où ? Dans le rêve adolescent ? Non, répond Tatiana, non, on aurait dit dans rien encore, justement, rien.⁷⁵

Le lecteur fini par avoir la sensation que même la négation perd de sa solidité à ne s'appuyer que sur du vide. Lol n'est pas une anti-héroïne n'ayant aucune caractéristique commune avec les grandes héroïnes de la littérature, elle est une absence d'héroïne. Sa volonté de parcourir les rues de S. Tahla incognito nous révèle ce désir de disparaître. Et vers la fin du roman, ce sont jusqu'à ses mots qui se volatilisent, les phrases prononcées par Lol n'étant pas achevées, comme à la page 170 : « C'est peut-être dans ces moments-là, quand j'arrive à croire que vous avez disparu que »⁷⁶.

On ne peut en dire autant du personnage de Wallas dans *Les Gommès*. Bien qu'il soit constamment plongé dans l'incertitude n'étant pas sûr de la marche à suivre, ou bien qu'il ait des certitudes qui le trompent et ne lui servent à rien, il a pourtant envie d'exister dans l'enquête et de prouver ses aptitudes. Commençons par son rapport à la ville dans laquelle il se trouve, rapport qui s'établit dès le début du premier chapitre.

Wallas n'a pas eu le temps, avant son départ, de se procurer un plan de la ville ; il compte le faire ce matin dès l'ouverture des boutiques, mais il va profiter de ce répit dont il dispose avant de se rendre aux bureaux de police, où le service normal ne commence qu'à huit heures, pour tâcher de se reconnaître seul à travers l'enchevêtrement des rues.⁷⁷

Par l'emploi successif de trois temps associés à Wallas, le passé (« Wallas n'a pas eu »), le présent (« il compte ») et le futur (« il va profiter »), on s'aperçoit de la réactivité de Wallas qui cherche à s'adapter à la situation en prenant en compte la réalité. Mais nous nous rendons rapidement compte

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*, p.23

75 *Ibid.*, p.13

76 *Ibid.*, p.170

77 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p.55

que cette décision aboutit à une perte totale de repères, une désorientation qui entraîne de multiples répétitions de la scène suivante au cours du roman :

Wallas débouche enfin sur une très large artère qui ressemble beaucoup à ce Boulevard Circulaire qu'il a quitté au petit jour [...] Wallas s'étonne de rencontrer encore ce mélange plutôt suburbain. Comme il a traversé la rue pour prendre à droite cette nouvelle direction, il lit avec une surprise accrue le nom : « Boulevard Circulaire » sur l'immeuble qui fait le coin. Il se retourne désorienté.⁷⁸

Wallas tourne littéralement en rond dans la ville, comme il tourne en rond dans son enquête. Il est déterminé à résoudre l'affaire au plus vite et attribue d'autant plus d'importance à sa résolution qu'il se sent seul à être investi d'une mission (« C'est son affaire à lui ; on l'a fait venir de loin pour la conduire à bien »⁷⁹). Au contraire de Lol, Wallas sent que sa présence est utile et nécessaire, il se met donc à calculer ses trajets afin de gagner du temps :

C'est volontairement qu'il marche vers un avenir inévitable et parfait. Autrefois il lui est arrivé trop souvent de se laisser prendre aux cercles du doute et de l'impuissance, maintenant il marche.⁸⁰

Malgré tout, c'est par hasard qu'il se retrouve à diriger les investigations et c'est à tâtons qu'il avance dans celles-ci, ne sachant pas par où commencer. Il passe son temps à le perdre, ratant le docteur Juard à deux reprises, organisant des interrogatoires qui n'aboutissent à rien (« Une fois seuls, Wallas et Laurent font le bilan de ce qu'ils viennent d'apprendre. Le bilan est vite fait car ils n'ont rien appris du tout »⁸¹), ou perdant de vue l'inconnu ayant acheté la carte postale représentant le lieu du crime. Quand il ne se perd pas à cause de la structure circulaire de la ville, c'est qu'il est distrait par des souvenirs ou qu'il se laisse mener par des fantasmes qui le détournent de la mort de Dupont. C'est par exemple le cas lorsqu'il se rend à la papeterie Victor Hugo afin d'y rencontrer Évelyne, l'ex-femme de Daniel Dupont – qu'il décrit comme une « jeune femme avenante »⁸² – avant d'avoir « soudain le sentiment désagréable qu'il est en train de perdre son temps »⁸³ et de se demander « ce qu'il est venu chercher là – peut-être à son insu »⁸⁴. Wallas agit, il prend des décisions mais ce n'est qu'au prix de longues hésitations, étant souvent sceptique quant à l'utilité de ses actions.

En ce qui concerne Jean Brodie, nul doute n'est possible : elle est un personnage qui cherche à s'affirmer tout au long du roman. Tout d'abord, elle focalise en permanence l'attention de ses élèves – donc l'attention des lectrice.eur.s – en étant omniprésente. Durant ses cours, elle se choisit comme sujet de ses propres leçons : « 'Now that my prime has begun – Sandy, your attention is

78 *Ibid.*, pp.64-65

79 *Ibid.*, p.87

80 *Ibid.*, p.62

81 *Ibid.*, p.246

82 *Ibid.*, p.230

83 *Ibid.*, p.229

84 *Ibid.*, p.230

wandering. What I have been talking about ?' / 'Your prime, Miss Brodie.' »⁸⁵. [« Maintenant que mon bel âge a débuté ... Sandy, votre attention flotte. De quoi donc étais-je en train de parler ? / - De votre bel âge, mademoiselle Brodie »⁸⁶.] Elle ne fait pas que parler d'elle, elle impose également ses goûts et opinions comme étant la norme et la seule vérité qui soit : « 'Who is the greatest Italian painter ?' / 'Leonardo Da Vinci, Miss Brodie.' / 'That is incorrect. The answer is Giotto, he is my favourite.' »⁸⁷. [« Quel est le plus grand peintre italien ? / - Léonard de Vinci, mademoiselle Brodie. / - Inexact. La réponse est Giotto : c'est mon préféré »⁸⁸.] Si l'on se concentre sur le contenu même de son discours, on s'aperçoit qu'à chaque fois qu'elle parle d'une personnalité importante, elle ne cherche ni à la décrire, ni à l'analyser mais simplement à reporter la rencontre pour évoquer sa propre personne, son apparence, son attitude ou ses émotions. Parlant d'une audience qu'elle obtint avec le Pape, elle dit : « My friends kissed his [le Pape] ring but I thought it proper only to bend over it. I wore a long black gown with a lace mantilla, and looked magnificent »⁸⁹ [« Mes amis ont baisé son anneau mais j'ai cru séant de m'incliner seulement au-dessus. Je portais une longue robe noire avec une mantille de dentelle, j'étais superbe »⁹⁰]. Dans ce passage, non seulement elle attire l'attention sur son autorité – changeant des règles établies depuis des siècles à sa convenance – mais en plus elle mentionne le Pape pour pouvoir parler d'elle. Elle devient l'unique sujet de la deuxième phrase.

L'atmosphère religieuse et le climat politique dans lesquels s'ancre la narration sont également révélateurs de l'égoïsme de Miss Brodie. A partir du XVI^e siècle, le calvinisme devint majoritaire dans la ville d'Édimbourg où se passe notre histoire. Cette doctrine, portée par le réformateur John Knox en Écosse, se construisit autour du concept de prédestination et d'élection divine : les êtres humains n'auraient pas de pouvoir sur leur salut, seul Dieu décide qui peut être sauvé. Jean Brodie est persuadée qu'elle fait partie des élu.e.s et se permet ainsi de ne s'en tenir qu'à sa propre morale :

She was not in any doubt, she let everyone know she was in no doubt, that God was on her side whatever her course, and so she experienced no difficulty or sense of hypocrisy in worship while at the same time she went to bed with the singing master.⁹¹ [« Elle n'avait pas le moindre doute ; elle faisait savoir à tout le monde qu'elle n'avait pas le moindre doute, que Dieu Se trouvait dans son camp, quelle que fût sa ligne de conduite ; aussi n'éprouvait-elle aucune difficulté, aucun sentiment d'hypocrisie à faire ses dévotions dans le même temps qu'elle couchait avec le professeur de chant »⁹².]

85 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.12

86 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.22

87 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.11

88 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.20

89 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.44

90 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.82

91 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.85

92 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, pp.159-160

En gardant à l'esprit les différentes phases religieuses traversées par Spark dans une Écosse fortement influencée par le calvinisme, ainsi que l'attention qu'elle porte à la montée des fascismes et aux conséquences de leur mise-en-place – je renvoie à la troisième section de mon introduction – on peut mettre en parallèle, dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, le calvinisme en religion du fascisme en politique. Jean Brodie correspond tout à fait à ses concepts, son esprit allant vers une esthétisation du fascisme – collant au mur, parmi des reproductions de peintures célèbres, des photos de défilés mussoliniens – tandis que son enseignement met en pratique ce fascisme à l'échelle de son école : « Give me a girl at an impressionable age, and she is mine for life »⁹³ [« Donnez-moi une fille d'un âge influençable, et la voilà mienne pour la vie »⁹⁴]. Elle choisit donc six élèves qui forment le « Brodie set »⁹⁵ [« clan Brodie⁹⁶ »]. Même si elle admet parfois avoir des doutes (« I sometimes fear it's too late now. If you had been mine when you were seven, you would have been the crème de la crème »⁹⁷.) [« Il m'arrive de craindre qu'il ne soit aujourd'hui trop tard. Si dès l'âge de sept ans vous aviez été mienne, vous auriez été la *crème de la crème* »⁹⁸], ceux-ci ne concernent que sa propre capacité à mettre en œuvre ses envies. Se distinguant de Lol comme de Wallas, Jean Brodie pense savoir qui elle est, ce qu'elle veut et où elle va.

B. Frontières indéfinissables pour nos trois personnages

Il y a pourtant une chose qui rassemble les trois personnages de notre corpus. Elle vient de leur incapacité à percevoir les frontières telles que définies par les sociétés en place. Dans *Nadja*, le poète surréaliste André Breton écrivait : « L'absence bien connue de frontière entre la non-folie et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou de l'autre »⁹⁹. Cette indistinction entre deux réalités jugées différentes – et même opposées puisque l'auteur appose un préfixe négatif au terme « folie » pour nommer deux situations – place l'artiste en position de marginalité puisqu'il se positionne au-delà des clivages entre normalité et anormalité ou entre moralité et amoralité, alors que ces clivages sont très présents dans nos sociétés et dans les sociétés fictives de nos trois romans.

93 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.9

94 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.17

95 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.5

96 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.10

97 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.22

98 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.41

99 Madeleine Borgomano, « Le fantôme de Lol V. Stein », *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, coll.« Foliothèque », 1997, p.171

Nous l'avons vu, Miss Brodie a un « excessive lack of guilt »¹⁰⁰ [« excès d'absence de culpabilité »¹⁰¹] qui viendrait du fait qu'elle croit en la prédestination divine. Persuadée que l'Art est au-dessus de tout (« Art is greater than science. Art comes first, and then science »¹⁰².) [« L'art est plus grand que la science. L'art passe avant ; ensuite, la science »¹⁰³] elle abuse de sa propre autorité pour imposer cet ordre des choses à ses élèves. Fortement attirée par le romantisme, elle garde pourtant une certaine lucidité : « This is nineteen-thirty-six. The age of chivalry is past »¹⁰⁴. [« Nous sommes en 1936. L'âge de la chevalerie est derrière nous »¹⁰⁵.] Reconnaisant que l'esprit chevaleresque est démodé, elle reporte ses idéaux sur des phénomènes politiques et culturels émanant de son époque. L'élitisme dont elle fait preuve avec ses élèves est une des retombées de ses propres idées en matière de grandeur en religion comme en politique. Rappelons que *The Prime of Miss Jean Brodie* sera publié en 1961, la même année que l'année du procès du Nazi Eichmann à Jérusalem. Spark s'intéressa beaucoup au procès auquel elle se rendit, et qui fut l'un des sujets traités dans *The Mandelbaum Gate* [« La Porte Mandelbaum »] publié quatre ans plus tard. Cette fiction est la seule trace écrite découlant directement de sa présence au procès, l'écrivaine n'ayant produit aucun article ou essai sur le sujet. Voyant plusieurs passerelles entre le personnage de Jean Brodie et les dictatures fascistes, nous pouvons chercher chez la philosophe Hannah Arendt l'analyse de l'idéalisme qu'elle applique à Eichmann :

un « idéaliste » n'était pas simplement un homme qui croyait en une « idée » (...) Un « idéaliste » était un homme qui *vivait* pour son idée – il ne pouvait donc pas être homme d'affaires – et qui était prêt à tout sacrifier et, notamment, tout le monde, à cette idée¹⁰⁶.

L'idéalisme de Jean Brodie se reflète ainsi à travers ses limitations culturelles : ayant une passion pour l'art, elle ne cesse de mêler ce domaine à ceux de la religion ou de la politique et procède ainsi à une esthétisation du christianisme comme du fascisme. On peut le remarquer notamment dans la juxtaposition qui suit, « Here is a Cimabue. Here is a larger formation of Mussolini's fascisti »¹⁰⁷ [« Voici un Cimabue. Voici une formation plus importante des fascistes de Mussolini »¹⁰⁸], alors qu'elle met sur le même plan un grand nom de la peinture médiévale – notamment vanté par Dante dans *La Divine Comédie* – et un dictateur de son époque. L'emploi du mot « fascisti » est révélatrice de sa manière de revaloriser les choses, puisqu'elle l'utilise méliorativement ou péjorativement en fonction du groupe nominal auquel il renvoie : encensant les fascistes d'Italie (« They are doing

100 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.85

101 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.160

102 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.25

103 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.47

104 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.10

105 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.18

106 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, éd. Gallimard, coll.« Folio/Histoire », 2002, p.106

107 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.44

108 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.82

splendid things »¹⁰⁹) [« Ils font une œuvre magnifique »¹¹⁰], elle dénigre le parti travailliste de son pays en plaçant Mussolini bien au dessus du leader écossais (« far more so than Ramsay MacDonald, and his fascisti »¹¹¹) [« beaucoup plus grand que Ramsay MacDonald et ses fascistes »¹¹²], renforçant l'écart entre les deux hommes en leur associant le même mot.

Dans le roman de Duras, si Jacques Hold, le narrateur, s'interroge beaucoup sur l'état psychologique de Lol, se demandant s'il « serai[t] donc dupe par sa folie même »¹¹³, elle n'en parle pas elle-même. En effet, sa condition se caractérise par une dissociation de la conscience avec le reste de son être. Cette dissociation concerne son corps physique, ce que l'on constate notamment au cours de la soirée du bal : le couple formé par Michael Richardson et Anne-Marie Stretter accapare alors toute son attention, au point de lui faire oublier non seulement la place qu'elle occupe dans la salle mais également la présence de Tatiana qui se trouve à ses côtés :

- J'ai [Lol] entendu : peut-être qu'elle va mourir. / - [Tatiana] Non. Tu es toujours restée là où tu étais près de moi, derrière les plantes vertes, au fond, tu n'as pas pu entendre. / Lol revient. La voici, indifférente tout à coup, distraite. / - Ainsi cette femme qui me caressait la main, c'était toi, Tatiana.¹¹⁴

Mais le phénomène va plus loin, puisqu'il concerne également ses émotions, Lol n'étant pas en mesure de les identifier elle-même sur le moment :

Alors Lol demande avec une curiosité brisée, émigrée centenaire de sa jeunesse : / Je souffrais ? dis-moi Tatiana, je n'ai jamais su. / Tatiana dit : / - Non. / Elle hoche la tête longuement. / - Non. Je suis ton seul témoin. Je peux le dire : non. Tu leur souriais. Tu ne souffrais pas.¹¹⁵

On peut lire à de multiples reprises le problème qu'a Lol avec le fait de se nommer. C'est d'ailleurs elle-même qui est à l'origine de la dénomination tronquée de Lola Valérie Stein : « Elle prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein – c'est ainsi qu'elle se désignait »¹¹⁶. On note que cette difficulté à se nommer passe par la colère, mais également par d'autres émotions et réactions : face à elle-même, Lol ressent souvent de l'incompréhension (« - Je ne comprends pas qui est à ma place »¹¹⁷), de l'ennui (« Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein »¹¹⁸) et du déni, désirant à la fin du roman que Jacques Hold – avec elle nue dans la chambre d'hôtel – l'appelle Tatiana pour pouvoir affronter la crise d'identité qui la submerge :

109 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.44

110 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.82

111 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.44

112 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.82

113 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.152

114 *Ibid.*, p.104

115 *Ibid.*, p.99

116 *Ibid.*, p.23

117 *Ibid.*, p.138

118 *Ibid.*, p.24

Mais voici qu'elle doute enfin de cette identité, la seule qu'elle reconnaisse, la seule dont elle s'est toujours réclamée du moins pendant le temps où je l'ai connue. Elle dit : / - Qui c'est ? / Elle gémit, me demande de le dire. Je dis : / - Tatiana Karl, par exemple¹¹⁹.

Chez Wallas, le trouble est, là encore, plutôt d'ordre psychologique que culturel. C'est en effet au niveau de sa mémoire que les frontières entre ce qui est passé et ce qui est présent s'effacent. Et dans cette confusion, la dimension spatiale joue un grand rôle puisque c'est la vue d'un pont qui semble amener rétroactivement des souvenirs à sa mémoire. Mais on trouve chez ce personnage, au contraire de Lol ou de Jean Brodie, une volonté de lutter contre cette confusion qu'il considère être une entrave à la bonne marche de son enquête. Il cherche à remplir ces fonctions d'enquêteur, et ne veut surtout pas donner l'image de quelqu'un qui « aurait eu l'air de courir après des souvenirs d'enfance »¹²⁰.

A de multiples reprises, on remarque qu'il est partagé entre son désir de tout dire aux personnes qu'il rencontre, de ne pas leur mentir (« Il aurait été plus simple certainement de dire tout de suite à cette femme qu'il désirait parcourir les rues principales de la ville, où il venait pour la première fois ; mais n'aurait-il pas été poussé par un scrupule à parler de l'ancien voyage ? »¹²¹) et celui de se taire pour rester neutre. S'il y a conflit dans son esprit, c'est à cause de l'écart qu'il crée entre l'image d'un agent de renseignement idéal, image donnée par le chef de la police et la réalité du terrain :

L'agent de renseignement, répète volontiers Fabius, doit laisser le moins possible de traces dans l'esprit des gens ; il importe donc qu'il conserve en toutes circonstances un comportement ne sortant pas de l'ordinaire.¹²²

En effet, cette réalité le pousse à inventer des mensonges pour ne pas révéler sa fonction et qui finissent par l'en éloigner : « A force de vouloir être aimable et discret, dans quelles aventures imaginaires finirait-on par l'entraîner ! »¹²³ C'est de ce conflit que naissent certaines angoisses de Wallas qui le ralentissent dans son travail en le faisant douter de ses capacités, lui faisant par exemple faire un cauchemar en plein milieu de l'enquête :

Soudain pressé, Fabius saisit sur sa table une sorte d'oblitérateur à date, qu'il applique d'abord sur un tampon encreur, pour en donner ensuite un coup nerveux, en guise de signature, sur la feuille de mutation de son nouvel agent ; puis, d'un geste automatique, il appose avec vigueur un second cachet au beau milieu du front de Wallas, en hurlant : / - Bon pour le service ! / Wallas se réveille en sursaut.¹²⁴

119 *Ibid.*, p.188

120 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, *op. cit.*, p.72

121 *Ibid.*, p.72

122 *Ibid.*

123 *Ibid.*

124 *Ibid.*, p.204

C. Des personnages face au vide de leur existence

Cette vision que chacun.e de nos trois protagonistes se fait de lui.elle-même, la façon dont il.elle.s interagissent avec le monde qui les entoure nous amène à étudier une question d'ordre philosophique : comment ses personnages envisagent-ils leur raison d'être ? Dans *Pour un Nouveau Roman*, Robbe-Grillet écrit :

La condition de l'homme, dit Heidegger, c'est d'être là. Probablement est-ce le théâtre, plus que tout autre mode de représentation du réel, qui reproduit le plus naturellement cette situation. Le personnage de théâtre *est en scène*, c'est sa première qualité : il est *là*.¹²⁵

Le personnage de théâtre est donc à la fois un acteur présent sur scène et l'être de fiction qu'il incarne. Nous l'avons évoqué précédemment, l'absence de définition dite « classique » des protagonistes de notre corpus souligne leur artificialité. L'art permet de rendre plus visible l'écart entre le fait d'être – puisque dans une fiction, l'être est être de papier – et celui d'être ce que l'on est, à savoir une construction élaborée au fil du temps, selon l'environnement et la société à laquelle nous appartenons. Mais si l'on se positionne à l'intérieur du cadre diégétique, et que l'on ne tient plus compte de l'artificialité des récits dans lesquels nous sommes plongés, Lol, Wallas et Jean Brodie ont chacun.e une manière différente d'affronter leur existence.

Le personnage de Wallas semble être ballotté par les événements sans avoir de réelle emprise sur eux. En 2001, Robbe-Grillet revenait sur ses personnages en disant :

S'il y a une constante chez tous mes héros, c'est cette espèce de déficience mentale. Ils ont toujours l'impression d'avoir la tête vide, comme si du temps passait dans leur crâne, sans qu'ils puissent eux-mêmes intervenir ; et ils ne sont jamais assez intelligents pour accomplir les missions qui leur sont confiées.¹²⁶

Wallas poursuit plusieurs objectifs – la résolution de l'enquête mais aussi la recherche d'une gomme idéale et la recomposition du souvenir d'enfance – et l'on apprend qu'il peut-être déterminé dans sa quête :

C'est volontairement qu'il marche vers un avenir inévitable et parfait. Autrefois il lui est arrivé trop souvent de se laisser prendre aux cercles du doute et de l'impuissance, maintenant il marche ; il a retrouvé sa durée.¹²⁷

Cette détermination passe par l'activité à laquelle il s'adonne la majeure partie du roman, la marche. Wallas avance dans la ville, il n'est pas en proie à l'immobilisme. Et pourtant, nous l'avons évoqué plus tôt, malgré sa motivation, sa lassitude ne le quitte jamais tout à fait. Tout se passe comme si ses actions n'avaient pour seul effet que de tuer le temps. C'est d'ailleurs l'un des points sur lesquels

125 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, *op. cit.*, p.119

126 Michel Rybalka, entretien avec Alain Robbe-Grillet, *Le Monde*, le 22 septembre 1978

127 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, *op. cit.*, p.62

Robbe-Grillet insiste dans son résumé, alors qu'il parle de « vingt-quatre heures « en trop » »¹²⁸. Sa rencontre avec la supposée victime se déroule uniquement parce que le personnage n'a pas « [d']autre chose à faire que de se présenter au rendez-vous »¹²⁹ et ce rôle d'enquêteur qu'il se donne semble plus être un prétexte pour agir qu'une raison de vivre. C'est d'autant plus visible une fois qu'il est évincé de l'enquête, alors que n'ayant plus de rôle à jouer, il cède enfin à la lassitude qu'il essayait jusque là de combattre en lui attribuant diverses causes (la fatigue ou la faim). Après la mort de Daniel Dupont, en effet, Wallas « ne s'est plus occupé de rien. Il est resté parce qu'on ne lui avait pas dit de s'en aller »¹³⁰.

Lol, nous l'avons vu pour ce qui concerne la première moitié du roman, n'a pas de volonté ou de but définis. Le vide de son existence met l'accent sur la facticité des actions qu'elle entreprend, notamment le fait d'organiser toute sa vie de famille ou d'agencer sa maison d'une manière rigoureuse, si proche de la « perfection »¹³¹ qu'elle finit par ressembler à « des vitrines de magasin »¹³². Sa « virtualité constante et silencieuse » amplifie le caractère futile et vain de tout sentiment, à commencer par ceux de son mari qui nomme « douceur »¹³³ ce qui n'est que le vide de l'existence de Lol.

Lol était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eut été toujours en allée loin de vous et de l'instant. Où ? Dans le rêve adolescent ? Non, répond Tatiana, non, on aurait dit dans rien encore, justement, rien.¹³⁴

Pour la chercheuse Madeleine Borgomano, ce rien auquel Lol est associée plusieurs fois se rapproche du concept de nirvana chez les bouddhistes, état dans lequel tout désir est annihilé, libérant ainsi l'humain de son ignorance, de ses illusions et de ses souffrances : « rien ne se passe en elle [Lol] »¹³⁵. C'est dans ce sens plutôt que dans l'acception amoureuse du terme que l'on peut comprendre le « ravissement » contenu dans le titre.

La vie de Lol commence pourtant à être bouleversée lors de son retour à S. Tahla, alors que le couple engage une gouvernante pour leurs enfants, et qu'elle retrouve du temps pour elle. Elle passe ainsi ses heures de ballades à recréer le souvenir du bal afin de le revivre. Mais c'est après avoir retrouvé Tatiana Karl et rencontré Jacques Hold que s'opère le plus grand changement puisque qu'elle se remet à agir et à prendre en main ses désirs : « Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu »¹³⁶. Elle décide de retrouver la position d'exclue qu'elle avait

128 *Ibid.*

129 *Ibid.*, p.302

130 *Ibid.*, p.324

131 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.33

132 *Ibid.*, p.34

133 *Ibid.*, p.33

134 *Ibid.*, p.13

135 *Ibid.*, p.33

136 *Ibid.*, p.51

occupée dix ans plus tôt en s’immisçant dans le nouveau couple. Paradoxalement, la mise en place du triangle amoureux et la volonté avec laquelle elle entreprend cela – en suivant le couple jusqu’à l’hôtel, en retrouvant Tatiana jusque chez elle, en organisant des soirées à son domicile ou en cherchant à être remarquée par le narrateur – tendent vers un seul but : l’oubli de soi. L’utilisation fréquente du verbe « voir » dans le roman reflète ce paradoxe puisqu’il combine l’action – le fait de voir – à la passivité, la voyeuse s’effaçant au profit des scènes qui se déroulent sous ses yeux. Ainsi, lors d’une scène dans laquelle Tatiana retrouve Jacques Hold à l’Hôtel des Bois, Duras parle de la fenêtre comme d’un miroir qui, au lieu de refléter Lol, ne reflète rien. Lol disparaît à la vue des amants nus et ignorants d’elle :

Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu’elle nous avait vus tour à tour apparaître dans l’encadrement de la fenêtre, ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l’éviction souhaitée de sa personne.¹³⁷

Jean Brodie, quant à elle, est décrite comme une autocrate autant que comme une victime, ayant perdu son fiancé à la fin de la Première Guerre mondiale (« He fell [le fiancé de Miss Brodie] the week before Armistice was declared. He fell like an autumn leaf, although he was only twenty-two years of age »¹³⁸. [« Mon fiancé est tombé la semaine d’avant la déclaration de l’armistice. Il est tombé comme une feuille d’automne, bien qu’il n’eût que vingt-deux ans »¹³⁹.] Toute sa complexité repose sur le fait que son égocentrisme naît de sa frustration face à la perte de l’être aimé. Spark revient clairement sur cet aspect au début du chapitre trois, indiquant que Miss Brodie fait partie d’une catégorie sociale importante à l’époque, constituée de « vieilles filles »¹⁴⁰ vivant leur « war-bereaved spinsterhood »¹⁴¹ [« célibat endeillé par la guerre »¹⁴²]. Dans son autobiographie, l’autrice explique qu’à cette période d’après-guerre qui l’inspira pour son roman, il « n’y avait pas d’hommes avec qui sortir »¹⁴³. Pour compenser la perte et le manque, ces femmes se mettaient à voyager, découvrant de nouvelles pratiques artistiques et s’intéressant aux idées progressistes dans des domaines comme la santé, la religion ou l’éducation.

Mais à la différence des célibataires de sa génération, Miss Brodie travaille comme institutrice et se trouve chargée de former des élèves (« she was alone, merely, in that she taught in a school like Marcia Blaine’s »¹⁴⁴) [« elle était la seule, tout simplement, du fait qu’elle enseignait dans une école comme Marcia Blaine »¹⁴⁵], alors qu’elle est elle-même en train d’évoluer (« the

137 *Ibid.*, p.124

138 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.12

139 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.23

140 Muriel Spark, *Curriculum Vitae : autobiographie*, trad. Alain Delahaye, éd. Motifs, coll.« Motifs », 2008, p.102

141 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.42

142 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.77

143 Muriel Spark, *Curriculum Vitae ...*, *op.cit.*, p.102

144 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.42

145 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.77

principles governing the end of her prime would have astonished herself at the beginning of it »¹⁴⁶) [« les principes qui gouvernaient la fin des belles années de Mlle Brodie l'aurait étonnée elle-même en leur début »¹⁴⁷]. Son insatisfaction sexuelle et ses besoins émotionnels contribuent au développement de sa vision romantique de l'amour :

Miss Brodie who had had elected herself to grace in so particular a way and with more exotic suicidal enchantment than if she had simply taken to drink like other spinsters who couldn't stand it any more.¹⁴⁸ [« Mademoiselle Brodie qui s'était décerné la grâce de façon si particulière et avec un ravissement suicidaire plus exotique que si elle se fût mise tout simplement à boire ainsi que les autres vieilles filles qui ne pouvaient plus supporter cela »¹⁴⁹].

Elle romance ainsi son ancienne et ses nouvelles relations en créant des fictions, fictions qui lui permettent d'intégrer des événements en mouvement au sein d'un schéma figé, celui de l'amour impossible. Spark dira à propos de Miss Brodie qu'elle représente des « completely unrealized potentialities »¹⁵⁰ [« potentialités complètement inexploitées »]. Et effectivement, dans sa relation avec le peintre Teddy Lloyd, jamais elle ne cédera à son « great love »¹⁵¹ [« grand amour »¹⁵²], ses constructions mentales étant assez solides pour lui permettre de supporter – par le contrôle de ses désirs – la solitude.

3. Des êtres de papier aux identités multiples

A. Références fictionnelles effaçant ou renforçant la frontière texte/hors-texte

S'ils ont des difficultés à appréhender et à s'emparer du monde qui les entoure, en tant que lectrice.eur.s nous éprouvons les mêmes difficultés à nous approprier les personnages du corpus. Il nous faut nous pencher sur le concept de signe linguistique en littérature afin de mieux comprendre les rapports référentiels qui lient nos êtres de fiction à nos réalités de lectrice.eur. Le concept de signe linguistique, d'abord développé par le linguiste Ferdinand de Saussure avant d'être approfondi par l'école structuraliste, comporte deux notions majeures : celles du signifiant et du signifié. Alors que le signifiant correspond à la forme concrète – à une forme sonore ou à un symbole graphique – du mot, le signifié est l'ensemble des concepts auxquels le son ou le symbole renvoie. Si l'on prend l'exemple du signe « humain », le signifiant sera la forme phonétique \y.mɛ̃\

146 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.44

147 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.81

148 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.109

149 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.204

150 Peter Kemp, « Keeping it short », *Muriel Spark [Novelists and their world]*, Londres, éd. Paul Elek, 1974, p.411

151 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.56

152 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.104

et le signifié le concept d'être vivant. Dans une fiction, le signifiant renvoie non pas à un mais au moins à deux objets distincts, l'un établi comme imaginaire, l'autre comme réel. La référence fictionnelle peut donc se présenter de deux façons : dans un premier cas, elle contribue à une représentation dans laquelle le signifiant et le signifié sont chacun définis de manière précise. Dans un second cas au contraire, la référence est dissoute dans une série de références intermédiaires qui ne permettent plus de distinguer le récit de la réalité.

Duras privilégie la sérialité des références afin d'éloigner la.e lectrice.eur de toute tentative d'identification dite « réaliste ». Dans *Écrire dit-elle*, le critique Didier Coste aborde cette question en prenant pour exemple le nom du personnage éponyme : Lol est le diminutif du prénom espagnol Lola. V. est l'initiale de son deuxième prénom, Valérie, ayant une consonance française. Quant à son nom, Stein, il est allemand ou juif. Les trois référents, pris séparément, appartiennent tous à une réalité géographique connue, mais une fois mis ensemble, ils deviennent un tout imaginaire. Duras mêle également références fictionnelles et réelles en parlant des lieux. Le début du roman s'ouvre ainsi : « Lol V. Stein est née ici à S.Thala »¹⁵³. L'autrice associe le déictique « ici » – se référant à la situation d'énonciation du narrateur – à une ville dont la localisation nous est inconnue et qui nous renvoie à un ailleurs imaginaire. Et une phrase plus loin, on apprend qu'elle « a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans [...] on dit qu'il vit à Paris »¹⁵⁴. La ville de Paris qui est une référence à notre réalité de lectrice.eur devient l'ailleurs des personnages du *Ravissement de Lol V. Stein*.

Dans *The Prime of Miss Jean Brodie* au contraire, les renvois à la réalité sont multiples et précis : le roman est en effet l'un des seuls textes de l'écrivaine ayant une base autobiographique. L'histoire se déroule au sein d'une école Édimbourgeoise (« Marcia Blaine School for Girls was a day school which had been partially endowed (...) by the wealthy widow of an Edinburgh book-binder »¹⁵⁵) [« L'école de filles Marcia-Blaine était un externat partiellement doté (...) par la riche veuve d'un relieur d'Édimbourg »¹⁵⁶] dans les années 1930, à la période où Spark était elle-même scolarisée. L'autrice crée les contours du lieu en s'inspirant de l'école James Gillespie, école pour fille de son enfance au cours de laquelle elle aura pour enseignante Mademoiselle Christina Kay. Dans *Curriculum Vitae*, l'écrivaine écrit :

Je tombai entre les mains de Mlle Kay à l'âge de onze ans. On pourrait fort bien dire que ce fut elle qui tomba entre mes mains. Elle était loin de se douter, et j'étais loin d'imaginer, qu'elle portait en elle les germes de la future Mlle Jean Brodie, le personnage principal de mon roman, d'une pièce représentée dans le West End de Londres et à Broadway, d'un film et d'une série télévisée.¹⁵⁷

153 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.1

154 *Ibid.*

155 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.6

156 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.11

157 Muriel Spark, *Curriculum Vitae ...*, op.cit., pp.91-92

Si cette citation souligne bien l'influence du passé de Spark dans l'écriture de son roman, il nous faut pourtant balancer cet argument en rappelant que la description de Mademoiselle Kay, perçue par son ancienne élève, ne pouvait être que le produit de déformations dues à l'âge de Spark et à son attrait pour l'écriture. Ainsi elle écrit, un paragraphe plus loin, « En un sens, Mlle Kay ne ressemblait pas du tout à Mlle Brodie. En un autre sens, elle surpassait de loin sa réplique du nom de Brodie »¹⁵⁸.

Dans *Les Gommages*, Robbe-Grillet s'amuse aussi à brouiller les pistes par le biais des personnages, rendant toute localisation géographique illusoire : les noms de Wallas ainsi que de la voisine de Daniel Dupont interrogée au cours de l'enquête, Mme Bax, sonnent plutôt anglo-saxons ; les noms du commissaire Laurent ou de la victime Daniel Dupont font beaucoup plus français ; enfin, Bona ou Garinati sont des noms qui évoquent plutôt l'Italie. La multiplication de noms aux origines diverses ne nous permet pas d'imaginer que la ville dans laquelle Wallas évolue appartient au monde réel. A aucun moment, on ne nous donne son nom ou sa situation géographique. Pourtant, l'environnement décrit nous paraît familier, et donne l'impression d'une ville portuaire moyenne où se développent de grosses industries (« des murs unis percés d'ouvertures rectangulaires ; cela ne sent pas la pauvreté, seulement le travail et l'économie »¹⁵⁹) ainsi que de petits commerces (« Une crèmerie, une épicerie, une charcuterie, une autre épicerie (...) presque toutes sont des magasins d'alimentation »¹⁶⁰.) Mais le narrateur nous indique que cette ville où a eu lieu l'assassinat n'a aucune importance puisque le crime aurait eu lieu de toute façon et qu'il se répète chaque jour :

Il [le crime] a eu lieu là-bas comme il aurait eu lieu n'importe où et, en fait, comme *il a lieu* n'importe où, chaque jour, une fois ici, une fois là. Que s'est-il passé dans l'hôtel particulier du professeur Dupont, le soir du vingt-six octobre ? Un double, une copie, un simple exemplaire d'un événement dont l'original et la clef sont ailleurs.¹⁶¹

Cette citation est une référence intradiégétique renvoyant au complot qui chaque soir à la même heure vise une victime différente. Cependant, on peut également imaginer qu'elle fait référence à l'écrivain en train de mettre en place la structure d'un crime sans chercher à reporter notre attention sur des points d'ancrage aussi courants que l'époque ou le lieu du récit.

B. Des personnages composés d'intertextes

Les références historiques et intertextuelles contribuent à donner de l'épaisseur à nos personnages dans les romans de Robbe-Grillet et de Spark. Pour ce qui est du *Ravissement de Lol V.*

158 *Ibid.*, p.92

159 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, *op. cit.*, p.56

160 *Ibid.*, p.59

161 *Ibid.*, p.258

Stein, il n'est pas question d'intertextualité. Même si dans plusieurs productions de Duras – roman (*Le Vice-Consul*), pièce de théâtre (*India Song*) ou films (*La femme du Gange* et *India Song*) – on retrouve le personnage de Lol réécrit, ces créations sont postérieures à la publication du *Ravissement*.

Nous l'avons vu précédemment, Jean Brodie est attirée par le pouvoir, et les grands noms auxquels l'autrice l'associe corroborent cet attrait. Elle est ainsi comparée au réformateur écossais John Knox, collaborateur de Jean Calvin et responsable de l'établissement de l'Église presbytérienne au XVI^e siècle. Cette citation n'est pas anodine puisqu'elle nous éclaire sur la dimension religieuse de Jean Brodie. Et effectivement, la définition que donne Sandy Stranger du calvinisme s'applique parfaitement au destin du personnage dont les belles années consacrées à ses écolières se terminent par une exclusion de l'école Marcia Blaine :

when Sandy read John Calvin, she found that (...) indeed it was but a mild understanding of the case, he having made an erroneous sense of joy and salvation, so that their surprise at the end might be the nastier.¹⁶² [« quand Sandy lut Jean Calvin, elle constata que (...) ce n'était là qu'une façon bénigne d'envisager la question : Calvin avait décrété que Dieu prenait plaisir à inculquer un sentiment erroné de joie et de salut à certaines personnes, de façon que leur surprise finale pût se révéler d'autant plus désagréable »¹⁶³.]

Ces références au calvinisme nous amènent à l'intertexte du roman. Publié par l'écrivain écossais James Hogg en 1824, *The Private memoirs and confessions of a justified sinner* exerce une influence évidente sur l'ouvrage de Spark. L'ouvrage critique le concept calviniste de prédestination divine à travers la mise en scène d'un fanatique religieux qui bascule dans le crime à mesure que sa certitude d'être élu de Dieu grandit.

Mais la plupart du temps, Jean Brodie est comparée à de grandes figures féminines ayant eu une influence politique ou artistique. Son regard est ainsi associé à celui de Jeanne d'Arc (« Miss Brodie stood erect, [...] staring out of the window like Joan of Arc as she spoke »¹⁶⁴.) [« Miss Brodie [...] se tenait bien droite [...] en regardant fixement par la fenêtre, pareille à Jeanne d'Arc, pendant qu'elle parlait »¹⁶⁵] et son allure à celle de l'actrice anglaise Sybil Thorndike (« With Rose walked Miss Brodie, head up, like Sybil Thorndike, her nose arched and proud »¹⁶⁶.) [« Avec Rose marchait Mlle Brodie, la tête droite ainsi que celle de Sybil Thorndike, le nez fièrement busqué »¹⁶⁷]. On peut également lire une mention à « Mary Queen of Scots »¹⁶⁸ [« Marie Stuart »¹⁶⁹] dont le destin, après

162 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.109

163 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.203

164 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.11

165 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.21

166 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.28

167 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.52

168 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.32

169 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.60

lui avoir donné un immense pouvoir, se révéla tragique : ayant régné plusieurs années sur l'Écosse, elle se fait emprisonner puis décapiter par sa cousine la reine Elizabeth.

Cette accumulation de références à des personnages féminins nous amène de nouveau à l'intertexte du roman : en effet, Spark, dans son passé de critique littéraire, a mené une étude sur l'anglaise Mary Shelley, autrice de *Frankenstein ; or, the modern Prometheus* publié en 1818. Dans cet ouvrage, un savant suisse, Frankenstein, crée une créature composée de morceaux de corps humains. Effrayé par son œuvre, il l'abandonne mais rejetée par les humains, elle décide de se venger et revient pour le tuer. Dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, on retrouve l'importance de la relation entre créateur.rice, création et créature, notamment à la page trente : « Sandy looked back at her companions, and understood them as a body with Miss Brodie for the head »¹⁷⁰. [« Par-dessus son épaule, Sandy regarda ses compagnes, et les envisagea comme un corps dont Mlle Brodie était la tête »¹⁷¹.] C'est en effet Miss Brodie qui forme son groupe de favorites, mais c'est à cause de l'une d'entre elles, Sandy, qu'elle se fera renvoyer de son établissement.

Dans le roman de Robbe-Grillet, l'intertexte est d'autant plus évident qu'il imprègne la totalité du texte, à commencer par l'épigraphe, dans laquelle l'auteur place une citation réécrite de Sophocle : « Le temps qui veille à tout a donné la solution malgré toi »¹⁷². Les relations entre la tragédie *Œdipe-Roi* écrite par Sophocle au V^e siècle avant J.C. et *Les Gommès* sont multiples : abandonné à sa naissance par ses parents, Œdipe est recueilli par un couple de paysan.e.s. Il revient dans sa ville de naissance, Thèbes, en répondant à l'énigme d'un Sphinx qui en bloque l'accès. Après avoir accédé au trône, une épidémie s'abat sur la ville et lui permet de comprendre qu'il en est responsable, ayant tué son père et épousé sa mère sans le savoir. Si Wallas ne semble pas avoir de passé défini, il peut pourtant être vu comme descendant intertextuel d'Œdipe, tant on trouve d'allusions à la tragédie antique. C'est la thèse que défend le chercheur américain Bruce Morrissette dans *Les Romans de Robbe-Grillet*.

Comptant implicitement sur la culture de ses lectrice.eur.s, l'auteur décrit des débris flottant à la surface de l'eau comme étant le sphinx (« c'est un animal fabuleux : la tête, le cou, la poitrine, les pattes de devant, un corps de lion avec sa grande queue, et des ailes d'aigle »¹⁷³) et évoque une énigme à résoudre (p.19, p.292, p.328). On retrouve également des mentions à Corinthe, la ville d'adoption du héros grec (p.104) ou Thèbes, celle dans laquelle il monte sur le trône (p.163). Certains motifs font échos à certains événements de la vie d'Œdipe : les bergers recueillant l'enfant (« les rideaux s'ornent d'un sujet allégorique de grande série : les bergers recueillant un enfant

170 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.30

171 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.56

172 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, op. cit., p.56

173 *Ibid.*, p.45

abandonné »¹⁷⁴), l'épidémie de peste qui ravage Thèbes à la mort de Laïos et au mariage de Jocaste, l'oracle de Delphes dont le sens est d'abord incompréhensible –

Une immense voix remplit le hall (...) elle vient frapper des tous les côtés contre les murs chargés d'avis et de placards publicitaires, qui l'amplifient encore, la répercutent, la multiplient, la parent de tout un cortège d'échos plus ou moins décalés et de résonances, où le message primitif se perd – transformé en un gigantesque oracle, magnifique, indéchiffrable et terrifiant.¹⁷⁵

Outre les allusions, c'est la structure même de l'intrigue qui renvoie à Sophocle puisque Wallas, comme Œdipe, enquête pour trouver un coupable qui n'est autre que lui-même. C'est de ce constat que l'on peut en arriver à établir un lien entre ce personnage et ceux qui appartiennent au roman policier. De nombreux spécialistes du genre, et parmi les premiers le chercheur Régis Messac¹⁷⁶, considèrent en effet que la pièce de Sophocle est un texte fondateur de cette littérature.

C. Dilution des personnalités qui relient les personnages entre eux

Les contours de nos personnages deviennent plus flous à mesure que leur personnalités s'additionnent mais par ce jeu d'identifications successives, ils contrebalancent le vide sur lequel ils sont créés et gagnent en épaisseur. Cette accumulation est comparable au processus qui s'opère dans la célèbre phrase de la poétesse américaine Gertrude Stein : « Rose is a rose is a rose is a rose »¹⁷⁷ [« Rose est une rose est une rose est une rose »]. A chaque mention du nom, celui-ci acquiert un nouveau sens ce qui empêche le langage d'être fixe et univoque. Il en est de même de nos personnages pour qui la notion même d'identité – autant dans sa continuité que dans sa spécificité – est compromise.

Chez Duras, le personnage de Lol est redoublé par ceux d'Anne-Marie Stretter et de Tatiana Karl. Madeleine Borgomano, au chapitre cinq de son étude sur le roman, parle d'interchangeabilité. S'il est précisé qu'Anne-Marie Stretter est plus âgée que Lol, c'est l'une des seules différences qui est mise en avant. Le récit semble en effet décrire ce duo comme un dédoublement plus que comme une rivalité : il n'existe aucune animosité entre les deux femmes. Au contraire, lorsque la nuit du bal touche à sa fin, Lol n'est pas effarée de devoir se séparer de son fiancé, mais bien de devoir quitter le « couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour toujours, toujours »¹⁷⁸. En présence de Tatiana, ce désir de dédoublement se renforce : Lol se donne deux noms, le sien et

174 *Ibid.*, p.59

175 *Ibid.*, pp.260-261

176 Régis Messac, *Le « Detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, éd. Champion, 1929

177 Gertrude Stein, « Sacred Emily », *Geography and Plays*, Boston, éd. Four Seas, 1922, pp.178-188

178 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.46

celui de Tatiana. Elle cherche à ce que son corps et celui de son amie ne fassent plus qu'un dans l'esprit de Jacques Hold :

Elle [Lol] fait quelques pas vers Tatiana, elle revient, elle l'enlace légèrement et, insensiblement, elle l'amène à la porte-fenêtre (...) voici leurs voix entrelacées, tendres, dans la dilution nocturne d'une féminité pareillement rejointe en moi.¹⁷⁹

En le prenant pour amant, elle lui impose cette dualité, puisqu'en se tenant invisible dans le champ de blé alors qu'il se trouve dans les bras de Tatiana, elle permet au narrateur de faire mentalement des allers-retours entre l'une et l'autre. Leurs existences deviennent communes, Lol ne pouvant être oubliée que grâce à la présence de Tatiana :

Son corps chaud et bâillonné je m'y enfonce, heure creuse pour Lol, heure éblouissante de son oubli, je me greffe, je pompe le sang de Tatiana. Tatiana est là pour que j'y oublie Lol V. Stein. Sous moi, elle devient lentement exsangue.¹⁸⁰

Dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, c'est l'égoïsme de Jean Brodie qui frappe en premier nos esprits. En cherchant à s'élever au dessus du commun des mortels et en formant un clan à son nom, elle fait preuve d'un individualisme dont elle vante elle-même les mérites durant ses cours :

'Phrases like "the team spirit" are always employed to cut across individualism, love and personal loyalties,' she had said. 'Ideas like "the team spirit" ', she said, 'ought not to be enjoined to the female sex, especially if they are of that dedicated nature whose virtues from time immemorial have been utterly opposed to the concept.'¹⁸¹ [« Des expressions comme "l'esprit d'équipe" sont toujours employées en vue de pourfendre l'individualisme, l'amour et les loyalismes personnels, avait déclaré Mlle Brodie. Des idées comme "l'esprit d'équipe", ajoutait-elle, ne devraient pas être imposées au sexe féminin, surtout s'il est voué par nature à un idéal : depuis des temps immémoriaux, ses vertus s'opposent totalement au concept »¹⁸².]

Mais en tant qu'individualiste, elle ne souhaite pas renforcer ce sentiment chez ses élèves dont elle cherche à avoir une loyauté totale. On observe cette mécanique lors d'une sortie du "Brodie set" dans les rues du vieil Édimbourg, alors que Sandy renonce à faire preuve de gentillesse envers Mary Macgregor pour ne pas être exclue : « she was even more frightened then by her temptation to be nice to Mary Macgregor, since by this action she would separate herself, and be lonely and blameable »¹⁸³ [« Sandy fut davantage encore effrayée, alors, par sa tentation d'être gentille avec Mary Macgregor : en agissant de la sorte elle se désunirait, se sentirait isolée et blâmable »¹⁸⁴].

179 *Ibid.*, p.92

180 *Ibid.*, p.167

181 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.78

182 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.146

183 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.30

184 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.56

Ainsi, au fur et à mesure des années, les six filles se plient aux désirs de Miss Brodie, et leurs personnalités deviennent en quelque sorte des prolongations de celle de l'institutrice. Nous avons parlé de l'absolution générale dans laquelle Jean Brodie semble vivre. Cette amoralité contamine les écolières :

They partook of the general absolution she [Jean Brodie] had assumed to herself, and it was only in retrospect that they could see Miss Brodie's affair with Mr Lowther for what it was, that is to say, in a factual light. All the time they were under her influence she and her actions were outside the context of right or wrong.¹⁸⁵ [« Elles partagent l'absolution générale qu'elle même a assumé, et c'est seulement rétrospectivement qu'elles purent voir l'aventure de Miss Brodie avec Mr Lowther pour ce qu'elle était, c'est-à-dire, sous des traits factuels. Pendant tout le temps où elles furent sous son influence elle et ses actions étaient en dehors du contexte du bien et du mal »¹⁸⁶.]

L'individualisme de Miss Brodie atteint un tel niveau qu'elle vampirise son petit cercle. Ses membres n'apparaissent plus qu'à son image, notamment dans l'esprit de Teddy Lloyd et par conséquent, dans ses portraits (« In a magical transfiguration, a different Jean Brodie under the form of Rose, Sandy, Jenny, Mary, Monica and Eunice »¹⁸⁷.) [« en une transfiguration magique, ornant une différente Jean Brodie sous les formes de Rose, Sandy, Jenny, Mary, Eunice et Monica »¹⁸⁸.] Mais son influence va plus loin puisque ironiquement, c'est en observant et en écoutant Miss Brodie parler d'individualisme que Sandy commence à souhaiter la fin du groupe (« She thought it perhaps a good thing that the set might split up »¹⁸⁹.) [« Sandy se disait qu'il serait peut-être bon que le clan se brisât »¹⁹⁰.]

Dans *Les Gommès* aussi, des doublons au personnage de Wallas existent. Robbe-Grillet s'amuse à y faire allusion en abordant le thème du miroir, comme c'est le cas page 272, alors qu'il use d'un parallélisme de construction et de la répétition du chiffre deux à huit reprises :

La main s'avance à nouveau vers l'aveugle de bronze – l'image de la main vers celle de l'aveugle... Les deux mains, les deux aveugles, les deux enfants, les deux bougeoirs sans bougie, les deux pots de terre cuite, les deux cendriers, les deux apollons, les deux lézards...¹⁹¹

L'association qui s'opère entre Wallas et Garinati est centrale car elle prépare la lectrice.eur à la substitution finale. Wallas, confondant Dupont avec l'assassin, accomplit la tâche que Garinati n'avait pas accompli. Leur point commun, malgré le fait que l'un soit recherché par l'autre, est qu'ils échouent tous les deux dans la mission qu'on leur a confié. Mais la rencontre entre Wallas et Dupont ne se base pas sur un simple quiproquo puisque Dupont confond lui aussi l'assassin avec

185 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.113

186 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.146

187 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.111

188 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.207

189 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.102

190 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.190

191 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p.272

l'enquêteur. Et il n'est pas le seul puisque sa ressemblance avec le deuxième meurtrier de l'histoire, André VS – dont les initiales peuvent correspondre phonétiquement au début et à la fin du nom de Wallas – le rend suspect au yeux de l'ivrogne et du patron, et potentiellement coupable au yeux du commissaire Laurent :

Comme pour consoler Wallas, il [le commissaire Laurent] ajoute : / – Mettons, pour présenter les choses différemment : avec cette lettre, on peut prouver tout ce qu'on veut – on peut toujours prouver tout ce qu'on veut – par exemple, que vous êtes l'assassin : l'employée de la poste vous a reconnu, et votre nom n'est pas sans rappeler ce « VS » prudent qui le désigne.¹⁹²

A force de rechercher l'anonymat, il laisse le champ libre à toute hypothèse le concernant. Le rôle d'assassin finit par devenir permutable puisque c'est tour à tour Garinati, Wallas et André VS qui l'endossent sans que ces changements n'affectent l'opération terroriste : en deux jours, à la même heure, Daniel Dupont et Albert Dupont sont assassinés.

192 *Ibid.*, p.208

PARTIE II. RAPPORTS DE FORCE DANS LA RELATION AUX AUTRES

1. Instances narratives polyphoniques qui exacerbent l'impossibilité de cerner les personnages

A. Instances narratives intradiégétiques et extradiégétiques

Nous l'avons vu, la difficulté de s'identifier à nos trois personnages est renforcée par l'impossibilité de les cerner de manière sûre. C'est parce que le.a lecteur.ice est confronté.e à une multitude de points de vue différents que les descriptions deviennent approximatives. On peut le constater en s'intéressant à l'instance narrative dans chacun des trois romans.

Dans celui de Robbe-Grillet, la narration est composée de focalisations internes qui mettent au jour une galerie de personnages : le patron du café, l'assassin Garinati, la victime Daniel Dupont, le docteur Juard, le négociant Marchat, le commissaire Laurent, l'agent spécial Wallas, la bonne Anna Smite, le chef de gang Bona, la voisine de la victime Mme Bax, l'ivrogne posant des devinettes et encore l'ex-employée des postes Mme Jean. Il semble que la ville et les actions relayées dans le roman soient le produit de leurs perceptions. Dans *Pour un Nouveau Roman*, l'écrivain précisait que ne plus tenir de discours psychologique, moral ou métaphysique sur les choses, ne plus exprimer sa subjectivité ne revenait pas à avoir un propos purement objectif, « l'objectivité au sens courant du terme – impersonnalité totale du regard – [étant] trop évidemment une chimère »¹⁹³. On retrouve inévitablement ce regard humain dans les nombreuses focalisations internes, par leur limitation à ce que chaque personnage est en mesure de percevoir. Ces limites sont souvent visibles grâce aux changements de paragraphes qui coïncident avec les changements de points de vue.

Nous avons également affaire à un narrateur extradiégétique et omniscient qui permet à de rares occasions de dresser un plan d'ensemble de la ville (p.20) ou de lier et de structurer les points de vue internes entre eux. Dans *Les Romans de Robbe-Grillet*, Bruce Morrissette parle de cette focalisation comme d'une « conscience observatrice ». C'est par le biais de cette voix narrative que la.e lectrice.eur va immédiatement prendre connaissance de l'identité de l'assassin et de son échec, tandis que Wallas cherchera le coupable tout au long du roman :

193 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, op. cit., p.20

Cet homme s'appelle Garinati. C'est lui qu'on vient de voir entrer au Café des Alliés pour demander ce Wallas qui ne s'y trouvait plus. C'est également lui l'assassin maladroit de la veille, qui n'a fait que blesser légèrement Daniel Dupont.¹⁹⁴

Mais comme nous l'avons dit, Wallas n'est pas le seul personnage sur lequel notre esprit se concentre, et certaines de ses rencontres sont multipliées narrativement, l'auteur additionnant les focalisations internes tout en se gardant de les réécrire du point de vue omniscient. Lorsque l'enquêteur rencontre Anna Smite, la bonne de la victime, nous lisons que cette dernière n'a plus toute sa raison à ses yeux, alors que quelques pages plus loin c'est la vieille bonne qui ne croit pas à ce qu'il avance. Étant chacun.e décrédibilisé.e par l'autre, la.e lectrice.eur a du mal à déterminer si c'est un lundi ou un mardi qu'a lieu leur conversation :

Wallas garde son calme. Laurent lui a laissé entendre que la dame disait parfois de drôles de choses, pourtant il ne pensait pas qu'elle fût folle à ce point [...] Nous sommes aujourd'hui... lundi... / - Mardi, corrige Wallas timidement. / - Comment dites-vous ? / - Nous sommes mardi aujourd'hui, répète Wallas. / Elle remue les lèvres en le regardant parler, puis écarquille des yeux incrédules. Mais elle passe outre : il faut bien faire de petites concessions aux enfants têtus.¹⁹⁵

Dans *The Prime of Miss Jean Brodie* aussi, la narration est double. Elle est à la fois menée par un narrateur omniscient externe au récit et par une variété de focalisations internes. C'est notamment grâce au point de vue omniscient que la.e lectrice.eur, par le biais d'analepses et de prolepses, découvre le quotidien mais aussi le devenir de Miss Brodie et de chacune des filles de son clan. Prenons pour exemple Mary Macgregor, dont le cas nous est exposé en une seule phrase :

'Speech is silver but silence is golden. Mary, are you listening? What was I [Miss Brodie] saying?' / Mary Macgregor, lumpy, with merely two eyes, a nose, and a mouth like a snowman, who was later famous for being stupid and always to blame and who, at the age of twenty-three, lost her life in a hotel fire, ventured, 'Golden'¹⁹⁶ [« La parole est d'argent mais le silence est d'or... Mary, m'écoutez-vous ? Qu'est-ce que je disais ? / Mary Macgregor, lourdaude avec uniquement deux yeux, un nez et une bouche pareils à ceux d'un bonhomme de neige, plus tard célèbre pour sa bêtise ainsi que ses fautes perpétuelles, et qui, à vingt-trois ans, devait perdre la vie dans l'incendie d'un hôtel, risqua : ... d'or... »¹⁹⁷]

Mais en dehors de quelques interventions contextuelles et générales, comme au début du chapitre trois, le narrateur n'émet pas de jugements indépendants sur Miss Brodie et n'a jamais accès à ses pensées. C'est par le biais de focalisations internes que l'on apprend à connaître le personnage, le plus souvent à travers le regard de Sandy Stranger comme c'est le cas dans le passage suivant :

194 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, op. cit., p.23

195 *Ibid.*, pp.108/112-113

196 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., pp.13-14

197 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.26

Miss Brodie was reciting poetry to the class at a quarter to four, to raise their minds before they went home. Miss Brodie's eyes were half shut and her head was thrown back [...] Sandy watched Miss Brodie through her little pale eyes¹⁹⁸ [“Mlle Brodie récitait de la poésie à sa classe, à quatre heures moins le quart, afin de lui élever l'âme avant qu'elle ne rentrât chez elle. Mlle Brodie avait les yeux mi-clos et la tête rejetée en arrière. [...] Sandy regarda Mlle Brodie à travers ses petits yeux pâles¹⁹⁹”]

On décèle la pensée de l'écolière à travers l'opposition apparente entre la volonté de Miss Brodie d'élever les esprits et le fait que la narration se concentre sur la position physique de l'institutrice, clivage traditionnel qui oppose généralement le corps à l'esprit. Cette présence de Sandy dans la narration est d'ailleurs rendue explicite par la mention de son prénom quelques lignes plus loin. La.e lectrice.eur doit donc se reposer la plupart du temps sur les témoignages de Sandy pour composer le personnage de Jean Brodie.

Dans le premier tiers du *Ravissement de Lol V. Stein*, le narrateur a l'air d'être plutôt extérieur à l'action et omniscient. Il nous donne des informations sur Lol à travers son enfance – résumée à la première page – et nous révèle des moments intimes de sa vie, lorsqu'elle est endormie par exemple : « Lol bougea, elle se retourna dans son sommeil »²⁰⁰. Il nous semble parfois avoir accès à ses envies profondes – ou à leur absence – notamment lorsqu'il s'agit de son désir de revoir Tatiana et d'entrer dans sa vie :

Lol [...] fait le tour de la villa [...] pour essayer de calmer un peu cette impatience qui la soulève, la ferait courir : il ne faut rien en montrer à ces gens qui ne savent pas encore que leur tranquillité va être troublée à jamais. Tatiana lui est devenue en peu de jours si chère que si sa tentative allait échouer, si elle allait ne pas la revoir, la ville deviendrait irrespirable, mortelle, il fallait réussir.²⁰¹

Pourtant, la récurrence du pronom personnel à la première personne du singulier nous interpelle. C'est un premier indice qui incarne le narrateur dans une conscience humaine, donc partielle. Un.e lecteur.rice attentif.ve aura également relevé, dans ce premier tiers du récit, l'association de ce « je » narratif avec des verbes de mouvement et de perception (« J'ai vu, en la suivant – posté caché face à elle »²⁰²) ce qui laisse à supposer que le narrateur est physiquement implanté dans le récit.

C'est au tiers du livre donc, page 74, que l'on apprend que Jacques Hold est le narrateur intradiégétique du roman. Le fait qu'il ait cherché à ne se nommer qu'à partir du moment où il apparaît dans la vie de Lol (« Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi »²⁰³) donne lieu à certains paradoxes : le narrateur est

198 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.21

199 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.39

200 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.39

201 *Ibid.*, p.71

202 *Ibid.*, p.42

203 *Ibid.*, p.74

double puisqu'il est à la fois un personnage, désigné par le pronom personnel « il », qui ignore ce qui va lui arriver et un narrateur qui doit recréer ce personnage ignorant en parlant de lui à la première personne du singulier. Lorsque Lol rencontre par hasard Jacques Hold à la sortie d'un cinéma et se met à le suivre sans trop savoir pourquoi, le narrateur, se replongeant dans la scène, se demande si ce n'est pas un point en commun avec Michael Richardson qui aurait déclenché la poursuite : « Avait-il [Jacques Hold] quelque chose dans les manières de cet amant disparu ? Sans doute oui, dans les regards qu'il avait pour les femmes »²⁰⁴. Il nous livre ainsi une conclusion qu'il sait pertinemment fautive puisque plus tard dans le récit, il dit avoir compris n'être aimé de Lol que parce qu'il est « celui qui doit aimer Tatiana »²⁰⁵. Nous reviendrons en détail sur cela plus loin dans notre étude.

B. Limites du point de vue humain

Ce jeu de glissement entre les focalisations internes a pour effet de rendre nos récits d'autant plus subjectifs. Allant à l'encontre de la critique faisant du nouveau roman une littérature froide et non-humaniste, Robbe-Grillet écrit :

L'homme y [dans les nouveaux romans] est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme.²⁰⁶

Le récit provenant dans la majorité des cas de personnages humains, il en découle une incertitude, une approximation et certaines incohérences narratives qui nous autorisent à qualifier les nouveaux romans de textes réalistes.

Dans *Les Gommages*, le soupçon est rapidement porté sur une réalité intrinsèquement problématique. Cette réalité extérieure ne semble pouvoir être perçue que par des prismes qui l'altèrent ou la réinventent. Ce que nous constatons dès le prologue, c'est que l'on s'attache à la figure d'un patron si étranger à lui-même aux heures matinales que sa réalité se déforme. Elle devient un théâtre dans lequel il n'est qu'un acteur sans volonté propre :

Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor. / Quand tout est prêt, la lumière s'allume...²⁰⁷

204 *Ibid.*, p.52

205 *Ibid.*, p.133

206 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, *op. cit.*, p.147

207 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, *op. cit.*, pp.11-12

Tout le roman est constitué de scènes réécrites selon divers points de vue, où les impressions d'un personnage sont sans cesse balayées par celles d'un.e autre. C'est notamment le cas lorsqu'on est témoin de la rencontre entre le docteur Juard et Wallas dans le hall de la gare, rencontre que l'on suit d'abord du point de vue du docteur (pp.261-269) puis de celui de l'enquêteur (pp.285-286).

Évidemment, comme le caractère policier de l'intrigue nous le suggère, le roman est construit sur une multitude d'hypothèses qui témoignent des limites de la compréhension humaine devant le crime non résolu, notamment celle du commissaire Laurent : « Le commissaire Laurent sait bien que, maintenant, il va recommencer encore une fois tous ses échafaudages, car c'est justement cette solution qui lui déplaît le plus »²⁰⁸. L'artificialité de ces hypothèses est mise en avant par le terme « échafaudages » ainsi que par l'emploi du verbe « déplaire » qui rend dépendante la résolution de l'enquête (« solution ») de ce sentiment négatif. Le caractère faussé des conclusions du commissaire est renforcé par l'apparente désinvolture avec laquelle il envisage la seule hypothèse valable :

Bien mieux : il ne s'est rien passé du tout ! Un suicide laisse tout de même un cadavre ; or voilà que le cadavre s'en va sans crier gare, et on lui demande en haut lieu de ne pas s'en mêler. Parfait !²⁰⁹

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, c'est Jacques Hold lui-même qui avertit la.e lectrice.eur de sa propre faillibilité. On trouve en effet disséminés tout au long du roman des modalisateurs du doute (« Sans doute »²¹⁰; « On aurait dit »²¹¹; « c'est probable »²¹²) qui nuancent ses hypothèses concernant la vie de Lol ou ses sentiments. Il pose également de nombreuses questions auxquelles il n'apporte pas toujours de réponses (« Dans quel univers perdu Lol V. Stein a-t-elle appris la volonté farouche, la méthode ? / Arriver le soir chez Tatiana lui aurait peut-être paru préférable »²¹³). Cette incertitude quant au sujet central de son récit est renforcée par l'usage du verbe savoir. Lorsqu'il l'emploie dans son discours, il souligne le fait que s'il connaît certaines choses concernant Lol, il reste malgré tout ignorant (« Les rues portèrent Lol V. Stein durant ses promenades, je le sais »²¹⁴). Il affirme d'ailleurs clairement son ignorance (« Ce fut là ma première découverte à son propos : ne rien savoir de Lol était la connaître déjà »²¹⁵).

Tout en reconnaissant ses lacunes, il revendique le recours à l'affabulation, non pour combler les vides mais pour rejoindre le lointain dans lequel Lol semble se perdre :

208 *Ibid.*, p.179

209 *Ibid.*, p.44

210 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.20

211 *Ibid.*, p.24

212 *Ibid.*, p.39

213 *Ibid.*, p.71

214 *Ibid.*, p.39

215 *Ibid.*, p.81

Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents.²¹⁶

Il emploie ainsi de nombreuses fois le verbe « inventer » (« ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach »²¹⁷; « J'invente, je vois »²¹⁸; « A sa convenance j'inventerais Dieu s'il le fallait »²¹⁹; « J'invente que Pierre Beugner ment »²²⁰). Cette obstination à recourir à la fiction pour comprendre Lol fausse la cohérence du récit, mais exacerbe le caractère humain de la voix narrative qui se transforme en angoisse d'être séparé de celle qu'il aime. On lit notamment vers la toute fin de l'ouvrage :

Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer, sa facilité, sa simplicité désolante, car du moment que je la nie, celle-là, j'accepte l'autre, celle qui est à inventer, que je ne connais pas, que personne encore n'a inventée : la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein.²²¹

Dans le roman de Spark, nous avons vu que c'est la plupart du temps à travers le regard de Sandy que l'histoire de Miss Brodie et de son clan nous est racontée. Il faut donc tenir compte du jeune âge du personnage, et de son développement aussi bien intellectuel que moral. A plusieurs reprises, on peut lire qu'elle fait des découvertes qu'elle assimile par la suite et qui changent totalement sa perception des choses. C'est le cas lorsqu'elle découvre que le langage adulte est souvent codé et qu'elle décèle les sous-entendus ou l'ironie des professeurs :

but Sandy, who had turned eleven, perceived that the tone of 'morning' in good morning made the word seem purposely to rhyme with 'scorning', so that these colleagues of Miss Brodie's might just as well have said 'I scorn you' instead of good morning.²²² [« mais Sandy, laquelle avait onze ans révolus, discernait que le ton de *morning*, dans *good morning*, donnait l'impression que ce mot rimait exprès avec *scorning*, en sorte que ces collègues de Mlle Brodie auraient pu tout aussi bien lui dire « je vous méprise » au lieu de bonjour »²²³].

A l'adolescence, Sandy devient la principale confidente de Miss Brodie et elle réalise ainsi sa mégalomanie (« She thinks she is Providence, thought Sandy, she thinks she is the God of Calvin, she sees the beginning and the end »²²⁴) [« Elle se prend pour la Providence, songeait Sandy ; elle se prend pour le Dieu de Calvin ; elle voit l'alpha et l'oméga »²²⁵]. Après avoir appris le rôle joué par

216 *Ibid.*, p.37

217 *Ibid.*, p.14

218 *Ibid.*, p.56

219 *Ibid.*, p.134

220 *Ibid.*, p.158

221 *Ibid.*, p.184

222 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.54

223 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.100

224 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.120

225 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.226

l'institutrice dans la mort d'une élève partie rejoindre les franquistes, Sandy la dénonce auprès de la directrice en invoquant son fascisme (« She's a born Fascist »²²⁶) [« Elle est une fasciste née »²²⁷].

Mais cette dénonciation est problématique, car les motivations de Sandy ne semblent pas aussi désintéressées qu'elle le laisse entendre. Revenons donc au fait qu'elle est en plein développement au moment où se déroule la narration et qu'elle porte un regard sur un personnage qui est lui-même en plein développement.

She thought of Miss Brodie eight years ago sitting under the elm tree telling her first simple love story and wondered to what extent it was Miss Brodie who had developed complications throughout the years, and to what extent it was her own conception of Miss Brodie that had changed.²²⁸

[« Sandy songeait à Mlle Brodie assise, huit ans plus tôt, sous l'orme, en train de raconter sa première et simple histoire d'amour, et essayait de démêler dans quelle mesure c'était Mlle Brodie qui était devenue compliquée avec les années, et dans quelle mesure c'était sa propre conception de Mlle Brodie qui avait changé »²²⁹].

Le point de vue de Sandy sur Miss Brodie étant prédominant, on est en droit de se demander si l'institutrice est aussi coupable que son élève le dit, alors que cette dernière est elle aussi fascinée par le fait de mélanger la fiction et les faits :

Sandy was fascinated by this method of making patterns with facts, and was divided between her admiration for the technique and the pressing need to prove Miss Brodie guilty of misconduct.²³⁰

[« Sandy, fascinée par cette méthode consistant à créer des formes avec des faits, se partageait entre son admiration pour la technique, et l'urgente nécessité de prouver que Mlle Brodie était coupable d'inconduite »²³¹].

Une fois devenue nonne, elle est effectivement loin d'être sereine lorsque la culpabilité de Miss Brodie est évoquée, allant jusqu'à agripper les barreaux du parloir tout en évoquant son innocence : « Oh, she was quite an innocent in her way, said Sandy, clutching the bars of the grille »²³² [« Oh ! Elle était tout à fait innocente à sa manière, répliqua Sandy, agrippée aux barreaux de la grille »²³³].

C. Multiplicité des registres et voix narratives

Dans nos trois ouvrages, le récit – dont la narration n'est que partielle du fait de narrateur.rice.s à visages humains – devient incertain. En faisant intervenir une multitude de points de vue et de registres différents, nos autrice.eur.s font reculer nos perspectives de connaissance.

226 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.125

227 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.233

228 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., pp.119-120

229 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.224

230 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.72

231 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.134

232 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.127

233 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.238

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* par exemple, le récit se présente sous la forme d'une fouille menée par Jacques Hold afin de reconstituer puis de comprendre la vie de Lol. Bon nombre d'informations relayées à son propos nous sont données par des proches ou d'anciens proches de Lol. On a ainsi la possibilité de lire des commentaires de la mère de Lol sur la vie de sa fille (« Lol, raconte sa mère, fut ramenée à S. Tahla »²³⁴), de son mari (« Quand elle revenait dans sa maison – Jean Bedford en a témoigné auprès de Tatiana Karl – [...] elle était joyeuse, aussi peu fatiguée qu'à son lever, elle supportait mieux ses enfants »²³⁵), de Tatiana Karl (« Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie »²³⁶) et même de sa gouvernante (« de ce qui suit, Lol n'a parlé à personne, la gouvernante se souvient, elle, un peu : du calme de la rue certains jours, du passage des amants, du mouvement de retrait de Lol »²³⁷). Cet ensemble de témoignages donne au récit l'aspect d'une reconstitution dont le narrateur – nous l'avons vu – reconnaît la fragilité.

Si la vie de Lol semble si inaccessible, c'est avant tout parce qu'on nous la présente comme fictive. Dès le début de l'ouvrage, on apprend que l'événement du bal n'appartient pas qu'à Lol. Elle est dépossédée de son intimité, son histoire étant rendue publique (« Son histoire devint publique ainsi que celle de Michael Richardson »²³⁸). L'utilisation fréquente du terme « histoire » (p.14, p.16, p.23, p.28, p.30) et du verbe « raconter » (p.14, p.23) renforce la fictionnalisation de sa vie. Au moment de la rencontre entre Lol et Jean Bedford, ce dernier comprend d'abord qu'il a affaire à la jeune fille dont il connaît l'histoire – « comme toute la bourgeoisie de la ville qui allait, dans sa majorité, passer ses vacances à T. Beach »²³⁹ – avant d'avoir des gestes intimes (« Il embrassa cette main »²⁴⁰) et de lui déclarer qu'il est « heureux de la connaître »²⁴¹. Il semble que son attirance pour Lol soit directement motivée par son aventure, lui qui décide de l'épouser si soudainement :

Jean Bedford la demanda en mariage sans l'avoir revue. / Leur histoire s'ébruita [...] on soupçonna Jean Bedford de n'aimer que les femmes au cœur déchiré, on le suspecta aussi, plus gravement, d'avoir d'étranges inclinations pour les jeunes filles délaissées, par d'autres rendues folles.²⁴²

Dans cette dernière citation, on remarque la présence de la troisième personne du singulier, le « on » impersonnel qui revient tout au long du roman, et participe activement à la construction du

234 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.23

235 *Ibid.*, p.43

236 *Ibid.*, p.12

237 *Ibid.*, p.37

238 *Ibid.*, p.23

239 *Ibid.*, p.28

240 *Ibid.*

241 *Ibid.*, p.29

242 *Ibid.*, p.30

personnage. Contribuant à éloigner la narration de toute certitude, cette rumeur publique fige la vie de Lol dans une seule version des faits (« Elle, si tendre autrefois – on disait cela comme tout le reste, sur son passé devenu de fer-blanc »²⁴³). Si Tatiana ou le narrateur la remettent souvent en cause, ce dernier contribue pourtant à répandre ces on-dit en les mentionnant et démultiplie les points de vue.

Dans *Les Gommès* aussi, on a une démultiplication des points de vue qui contribue à brouiller l'intrigue et à y supprimer toute cohérence. On le constate notamment lorsqu'un même événement est raconté plusieurs fois à différents intervalles, et selon le point de vue de chaque personnage. Au lieu de créer une intrigue qui évolue de façon causale et chronologique, Robbe-Grillet choisit de juxtaposer ces différentes versions d'un même épisode. C'est le cas lorsque le tueur Garinati revient sur sa tentative de meurtre (pp.23-30) puis quand, plus de 250 pages plus tard, c'est cette fois la victime qui revient sur ce qui s'est passé (p.312). Influencé par la théorie de la relativité d'Einstein, Robbe-Grillet semble avoir appliqué ces lois à la diégèse du roman : l'espace et le temps sont relatifs et leur perception dépend entièrement du sujet qui perçoit, de ses préoccupations et de ses références. A l'image de notre activité mentale, Robbe-Grillet a recours aux retours en arrière, aux conjectures, à l'analyse par les personnages de leur passé, aux anticipations, ou à des visions déformées par tel ou tel sentiment de tel ou tel personnage (« Bientôt malheureusement [...] incompréhensible et monstrueuse »²⁴⁴ ; « – Le patron, c'est moi [...] le patron... le patron... le patron... »²⁴⁵). Il n'y a pas de réalité extérieure à celui qui regarde. Étant donné que les focalisations internes semblent juxtaposés plus que subordonnés, chaque version des faits est aussi valable qu'une autre.

Cela se complique quand ces points de vues, au lieu d'être juxtaposés, finissent par être imbriqués les uns dans les autres. La frontière entre les personnages est alors effacée et il devient difficile d'attribuer un paragraphe à un personnage propre. Lors de la rencontre entre Wallas et l'ivrogne du café des Alliés par exemple, ce dernier, à moitié endormi et saoul, repense à sa poursuite d'un inconnu la veille. La description de cet homme, qui n'est autre que le tueur Garinati, se transforme insidieusement et le personnage est remplacé par Wallas tandis que la scène se passant dans la rue est transposée à l'intérieur du café :

le petit homme [l'ivrogne] vacillant s'entête dans sa poursuite [...] Devant lui, le large dos inaccessible a pris peu à peu des dimensions effrayantes. [...] Le petit homme, dans un effort suprême, parvient à saisir un de ces bras ; il s'y suspend de toutes ces forces, décidé à ne pas lâcher prise ; Wallas a beau le secouer, il ne peut plus se dégager.²⁴⁶

243 *Ibid.*, p.32

244 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p.11

245 *Ibid.*, pp.329-330

246 *Ibid.*, p.150

C'est de cette confusion entre espace, temps et personnage que les hypothèses les plus farfelues finissent par devenir probables. On pense immédiatement à la scène précédente, lorsque le commissaire Laurent, en plaisantant, suggère que Wallas peut être le tueur recherché :

– Mettons, pour présenter les choses différemment : avec cette lettre, on peut prouver tout ce qu'on veut – on peut toujours prouver tout ce qu'on veut – par exemple, que vous êtes l'assassin : l'employée de la poste vous a reconnu et votre nom n'est pas sans rappeler ce « VS » prudent qui le désigne.²⁴⁷

En ce qui concerne *The Prime of Miss Jean Brodie*, on constate que la multiplication des voix narratives est intrinsèquement liée aux registres employés, contrairement aux romans de Duras et Robbe-Grillet où cette interconnexion est beaucoup moins importante. Pour ce qui est de la voix narrative omnisciente, elle est souvent concise et précise, ce qui donne au récit une tonalité autoritaire se mariant très bien avec une intrigue tournant autour d'une institutrice (« The five girls, standing very close to each other because of the boys, wore their hats each with a definite difference. / These girls form the Brodie set »²⁴⁸) [« Chacune des cinq filles, qui se tenaient tout près l'une de l'autre à cause des garçons, avait une façon nettement différente de porter son chapeau »²⁴⁹]. Le langage enfantin abonde durant toute la narration, et ce dès le début du roman.

Lorsqu'on lit que chaque écolière du clan Brodie est « famous for something »²⁵⁰ [« célèbre pour une raison quelconque »²⁵¹] on nous énumère sur deux pages (pp.6-8) la liste de leur particularités : les capacités en mathématiques et les colères de Monica Douglas, le sex appeal de Rose Stanley, les capacités en gymnastique d'Eunice Gardiner, les petits yeux et la bonne prononciation de Sandy Stranger, la beauté de Jenny Gray et la stupidité de Mary Macgregor. En répétant pour chaque élève l'expression « famous for » et en attribuant la notion de célébrité à des qualités aussi diverses que précises, on a l'impression d'entendre le souffle coupé d'une écolière enthousiaste.

Le livre jongle donc entre le point de vue interne des écolières et un point de vue plus neutre et omniscient, mais il jongle également entre passé, présent et futur, ce qui permet de nous concentrer sur l'évolution des personnages. Prenons la relation qu'entretiennent les écolières de Miss Brodie avec le sexe. Au troisième chapitre, on passe au sein d'un même paragraphe de leur exaltation face à la sexualité (« it was a crowded year of stirring revelations »²⁵²) [« une année surchargée de révélations troublantes »²⁵³] à sa complète assimilation, une fois adultes, le sexe étant

247 *Ibid.*, p.208

248 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.5

249 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.10

250 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.6

251 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.12

252 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.44

253 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.81

devenu une banalité du quotidien (« In later years, sex was only one of the things in life »²⁵⁴) [« Le sexe, au cours des années plus tardives, ne constituerait qu'un des éléments de la vie »²⁵⁵]. En multipliant les voix narratives, Spark, comme Duras ou Robbe-Grillet, exacerbe notre ignorance des trois personnages centraux. Elle nous engage ainsi à ne pas nous concentrer uniquement sur ce qui est observé mais aussi à prendre en compte celle ou celui qui observe.

2. Pression sociale et personnage public

A. Devenir personnage public consciemment ou malgré soi

Dans les romans de notre corpus, chacun des trois personnages centraux a un rapport particulier à la représentation qu'il donne de lui-même. Dans *Les Gommès*, Wallas est confronté à deux images, celle d'un homme venu incognito dans la ville et celle de l'enquêteur menant son enquête. Robbe-Grillet précise le rôle que doivent jouer les personnages dans ses essais théoriques :

[les personnages] se font eux-mêmes, mais au lieu que ce soit chacun d'eux qui crée sa propre réalité, c'est l'ensemble qui se fait, comme un tissu vivant dont chaque cellule bourgeoise et sculpte ses voisines ; ces personnages se fabriquent sans cesse les uns les autres, le monde autour d'eux n'est encore qu'une sécrétion – on pourrait presque dire le *déchet* – de leurs suppositions, de leurs mensonges, de leur délire.²⁵⁶

Ainsi, malgré sa volonté d'être un bon enquêteur, ses rencontres avec d'autres personnages le poussent à improviser, le but étant de toujours faire valoir l'image d'un homme venu dans la ville en touriste et n'ayant rien à voir avec le crime commis la veille. Cherchant à conserver l'anonymat, Wallas doit faire correspondre ses motivations profondes avec les comportements et l'état d'esprit de l'homme pour lequel il cherche à se faire passer. Cela donne lieu à de longues réflexions concernant la conduite à tenir qui l'empêchent, paradoxalement, d'être aussi spontané et efficace qu'il le voudrait.

C'est le cas lors de sa première rencontre avec madame Bax aux pages 65 à 68. Wallas ne souhaite pas nommer le commissariat ou le palais de justice « dont le maigre renom artistique ne suffit pas à motiver l'intérêt qu'il semblerait y prendre »²⁵⁷. Contrairement à sa volonté de passer inaperçu, sa prétendue quête de la poste centrale éveille la curiosité de la dame. Wallas, obligé de répondre à sa curiosité, se perd dans des mensonges avant de finalement obtenir, par hasard, la

254 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.44

255 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.81

256 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, op. cit., p.137

257 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, op. cit., p.65

localisation de la préfecture (« La préfecture : c'est cela qu'il fallait demander »²⁵⁸). Une scène qui se répète presque systématiquement dans les pages suivantes, avec le patron du café qui se met à le soupçonner d'être le meurtrier (p.152), l'agent de police dont il suit les indications au pied de la lettre – même si elles vont à l'encontre de ses projets – pour ne pas « avoir l'air d'un fou, d'un idiot ou d'un mauvais plaisant »²⁵⁹, ou encore le concierge pour qui il invente un mensonge afin de pouvoir parler à une habitante de l'immeuble avant d'y retourner plus tard et de briser son anonymat, anonymat auquel le concierge ne s'est pas laissé prendre (« Lorsqu'il [Wallas] lui révèle l'objet de sa visite, le concierge sourit et dit simplement : / - J'avais bien compris, ce matin, que vous étiez de la police »²⁶⁰).

Dans l'œuvre de Duras, nous l'avons dit, l'omniprésence du pronom impersonnel « on » rappelle sans cesse aux lectrice.eur.s les rumeurs dont Lol est l'objet, rumeurs qui exercent une forte pression sociale sur cette dernière. C'est bien malgré elle qu'elle devient un personnage public de la société bourgeoise de S. Tahla. Après le bal, elle commence par se moquer de l'image qu'elle renvoie, éprouvant d'abord de la colère avant de plonger dans un état de prostration. Durant cette période, les personnes l'entourant n'ont aucune emprise sur elle :

Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein. On lui demandait de faire un effort. Elle ne comprenait pas pourquoi, disait-elle.²⁶¹

Plus loin dans l'ouvrage, Jacques Hold suppose que son attitude introvertie et ses omissions sont dues à un rejet de la société dans laquelle elle vit et pour laquelle il ne sert à rien d'attendre de la compréhension :

pour nous elle ment parce que le divorce dans lequel nous sommes elle et nous, c'est elle seule qui l'a prononcé – mais en silence – dans un rêve si fort qu'il lui a échappé et qu'elle ignore l'avoir eu.²⁶²

Mais cet état de prostration cesse un jour, alors qu'elle rencontre Jean Bedford par hasard et qu'il prend en main sa vie en la demandant en mariage. Mariée, Lol éprouve le besoin de rentrer dans la norme en se conformant, en apparence, à tous les codes d'une vie rangée et bourgeoise. Si l'on fait une lecture féministe du *Ravissement*, on se rend compte que les femmes de S. Tahla vivent dans l'exigence d'être d'irréprochables épouses : aux côtés de Jean Bedford, durant les dix années où Lol vit à U. Bridge, elle met totalement de côté ses envies et son indépendance pour suivre et soutenir son mari où qu'il aille (« Parfois elle le suivait dans ses déplacements d'affaires. Elle assistait à ses concerts, l'encourageait à tout ce qu'il aimait faire, à la tromper aussi »²⁶³). Pour ce

258 *Ibid.*, p.67

259 *Ibid.*, p.168

260 *Ibid.*, p.287

261 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.24

262 *Ibid.*, p.106

263 *Ibid.*, p.33

qui est de Tatiana, l'adultère qu'elle commet est acceptable dans la mesure où il reste secret et où il n'entache pas le couple qu'elle forme avec Pierre Beugner.

Cette volonté de rentrer dans la norme bourgeoise se traduit, pour le cas de Lol, par le contrôle de ses comportements, de sa famille et de sa maison. Tout est millimétré au point que sa vie paraît figée :

Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et dans le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses, également. On ne pouvait approcher davantage, tous en convenaient autour de Lol, de la perfection.²⁶⁴

Dans l'interview menée par Pierre Dumayet²⁶⁵, Duras revient sur l'évènement à l'origine du roman. C'est durant un bal de Noël organisé dans un asile que l'écrivaine a eu l'idée du personnage de Lol. Une des dames présentes agissait de manière assez mécanique et ne semblait marquée par aucun trouble psychique. Duras fut marquée par la banalité des propos qu'elle tenait : elle semblait parler pour paraître comme tout le monde, ce qui la rendait singulière. Dans le roman, Jacques Hold pose la question suivante : « Lol imitait, mais qui ? les autres, tous les autres, le plus grand nombre possible d'autres personnes »²⁶⁶.

Un jour pourtant, Lol arrête de conformer son comportement et ses désirs aux attentes des autres, un « jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu »²⁶⁷. A partir de la rencontre avec les amants, Jacques Hold et Tatiana Karl, elle recommence à avoir des désirs qui sont indépendants de sa famille et surtout qui sortent complètement de la norme établie. Elle les met en œuvre, en suivant le narrateur, en rencontrant Tatiana, en révélant à Hold qu'elle l'a choisi. Mais en se remettant à agir par elle-même, elle éveille l'inquiétude et les soupçons de maladie la concernant, et prend le risque d'être enfermée.

Contrairement à nos deux autres personnages, Miss Brodie est moins soumise à son image publique qu'elle ne la contrôle. Pour une autrice qui, « dès [son] plus jeune âge, [a] toujours été fascinée par la manière dont les gens donnaient d'eux une certaine image »²⁶⁸, son cas est fascinant. La société dans laquelle se déroule *The Prime of Miss Jean Brodie* est un microcosme qui se réduit à l'échelle d'une école. C'est grâce à cette limitation que le pouvoir de l'institutrice peut d'abord s'accroître avant d'évoluer et de devenir despotique (« And the principles governing the end of her prime would have astonished herself at the beginning of it »²⁶⁹) [« Et les principes qui gouvernaient

264 *Ibid.*

265 Pierre Dumayet, interview de Marguerite Duras, *vid. cit.*

266 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.34

267 *Ibid.*, p.51

268 Muriel Spark, *Curriculum Vitae ...*, *op.cit.*, p.35

269 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.44

la fin des belles années de Mlle Brodie l'auraient étonnée elle-même en leur début »²⁷⁰]. Nous avons vu les motivations qui poussent l'institutrice à romancer sa vie. Se plaçant au centre de tout, elle exerce une forte pression sur sa classe et met en place une hiérarchie qui reflète son admiration aveugle des dictatures.

A de nombreuses reprises, on comprend que l'intrigue du roman est basée sur l'impossibilité de communiquer et sur la confrontation de personnalités. Les irruptions de la directrice au sein de la classe sont notamment vécues comme de véritables intrusions. L'effet unilatéral de ses prises de parole est renforcé par le discours de Miss Brodie : cette dernière reprend les questions-réponses posées par Miss Mackay aux élèves (« Are we downhearted? No. »²⁷¹) [« Sommes-nous déprimées ? Que non ! »²⁷²] en passant de la forme interrogative à la forme déclarative et en répétant deux fois la question : « Are we downhearted no, are we downhearted no. »²⁷³ [« Sommes-nous déprimées ? Que non !... Sommes-nous déprimées ? Que non !... »²⁷⁴]. Toutefois, afin d'effacer la venue de la directrice de l'esprit de ses élèves, Miss Brodie reprend immédiatement le monologue entamé avant son intervention, reproduisant ce qu'elle moque et méprise chez les autres. Elle souhaite être la seule sur le devant de la scène.

B. Dérison comme refus de la raison des autres

Tout au long du roman de Duras, Lol est décrite comme la « folle » de S. Tahla et l'on trouve de nombreux passages où cette folie, perçue en tant que maladie mentale, fait peur. C'est le cas lors d'un repas organisé au domicile des Bedford, dans lequel le flot des mondanités échangées par les convives menace sans cesse d'être interrompu par un discours en décalage, tenu par Lol (« je vois le signe de l'inquiétude passée et à venir, constante, dans laquelle doivent vivre tous ses proches. On lui parle parce qu'il le faut mais on a peur de ses réponses »²⁷⁵).

Paradoxalement, elle joue également un rôle rassurant pour les autres puisqu'elle confirme et ancre leur clichés dans le temps. Aux yeux de la société bourgeoise de S. Tahla, elle est tombée dans la folie parce qu'elle a vécu la perte du grand amour. Mais Lol finit par avouer à Jacques Hold que son histoire n'a rien à voir avec ce mythe, au contraire :

270 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.81

271 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.45

272 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.83

273 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.45

274 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., pp.83-84

275 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.143

- Jean Bedford croit m'avoir sauvée du désespoir, je ne l'ai jamais démenti, je ne lui ai jamais dit qu'il s'agissait d'autre chose. / - De quoi ? / - Je n'ai plus aimé mon fiancé dès que la femme est entrée.²⁷⁶

Nous avons montré qu'elle risque d'être enfermée dans un établissement psychiatrique à partir du moment où son comportement n'est plus en conformité à la fois avec son statut de femme mariée et de mère mais aussi avec l'image de femme blessée que la société de S. Tahla lui donne. En plus de courir ce risque, Lol en a conscience et craint le sort qu'on lui réserve.

C'est de cette façon que l'on peut interpréter sa tentative d'intégration à la société pendant plus de dix ans. Le terme de « folie » est donc plutôt à comprendre dans le sens de « déraison » c'est-à-dire de refus de la raison des autres, de refus de la raison sociale. D'après le narrateur, il semble que ce soit au passage des amants dans sa rue, et surtout après avoir entendu un bout de leur conversation, que Lol se remet à prendre des décisions et à agir :

Ils s'étaient dit quelques mots que Lol n'avait pas entendus malgré le calme de la rue, sauf ceux-ci, isolément, dits par la femme : / - Morte peut-être. [...] La relation entre ces sorties et le passage du couple, je ne la vois pas tant dans la ressemblance entr'aperçue par Lol, de la femme, que dans les mots que celle-ci a dits négligemment et que Lol, c'est probable, a entendus.²⁷⁷

En laissant place à ses désirs conscients et inconscients – en mettant en place son fantasme – donc en suivant ses propres codes, Lol devient révélatrice des sentiments des autres : son comportement a des répercussions sur le comportement de son entourage. Le trio déjà mis en place, Tatiana se met à douter d'un possible rapprochement entre Lol et Jacques Hold et en souffre, elle qui pensait que sa liaison n'était que charnelle jusque là : « La seule nouveauté pour Tatiana trahie, ce soir, depuis des années, c'est de souffrir »²⁷⁸.

A l'intérieur du roman de Spark, on constate aussi que Miss Brodie est loin de s'intégrer à la vie de l'établissement scolaire. Dans son autobiographie, alors que l'autrice écossaise explique l'atmosphère qui régnait dans l'école de son enfance – celle qui fut source d'inspiration pour la future école Marcia Blaine – elle écrit :

La religion officielle de l'école James Gillespie était le presbytérianisme de L'Église d'Écosse [...] Mais à mon époque, la Tolérance était incontestablement la religion dominante, toujours avec une légère tendance puritaine.²⁷⁹

Dans cette ambiance, le personnage de Jean Brodie détonne par son attitude théâtrale. Nous avons parlé précédemment de la façon dont la directrice est reçue dans la classe. C'est à travers ses gestes que Miss Brodie exprime son mécontentement. Lorsqu'elle tourne autour de Miss Mackay en

276 *Ibid.*, p.137

277 *Ibid.*, p.38

278 *Ibid.*, p.158

279 Muriel Spark, *Curriculum Vitae ...*, *op.cit.*, p.85

marchant, la tête fièrement redressée (« Miss Brodie passed behind her with her head up, up »²⁸⁰ [« Mlle Brodie, la tête droite, droite, passa derrière la directrice »²⁸¹], elle donne le sentiment d'être en proie à une animalité instinctive lui commandant la protection d'un territoire : sa salle de classe. L'absence de paroles – découlant de conventions humaines – renforce l'importance de sa gestuelle, puisque c'est sans dire un mot qu'elle exprime à quel point la venue de la directrice est une intrusion (« Miss Brodie [...] shut the door with the utmost meaning »²⁸²) [« Mlle Brodie [...] referma la porte d'un air extrêmement significatif »²⁸³].

Mais au contraire de Lol, l'institutrice s'enorgueillit de sa différence et la revendique. A une époque et dans un lieu où le respect des conventions morales – parmi lesquelles l'humilité tient une place importante – est de mise, Miss Brodie est tentée par le pouvoir divin. L'image qui la motive est celle de ses beaux jours et c'est sa propre expérience qu'elle livre à ses élèves pour les guider. S'appuyant sur des passages de la Bible appelant au développement de l'imagination (« 'Where there is no vision', Miss Brodie had assured them, 'the people perish »²⁸⁴) [« Là où l'imagination fait défaut, leur avait assuré Mlle Brodie, les peuples périssent »²⁸⁵], elle fait pourtant en sorte que l'imaginaire de ses élèves ne soit rempli que par elle.

La déraison de Jean Brodie vient de son incapacité à prendre en compte ses propres contradictions, elle qui n'éprouve jamais de scrupules ou de remords vis à vis de ses choix ou de ses comportements. Lorsqu'elle déplore la mort de Joyce Emily, alors en route pour rejoindre les troupes de Franco, ce n'est pas parce qu'elle éprouve le remords de l'avoir encouragé dans cette voie, mais parce qu'elle la voyait finalement devenir l'amante de Teddy Lloyd (« I wanted Rose for him [Teddy Lloyd], I admit, and sometimes I regretted urging young Joyce Emily to go to Spain to fight for Franco, she would have done admirably for him »²⁸⁶) [« Pour Teddy je voulais Rose, je le reconnais ; et parfois j'ai regretté d'avoir poussé la jeune Joyce Emily à partir pour l'Espagne se battre pour Franco : elle aurait convenu à merveille à Teddy »²⁸⁷]. Si Miss Brodie fonde sa raison sur son amoralité, celle-ci équivaut à de la déraison pour son entourage.

Dans *Les Gommès*, comme pour les deux autres protagonistes de notre corpus, Wallas détonne. Ne sachant pas où trouver les réponses à ses questions, il cherche sans avoir d'objectif fixe dans une ville où tout le monde semble affairé, ce qui l'empêche de se fondre dans la masse :

280 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.45

281 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.83

282 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.45

283 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.83

284 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.7

285 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.14

286 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.124

287 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.232

En ce moment, à cet endroit, il ne paraît pas tout à fait normal de ne pas être en costume de travail, de ne pas rouler sur une bicyclette, de n'avoir pas l'air pressé ; on ne va pas se promener un mardi au petit jour, d'ailleurs on ne se promène pas dans ce quartier-là.²⁸⁸

Nous l'avons vu, le personnage de Garinati représente un double de Wallas. Dès le début du roman, on peut lire sa tentation de déroger au plan prévu et réglé à la minute près par Bona, tentation à laquelle il ne cède finalement pas – même s'il commettra une erreur en n'éteignant pas la lumière quelques instants plus tard :

“Les gonds grinceront si tu pousses le battant trop loin.” Violente envie, soudain, d'essayer quand même ; d'ouvrir un peu plus, juste un peu ; seulement pour savoir jusqu'où l'on a le droit d'aller. Quelques degrés. Un degré simplement, un unique degré ; une petite place pour l'erreur ... Mais le bras s'arrête, raisonnable. En sortant, plutôt.²⁸⁹

Cette tentation semble se répercuter dans les actes de Wallas. Alors qu'il apparaît déterminé à résoudre son enquête, il rompt pourtant consciemment et par trois fois son investigation afin de partir en quête d'une gomme « à tout hasard »²⁹⁰. Dans ses moments là, il met consciemment sa raison de côté et agit de façon « insolite »²⁹¹ au regard de ceux qui sont témoins de ses pérégrinations, le trouvant soit louche, soit drôle ou curieux, mais jamais ordinaire.

C. Être toujours seul.e mais avoir besoin de l'autre pour s'exprimer

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le silence empiète sur la narration. On peut le constater en se concentrant sur les dialogues rapportés au discours direct. L'autrice n'a jamais recours à ce mode lorsqu'il s'agit de bavardages ou de quiproquos. A partir du personnage de Lol – qui, nous l'avons vu, exacerbe les émotions de tous – on s'aperçoit que dans le roman de Duras, on ne parle jamais pour rien mais plutôt en désespoir de cause. Le silence est souvent synonyme de quiétude, tandis que la parole est vécue comme une véritable épreuve pour Lol. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques de sa maladie.

Durant la période de prostration qui suit le bal, elle exprime d'abord par la plainte son ennui (« Et elle criait en effet qu'elle n'avait rien à penser tandis qu'elle attendait, réclamait avec l'impatience d'un enfant un remède immédiat à ce manque »²⁹²) et sa colère (« Elle prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein »²⁹³) mais se rend rapidement compte de l'incompréhension qui règne entre elle et les autres alors que ceux-ci lui proposent des distractions qui ne l'intéressent pas

288 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, op. cit., p.53

289 *Ibid.*, pp. 25-26

290 *Ibid.*, p.79

291 *Ibid.*, p.60

292 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.23

293 *Ibid.*

(p.23), ou lui posent des questions qu'elle ne comprend pas (p.24). Elle finit donc par renoncer au langage et tombe dans le silence. Elle ne parle plus que pour exprimer sa difficulté à exprimer des choses (« Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein »²⁹⁴).

Penchons-nous sur la structure même du roman. Il s'ouvre et se referme respectivement sur deux cris : ceux de Lol lorsque sa mère arrive dans la salle de bal, alors que le jour est déjà levé (« Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées : il n'était pas tard, l'heure d'été trompait »²⁹⁵) et celui qui se situe vers la fin du roman, alors que Lol, accompagnée de Jacques Hold, est de retour dans la salle de bal et que celle-ci s'illumine (« Nous avons entendu le déclic d'un commutateur et la salle s'éclaire de dix lustres ensemble. Lol pousse un cri »²⁹⁶). Entre ces deux moments, le silence marque le récit, qu'il soit voulu ou non par la protagoniste. Dans les deux cas, cette absence de paroles n'empêche pas la présence d'autrui, bien au contraire. Alors même que Lol recherche la compagnie des autres, elle ne ressent pas le besoin de communiquer verbalement et d'expliquer ce besoin d'être entourée :

Le dîner est relativement silencieux. Lol ne fait aucun effort pour qu'il le soit moins, peut-être ne le remarque-t-elle pas. Elle ne prend pas la peine, de toute la soirée, d'indiquer, même par une allusion lointaine, pourquoi elle nous a réunis. Pourquoi ? ²⁹⁷

Évidemment, c'est de ce silence que naissent tous les questionnements du narrateur, qui doit se passer d'informations pour expliquer la conduite de Lol et cherche à la comprendre autrement.

Dans *Les Gommès* aussi, l'incommunication semble régner, mais celle-ci s'étend à l'ensemble des personnages. Lucien Goldmann, dans ses recherches sociologiques sur le genre romanesque, considère que le livre témoigne des changements à l'œuvre dans la société contemporaine, où le phénomène de réification tend à devenir un phénomène global²⁹⁸. Progressivement privé de son libre-arbitre parce que déchu de son statut de sujet conscient et agissant, l'humain ne prend plus qu'une part infime dans le phénomène de marchandisation des capitaux, qu'ils soient sociaux ou économiques. Cette passivité, entraînée par la dépolitisation et la désacralisation du monde, place l'individu au rang d'objet soumis à des forces sur lesquelles il n'a aucun contrôle. Nous avons vu comment le prologue du roman montre cet aspect des choses en mettant en scène le patron du Café des Alliés dont de « très anciennes lois règlent le détail de ses gestes »²⁹⁹. Partant de ce constat, les échanges humains pâtissent de cette déshumanisation.

294 *Ibid.*, p.24

295 *Ibid.*, p.22

296 *Ibid.*, p.181

297 *Ibid.*, p.141

298 Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, éd. Gallimard, coll.« idées », 1986 [1964], pp.288-289

299 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p.11

La prolifération de quiproquos atteste de rencontres qui se font sans que chacun.e ait le désir de comprendre l'autre, les personnages cherchant d'abord à se faire comprendre eux-mêmes. C'est le cas par exemple lorsque Wallas parle du corps de la victime avec le commissaire Laurent, ne sachant pas qu'il ne se trouve pas sur place (« Vous pouvez aussi [...] direction des recherches »³⁰⁰) ; lorsque le patron du café déclare avoir logé Wallas, pensant lui nuire alors qu'il lui offre un alibi (« En somme [...] plaisanterie »³⁰¹) ; lorsque Garinati croit que Bona sait qu'il a raté son assassinat alors que ce dernier pense le contraire (« -Vous dites bien [...] éteint la lumière »³⁰²) ; lorsque l'ivrogne confond Wallas avec André VS (« Vous me connaissez ? [...] Moi, une erreur ! »³⁰³) ; lorsque Marchat, terrifié, essaie de prévenir le commissaire que Dupont n'est pas mort et finit par penser, devant la persistance de Laurent à dire qu'il y a eu suicide, que la police est de mèche avec l'organisation terroriste (« Le négociant [...] autrement »³⁰⁴) ; lorsque le docteur Juard et Wallas se rencontrent, chacun gardant pour lui sa connaissance du complot terroriste et n'osant rien révéler à l'autre (« Juard se demande [...] d'autres causes »³⁰⁵) ; sans parler du quiproquo final qui aboutit à la mort véritable de Dupont. Wallas a besoin des autres pour avancer dans son enquête et rester relié au monde environnant mais il peine à établir le contact.

En ce qui concerne Miss Brodie, nous avons évoqué le fait que sa forte personnalité, combinée à sa solitude, éclipse complètement toute prise en compte d'autrui. Rappelons que Spark s'est intéressée au personnage biblique de Job, sur lequel elle écrivit même un article. Job, homme heureux et riche, ayant femmes, enfants et domaines, perd tour à tour sa famille et ses possessions. Ses amis se détournent de lui à mesure qu'il se lamente sur son sort et interpelle Dieu sur les raisons d'un tel acharnement. Dans son article « The mystery of job's suffering » [« Le mystère de la souffrance de Job »], elle écrit : « He not only argues the problem of suffering, he suffers the problem of argument »³⁰⁶ [« Il n'argumente pas seulement sur le problème de la souffrance, il souffre aussi du problème d'argumenter »].

Dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, c'est un des problèmes que connaît l'institutrice, elle qui ne trouve de stimulations que dans les personnes de Teddy Lloyd, peintre, et Gordon Lowther, musicien. Ayant la sensation de ne pas être comprise par le reste du corps enseignant, elle transforme sa différence en fierté, au point de n'envisager son travail que sous l'angle d'un combat à gagner, combat dans lequel elle est l'héroïne soumise à des forces contraires. Dès le début du roman, les paroles prononcées par l'institutrice prennent une tournure épique : « 'Who are the gang,

300 *Ibid.*, pp.83-84

301 *Ibid.*, p.153

302 *Ibid.*, pp.126-127

303 *Ibid.*, p.143

304 *Ibid.*, p.191

305 *Ibid.*, p.268

306 Muriel Spark, « The Mystery of Job's Suffering », *Church of England Newspaper*, April 1955, p.7

this time?’ said Rose [...] ‘We shall discuss tomorrow night the persons who oppose me’, said Miss Brodie. ‘But rest assured they shall not succeed »³⁰⁷ [« Quel est le gang cette fois ? demanda Rose [...] Nous parlerons demain soir des personnes qui s’opposent à moi, répondit Mlle Brodie. Mais soyez sûres qu’elles ne réussiront pas »³⁰⁸].

3. Triangulation du désir et nécessité d’un.e médiateur.rice

A. Banalisation d’un désir présent dans les trois œuvres

Dans chacune des œuvres de notre corpus, il y a une triangulation du désir qui s’établit entre les personnages. Chez Duras, cette relation se crée à deux reprises : jusqu’à ce qu’elle se marie à Jean Bedford et qu’elle quitte sa ville natale, Lol est la troisième personne du trio qu’elle forme avec le couple Michael Richardson et Anne-Marie Stretter ; une fois de retour à S. Tahla, c’est avec deux substituts du couple, Tatiana Karl et Jacques Hold, qu’elle forme un triangle amoureux. Madeleine Borgomano, dans son étude sur *Le Ravissement de Lol V. Stein*, considère que le désir triangulaire est la forme la plus courante, mais aussi la moins connue du désir humain, puisqu’elle est souvent reléguée au second plan. D’après la chercheuse, ce déni est ce qu’elle appelle un « mensonge romantique »³⁰⁹, les écrivain.e.s ayant eu tendance à privilégier l’étude de relations binaires en développant les mythes de l’amour-passion ou de l’amour impossible. Bien qu’on y trouve souvent la présence d’une tierce personne, elle est plus objet que support du désir.

Dans le roman de Duras, Lol est exclue de la relation mais c’est par cette exclusion que le regard est possible et que naît ainsi le fantasme. En psychanalyse, cette mise à l’écart peut renvoyer à la scène dite « originaire », lorsque l’enfant est témoin ou qu’il fantasme l’acte sexuel de ses parents, l’interprétant comme un acte de violence de la part du père à l’encontre de la mère. Dans le roman, Anne-Marie Stretter représente la mère, ce qu’elle est effectivement : « La femme [Anne-Marie Stretter] était seule, un peu à l’écart du buffet, sa fille avait rejoint un groupe de connaissances vers la porte du bal »³¹⁰. En revanche, la violence ne vient pas de Michael Richardson mais du temps qui passe et de l’aurore qui se lève « avec une brutalité inouïe »³¹¹, mettant fin à la possibilité pour Lol d’être témoin de la rencontre. A de multiples reprises, le narrateur insiste sur l’importance pour elle de voir – « de [suivre] des yeux »³¹² – et ce n’est que lorsqu’elle « ne les vit

307 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.9

308 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.18

309 Madeleine Borgomano, « Le fantasme de Lol V. Stein », art. cit.

310 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.18

311 *Ibid.*, p.46

312 *Ibid.*, p.22

plus, [qu']elle tomba par terre, évanouie »³¹³. Ce n'est donc pas la souffrance mais la fascination qui suscite le ravissement du personnage, laquelle cherche à reconstituer cette « triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels »³¹⁴ en faisant entrer dans sa vie les amants.

De l'avis de Tatiana et de celui du narrateur, l'évènement du bal et le rejet dont elle fut l'objet n'est pas à l'origine de sa maladie. Si on l'envisage d'un point de vue psychanalytique, la maladie de Lol serait loin d'être anecdotique, due à un évènement traumatique, mais prendrait ses origines dans l'enfance. Elle résulterait alors d'une scène que tout le monde a vécu un jour ou l'autre. Cette manière d'envisager les choses entraîne une banalisation des troubles mentaux dont souffre Lol. Selon Duras, nous sommes tou.te.s sujets aux névroses. Une fois qu'elle se met à reproduire les conditions de son fantasme, Lol n'essaie plus de lutter contre ses troubles mentaux mais s'y abandonne complètement.

Miss Brodie met elle aussi tout en œuvre pour que sa vie corresponde à ses fantasmes. Suite à la perte de son fiancé durant la Première Guerre mondiale, Miss Brodie comble d'abord le vide qu'il laisse derrière lui en revenant sur leur vie commune. Elle la romantise afin de revenir sur ses souvenirs avec le même plaisir qu'en lisant un poème ou en contemplant une œuvre d'art. Assise près d'un arbre sous lequel elle fait classe, à l'automne, elle revient sur son histoire d'amour en utilisant certains procédés poétiques :

Season of mists and mellow fruitfulness. I was engaged to a young man at the beginning of the War but he fell on Flanders [...] He fell like an autumn leaf, although he was only twenty-two years of age.³¹⁵ [« Saison de brume et de fécondité fondante ... J'étais fiancée à un jeune homme au début de la guerre, mais il tomba au champ de bataille en Flandre [...] Il est tombé comme une feuille d'automne, bien qu'il n'eût que vingt-deux ans »³¹⁶].

La première phrase est une citation du poème « To Autumn » [« Ôde à l'Automne »], écrit par le poète romantique John Keats au début du XIX^e siècle. Elle utilise ensuite une litote pour évoquer la mort de son fiancé (« he fell ») ainsi qu'une comparaison (« like an autumn leaf ») qui effectue un rapprochement entre la vie du jeune homme et le poème.

Petit à petit et alors qu'elle devient amoureuse du professeur d'arts plastiques Teddy Lloyd, Miss Brodie abandonne ce procédé pour inclure directement sa personne et son quotidien dans les fantasmes qu'elle élabore. Cette fois, elle n'utilise plus la poésie comme média de ses désirs, mais les fait reposer sur deux personnes qui rivalisent entre eux, Gordon Lowther et Teddy Lloyd :

Both were already a little in love with miss Brodie, for they found in her the only sex-bestirred object in their daily-environment, and although they did not realize it, both were already beginning to

313 *Ibid.*

314 *Ibid.*, p.47

315 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.12

316 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.23

act as rivals for her attention.³¹⁷ [« Tous deux étaient déjà un peu amoureux de Mlle Brodie, car ils trouvaient en elle l'unique objet sexuel de leur environnement quotidien ; et, bien qu'ils ne s'en rendissent pas compte, tous deux commençaient déjà à se comporter en rivaux pour capter l'attention de Mlle Brodie »³¹⁸].

Ne pouvant vivre son histoire d'amour avec le professeur d'arts plastiques, déjà marié, elle tente de vivre une relation thérapeutique avec le premier. Mais à mesure que les filles du clan Brodie grandissent, comme le suggère Sandy (« Sandy assumed that the reason why Miss Brodie had stopped sleeping with Gordon Lowther was that her sexual feelings were satisfied by proxy »³¹⁹) [« Sandy présumait que si Mlle Brodie avait cessé de coucher avec Gordon Lowther, c'était que ses penchants sexuels se trouvaient satisfaits par procuration »³²⁰], Miss Brodie entrevoit la possibilité de vivre son histoire d'amour par procuration en les mettant le plus possible en contact, et délaisse totalement le professeur de musique. Elle entretient la confusion dans l'esprit du professeur entre elle et « ses filles » afin que pour lui aussi, elles ne soient plus qu'un substitut de l'institutrice. C'est visible lors des séances de pose dans l'atelier du peintre, mais on observe aussi ce manège au sein de l'école : « As she turned, Miss Brodie put her arm round Rose's shoulder and thanked Mr Lloyd for his help, as if she and Rose were one »³²¹. [« Alors qu'elle se retournait, Mlle Brodie lui entoura de son bras l'épaule afin de remercier M. Lloyd pour son aide, comme si elle-même et Rose n'eussent fait qu'une »³²²].

Dans *Les Gommages*, la triangulation du désir qu'éprouve Wallas le relie non pas à deux mais à une personne et à un objet spécifique : la gomme. A la différence de nos deux protagonistes féminines, il ne semble pas conscient de la forme que ses penchants prennent. A chaque fois que Wallas se décide à acheter une gomme, son achat est ponctué ou suivi de pensées révélant son attirance envers la femme qu'il a en tête. Ces femmes sont multiples. La première qu'il rencontre est vendeuse au sein de la première papeterie dans laquelle il se rend :

Une très jeune fille, qui était assise derrière le comptoir, se lève pour le servir. [...] Wallas prend la gomme dans sa main pour l'examiner avec plus d'attention ; puis il regarde la jeune fille, ses yeux, ses lèvres charnues légèrement entrouvertes. Il sourit à son tour.³²³

Plusieurs détails de son visage sont énumérés dans une juxtaposition qui semble rendre compte du regard de Wallas, regard qui se pose finalement sur les lèvres de la jeune fille, zone du corps érogène. Sa deuxième rencontre se passe dans la papeterie Victor Hugo, avec celle qui se révélera

317 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.48

318 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.89

319 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.113

320 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.211

321 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.70

322 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.130

323 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, op. cit., p.79

par la suite être l'ex-femme de la victime, Évelyne, et dont « le rire de gorge tout à fait ravi »³²⁴ semble être l'une des caractéristiques. La troisième femme travaille quant à elle dans une librairie où l'on trouve des gommes en vente (p.220). Dans le paragraphe qui suit immédiatement cette rencontre, Wallas repense à Évelyne et à certains détails avenant de sa personne, notamment son rire de gorge (« Avec un petit rire de gorge, comme s'il venait de dire une plaisanterie galante »³²⁵).

Ces rencontres sont à mettre en parallèle avec sa recherche de la gomme qu'il désire. C'est en se concentrant sur la place de cet objet que l'on s'aperçoit de son rôle médiateur dans les fantasmes de Wallas. Il décrit la gomme idéale en ses termes :

une gomme douce, légère, friable, que l'écrasement ne déforme pas mais réduit en poussière ;
une gomme qui se sectionne avec facilité et dont la cassure est brillante et lisse, comme une coquille de nacre.³²⁶

Mais il lui est impossible de trouver la gomme qui correspond à cette description. On peut rapprocher ce désir de celui qui consiste à trouver le.a partenaire idéal.e, recherche qui motive une grande partie des textes littéraires. Seulement dans *Les Gommes*, ses désirs l'entraînent dans des « comédies »³²⁷ où il finit par se sentir obligé d'acheter pour être bien vu, s'encombrant de gommes « inutile[s] »³²⁸.

B. Des personnages « individus » et des personnages « rôles »

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, la domination qu'exerce le personnage de Lol sur les autres est centrale. Afin de reproduire la scène fantasmatique dans laquelle elle se trouvait exclue du binôme, Lol cherche délibérément un nouveau couple. La personnalité de chacun.e des amant.e.s ne compte pas à ses yeux, seul le schéma triangulaire lui importe. Jacques Hold met souvent cet aspect des choses en avant, utilisant des termes mathématiques pour décrire les désirs ou les ressentis du personnage éponyme. Il oppose par exemple la « vieille algèbre de l'amour »³²⁹ qui imposerait aux humains de souffrir de jalousie, à la manière qu'à Lol de rechercher sa propre éviction en s'immisçant dans un duo : « Elle se voit [...] au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux [Michael Richardson et Anne-Marie Stretter] sont les termes éternels »³³⁰.

Dans le roman, la plupart des hommes sont décrits comme coureurs de femmes, de Jean Bedford qui trompe sa femme avec son consentement à Michael Richardson ou à Jacques Hold.

324 *Ibid.*, p.163

325 *Ibid.*, p.221

326 *Ibid.*, p.164

327 *Ibid.*, p.165

328 *Ibid.*, p.166

329 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.19

330 *Ibid.*, p.47

Pour Lol, il n'est pas important que son nouvel amant ressemble à celui qu'il doit remplacer, seul son rôle de coureur de femmes l'intéresse :

Ressemblait-il à son fiancé de T. Beach ? Non, il ne lui ressemblait en rien. Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu ? Sans doute, oui, dans les regards qu'il avait pour les femmes »³³¹.

C'est parce qu'il est avec Tatiana qu'elle le choisit. Jacques Hold a conscience qu'il n'est qu'un pion dans le fantasme élaboré par Lol mais il ne cherche pas à fuir (« Je fais partie d'une perspective qu'elle est en train de construire avec une obstination impressionnante, je ne lutterai pas »³³²).

Cette deuxième partie du roman est fortement marquée par la volonté de Lol à travers l'utilisation répétée de certains verbes ou formules telles que les suivantes : « elle ne veut pas que ce soit avant qu'elle l'ait décidé »³³³, « selon son désir »³³⁴, « Si elle veut regarder elle peut »³³⁵, « elle joue avec ce feu »³³⁶, « Je vous ai choisi »³³⁷. Elle ne pense qu'à l'élaboration de son fantasme, repoussant l'idée que les personnes issues de ce plan sont humaines, donc douées de sentiments (« Tatiana est entrée, décoiffée, les yeux rouges elle aussi. Lol est dans son bonheur, notre tristesse qui le porte me paraît négligeable »³³⁸).

C'est clairement le personnage de Tatiana qui est le plus manipulé. Par Lol, mais aussi par Jacques Hold (« Tout autre aspect de Tatiana devient secondaire : aux yeux de Lol et aux miens elle est seulement la maîtresse de Jacques Hold³³⁹ »). Une fois mis dans la confiance de ses désirs, il utilise à son tour son amante comme objet sexuel afin de plaire à Lol et de s'en rapprocher (« C'est pour vous »³⁴⁰). Le passage où il évoque le corps décapité de Tatiana (« Il cache le visage de Tatiana Karl sous les draps et ainsi il a son corps décapité sous la main, à son aise entière »³⁴¹) illustre parfaitement cette domination, dans laquelle la liberté d'expression de Tatiana devient gênante : la conjonction de coordination « mais » vient interrompre la description de la rencontre sexuelle et montre que cette parole est vécue comme une contrariété pour Lol et le narrateur : « Mais Tatiana parle. / - Mais Tatiana dit quelque chose, murmure Lol V. Stein »³⁴².

331 *Ibid.*, p.52

332 *Ibid.*, p.133

333 *Ibid.*, p.55

334 *Ibid.*, p.72

335 *Ibid.*, p.92

336 *Ibid.*, p.103

337 *Ibid.*, p.112

338 *Ibid.*, p.162

339 *Ibid.*, p.79

340 *Ibid.*, p.136

341 *Ibid.*, p.134

342 *Ibid.*

Nous avons déjà évoqué plusieurs fois que la solitude et la frustration de Jean Brodie exacerbe son envie d'exister et d'être remarquée. Elle se considère en droit de redéfinir les règles d'un monde pourtant régi par des normes spirituelles, politiques et sociales. Son égocentrisme ne laisse pas de place à celles et ceux qui l'entourent : la création d'une élite au sein de sa classe étant le meilleur exemple, le rapport entre Miss Brodie et son clan reflétant cette domination. Dès la formation du clan Brodie, on comprend que les élèves sélectionnées ne le sont aucunement pour leur valeur individuelle mais pour l'absence de problèmes qu'elles pourraient créer :

Miss Brodie had already selected her favourites, or rather those whom she could trust; or rather those whose parents she could trust not to lodge complaints about the more advanced and seditious aspects of her educational policy³⁴³ [« Mlle Brodie avait déjà choisi ses préférées, ou plutôt celles à qui elle pouvait se fier ; ou plutôt celles aux parents de qui elle pouvait se fier en ceci qu'ils ne porteraient pas plainte à propos des aspects les plus progressistes et les plus séditieux de sa politique éducative »³⁴⁴].

La répétition de la conjonction de subordination « rather », en rallongeant la phrase tout en précisant l'idée, montre l'hypocrisie de Miss Brodie : l'instance narrative appelle les élèves qu'elle a choisi ses « favorites » dans le début de la phrase alors que l'attention glisse sur leurs parents dans la dernière proposition.

A plusieurs reprises, Miss Brodie admet ouvertement que ses élèves ne sont que des pions dénués de libre-arbitre. Cette déshumanisation du regard que porte l'institutrice sur ses élèves est, comme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, mis en lumière par l'emploi de termes mathématiques. Elle met en place une stratégie pour faire aboutir ses projets : « Miss Brodie [...] was the square of the hypotenuse of a right-angled triangle and they [Kerr sisters] were only the squares on the other two sides »³⁴⁵. [« Mlle Brodie [...] était le carré de l'hypoténuse d'un triangle rectangle, et les deux sœurs n'étaient que les carrés des deux autres côtés »³⁴⁶]; Selon ses plans, les écolières sont censées être des soutiens indéfectibles lui permettant de lutter contre des adultes aux points de vue divergents des siens. Mais elles sont surtout des prolongations de Miss Brodie elle-même. Elle se les approprie comme elle le ferait d'objets et le déclare ouvertement – avant de se reprendre – lorsque Teddy Lloyd se met à inviter les écolières à poser dans son atelier :

'Has he invited any other girls from the school?' - but Miss Brodie knew the answer. / 'Oh, no, only us.' / 'It's because you are mine', said Miss Brodie, 'I mean of my stamp, and cut, and I am in my prime.'³⁴⁷ [« Monsieur Lloyd a-t-il invité quelque autre élève que ce soit ? » Mlle Brodie, pourtant,

343 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.26

344 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.48

345 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.86

346 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.163

347 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.97

connaissait la réponse. / “Oh ! Non, seulement nous. / - C’est parce que vous êtes à moi, expliqua Mlle Brodie. Je veux dire : vous portez mon empreinte et mon style, et je suis en mon bel âge »³⁴⁸].

N’étant bonnes qu’à jouer le rôle que leur institutrice leur donne, les écolières finissent par intégrer cette vision des choses : elles se préoccupent plus de conserver leur fonction que de profiter de leurs libertés individuelles. Un des exemples précédent éclaire cette idée, lorsque Sandy, tentée d’être gentille avec Mary Macgregor, finit par lui adresser une remarque blessante : pour respecter l’ordre mis en place au sein du groupe, Mary doit rester le bouc émissaire. Dès la préadolescence, Miss Brodie soustrait Rose au code moral commun, déclarant qu’elle est destinée à être « famous for sex »³⁴⁹ [« célèbre pour le sexe »³⁵⁰] après avoir compris que l’écolière intéressait l’artiste (p.80). Lorsque Miss Brodie se félicite que Rose ait été réfléchie, la réaction immédiate de Sandy est la jalousie, Rose étant sortie de son rôle premier : « Sandy was jealous, because Rose was not supposed to be thoughtful »³⁵¹ [Sandy fut jalouse, étant donné que Rose ne passait pas pour être réfléchie].

Finalement, c’est encore Sandy qui comprend ce jeu joué par procuration et qui le dénonce. Alors qu’elle couche avec Teddy Lloyd à la place de Rose, elle fait comprendre à Miss Brodie – par le biais d’une question rhétorique – que l’intérêt de l’institutrice pour les filles de son clan n’est dû qu’à leur malléabilité et à leur caractère interchangeable :

'Rose tells me [Miss Brodie] you have become his lover.' / 'Yes, does it matter which one of us it is?' / Whatever possessed you? said Miss Brodie in a very Scottish way, as if Sandy had given away a pound of marmalade to an English duke.³⁵² p.123 [Rose me dit que vous êtes devenue la maîtresse de Teddy Lloyd. / - Oui ; est-ce que ça a de l’importance, qu’il s’agisse de l’une ou l’autre d’entre nous ? / - Quelle mouche a bien pu vous piquer ? s’écria Mlle Brodie sur un ton fort écossais, comme si Sandy s’était dépossédée d’une livre de marmelade au profit d’un duc anglais »³⁵³].

Au contraire des deux autres protagonistes de notre corpus, Wallas ne domine personne et, nous l’avons vu, suit son enquête sans plan déterminé. Il n’est pas non plus un objet soumis aux plans d’un.e autre même si, nous le verrons par la suite, on peut le penser soumis à des forces qui le dépassent.

C. Fantômes qui ne demandent pas à être assouvis

348 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.181

349 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.7

350 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.13

351 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.96

352 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.123

353 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.230

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le rapport du personnage éponyme au fantasme évolue. Pendant le bal s'effectue un double transfert : l'amour qu'éprouvait Michael Richardson pour Lol se transmue en amour pour Anne-Marie Stretter. C'est à ce même instant que la jouissance de Lol à *vivre* ou à *faire* l'amour se transforme en ravissement de *voir* [je souligne] l'amour. C'est de ce glissement du désir que naît le paradoxe central au roman, celui d'une jouissance impossible : à l'image d'un spectacle que la.e spectatrice.eur reçoit sans le vivre de l'intérieur, il faut à la fois que Lol entre – par le regard – dans l'intimité du couple tout en restant exclue, donc absente.

Lorsqu'elle revient dans sa ville natale, Lol cherche d'abord à se replonger dans le souvenir afin de réactualiser l'épisode du bal et de le prolonger là où il s'était terminé par le départ du couple :

Ce qu'elle rebâtit c'est la fin du monde. / Elle se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels [...] A cet instant précis Lol se tient, déchirée, sans voix pour appeler à l'aide, sans argument, sans la preuve de l'inimportance du jour en face de cette nuit [...] Elle n'est pas Dieu, elle n'est personne »³⁵⁴.

Lol ressent l'impossibilité de faire revivre les souvenirs, et est également incapable d'imaginer le couple dans son intimité. Nous avons vu que notre attention se focalise souvent sur les robes que portent le personnage, mais les vêtements d'Anne-Marie Stretter ont également leur importance. Il est parlant que Lol soit incapable d'imaginer la mise à nue de cette dernière, la robe représentant l'image que la société se fait de chacun.e et son retrait entraînant l'effacement total de Lol au profit de ce corps découvert : « Cet arrachement très ralenti de la robe de Anne-Marie Stretter, cet anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mener à son terme »³⁵⁵.

Elle va donc décider de revivre à nouveau cette situation triangulaire, mais d'une façon plus satisfaisante pour elle. Le passé, vécu comme une fatalité, est liquidé au profit d'un acte volontaire, celui de s'immiscer dans le couple Jacques Hold/Tatiana Karl. La première fois qu'elle se rend à l'hôtel des Bois, c'est Lol qui domine la situation, puisqu'elle est seule à voir et à savoir. A la deuxième rencontre, Jacques Hold, mis au courant, entre dans le jeu et donne Tatiana à voir depuis la fenêtre. La troisième fois, Lol interfère sans le vouloir dans la scène charnelle puisque avec l'importance qu'elle acquiert dans l'esprit de Hold, ce dernier est impuissant. Tatiana, comprenant son implication, va jusqu'à la citer en demandant « C'est Lol ? »³⁵⁶.

En faisant intervenir d'autres personnes dans son fantasme, Lol perd le contrôle des évènements. Hold veut mettre fin au jeu en rompant avec Tatiana (« Je vais quitter Tatiana »³⁵⁷), il

354 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.47

355 *Ibid.*, p.50

356 *Ibid.*, p.163

357 *Ibid.*, p.117

renonce à voir et à savoir et veut s'abandonner tout entier à Lol. Sa conception masculine des relations sexuelles est ébranlée : du plaisir sans amour et de rapports violents, Jacques Hold passe à la tendresse (« je dessine des fleurs dessus [le corps de Lol] »³⁵⁸). Le désir profond d'être dans une relation à trois, une relation non-exclusive, semble utopique dans la société bourgeoise de S. Tahla. Mais même si Jacques Hold l'entraîne vers des rapports plus normatifs, Lol « est débordée par l'aboutissement, même inaccompli, de son désir »³⁵⁹.

Dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, le fantasme de l'institutrice tourne lui aussi autour d'un désir inachevé. Bien avant qu'elle ne leur révèle dès années après avoir été virée de l'école (« 'Teddy Lloyd was greatly in love with me, as you know,' said Miss Brodie, 'and I with him. It was a great love »³⁶⁰) [« Teddy Lloyd était fort épris de moi, ainsi que vous le savez, disait Mlle Brodie, et moi de lui. Il s'agissait d'un grand amour »³⁶¹], les filles du clan Brodie – Sandy principalement – comprennent l'attirance qui existe entre Jean Brodie et le professeur d'arts plastiques. Reprenant le mythe de l'amour impossible, Miss Brodie s'interdit toute relation avec Teddy Lloyd parce qu'il est un homme marié, cet interdit lui permettant de transformer sa vie en romance.

La suite de la précédente citation éclaire bien cette tension entre le fait de résister à ses désirs en les contournant et l'envie de s'y abandonner. Miss Brodie se vante en effet de n'avoir jamais cédé à la tentation (« One day in the art room he kissed me. We never became lovers, not even after you left Edinburgh, when the temptation was the strongest »³⁶²) [« Un jour, dans la salle de dessin, il m'a embrassé. Nous ne sommes jamais devenus amants, pas même après votre départ d'Edimbourg, alors que la tentation était la plus forte »³⁶³] alors même que certaines de ses filles, ayant le rôle de déléguées sexuelles, sont parties et que plus rien ne lui permet d'aimer l'artiste à distance.

Mais en observant son ancienne institutrice, Sandy se fait une remarque qui explique autrement la renonciation de Miss Brodie à *vivre* [je souligne] son amour :

Miss Brodie's brown eyes were fixed on the clouds, she looked quite beautiful and frail, and it occurred to Sandy that she had possibly renounced Teddy Lloyd only because she was aware that she could not keep up this beauty³⁶⁴ [« Mlle Brodie, ses yeux bruns fixés sur les nuages, paraissait tout à fait belle et fragile ; il vint à l'esprit de Sandy que, peut-être, Mlle Brodie n'avait renoncé à Teddy Lloyd que parce qu'elle était consciente de ne pouvoir conserver cette beauté »³⁶⁵].

358 *Ibid.*, p.188

359 *Ibid.*, p.131

360 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.56

361 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.104

362 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.56

363 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.104

364 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.114

365 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.213

Selon la théorie de Sandy, Miss Brodie, gardant à l'esprit qu'il n'y a pas de désirs qui perdurent une fois l'objet du désir atteint, décide de marquer durablement l'esprit de Teddy Lloyd, de devenir sa « Muse »³⁶⁶ pour ne pas faire partie de la trivialité du quotidien. Ce qui réussit puisque Sandy, même en couchant avec son professeur d'arts plastiques et en lui pointant le ridicule de l'institutrice, « failed to obliterate her image from the canvases of one-armed Teddy Lloyd »³⁶⁷ [« sans parvenir à faire disparaître son image des toiles de Teddy Lloyd le manchot »³⁶⁸].

En ce qui concerne *Les Gommages*, rappelons que Robbe-Grillet récuse la psychanalyse freudienne, à l'instar de certains penseurs de son époque. En écrivant *L'Anti-Oedipe* (1972), les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, également psychanalyste, s'opposent aux conceptions dominantes du désir en psychanalyse sur trois points majeurs : pour eux, l'inconscient n'est pas un théâtre mais une usine à mythes, il produit mais ne laisse pas se produire ; le délire de la personne qui désire n'est pas lié uniquement au noyau familial mais à l'ensemble du monde ; enfin, le désir s'établit dans un ensemble alors que la psychanalyse freudienne le ramène toujours tout à un seul repère, le père par exemple. D'après la vision constructiviste des deux chercheurs, on ne désire jamais seulement une personne mais une personne dans un ensemble.

Dans son roman, Robbe-Grillet choisit pourtant certaines configurations fantasmatisques connues, clairement reliées au texte antique *Œdipe-Roi* écrit par Sophocle et au complexe d'Œdipe initialement théorisé par Freud. Vers la fin de l'ouvrage, Wallas se souvient que c'est son père qu'il était venu voir lors de sa première venue dans la ville (« Ce n'est pas une parente qu'ils recherchaient : c'était *un* parent, un parent qu'il n'a pour ainsi dire pas connu. Il ne l'a pas vu – non plus – ce jour là. C'était son père »³⁶⁹), et avec la mention d'un fils caché de la victime, on soupçonne Daniel Dupont d'être le père de Wallas. Wallas qui ressent pour Évelyne, l'ex-femme de ce dernier, une certaine attirance, allant jusqu'au point de fantasmer les retrouvailles du couple :

Daniel Dupont rentre de son cours. [...] Il sursaute en entendant, juste derrière lui, le petit rire de gorge qui salue son arrivée. Il n'a pas aperçu dans la pénombre du palier [...] la jeune femme avenante qui l'attend devant la porte ouverte de sa chambre... avec son petit rire roucoulant, qui semble venir de tout son corps... provoquant et complice... Sa femme.³⁷⁰

Mais l'écrivain complexifie l'ensemble contextuel du désir en faisant intervenir l'objet de la gomme dans son fantasme. Au lieu de chercher à assouvir ses pulsions, « Wallas chasse à son tour cette image [Évelyne riant] »³⁷¹ et continue à chercher la gomme idéale sans espoir d'y parvenir jamais (« Wallas s'aperçoit maintenant de ce que son récent espoir avait de déraisonnable. Il en reste un peu

366 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.120

367 *Ibid.*

368 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.226

369 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, *op. cit.*, p.298

370 *Ibid.*, p.232

371 *Ibid.*

désemparé – non seulement de voir que cet espoir était vain, mais troublé surtout de ne pas s'en être rendu compte plus tôt »³⁷²).

372 *Ibid.*, p.230

PARTIE III. COMIQUE DES PERSONNAGES ET TRAGIQUE DES DESTINÉES

1. Un temps qui se joue des personnages

A. Impossibilité de la répétition, le temps est modifié

Dans notre corpus, le rapport de nos trois personnages au temps a son importance. Dans *Les Gommès*, on retrouve cette thématique à de nombreuses reprises et sous des formes diverses : si les retours dans le passé de Wallas allongent évidemment le récit, les anticipations aussi. Elles témoignent de la volonté chez certains personnages de faire échouer les plans de l'organisation terroriste en trouvant l'assassin, ou de les voir réussir pour d'autres comme Garinati :

L'acte manqué revient de lui-même à son point de départ pour la seconde échéance... Un tour de cadran et le condamné recommence son geste théâtral, désignant à nouveau sa poitrine : « Visez le coeur, soldats ! » Et de nouveau...³⁷³

On trouve aussi des références à un temps suspendu, par le biais de la montre de Wallas qui ne fonctionne plus pendant toute une journée (« Il regarde machinalement sa montre et constate qu'elle ne s'est pas remise en marche ; elle s'est arrêtée hier soir à sept heures et demie »³⁷⁴), ou par le biais de la pendule de Dupont qui semble ne plus fonctionner du tout (« Dans la chambre de Dupont, sur la cheminée, la pendule de bronze était également arrêtée, entre les candélabres sans bougies »³⁷⁵). On trouve enfin des allusions au temps dans certains objets du quotidien : un journal que l'enquêteur aperçoit à la gare (« Symétriquement, en lettres bleues sur un fond jaune, on lit cette réclame : « Ne partez pas sans emporter *Le Temps*. »³⁷⁶) ou encore la vue des faubourgs de la ville qui, sous une lumière gris-jaune, donne la sensation à Bona que le temps s'est soudainement figé :

Ainsi parfois en advient-il de cités perdues, pétrifiées pour des siècles par quelque cataclysme – ou seulement pour quelques secondes avant l'écroulement, un clignement comme d'hésitation entre la vie et ce qui déjà porte un autre nom : après, avant, l'éternité.³⁷⁷

À de nombreuses reprises, on a la sensation que le temps piétine (« Wallas a soudain le sentiment désagréable qu'il est en train de perdre son temps »³⁷⁸), qu'il file à toute allure, laissant les

373 *Ibid.*, p.126

374 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p.53

375 *Ibid.*, p.118

376 *Ibid.*, p.265

377 *Ibid.*, p.124

378 *Ibid.*, p.229

personnages en arrière (« Mais la comédie se poursuit à une telle vitesse qu'il [Wallas] n'a guère le temps de réfléchir »³⁷⁹) ou encore qu'il se répète et confond les événements jusqu'à les rendre indistinguables. Dans *La Répétition*, essai écrit en 1843, le philosophe Søren Kierkegaard écrit :

La dialectique de la répétition est simple, car ce qui est répété a existé, sinon il ne pourrait être répété ; mais c'est précisément le fait d'avoir existé qui donne à la répétition le caractère d'une nouveauté.³⁸⁰

Le protagoniste décrit une trajectoire circulaire le ramenant en apparence à son point de départ. Mais malgré la ressemblance entre la situation initiale et la situation finale, l'environnement de Wallas est inéluctablement modifié. Alors qu'il lui reste encore du temps pour avoir une influence positive sur l'enquête, il lutte avec lui-même pour ne pas en perdre en étant distrait ; tandis qu'une fois qu'il ne doit plus accorder de temps à l'affaire, Wallas passe son temps à rester sur place, au Café des Alliés. Contrairement à ce que laisse entendre la comparaison mise entre parenthèse dans la citation suivante, Wallas semble avoir perdu, des suites de l'enquête, tout rapport au présent :

Wallas s'avance à travers cet intervalle fragile. (Ainsi celui qui s'est attardé trop avant dans la nuit, souvent ne sait plus à quelle date appartient ce temps douteux où son existence se prolonge ; son cerveau, fatigué par le travail et la veille, essaye en vain de reconstituer la suite des jours : il doit avoir terminé pour demain cet ouvrage commencé hier soir, entre hier et demain il n'y a plus la place du présent. Épuisé tout à fait il se jette enfin sur son lit et s'endort. Plus tard lorsqu'il s'éveillera, il se retrouvera dans son aujourd'hui naturel.) Wallas marche.³⁸¹

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le premier cri poussé par Lol est dû à son envie de suspendre le temps, de faire durer éternellement l'instant où elle, Michael Richardson et Anne-Marie Stretter sont réunis. Elle semble en effet vivre dans un espace différent des autres, un espace mental dans lequel les gens de S. Thala ne sont que des symboles situés dans un temps qui n'importe pas. La vie de Lol prend deux formes paradoxales qui distinguent le temps de l'errance de celui de l'immobilité.

Lorsqu'elle erre, se promenant dans la ville ou s'évadant en esprit (« elle devait trouver là, dans la monotonie de la pluie, cet ailleurs, uniforme, fade et sublime, plus adorable à son âme qu'aucun autre moment de sa vie présente »³⁸²), Lol est en quête d'un instant passé qu'elle aurait voulu hors-temps : le bal de S. Thala. N'ayant pas pu le faire durer, elle l'allonge mentalement et spatialement :

379 *Ibid.*, p.165

380 Søren Kierkegaard, *La Répétition*, Dijon-Quetigny, éd. Rivages, coll.« Rivages Poche / Petite Bibliothèque », 2003, p.60

381 *Ibid.*, p.60-61

382 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.44

Lol progresse chaque jour dans la reconstitution de cet instant. Elle arrive même à capter un peu de sa foudroyante rapidité, à l'étaler, à en grillager les secondes dans une immobilité d'une extrême fragilité mais qui est pour elle d'une grâce infinie.³⁸³

Mais il y a aussi ces moments où Lol est immobile. Cet enfermement dans un corps qui ne bouge plus marque plutôt la seconde partie de l'ouvrage – exception faite du bal, où elle reste figée à côté des plantes vertes. Dans cette partie, Lol – ne cherchant plus la répétition impossible de cet événement – vit à nouveau le ravissement de soi grâce aux amants Jacques Hold et Tatiana Karl : « Lol, je la vois : elle ne bouge pas. Elle sait que si on n'est pas prévenu de sa présence dans le champ, personne ne peut la découvrir »³⁸⁴.

Cherchant à se perdre dans le regard qu'elle porte sur les choses, elle ne se rend pas compte qu'elle est souvent l'objet du regard des autres. Et parce qu'évoluant dans des milieux différents, Lol ne peut ni posséder, ni être possédée : « L'approche de Lol n'existe pas. On ne peut pas se rapprocher ou s'éloigner d'elle »³⁸⁵. Tout en étant le centre d'attention de plusieurs personnages, Tatiana Karl, Jean Bedford ou Jacques Hold, cette dernière se dérobe toujours : « Elle est là sans idée d'y être »³⁸⁶. A mesure qu'elle s'oublie, la séparation entre elle et les autres devient irrémédiable, mais Lol, tout en étant consciente, y cède avec plaisir :

Et peut-être Lol a-t-elle peur, mais si peu, de l'éventualité d'une séparation encore plus grande d'avec les autres. [...] Mais elle, tout au contraire, la chérit, l'apprivoise, la caresse de ses mains sur le seigle.³⁸⁷

Dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, Spark rythme le récit par le recours à de multiples anticipations et retours en arrière : nous relevons pas moins de quatorze exemples pour chaque cas. Ces allers-retours narratifs nous permettent de comprendre l'évolution des écolières, influencées par Jean Brodie, et de construire petit à petit une vision d'ensemble de leur enfance, leur adolescence et leur vie adulte. Ils nous permettent également de comprendre que les beaux jours de l'institutrice, parce qu'elle les compte en années et pas à l'échelle d'une vie, ne peuvent pas durer. La plupart des changements de temps sont annoncés par des indicateurs temporels qui nous font aller du début à la fin des années trente et jusque dans les années cinquante, ces allers-retours temporels étant parfois issus d'un seul paragraphe :

Mary, are you listening? What was I [Miss Brodie] saying? / Mary Macgregor, lumpy, with merely two eyes, a nose, and a mouth like a snowman, who was later famous for being stupid and always to blame and who, at the age of twenty-three, lost her life in a hotel fire, ventured, 'Golden'³⁸⁸
[« Mary, m'écoutez-vous ? Qu'est-ce que je disais ? / Mary Macgregor, lourdaude avec uniquement

383 *Ibid.*, p.46

384 *Ibid.*, p.65

385 *Ibid.*, p.105

386 *Ibid.*, p.62

387 *Ibid.*, p.63

388 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.13-14

deux yeux, un nez et une bouche pareils à ceux d'un bonhomme de neige, plus tard célèbre pour sa bêtise ainsi que ses fautes perpétuelles, et qui, à vingt-trois ans, devait perdre la vie dans l'incendie d'un hôtel, risqua : ... d'or... »³⁸⁹]

Mais contrairement à Lol qui recherchait la répétition exacte d'un évènement passé avant d'imaginer le reproduire dans le futur, ces changements de temps révèlent que Miss Brodie souhaite transformer le souvenir amoureux afin qu'il s'adapte à chaque moment vécu par la suite. Sandy – étant la seule des élèves à avoir vraiment compris l'emprise de l'institutrice sur ses élèves à mesure que le temps passait – cherche à tout prix à s'éloigner des enseignements de Miss Brodie en ne reproduisant pas ses choix, voire en faisant des choix contraires, notamment en devenant nonne (« she [Miss Brodie] learnt from Monica Douglas that Sandy had gone to a convent, she said: 'What a waste. [...] Do you think she has done this to annoy me ? »³⁹⁰) [« elle apprit de Monica Douglas que Sandy était entrée au couvent, elle s'exclama : "Quel gaspillage ! [...] Croyez-vous qu'elle ait fait cela pour m'ennuyer ?" »³⁹¹].

B. Le temps révèle la vanité des ambitions humaines

Les réalités existentielles telles que le passage du temps et la mort mettent en relief la futilité des comportements de certains personnages et le caractère éphémère des avantages qu'ils ont poursuivis. La question du passage du temps est centrale dans l'œuvre de Spark ce que démontre son recours caractéristique aux prolepses et analepses. Dans le poème « The go-away bird » elle écrit : « The strains of / The fundamental things apply / As time goes by »³⁹² [« La tension / Des choses fondamentales s'exerce / A mesure que le temps passe »]. Comme dans une parodie, la carrière de miss Brodie en est un parfait exemple.

Les anticipations nous révèlent les espoirs déçus de Miss Brodie concernant l'avenir des filles de son clan puisque contrairement à elle, la lectrice.eur voit effectivement « the beginning and the end »³⁹³ [« l'alpha et l'oméga »³⁹⁴]. Les fantasmes de Miss Brodie nous paraissent ainsi hors réalité, alors que la conviction de Miss Brodie nous convaincrerait presque. Rose exerce d'une certaine manière son potentiel sexuel, mais complètement différemment des projets de son institutrice. Au lieu de devenir « Teddy Lloyd's lover »³⁹⁵, elle fait « a good marriage soon after she

389 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.26

390 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.63

391 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.118

392 Muriel Spark, « The go-away bird », *Collected Stories I*, Londres, Macmillan, 1967, p.325

393 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.120

394 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.226

395 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.109

left school »³⁹⁶ [« Peu de temps après avoir quitté l'école, elle fit un bon mariage »³⁹⁷]. La perspicacité qu'attribue l'institutrice à Sandy Stranger se formalise alors que cette dernière devient une psychologue de renom, ayant la singularité d'être entrée dans les ordres catholiques.

Mais, tout en ayant mis en lumière cette qualité chez Sandy, Miss Brodie ne se rend jamais compte de la méfiance qu'elle inspire à son élève, alors même qu'elle lui reproche certains comportements rebelles. La première fois que Miss Brodie dit à Sandy qu'elle dépassera les limites (« One day, Sandy, you will go too far »³⁹⁸) [« Un jour, Sandy, vous dépasserez les bornes »³⁹⁹], on ne sait pas encore que c'est Sandy qui trahira son institutrice. La seconde fois en revanche, la lectrice.eur est au courant : la phrase prononcée par Miss Brodie suggérait à Sandy de surveiller ses propres comportements afin de ne pas lui déplaire, alors qu'au vu des événements futurs, elle renforce son sentiment de révolte (« Miss Brodie looked at her as if to say, as in fact she had said twice before, 'One day, Sandy, you will go too far for my liking.' »⁴⁰⁰) [« Mlle Brodie la regarda comme afin de lui déclarer, ainsi qu'en fait elle le lui avait déjà déclaré par deux fois : 'Un jour, Sandy, vous irez trop loin pour mon goût »⁴⁰¹].

La vie dévie ses attentes de façon ironique. En effet, comme elle le prédisait, Sandy dépasse les limites et dénonce sa professeure. C'est parce que j'ai appris rapidement cette dénonciation que Miss Brodie a pu parfois me faire rire. Son échec, annoncé d'avance, m'a même permis de m'attendrir à son sujet, à l'instar de Sandy lorsqu'elle découvre ses faiblesses: « Sandy felt warmly towards Miss Brodie at those times when she saw how she was misled in her idea of Rose. It was then that Miss Brodie looked beautiful and fragile »⁴⁰² [« Sandy éprouvait des sentiments chaleureux envers Mlle Brodie dans les moments où elle constatait combien Mlle Brodie se trompait quant à l'idée qu'elle se faisait de Rose. C'était alors que Mlle Brodie paraissait belle et fragile »⁴⁰³].

Le traitement du temps dans *Les Gommés* révèle également le manque d'emprise des humains sur le cours des choses. Comme nous l'avons vu précédemment, l'avancée du récit décrit un mouvement plus circulaire que rectiligne et linéaire. Ce schéma ne relate pas la mise sous silence d'intervalles de temps au profit d'autres, mais plutôt de l'inutilité des efforts de Wallas, dont chaque mise en pratique se solde par un échec. C'est dans cette perspective que le temps semble ne pas se dérouler, puisque l'action qui permet traditionnellement au récit d'avancer se focalise sur un

396 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.119

397 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.223

398 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.23

399 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.43

400 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.66

401 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.123

402 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.111

403 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.123

personnage qui n'arrive pas à avancer. Ces deux dimensions sont mises sur le même plan alors qu'elles s'opposent.

Les références à la ligne oblique font allusion à ce paradoxe. Lorsque Wallas entre dans le Café des Alliés, il assiste à une dispute entre deux clients qui cherchent à définir ce terme :

c'est la signification du mot *oblique* qui les sépare. Chacun essaie d'avoir raison en criant le plus fort. [...] – Tu ne comprends pas : je dis que je peux aller droit, tout en suivant une direction qui est oblique – oblique par rapport au canal. [...] – Écoute Antoine, tu diras tout ce que tu veux, moi je sors pas de là : si tu obliques, tu vas pas tout droit ! Même si c'est par rapport à un canal ou à n'importe quoi.⁴⁰⁴

L'ambiguïté de la définition repose sur ce « par rapport » qui renvoie encore une fois à la notion de relativité. Wallas, pris à parti par les deux clients afin de leur livrer sa propre définition, le comprend bien et coopère tout en cherchant à ne pas entrer dans un débat qui n'en est pas un pour lui (« - " Oblique ", répète Wallas évasif... Ça peut avoir plusieurs sens »⁴⁰⁵). Tout en étant soumis à un temps rectiligne, les personnages des *Gommes* sont pris dans des événements spiraliqes. Ce sont ces événements qui ramènent Wallas au point de départ, la mort de Daniel Dupont, réelle *pour* [je souligne] l'enquêteur au début et à la fin du roman.

Nous avons vu que dans le roman de Duras, le passage du temps est particulièrement redouté. Plus que pour les deux autres protagonistes, Lol est consciente que le temps joue contre elle et qu'il est son principal adversaire. Durant les années de mariage qu'elle passe à U. Bridge, elle tente d'oublier le temps en donnant à chaque chose une place, et à chaque occupation un horaire :

Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et dans le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses également.⁴⁰⁶

Cette attribution lui permet d'agir par imitation – imitation de la classe bourgeoise à laquelle elle appartient – et de renoncer aux passions, sources des souffrances humaines selon la philosophie bouddhiste. Mettant de côté son individualité, elle parvient ainsi à repousser les soupçons de son entourage concernant sa maladie.

Mais une fois revenue à S. Tahla, après avoir rencontré Jacques Hold et Tatiana Karl, son rapport au temps s'inverse : il ne s'agit plus de faire passer le temps en se faisant passer pour une personne qu'elle n'est pas, mais de courir après un temps qu'on ne lui accorde pas pour se remettre à vivre en dehors des horaires établis et respectés jusqu'alors. Les premiers troubles qui agitent l'entourage de Lol concernant une possible résurgence de la maladie coïncident avec un moment de

404 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, *op. cit.*, p.289-290

405 *Ibid.*, p.291

406 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.33

plénitude pour elle, moment qui se passe à l'extérieur du cadre familial, dans le champ de blé qui jouxte l'Hôtel des bois. Alors que Lol est allongée dans le champ, se remettant de « la fatigue d'être arrivée là. De celle qui va suivre. D'avoir à en repartir. Vivante, mourante »⁴⁰⁷, son mari « est dans la rue, il l'attend, alarmé »⁴⁰⁸.

Petit à petit, Lol prend confiance. La première fois qu'elle ne respecte pas les horaires préétablis, craignant les réactions, elle se dépêche de rentrer chez elle et ment afin d'apaiser les inquiétudes (« Il fait tout à fait nuit. Elle [Lol] est engourdie, marche mal pour commencer mais vite [...] elle trouve un taxi. L'heure du dîner est arrivé [...] Elle mentit et on la crut »⁴⁰⁹). Mais à mesure qu'elle construit son fantasme, elle devient de plus en plus honnête et de moins en moins encline à se plier aux exigences de sa classe sociale et de sa vie de famille :

Elle a parlé à son mari. Elle lui a dit qu'elle croyait que les choses se terminaient entre elle et lui. Il ne l'a pas crue. N'est-ce pas qu'elle lui a dit déjà, auparavant, des choses de ce genre ? Non, jamais elle ne l'avait fait.⁴¹⁰

Pourtant, Lol a conscience qu'elle joue avec le temps, et qu'à mesure qu'elle s'éloigne de la stabilité de sa vie de famille et des codes moraux en vigueur dans la bourgeoisie de S. Tahla, elle a des raisons de redouter son enfermement. Ne faisant qu'évoquer cette crainte dans le train qui les emmène, elle et Jacques Hold, à T. Beach (« Mais si un jour je... – elle cogne sur le mot qu'elle ne trouve pas – est-ce qu'ils me laisseront me promener ? »⁴¹¹), celle-ci s'amplifie lorsqu'elle se retrouve seule avec Jacques Hold dans la chambre d'hôtel et fait partie intégrante du délire dans lequel elle est enfermée pendant un temps (« – La police est en bas »⁴¹²), avant que le calme ne revienne. Seulement, dans ce roman encore, ce sont les événements qui sont spiraliqes, et le fait que le livre se referme sur une énième entrevue entre le narrateur et Tatiana nous laisse imaginer que les crises ne sont pas prêtes de s'arrêter.

C'est donc dans le rapport, souvent illusoire, entre temps qui s'écoule et temps ressenti que se révèle le tragique de la condition humaine. Il est vrai qu'au sein du nouveau roman, la tragédie est un modèle décrié, notamment par Robbe-Grillet :

La tragédie apparaît donc comme la dernière invention de l'humanisme pour ne rien laisser échapper : puisque l'accord entre l'homme et les choses a fini par être dénoncé, l'humaniste sauve son empire en instaurant aussitôt une nouvelle forme de solidarité, le divorce lui-même devenant une voie majeure pour la rédemption.⁴¹³

407 *Ibid.*, p.62

408 *Ibid.*, p.65

409 *Ibid.*, pp.65-66

410 *Ibid.*, p.137

411 *Ibid.*, p.139

412 *Ibid.*, p.187

413 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, *op. cit.*, p.66

Mais si l'écrivain cherche à écrire ses romans d'après d'autres modes de perception, il reconnaît pourtant qu'en chacun.e de nous – donc potentiellement en chaque personnage – il est « facile de se moquer [de la tragédie]. Il l'est moins de se libérer soi-même du conditionnement à la tragédie que nous impose notre civilisation mentale »⁴¹⁴. C'est à cause de cette emprise sur l'esprit humain que j'ai décidé de me référer à cette notion, bel et bien présente, mais sous des formes différentes, dans les trois œuvres de notre corpus.

2. Transfiguration de la banalité

A. Décors qui reflètent une société

D'après les éléments que nous avons relevé précédemment, nous pouvons dire que le sentiment d'aliénation persiste dans *Les Gommès*. C'est notamment à travers les descriptions de l'espace que l'on ressent ce malaise. Si Robbe-Grillet cherche à ne pas faire d'œuvre engagée, il dresse pourtant un constat sociologique en représentant un monde social fortement influencé par l'économie et le travail. L'architecture de la ville en est un bon indicateur. Le paysage de la zone industrielle est marqué par l'emploi répété du « même » qui symbolise une forte standardisation : « c'est la même rue qui continue de l'autre côté du canal : même austérité, même disposition des fenêtres, mêmes portes, mêmes plaques de verre noir creusées des mêmes inscriptions »⁴¹⁵. Dans la partie plus commerçante, les boutiques sont énumérées dans une accumulation (« Une crèmerie, une épicerie, une charcuterie, une autre épicerie »⁴¹⁶) qui les rassemble autour de caractéristiques communes (« petites, mais nettes, bien lavées, souvent repeintes ; presque toutes sont des magasins d'alimentation »⁴¹⁷). Seule la couleur change d'un lieu à un autre.

La trajectoire de l'enquêteur à travers les rues de la ville est retranscrite de manière si minutieuse que l'accumulation d'informations provoque l'inverse de l'effet attendu, la.e lectrice.eur se perdant dans des hallucinations labyrinthiques au lieu d'aiguiser ses connaissances. Au cours de ses déambulations, Wallas a l'occasion d'observer les marins, les ouvriers et ouvrières, les employé.e.s et les bourgeois.es dans leur routine quotidienne. Mais ces observations, dénuées de tout commentaire ou déduction concernant la condition humaine, ont tendance à effacer la singularité de ces personnes pour en faire des « être-là » : les travailleur.se.s qu'il aperçoit à l'aube sont décrit.e.s à l'aide d'une métonymie, leur moyen de transport étant sujet de la phrase au

414 *Ibid.*, p.69

415 *Ibid.*, p.58

416 *Ibid.*, p.59

417 *Ibid.*

détriment des conductrice.eur.s qui ne sont même pas nommé.e.s : « Les bicyclettes ont disparu et la journée qu'elles avaient inaugurée est revenue en arrière »⁴¹⁸.

Dans cette ville, les êtres-humains semblent placés au second rang de toute action, soumis à une vie marchande et à des transactions sur lesquelles ils n'ont pas d'emprise : « Des milliers d'hectares de sapin entassés brique à brique, pour mettre à l'abri les gros livres de comptes »⁴¹⁹. Dans la phrase précédente, il s'opère un glissement de la matière première – sujet placé en début de phrase – vers sa valeur marchande – complément d'objet direct placé en fin de phrase. On ne trouve trace d'une présence humaine qu'à travers l'emploi d'un participe passé qui suggère la passivité. Cette déshumanisation entraîne une mécanisation de la vie humaine où les employé.e.s finissent parfois par être placé.e.s au rang de machines, caché.e.s aux regards des client.e.s, comme c'est le cas dans le « restaurant automatique » : « Quand une colonne [de la série de plateaux de verre] se dégarnit, des mains sans visage complètent les vides, par-derrière »⁴²⁰.

Dans ce monde socio-économique sont mis en scène des personnages maladroits, anxieux ou malheureux, dont l'état semble résulter de cet ordre des choses. C'est évidemment le cas de Wallas, mais cela concerne aussi les personnes qu'il croise sur sa route. Nous avons un aperçu de la vie de Mme Jean, qu'il rencontre une première fois alors qu'elle est sur le pas de la boutique et une deuxième fois au cours de son enquête, et qui vécut très mal son expérience au sein des bureaux de poste :

Mme Jean, qui avait toujours eu jusque-là le sommeil très calme, s'était mise, après quelques semaines de ce nouveau métier, à souffrir de cauchemars obsédants où elle devait reproduire des volumes entiers d'écriture sibyllines, que faute de temps elle transcrivait tout de travers, dénaturant les signes et dérangeant leur ordonnance, si bien que le travail était perpétuellement à refaire.⁴²¹

L'environnement décrit dans *The Prime of Miss Jean Brodie* est beaucoup plus restreint. La majorité des scènes se déroulent entre les murs de l'école Marcia Blaine même si, à de rares occasions, l'écrivaine nous place à l'échelle d'Édimbourg ou de ses environs. Au cours d'une des rares sorties que font les filles du clan Brodie dans la vieille ville, elles se retrouvent confrontées à des enfants venant de milieux populaires (p.32-33), ou à des personnes au chômage (p.39). Sandy, comme ses camarades, est particulièrement impressionnée par cette découverte qu'elle associe à un voyage en pays étranger (« It was Sandy first experience of a foreign country »⁴²²) [« C'était la première fois que Sandy se sentait en un pays étranger »⁴²³], elle qui n'est habituellement pas confrontée à la pauvreté de par sa situation privilégiée et l'éducation qu'elle reçoit :

418 *Ibid.*, p.60

419 *Ibid.*, p.57

420 *Ibid.*, p.198

421 *Ibid.*, p.240

422 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.32

423 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.60

Children and woman with shawls came in and out of the dark closes. Sandy found she was holding Mary's hand in her bewilderment, all the girls were holding hands, while Miss Brodie talked of history.⁴²⁴ [« Des enfants et des femmes en châle entraient dans les sombres impasses, ou bien en sortaient. Sandy s'aperçut que dans son trouble, elle tenait Mary par la main ; les fillettes se tenaient par la main cependant que Mlle Brodie parlait histoire »⁴²⁵].

L'école Marcia Blaine apparaît alors comme un havre de sécurité où le respect des conventions sociales coupe élèves et enseignant.e.s d'une majeure partie de la population (« Sandy knew with a shock, when speaking to people whose childhood had been in Edinburgh, that they were other people's Edinburghs quite different from hers »⁴²⁶) [« Sandy comprit avec un choc, en parlant à des gens qui avaient passé leur enfance à Édimbourg, que d'autres personnes avaient des Édimbourg tout différents du sien »⁴²⁷]. Dans la brève description de l'établissement en début d'ouvrage, la narration se focalise d'abord sur la figure fondatrice de l'école, présentée comme une femme sacrée dans l'école : ayant un portrait exposé dans le plus grand hall, elle est célébrée par l'ensemble de l'école tous les quatre ans et est explicitement associée à la bible, dont un exemplaire est tenu ouvert en permanence sous le tableau, et sur lequel on peut lire soulignés à l'encre rouge les mots « O where shall I find a virtuous woman, for her price is above rubies »⁴²⁸ [« Oh ! Où trouverai-je une femme vertueuse ? Car elle est plus précieuse que les rubis »⁴²⁹].

Le passage relevé dans le texte biblique souligne l'importance du genre dans la question, mais le portrait de la fondatrice, affiché en guise d'illustration, est un « manly portrait »⁴³⁰ [« un portrait hommasse »⁴³¹]. Comme l'indique le ton ironique de cette description, les réunions organisées autour d'une figure commune ne rassemblent pas tout le monde. Une institutrice ne rentre pas dans le cadre : Miss Brodie. Lors d'un des premiers cours donné au clan Brodie, elle s'arrête dans le bureau de la directrice où une affiche retient son attention :

Miss Mackay retains him [Stanley Baldwin, premier ministre du Royaume-Uni] on the wall because she believes in the slogan "Safety First". But Safety does not come first. Goodness, Truth and Beauty come first.⁴³² [« Mademoiselle Mackay le garde au mur étant donné qu'elle croit au mot d'ordre "Sécurité d'abord". Mais la sécurité n'est point primordiale. La Bonté, la Vérité, la Beauté sont primordiales... »⁴³³].

Ce monde à part que représente l'école Marcia Blaine est décrié par l'institutrice qui, au sein de sa classe, crée un monde à soi. Une fois les filles du clan entrées à l'école des grandes, elles sont

424 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.33

425 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.61

426 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.33

427 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.62

428 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.6

429 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.12

430 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.6

431 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.12

432 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.10

433 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.19

réparties dans les quatre maisons différentes de Marcia Blaine : Holyrood, Melrose, Argyll et Biggar. Mais malgré les consignes données, les anciennes élèves de Miss Brodie continuent de privilégier leur amitié au détriment de l'esprit d'équipe :

It was the team spirit, they were told, that counted now [...] Inter-house friendships must not suffer, of course, but the team spirit ... / This phrase was enough for the Brodie set who, after two years at Miss Brodie's, had been well directed to its meaning.⁴³⁴ [« C'était l'esprit d'équipe, leur disait-on, qui désormais comptait [...] Les camaraderies inter-groupes n'en devaient pas souffrir, bien entendu, mais l'esprit d'équipe ... / Cette expression suffisait pour le clan Brodie, lequel, après deux ans chez Mlle Brodie, avait été bien instruit quant à sa signification »⁴³⁵.

La mise en abyme se poursuit au sein du clan Brodie et ses élèves puisque le refuge que représente pour ses dernières la classe de l'institutrice – notamment lorsqu'elles doivent supporter la remplaçante Miss Gaunt – peut à son tour devenir un milieu à fuir. En témoigne les nombreuses échappées de Sandy dans son imaginaire ou dans ses pensées alors que Miss Brodie fait classe :

'I'm sure Sandy's mind is not on motor cars, she is paying attention to my conversation like a well-mannered girl.' / And if people take their clothes off in front of each other, thought Sandy, it is so rude, they are bound to be put off their passion for a moment.⁴³⁶ [« 'Je suis sûre que Sandy ne pense pas aux voitures; en fille bien élevée, elle prête attention à mes propos.' / Et si les gens se déshabillent l'un devant l'autre, songeait Sandy, c'est si mal élevé qu'ils ne peuvent manquer d'être détournés de leur passion pendant quelques instants »⁴³⁷].

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, nous avons déjà eu l'occasion de parler longuement de l'environnement dans lequel le personnage évolue et à quel point cet environnement reflète une société caractérisée et régie par des codes. À l'association de la perfection au contrôle de soi et de sa famille, à la nécessité de s'en tenir à des rôles attribués selon le genre de chacun.e, ajoutons également la peur du silence et du vide éprouvée par la communauté bourgeoise d'S. Tahla. Le nombre de rumeurs que le narrateur contribue à propager font écho au dîner organisé par Lol en milieu de roman et durant lequel un grand silence règne. Les invités, Tatiana comprise, semblent ne parler que pour rompre le silence et échangent des mondanités : « Nous nous taisons toujours à peu près complètement. Tatiana demande à Lol où elle ira passer ses vacances. En France, dit Lol. Nous nous taisons encore »⁴³⁸. Ayant l'habitude de bavarder de tout et de rien ou de s'adonner aux commérages, les mondain.e.s sont troublé.e.s lorsqu'une personne ne se prête pas au jeu : « Le dîner est relativement silencieux. Lol ne fait aucun effort pour qu'il le soit moins, peut-être ne le remarque-t-elle pas »⁴³⁹.

434 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.78

435 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.145

436 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.37

437 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.69

438 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.142

439 *Ibid.*, p.141

B. Des personnages qui reflètent des travers sociétaux

Dans *Les Gommès*, les rapprochements entre personnages et institutions sont rapides à faire. Si la société est aliénée, les institutions perdent complètement leur raisons d'être, à commencer par les structures politiques et policières en lesquelles Robbe-Grillet ne place aucun espoir d'utilité. On distingue dans le roman trois niveaux hiérarchiques : le ministère de l'Intérieur avec à sa tête le ministre Roy-Dauzet ; le Bureau des Enquêtes dirigé par le chef Fabius et enfin, le commissariat de la ville où est envoyé Wallas, et le commissaire Laurent. Il existe une grande défiance entre ces trois organisations, découlant pourtant toutes les unes des autres. Le ministre n'est pas pris au sérieux par Laurent, qui tourne sa théorie du complot – pourtant vraie – en une blague :

comme il n'y a pas d'assassin possible, il faut bien adopter la théorie Wallas : le « gang » fantôme, aux buts mystérieux et aux conjurés insaisissables... Le commissaire Laurent en rit tout seul, tant il trouve cocasse la dernière trouvaille du ministre. Cette affaire serait déjà suffisamment embrouillée sans aller chercher des idioties pareilles.⁴⁴⁰

De son côté, le ministre Roy-Dauzet n'a aucune confiance en ses subordonné.e.s et ne les tient pas au courant de l'existence de l'Organisation terroriste (« Comme des fuites étaient à craindre dans une administration aussi vaste et ramifiée que la police, Roy-Dauzet a préféré que celle-ci ne soit pas chargée directement de la lutte contre les terroristes »⁴⁴¹) ce qui a pour effet de complexifier encore davantage l'affaire. Wallas ne sait jamais quelles informations il peut partager et ne reçoit par conséquent que des imprécisions. Pensant que le corps de la victime a été réquisitionné par le Bureau des Enquêtes, il ne réclame pas un cadavre qui n'a jamais existé.

La politique en acte est soit contre-productive soit efficace, mais sans que les raisons de sa mise en œuvre ne soient clairement exprimées. On ne sait rien des motivations de l'organisation politico-terroriste, ce qu'exprime Wallas lorsqu'il récapitule vainement les informations connues sur l'affaire :

une monstrueuse campagne d'intimidation – ou même de destruction totale – menée (par qui ?) contre ces hommes dont le rôle politique, quoique non officiel, est sans doute très important et qui, pour cette raison, bénéficient... d'une...⁴⁴²

Ces assassinats politiques, parce qu'ils ne sont pas revendiqués comme tels, sont mis en doute par le commissaire Laurent alors que ce sont des faits réels. Il n'écoute qu'à moitié le témoignage de Marchat, l'ami marchand de Dupont venu lui révéler l'existence du complot, et le prend pour un « détraqué »⁴⁴³.

440 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, op. cit., p.180

441 *Ibid.*, p.218

442 *Ibid.*, p.75

443 *Ibid.*, p.185

Pourtant, si l'idéologie du groupe terroriste est indéchiffrable, elle affiche des résultats probants. Si probants que ses actions provoquent un renversement de valeur au sein des structures institutionnelles : le chef de police Fabius finit par pencher en leur faveur (« Un jour il a déclaré froidement que ces gens-là étaient des philanthropes et qu'ils ne recherchaient que le bien public »⁴⁴⁴). Il n'est pas anodin de constater que Dupont, pourtant courageux, ait préféré se faire passer pour mort plutôt que de se placer sous protection policière. L'échec de Wallas dans son enquête est emblématique des pouvoirs qu'il représente.

Dans le roman écrit par Spark, une des notions majeures soulevée par sa lecture se résume à un titre, le titre du traité écrit par Sandy une fois devenue nonne. Au cours de sa vie, elle est en effet témoin de nombreuses transmutations, à commencer par les siennes : d'élève soumise à Miss Brodie elle finit par être celle qui la trahit, devient l'amante d'un homme catholique puis se convertit au catholicisme et se fait nonne sous le nom de « Sister Helena of the transfiguration »⁴⁴⁵ (« sœur Helena de la Transfiguration »⁴⁴⁶) avant de gagner une certaine renommée grâce à l'écriture de son « odd psychological treatise on the nature of moral perception, called ' The Transfiguration of the commonplace' »⁴⁴⁷ [« curieux traité de psychologie sur la nature de la perception morale, intitulé *La Transfiguration du lieu commun* »⁴⁴⁸]. A travers le choix de son nom religieux ou du titre de son traité, on comprend l'importance de la métamorphose pour Sandy, qui considère que les personnes, leurs traits de caractère, leurs actions ou leurs projets peuvent avoir un sens allégorique.

Ce titre fait fortement penser au sous-titre d'*Eichmann à Jérusalem*, « Rapport sur la banalité du mal », livre écrit par Hannah Arendt et auquel nous avons déjà fait référence dans la deuxième section de la partie I. Dans cet ouvrage, la philosophe avance notamment l'idée que le mal n'est pas seulement l'apanage de personnes hors du commun, mais qu'il est à la portée de tou.te.s et revêt plusieurs aspects, notamment celui de la banalité et de la normativité. Eichmann était un bureaucrate obéissant à une hiérarchie, Jean Brodie est une institutrice qui « was not in any doubt, she let everyone know she was in no doubt, that God was on her side whatever her course »⁴⁴⁹ [« n'avait pas le moindre doute ; elle faisait savoir à tout le monde qu'elle n'avait pas le moindre doute, que Dieu Se trouvait dans son camp, quelle que fût sa ligne de conduite »⁴⁵⁰].

Le comportement dictatorial de Miss Brodie, même s'il est limité à l'enceinte des murs de l'école, devient emblématique de la montée du fascisme dans les années trente. Il y a de nombreux parallèles à faire entre les régimes fascistes de cette époque et la classe de l'institutrice. Outre le fait

444 *Ibid.*, p.74

445 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.34

446 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.62

447 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.35

448 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.65

449 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.85

450 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.159

que la prise de confiance de l'institutrice corresponde à la montée en puissance des fascistes en Europe – montée en puissance qu'observe l'institutrice avec exaltation – outre le fait que la mort de Jean Brodie suit de très près la fin de la guerre, Spark fait des comparaisons qui permettent ce rapprochement.

Alors qu'il observe le défilé fasciste qu'il surplombe, Mussolini est décrit comme se tenant « on a platform like a gym teacher or a Guides mistress »⁴⁵¹ [« debout sur une estrade, les pass[ant] en revue à la façon d'un professeur de gym, ou d'une cheftaine d'éclaireuses »⁴⁵²]. Cette comparaison est significative puisque le groupe des écolières privilégiées est quant à lui décrit comme « Miss Brodie's fascisti, not to the naked eyes, marching along, but all knit together for the need and in another way, marching along »⁴⁵³ [« les fascistes de Mlle Brodie, toutes en train de marcher au pas, non pas à l'oeil nu mais toutes liées ensemble dans l'intérêt de Mlle Brodie et, d'une autre manière, en train de marcher au pas »⁴⁵⁴]. La comparaison prend deux formes, une comique puisque l'élite guerrière est assimilée à un groupe de jeunes écolières, l'autre sérieuse puisqu'elle laisse entendre que ce groupe d'enfants est susceptible de succomber à la propagande fasciste. Plus Sandy mûrit et plus elle voit en son institutrice non pas un monstre mais la banalité de ses défauts et de ses désirs. Bien qu'ordinaires et associés à son égo sur-développé, ils la poussent à des extrémités injustifiables.

Dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, les personnages sont moins emblématiques d'une politique particulière que d'une question d'ordre social : quelle place y a-t-il pour les êtres marginalisés dans nos sociétés, et plus précisément, quel cas fait-on de la folie ? C'est généralement dans les phrases qui retranscrivent les on-dit de la communauté d'S. Tahla que l'on comprend les attentes formulées par la population. On associe la vie de Lol à des stéréotypes sur la folie : d'après les dires des habitant.e.s d'S. Tahla, il est normal que Lol, à la perte de son grand amour, sombre dans la maladie, une version qui corrobore le mythe de la folie comme état permanent. Malgré sa réaction positive durant le bal, les commentateur.rice.s ne retiennent que le cri qu'elle pousse et la prostration qui suit.

Elle ne comprend pas les questions qu'on lui pose, d'après quoi on juge qu'elle est un être à part, inapte à comprendre les subtilités humaines en société et inapte aux mondanités. On juge que puisqu'elle ne réagit pas de la même manière que les autres aux situations, elle ne les comprend pas. Pourtant, quand elle est face à la douleur de Tatiana, le narrateur pense qu'elle la remarque mais que, contrairement à d'autres, elle n'a pas envie d'y réagir : « la douleur de Tatiana, elle le voit, elle

451 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.31

452 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.58

453 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.31

454 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.59

est embarrassée, partout le sentiment »⁴⁵⁵. On la discrimine enfin en la qualifiant de « folle ». Cette appellation – généralisatrice puisqu'elle sous-entend que les malades mentaux.ales sont tou.te.s membres d'une communauté homogène rassemblée autour des mêmes similitudes – nie l'individualité propre à Lol.

Plus Tatiana se sent exclue de la relation qui noue le narrateur à Lol, plus elle se remet à la considérer malade et moins elle cherche à comprendre son comportement : lors d'une des premières visites de Tatiana au domicile de Lol, elle cherche à la faire parler sur ses sentiments : « - Tu ne peux pas dire pourquoi ? demande Tatiana. / Ce ne serait pas clair, ça ne serait pas utile. / Tatiana tape du pied. / - Quand même, dit Tatiana. Un mot, Lol, sur ce bonheur »⁴⁵⁶. Mais lorsqu'elle comprend qu'elle est mise de côté, elle cherche à séparer le nouveau couple en creusant un fossé entre eux : « je saurais, sans lui faire aucun mal, lui dire de te laisser tranquille. Elle est folle, elle ne souffrira pas, c'est comme ça les fous, tu sais ? »⁴⁵⁷. Malgré elle, Lol devient un emblème de la notion, pourtant vague, de folie.

C. Comique et tragique toujours liés à la perception

Nous pouvons observer que dans notre corpus, les notions de comique et de tragique ne sont pas employées de la même manière. Dans la partie « Syntaxe du tragique » d'un de ses ouvrages⁴⁵⁸, le chercheur Marc Escola réunit des extraits de textes qui explorent les caractéristiques du tragique moins comme registre que comme mécanisme. Dans le passage issu de *La Philosophie tragique*, le philosophe Clément Rosset considère que « le temps tragique procède en temps inverse du temps véritable »⁴⁵⁹, entendant par temps véritable un temps chronologique. Selon lui, on ne se représente les mécanismes à l'origine d'une situation tragique qu'une fois ceux-ci mis en place. Il semble au contraire que la dimension comique des œuvres de notre corpus soit plus liée à l'utilisation de procédés appartenant au registre comique. Dans le roman de Spark, la société est symbolique des limitations humaines, puisque le fonctionnement de l'école Marcia Blaine et les relations entre ses membres sont décrites de manière satyrique. L'un des procédés auquel recourt l'auteur est la parodie : dans les trois premiers chapitres, on trouve des extraits d'un conte écrit en binôme par Jenny et Sandy, « The Mountain Eyrie »⁴⁶⁰ [« Le nid d'aigle dans la montagne »⁴⁶¹]. Dans *The faith*

455 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.159

456 *Ibid.*, p.109

457 *Ibid.*, p.164

458 Marc Escola, « Syntaxe tragique », *Le Tragique*, Paris, éd. Flammarion, coll.« Corpus », 2002, pp.155-205

459 *Ibid.*, p.164

460 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.18

461 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.34

and fiction of Muriel Spark, la chercheuse Ruth Whittaker considère que ce conte pastiche l'écriture de l'écrivain écossais Robert Louis Stevenson, auteur de *l'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* :

His black eye flashed in the lamplight of the hut. "Back, girl!" he cried, and do not bar my way. [...] "Never!" said Sandy, placing her young little body squarely in front of the latch and her arm through the belt. Her large eyes flashed with an azure light of appeal.⁴⁶² [« Arrière, femme ! » cria-t-il, et ne me barrez point la route. [...] - Jamais !" répliqua Sandy, qui plaça loyalement son jeune corps souple devant le loquet, et son bras en travers du verrou. Dans ses grands yeux d'azur brillait une lueur de séduction »⁴⁶³].

Le comique dans cette citation vient de l'écart qui existe entre action et narration – souvent repérable grâce aux analepses et prolepses – mais également entre objectivité et subjectivité, lorsque s'opposent les pensées des personnages à la réalité dans laquelle ils évoluent.

On trouve un exemple frappant lorsqu'on s'intéresse aux méthodes éducatives de Miss Brodie. En répétant à plusieurs reprises qu'elle parle à ses élèves comme à des adultes (« I don't believe in talking down to children, you are capable of grasping more than is generally appreciated by your elders »⁴⁶⁴) [« Je ne crois pas qu'il faille parler aux enfants avec condescendance ; vous êtes capables de saisir plus que ne l'estiment, en général, vos aînés »⁴⁶⁵], elle se rapproche d'elles en soulignant leur capacité de compréhension, mais continue pourtant d'exercer sa domination. En effet, elle démontre ensuite sa supériorité intellectuelle en détaillant l'étymologie du terme éducation (« Education means a leading out, from *e*, out and *duco*, I lead »⁴⁶⁶) [« Éduquer signifie "conduire hors de", d'*e*, "hors de", et de *duco*, "je conduis" »⁴⁶⁷] pour justifier ses méthodes d'enseignement, alors que les écolières n'ont pas encore de connaissances en latin. Contrairement à ses prétentions – extérioriser ce qui existe déjà dans l'âme de ses élèves – c'est sa propre expérience qu'elle introduit dans leur tête (« you will have the benefit of my own experiences »).

Les livres de Spark ont souvent été jugés comme artificiels et, partant de là, comme manquant d'authenticité. Il serait pourtant réducteur de les réduire à des lectures frivoles : si *The Prime of Miss Jean Brodie* est écrit avec des tournures comiques, les thèmes abordés sont à prendre au sérieux. La lectrice/lecteur rit du désir de l'institutrice de transfigurer son existence à travers la domination qu'elle exerce sur le clan Brodie tout en frissonnant face aux résultats qu'une telle influence provoque chez des enfants. L'institutrice elle-même est consciente du lien étroit qui relie comique et tragique. Ainsi, finissant une de ses leçons sur une note peu joyeuse, elle demande à Eunice de rendre l'atmosphère plus légère en faisant l'acrobate : « Where there is no vision, Miss

462 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.19

463 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.35

464 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.45

465 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.84

466 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.45

467 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.84

Brodie had assured them, ‘the people perish. Eunice, come and do a somersault in order that we may have comic relief»⁴⁶⁸ [Là où l’imagination fait défaut, leur avait assuré Mlle Brodie, les peuples périssent. Eunice, venez donc exécuter une culbute afin de nous apporter une détente comique »⁴⁶⁹].

Dans *Les Gommès* également, l’auteur nous fait osciller entre tragique et comique. C’est également par le biais de décalages entre des faits présentés comme objectifs et des faits subjectifs que se crée une connexion entre les deux notions. Ce ne sont pas les personnages qui sont comiques en soi, mais ces mêmes personnages mis en situation. Nous avons déjà relevé les nombreux quiproquos qui rythment le récit dans la deuxième section de la partie II. Le terme signifie littéralement « une chose pour une autre ». Leur présence, presque systématique dans le roman, accentue le fait que le registre comique repose sur un humour de situation autant que sur un comique de mots : on rit surtout des interactions entre personnages ou des méprises concernant les événements qu’ils vivent.

Partant de cette idée, on trouve plusieurs cas de figure. Certains passages évoquent des situations sinon comiques, du moins légères. Pourtant, dans l’enchaînement des faits et des conversations, les termes utilisés véhiculent une certaine tension. Lorsque l’ivrogne du Café des Alliés entame un dialogue avec Anna Smite, venue dans le café afin d’appeler la police concernant l’agression de son patron, il cherche à la faire rire en lui faisant une blague :

- Savez-vous, grand-mère, quel est le comble pour un employé des postes ? / Elle s’est tournée vers lui. / - Eh bien, mon garçon, il n’y a pas de quoi se vanter. / - Mais non grand-mère, pas moi, pas moi ! Je vous demande si vous savez ce qui est le comble pour un employé de postes ? / Il s’exprimait d’un ton solennel, mais avec un peu de difficulté. / - Qu’est-ce qu’il dit ? / Le patron s’est tapoté le front en guise d’explication.⁴⁷⁰

Alors qu’il annonce dès le début son rôle comique en posant une question qui sert d’ouverture à un genre de blagues particulier (« quel est le comble pour un employé des postes ? »), madame Smite entend mal et d’une farce générale, elle recentre la conversation sur l’ivrogne lui-même ; ce qui le pousse à adopter un ton plus sérieux auquel il est moins habitué (« avec un peu de difficulté »), lui qui est souvent décrit comme jovial. La gradation continue puisque dans la réplique qui suit, la vieille dame ne s’adresse même plus à lui directement (« Qu’est-ce qu’il dit ? ») et que l’échange se termine sur un geste qui dénote l’agacement du patron (« Le patron s’est tapoté le front en guise d’explication »).

468 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.7

469 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.14

470 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, op. cit., p.34

D'autres passages du texte, à l'inverse, abordent des thèmes sérieux sur une tonalité comique. C'est souvent le cas lorsque l'on est en présence du commissaire Laurent, qui considère que la théorie du complot terroriste est trop romanesque pour être vraie :

comme il n'y a pas d'assassin possible, il faut bien adopter la théorie Wallas : le « gang » fantôme, aux buts mystérieux et aux conjurés insaisissables... Le commissaire Laurent en rit tout seul, tant il trouve cocasse la dernière trouvaille du ministre. Cette affaire serait déjà suffisamment embrouillée sans aller chercher des idioties pareilles.⁴⁷¹

Cette théorie lui semble tellement improbable qu'il la dénigre (« trouvaille » ; « idioties ») en lui conférant une dimension comique, donc à ne pas prendre au sérieux.

Dans certains passages enfin, les personnages semblent eux-mêmes conscients, ou de la dimension comique, ou de la dimension tragique de la situation, et cette prise de conscience semble provoquer en eux un sentiment inverse. Lorsque Daniel Dupont vient récupérer des dossiers importants, à la même heure qu'à celle de sa tentative d'assassinat et au même endroit, il voit son visage dans la glace : « Dupont voit seulement, dans la glace, son visage où reste peinte une anxiété qui lui paraît maintenant risible »⁴⁷². Pourtant effrayé par le fait de revenir sur le lieu de son agression, il cherche à se prouver que sa peur est irrationnelle et afin de trouver la situation comique, prend de la distance avec lui-même : au lieu d'utiliser le pronom personnel sujet qui servirait à désigner sa personne, il ne fait référence qu'à une partie de son corps, le visage. Au contraire, lorsque Wallas tente de partager son explication avec le commissaire Laurent, le fait d'entendre ses idées énoncées à voix haute lui permet de comprendre l'incrédulité du commissaire :

A mesure qu'il parlait, il sentait de plus en plus le caractère incroyable de son récit. Peut-être, d'ailleurs, cela ne tenait-il pas aux mots qu'il employait : d'autres, choisis avec plus de soin, auraient eu le même sort ; il suffisait de les prononcer pour qu'on n'ait plus envie de les prendre au sérieux. [...] Pour comble de malheur, il avait en face de lui le visage amusé du commissaire dont l'incrédulité trop visible achevait d'anéantir la vraisemblance de ses constructions.⁴⁷³

Dans le roman de Duras en revanche, on ne trouve pas vraiment ce mélange de comique et tragique. Les sentiments que la lectrice.eur ressent sont souvent le reflet des sentiments éprouvés par les personnages eux-mêmes. Il est fréquemment fait référence aux émotions de Lol, de sa souffrance et sa tristesse à son bonheur et à sa « joie barbare, folle, dont tout son être devait être enfiévré »⁴⁷⁴. Notons que l'une des rares fois où son rire est mentionné, c'est parce qu'il masque un mensonge (« J'apprends que le naturel du rire de Lol est incomparable lorsqu'elle ment »⁴⁷⁵) : Lol n'est pas un personnage comique. Parce que le récit est entièrement fait par un narrateur interne, la

471 *Ibid.*, p.180

472 *Ibid.*, p.314

473 *Ibid.*, p.216-217

474 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.129

475 *Ibid.*, p.86

mise à distance avec les autres personnages ou avec les événements est beaucoup plus ténue et ne permet pas une lecture ironique. Et c'est aussi parce que Jacques Hold, attiré par le personnage de Lol, est fasciné par son attrait pour le vide et l'oubli de soi. Pour ressentir le comique ou le tragique d'une situation, il faut obligatoirement une conscience perceptrice : à mesure qu'il fréquente Lol, le narrateur se met à attendre et à apprécier « l'engluement dans l'oubli »⁴⁷⁶.

3. Structures qui révèlent les desseins des autrice.eur.s

A. Structure anagogique dans le roman de Spark

Nous avons évoqué à plusieurs reprises la religion de Spark. Il faut nous attarder un peu plus longuement sur le sujet afin d'expliquer en quoi la structure de *The Prime of Miss Jean Brodie* est corrélée à la vision catholique de l'autrice. Rappelons qu'à l'image du personnage de Sandy, l'écrivaine s'est convertie au catholicisme au cours de sa vie adulte. Avant cela, et alors que son écriture était portée sur la poésie, elle a vécu une panne d'inspiration d'une période d'un an environ. Ce n'est qu'après qu'elle se décide enfin à écrire des romans, reliant les caractéristiques du genre à sa vision religieuse du monde. Dans l'article « My conversion », elle écrit : « I found I could write, things were taking shape as if there had been a complete reorganisation of my mind »⁴⁷⁷ [« J'ai découvert que je pouvais écrire, les choses prenaient forme comme s'il y avait eu une complète réorganisation de mon esprit »].

Sa conversion lui apporte un sentiment d'unité qu'elle n'avait pas éprouvé auparavant : « from that time I began to see life as a whole rather than as a series of disconnected happenings. »⁴⁷⁸ [« c'est à ce moment que j'ai commencé à envisager la vie comme un tout plutôt que comme une série d'événements discontinus. »] Cette cohérence lui permet d'exprimer simultanément son sens artistique en donnant un sens imaginé à ce qui apparaît commun, et sa spiritualité puisqu'en tant que créatrice d'un monde autonome, elle adopte une posture divine donc unificatrice et générant du sens. Tout comme le Dieu catholique, elle peuple ce monde de personnages à la fois libres – puisqu'on a souvent accès à leurs réflexions et aux choix qu'ils font ensuite – et limités, ces personnages étant les sujets de l'écrivaine.

Dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, on a en effet l'impression de lire des passages contingents. Mais au fil de la lecture, on parvient à connecter ces événements entre-eux, donc à comprendre en quoi ils font potentiellement partie d'un ordre divin. Le cardinal Newman, dont

476 *Ibid.*, p.135

477 Muriel Spark, « My Conversion », *Twentieth Century*, CLXX, 1961, p.60

478 Muriel Spark, « How I became a novelist », *John O'London's Weekly*, n°61, 1960, p.683

l'influence spirituelle fut importante pour Spark, écrivait : « I believe in design because I believe in God ; not in a God because I see design »⁴⁷⁹ [« Je crois à un plan universel parce que je crois en Dieu ; pas à un Dieu parce que je vois le plan universel »]. Il est d'ailleurs fait allusion à ce double aspect des choses à propos du personnage de Jenny (« a sense of the hidden possibilities in all things »⁴⁸⁰) [« le sentiment des possibilités cachées en toute chose »⁴⁸¹] ou, plus clairement encore, à propos de Sandy, dont l'esprit « was full of his [Teddy Lloyd] religion as a night sky is full of things visible and invisible »⁴⁸² [« était aussi empli de la religion de Teddy qu'un ciel nocturne est plein d'objets visibles et invisibles »⁴⁸³].

C'est parce que, pour Spark, l'ordre de Dieu est immanent au monde, et parce qu'elle travaille dans ses fictions autour de la possibilité de percevoir chaque élément à la fois comme contingent et comme faisant partie d'un schéma général que l'on peut qualifier la structure du roman d'« anagogique ». Dans le dictionnaire du *Petit Larousse Illustré*⁴⁸⁴, ce terme définit une écriture qui élève le sens littéral au sens spirituel. Dans la revue *Twentieth Century*, Spark déclarait « Fiction to me is a kind of parable »⁴⁸⁵ [« Pour moi, la fiction est une parabole »]. Originellement, ce procédé désigne de courts récits religieux et allégoriques, de caractère familier, sous lesquels se cachent un sens moral.

Plus qu'au statut social des personnages, l'autrice s'intéresse à leur spiritualité et à leur sens moral. Prenons le contexte fasciste dans lequel se déroule notre roman. C'est moins pour une question de vraisemblance que pour une question d'opportunité que Spark choisit de situer son récit dans la ville d'Édimbourg pendant les années trente. La tentation que peuvent exercer les régimes totalitaires sur certains membres de la population constitue un piège pour Miss Brodie, qui y cède entièrement et devient pécheresse aux yeux de Sandy. On s'aperçoit que dans *The Prime of Miss Jean Brodie* l'autrice aime à déstabiliser les personnages lorsqu'ils sont trop sûrs d'eux. Évidemment, par le sort qui lui est réservé dans le futur, il ne fait aucun doute que Jean Brodie est punie de son orgueil : en ne pouvant plus exercer dans son école, en s'étant fait « trahir » par l'une de ses favorites, en n'ayant jamais pu jouir de son amour pour Teddy, et en mourant seule un an après la fin des régimes fascistes, régimes qu'elle soutenait.

B. Structure de l'oubli dans le roman de Duras

479 John Henry Newman, *Letters*, Londres, éd. Peter Owen, 1957, p.147

480 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.81

481 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.151

482 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.123

483 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.231

484 *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, éd. Larousse, 2017

485 Muriel Spark, « My Conversion », *Twentieth Century*, CLXX, 1961, p.63

La structure du roman de Duras est également liée aux sujets qui la préoccupent. Nous nous sommes penché.e.s à de nombreuses reprises sur la notion de folie. Cette dimension est également très présente dans la vie de l'autrice : depuis son enfance, l'état mental de sa mère la questionne. Mais pas uniquement. Dans *Les Parleuses*, ouvrage retranscrivant des entretiens entre la journaliste Xavière Gauthier et elle, l'écrivaine dit : « Alors, ça, j'ai dû faire un effort, qui a fait que... la folie n'a plus été cet épouvantail qu'on a dressé devant moi, durant toute ma vie... les hommes... »⁴⁸⁶. A l'instar du personnage éponyme de son roman, le terme de folie lui est attribué par d'autres. Ayant traditionnellement une connotation négative, son utilisation est vécue comme une menace, un outil de dissuasion qui permet de contrôler, de normativiser le comportement de personnes marginalisées.

Pourtant, l'importance que prend Lol dans l'activité créatrice de Duras souligne son attachement pour le personnage : sur une période de plus de dix ans, on la retrouve dans plusieurs textes ou films ultérieurs au *Ravissement de Lol V. Stein* (1964), qu'elle fasse partie intégrante du récit dans *L'Amour* (1971) et dans *La Femme du Gange* (1974), ou qu'elle soit suggérée dans *Le Vice-consul* (1956) et *India Song* (1973). Dans l'interview donnée à Pierre Dumayet⁴⁸⁷, l'écrivaine déclare, en opposition à la pensée dominante, que l'état de Lol lui paraît désirable. Toujours selon elle, le ravissement dans lequel son personnage se trouve parfois plongée, ainsi que son absence à soi et au monde sont des états que beaucoup de gens effleurent, sans pour autant s'y abandonner. Elle n'écrit pas autre chose lorsque pour la première fois, Lol s'oublie allongée dans le champ de seigle :

Elle sait quand même que certains lutteraient – elle hier encore – qu'ils retourneraient chez eux en courant dès qu'un reste de raison les ferait se surprendre dans ce champ. Mais c'est la dernière peur apprise de Lol, celle que d'autres auraient à sa place, ce soir.⁴⁸⁸

Lol met son égo entre parenthèse, pas une seule fois elle ne se révolte contre l'idée que l'on puisse se déprendre d'elle. Au contraire, elle semble vouloir maîtriser ses sentiments dans un premier temps afin de ne rien ressentir par la suite (« Elle réprime une souffrance très grande dans laquelle elle ne sombre pas, qu'elle maintient au contraire, de toutes ses forces, au bord de son expression culminante qui serait celle du bonheur »⁴⁸⁹). C'est ce qui intéresse Duras avant tout : cette abolition du sentiment qu'elle pousse à son paroxysme en créant le personnage de la mendicante dans *Le Vice-Consul*, dont on suit plus ou moins l'errance sans nous attarder sur les prémisses d'une folie qui paraît irrémédiable. L'écrivaine arrête le récit de Jacques Hold dans un moment bascule qui ne nous permet pas de déterminer si les crises d'identité vécues par Lol se reproduiront continuellement ou jamais plus.

486 Marguerite Duras & Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p.22

487 Pierre Dumayet, interview de Marguerite Duras, vid. cit.

488 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.63

489 *Ibid.*, p.132

Dans un ouvrage au sous-titre évocateur, *On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écriture*, l'écrivain Jean-Pierre Ceton retranscrit ses entretiens avec l'autrice. On peut y lire la vision qu'elle se fait de son statut d'artiste :

Ce troisième homme, voyez-vous, qui marche le long de la plage, j'essaie toujours, toujours, de l'amener vers les autres. Je pense que c'est moi, l'homme qui marche, enfin c'est l'auteur. / J'essaie toujours de l'amener dans la perte, dans la perte de la peur où sont les autres. C'est-à-dire la folie, l'amnésie totale.⁴⁹⁰

Précisons qu'à l'époque de l'écriture du *Ravissement de Lol V. Stein*, elle a déjà un passé tourmenté par l'alcool et que c'est la première fois qu'elle se lance dans la création d'un roman sans boire, ce qui renforce sa peur d'écrire un mauvais roman et de ne pas trouver les mots justes.

Travaillant donc à fixer l'oubli par l'écriture, Duras donne à son roman un mouvement rétrograde : au début de la fiction, le grand événement du bal a déjà eu lieu. Il faudra à Lol tout le reste du récit pour reconstruire cette scène initiale, d'abord par le biais des souvenirs, puis par le biais d'une mise en acte. Si on compare la structure du roman à une pièce de théâtre, on peut dire que le soir de la grande première a lieu dès le début du récit, et que tout le reste représente des soirées de répétition. Mais ce mouvement, en apparence tourné vers le passé, peut être interprété autrement. Dans l'ouvrage de Søren Kierkegaard dont nous avons parlé, ce dernier distingue la répétition du ressouvenir :

La répétition et le ressouvenir représentent le même mouvement, mais en sens opposé, car ce dont on se souvient a été, c'est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant. C'est pourquoi, quand elle est possible, la répétition rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux.⁴⁹¹

La crise vécue par Lol à la fin du roman peut ainsi annoncer la réussite de son entreprise. Ayant réussi à s'extirper de l'immobilisme dans lequel son passé la plongeait, elle parvient à aller de l'avant et à vivre à nouveau « l'éviction souhaitée de sa personne »⁴⁹².

C. Structure ironique pour Robbe-Grillet

Contrairement à ce qu'il affirmera plus tard – à savoir que l'intrigue perd de l'importance dans l'art contemporain ou disparaît tout à fait – au début de sa carrière Robbe-Grillet affiche un grand intérêt pour les intrigues paradoxales et les revirements de situation prenant de court les personnages. Dans *Les Gommages*, Wallas, sans s'en rendre compte, est le protagoniste d'un scénario

490 Jean-Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras : On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écriture*, François Bourin Editeur, 2012, p.28

491 Søren Kierkegaard, *La Répétition*, op. cit., p.30

492 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.124

tragique. Dans leur étude sur *Les Gommès*⁴⁹³, les chercheurs Christian Michel et Lionel Verdier font le lien, grâce à la structure de l'ouvrage, avec l'*Œdipe Roi* de Sophocle. On trouve en effet un prologue qui fait écho au prologos, la partition de l'œuvre en cinq chapitres qui renvoient aux cinq épisodes de la tragédie grecque, et enfin un épilogue qui est l'équivalent de l'exodos. Le quiproquo final qui aboutit à la mort de Daniel Dupont est un véritable coup de théâtre qui inverse l'effet des actions.

Le sort de Wallas est ainsi lié à la notion de destin : quelle que soit sa volonté et ses efforts, il semble ne pas y avoir d'issue possible. Nous avons d'ailleurs noté auparavant que le roman décrit un monde où la politique n'a ni sens, ni utilité et où l'Histoire ne résulte jamais des actions humaines. Alors que dans la tragédie de Sophocle, l'activité d'Œdipe permet de révéler des événements qui se sont déjà produits, l'activité de Wallas produit ce qui ne s'est pas encore passé. La première annonce du meurtre de Dupont au début du roman est l'équivalent d'une prophétie, puisque c'est après avoir été prononcée qu'elle se réalise. Wallas n'est qu'un pion dans cette affaire : à la toute fin du roman, n'ayant aucune piste valable, il décide de suivre, sans les comprendre, les indications écrites sur la carte anonyme :

Il se rend compte en particulier de l'influence exercée sur lui par la carte déposée au commissariat – bien que cette carte ne puisse raisonnablement entrer dans l'échafaudage. Mais il n'a pas, en somme, autre chose à faire que de se présenter au rendez-vous. Puisqu'il n'existe à l'heure actuelle aucune autre piste, il ne perdra rien à suivre celle-ci.⁴⁹⁴

Il existe un rapport étroit entre le roman policier et la tragédie. Les deux genres ont la dissimulation d'un mystère en commun, ils relatent tous deux d'un renversement de situation, mais aussi d'un moment de révélation ou de reconnaissance. Enfin, ils ont tous les deux une dimension cathartique. Rappelons que *Les Gommès* est publié en 1953 et qu'il est en partie issu de deux traditions littéraires.

Dans la tradition anglaise des « who donnit », l'ingéniosité de l'intrigue est primordiale. L'auteur reprend à son compte les structures propres à la première tradition, mais pour les pervertir. Il attend qu'il soit trop tard pour que la solution apparaisse, et il mine tous les rôles classiques du roman policier en nous soumettant une solution qui bafoue les lois du genre, puisque c'est l'enquêteur qui, en cherchant le meurtrier, tue la victime. Dans la tradition américaine des « hard-boiled detective », c'est plutôt l'action, l'angoisse et la violence qui priment sur l'intrigue. On retrouve cette atmosphère angoissante dans le texte – notamment à cause des descriptions labyrinthiques de la ville – mais cette angoisse marque la limite d'une violence qui n'éclate jamais.

493 Christian Michel et Lionel Verdier, *Robbe-Grillet, Les Gommès, La Jalousie*, NeUILly, éd. Atlande, coll.« clefs concours », 2010, p.101

494 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès, op. cit.*, p.302

Le roman renverse la construction temporelle du récit d'enquête, traditionnellement composé de deux séries temporelles, celle qui appartient à l'histoire du crime, et celle qui appartient à l'histoire de l'enquête. Le récit se termine par l'élucidation du crime et l'arrestation du responsable. Dans *Les Gommès*, la mort de la victime n'est plus en ouverture mais en fermeture du roman tandis que l'énigme posée par le crime est en quelque sorte résolue au début de l'intrigue, la lectrice.eur étant au courant de l'identité du meurtrier. Qui plus est, la surprise finale n'est pas due à la réussite de l'enquête mais à une suite d'échecs : l'énigme n'est toujours pas élucidée, le meurtrier n'est pas identifié par la police, la victime est tuée par l'enquêteur et un autre meurtre est commis la nuit suivante, dans la même ville.

Le roman policier est le genre par excellence où tout doit s'expliquer. Pourtant dans le roman, on trouve une succession de faits non-expliqués : on ne sait pas ce que devient la balle manquante de Wallas, on ne connaît pas les motifs de l'organisation terroriste, on ne sait pas comment le docteur Juard est devenu le médecin du gang, ni comment Garinati a disparu si vite en sortant de la papeterie. On ignore ce que contiennent les dossiers rouges, ou qui a envoyé la carte postale laissée au commissariat. Qui plus est, on ne saura jamais si Daniel Dupont est vraiment le père de Wallas. Il en est de même pour toutes les informations faisant de Wallas un double d'Œdipe.

Pour révoquer la tragédie du roman, Robbe-Grillet crée une parodie de roman policier. Alors que dans le texte de Sophocle, le châtement final est infligé à cause d'un acte commis auparavant, dans *Les Gommès* la mort de Dupont n'est rien d'autre qu'un accident bête. Le geste de Wallas n'est pas tragique en soi, il est simplement de l'ordre du hasard, ce qui permet à Robbe-Grillet de miner la tonalité tragique par de l'ironie. Nous pouvons ici faire référence à un autre ouvrage écrit par Søren Kierkegaard, *Du Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*⁴⁹⁵. Dans cette thèse, il s'intéresse au philosophe Socrate pour sa pratique de l'ironie comme concept négatif. Selon lui, le but de Socrate n'est pas d'imposer une vérité ultime mais de remettre en cause les certitudes établies, partant du principe que pour accéder à la vérité, il faut avant tout se débarrasser des idées mensongères. Pour le philosophe danois, ce qui différencie Socrate d'un menteur vient du fait que si Socrate ne dit pas ce qu'il pense, il revendique en revanche le fait de ne pas disposer de connaissances qui pourraient légitimer sa parole. En insérant des différences entre le scénario du texte de Sophocle et le sien, Robbe-Grillet déstabilise les certitudes des lectrice.eur.s tout en ne cédant pas à la tentation de donner du sens au parcours de Wallas et à son existence.

495 Søren Kierkegaard, *Du Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate ; Confession publique ; Johannes Climacus ou De Omnibus dubitandum est*, trad. de P-H. Tisseau et E-M. Jacquet-Tisseau, Paris, éd. de l'Orante, 1975 [1841-1843]

PARTIE CONCLUSIVE : AUTRICE.EUR.S, PERSONNAGES ET LECTRICE.EUR.S

1. Artificialité affichée du roman

A. Nouveau Roman, redéfinition du réalisme plutôt qu'anti réalisme

En nous intéressant au nouveau roman et plus largement au postmodernisme, nous avons évoqué le fait que nos trois romancier.ère.s, tout en adoptant de nouvelles méthodes qui mettent en lumière les dessous de la création littéraire, considèrent que leurs textes contiennent une dimension réaliste, voire véridique. Partant du principe que le monde réel dans lequel nous évoluons n'existe que par le biais de la conscience qui le perçoit, donc le déforme, le réalisme ne serait donc pas synonyme d'omniscience puisque c'est de notre position limitée et conditionnée d'être humain que nous percevons le monde alentour. Dans *Pour un Nouveau Roman*, Robbe-Grillet écrit :

C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin.⁴⁹⁶

Dans *Les Gommages* et dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, il n'y a pas de rejet de toute signification – ce qui serait dans tous les cas impossible, le texte étant par la suite destiné à être lu, donc interprété – seulement ces significations sont multiples et coexistent avec l'arbitraire ou l'anodin, de sorte qu'il n'est pas possible d'avoir de certitudes sur le roman sans en éluder certains aspects. Duras et Robbe-Grillet appliquent à leur roman la notion d'infinité, notion qui est constitutive de l'ironie tel que définie par Søren Kierkegaard : elle « renouvelle sans cesse, comme la vieille sorcière, la tentative digne de Tantale de commencer par tout dévorer, pour se dévorer ensuite soi-même ou, comme on le dit de la sorcière, de dévorer son propre estomac »⁴⁹⁷. Une interprétation en chasse une autre et pourtant toutes sont valables, ce qui nous permet d'affirmer que la pratique herméneutique relève plus de l'art qui accumule que de la science qui hiérarchise.

Le cas de Spark est différent. Nous avons brièvement vu en introduction qu'elle occupe une place à part dans le monde littéraire britannique. Dans les années cinquante au Royaume-Uni, la majorité des fictions anglaises rejettent le modernisme et s'en tiennent à une écriture dont les

496 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, op. cit., p.149

497 Søren Kierkegaard, *La Répétition*, op. cit., pp.13-14

caractéristiques restent assez traditionnelles : vraisemblance de l'intrigue, cohérence des personnages, et enchaînement des actions chronologiques et facilement compréhensibles grâce à une narration déterminée. Les questions d'ordre religieux en sont le plus souvent absentes. S'opposant à cette dynamique, l'autrice détourne l'utilisation de techniques littéraires issues de la postmodernité pour traiter de questions qui lui sont essentielles et traiter, en creux, la présence divine.

L'écrivaine est en effet fort éloignée de la plupart des écrivain.e.s catholiques de l'époque. Ayant tendance à ne pas représenter la société au quotidien parce que ce serait considéré comme trivial, il.elle.s cherchent plutôt à dévoiler l'existence du divin et le champ de l'extraordinaire. Pour Spark, anges et démons ne sont pas des concepts dépassés ou à envisager uniquement dans une sphère divine évoluant à part du quotidien. Au contraire, ils sont ici et là, à l'intérieur d'une salle de classe ou dans un couvent par exemple. Si elle n'utilise pas les procédés littéraires qui donnent traditionnellement unité et cohérence au texte, c'est que tout en croyant à l'omniprésence de Dieu, elle convient que son existence soit remise en cause parmi les humains : il est difficile de discerner le sens et la justice divine derrière la profusion d'évènements produits à chaque instant.

C'est de cette incompréhension humaine que découlent les notions de vérité et de mensonge chères à l'autrice. Pour l'écrivaine écossaise, la vie elle-même est d'ailleurs une illusion rendant obscures les vérités religieuses : elle déclare écrire toujours « in the hope that everything will be said and done more clearly and more appropriately than in real life »⁴⁹⁸ [« dans l'espoir que tout sera dit et fait d'une manière plus claire et appropriée que dans la vie réelle »]. Voilà pourquoi on trouve, dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, une structure et une précision qui démontrent bien qu'en art, les schémas sont bien plus repérables que dans la vie. Selon elle, les écrivain.e.s sont donc des menteur.se.s par excellence. Elle définit d'ailleurs ses fictions comme des « pack of lies »⁴⁹⁹ [« paquets de mensonges »], non pas pour signifier que ce qui n'est pas vrai est sans valeur, mais parce qu'elle considère qu'en étant créatrice d'un monde autonome, elle prend le rôle de Dieu. En renforçant le caractère artificiel de son roman, elle assume ainsi sa position d'affabulatrice et se positionne aux côtés des personnages qu'elle crée – Jean Brodie et Sandy en particulier – à la différence que ses mensonges sont acceptables parce qu'ils constituent le cœur de son métier.

B. Fin de la confiance entre autrice.eur et lectrice.eur

498 Muriel Spark, « How I became a novelist », *John O'London's Weekly*, n°61, 1960, p.683

499 Muriel Spark, « The house of fiction », *Partisan review*, Spring 1963, p.80

Nathalie Sarraute traite justement de cette tendance à la dissimulation en déclarant que son époque est entrée dans « l'ère du soupçon »⁵⁰⁰. Parler d'une « ère » du soupçon revient à dire que d'autres périodes s'en distinguent. Cette expression désigne une sorte de contrat tacite reliant auteur.rice et lecteur.rice : il faut à la fois que le.a premier.ère prétende croire aux fictions qu'il.elle raconte, et que le.a deuxième prétende oublier que le texte qu'il.elle a sous les yeux est monté de toute pièce. L'immersion dans le roman et le processus d'identification aux personnages ne sont possibles que grâce à la suspension, par la.e lectrice.eur, de sa méfiance envers l'artificialité des fictions.

Mais lorsqu'un élément du texte rompt la fluidité de la narration, le sentiment de suspicion s'accroît. Robbe-Grillet décrit ce processus ainsi :

La moindre hésitation, la plus petite étrangeté (deux éléments, par exemple, qui se contredisent, ou s'enchaînent mal) et voilà que le flot romanesque cesse de porter le lecteur, qui soudain se demande si on n'est pas en train de lui « raconter des histoires », et qui menace de revenir aux témoignages authentiques, pour lesquels au moins il n'aura pas à se poser de questions sur la vraisemblance des choses. Plus encore que de distraire, il s'agit ici de rassurer.⁵⁰¹

L'heure est donc à la défiance entre des artistes qui mettent en avant le caractère authentique de leur création tout en se gardant d'en souligner le caractère artificiel, et des lectrice.eur.s qui montrent un grand intérêt pour des genres intrinsèquement liés à la réalité, comme l'autobiographie. Dans *The faith and fiction of Muriel Spark*, Ruth Whittaker explique que le roman entre en compétition avec les médias, dont la prolifération et la dramatisation des informations traitées rivalise avec la fiction. L'immédiateté de ce qui est montré est souvent considéré comme plus authentique que le mélange d'imagination et d'expérience opéré par l'artiste.

Toutefois, selon Nathalie Sarraute, une autre raison explique la méfiance de l'autrice.eur envers son.sa lecteur.rice : sans le vouloir et sans même en avoir conscience, ce.tte dernier.ère « typifie »⁵⁰² c'est-à-dire qu'il.elle classe les personnages selon des catégories connues afin de leur attribuer par analogie – et d'attribuer à l'ensemble du texte – des significations. L'accaparement des lectrice.eur.s par les personnages est néfaste pour l'autrice. Pour éviter cet écueil, elle considère qu'il faut « priver [la.e lectrice.eur] le plus possible de tous les indices dont, malgré [elle.lui], par un penchant naturel, [elle.il] s'empare pour fabriquer des trompe-l'œil »⁵⁰³. Si la.e lectrice.eur établit des rapports entre les choses, c'est pour ne pas avoir à affronter le désordre, la contingence, les accidents et ne ressentir ni sentiment d'étrangeté ni sentiment de perplexité face à ce qui est là [je souligne].

500 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, op. cit., p.63

501 Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau...*, op. cit., p.36

502 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, op. cit., p.72

503 *Ibid.*, p.74

Selon Bruce Morrissette, Robbe-Grillet commet une erreur théorique en partant du principe qu'il y a un être-là des choses, à la fois antérieur aux modes de représentations et extérieur au langage, que la littérature s'efforcerait de capter afin de renouer avec le réel. En effet, d'un point de vue anthropologique, les choses signifient tout de suite et tout le temps. Si elle parvenait à dépouiller complètement les objets de leurs significations, la littérature s'affirmerait comme un artifice admirable, mais la tâche est ardue.

Nous avons vu tout au long de notre développement que c'est non le dépouillement de toute signification mais bien l'indétermination – par l'accumulation d'hypothèses se contredisant ou n'étant pas développées, par le glissement qui confond les personnages entre eux, ou par les changements temporels qui nous font voyager dans le temps – qui permet d'interpeller le lectorat en ne lui permettant pas d'avoir une lecture une et définitive des textes de notre corpus. Nos autrice.eur.s cherchent à ce que l'on doute de l'autonomie de leurs mondes fictionnels en révélant les mécanismes de création. De cette manière, nous interrompons sans cesse notre acte de lecture par un retour à la réalité immédiate, ce qui nous empêche de nous impliquer émotionnellement et de rester alerte. Nos trois œuvres reposent fortement sur la notion de réflexivité.

La présence de multiples mises en abyme dresse un parallèle entre l'artiste écrivant, les personnages qu'elle.il imagine et les personnes qui lisent cet écrit. Dans le cas d'une mise en abyme, l'axe créatrice.eur, création, créature, s'il n'est multiple, est au moins double. Prenons l'exemple du *Ravissement de Lol V. Stein* : dans la réalité, Duras, stylo en main, est en train de créer le personnage de Lol. Dans la fiction, c'est Lol qui façonne le narrateur pour qu'il devienne sa créature, l'amant de ses envies. Ou, plus concrètement encore, c'est Jacques Hold qui, en rassemblant témoignages et allégations au sujet de Lol ainsi que ses propres inventions, crée l'énigmatique personnage du roman.

Lol mange, elle se nourrit. / Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer, sa facilité, sa simplicité désolante, car du moment que je la nie, celle-là, j'accepte l'autre, celle qui est à inventer, que je ne connais pas, que personne encore n'a inventée : la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein.⁵⁰⁴

Dans cette citation, on retrouve le concept d'indétermination caractéristique du nouveau roman, d'autant qu'elle se situe dans les dernières pages du livre et que celui-ci se referme sans que nous n'apprenions les conséquences de la relation entre Lol et le narrateur. Qui plus est, Jacques Hold assume ses limites – en évoquant les possibilités futures du couple et en exprimant clairement sa préférence – et revendique le caractère fictif de son témoignage.

On trouve également de nombreuses adresses aux lectrice.eur.s qui prennent la forme d'allusions ou de clins d'œil et permettent un rapprochement direct entre autrice.eur.s et

504 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.184

lectrice.eur.s. C'est le cas dans *Les Gommès*, où Robbe-Grillet s'amuse par exemple à mettre en parallèle l'incompréhension de Wallas avec celle des lectrice.eur.s :

Attention Citoyens ! Attention Citoyens ! Attention Citoyens ! Wallas connaît cette affiche, répandue dans tout le pays et déjà ancienne, une quelconque mise en garde d'un syndicaliste contre les trusts, ou des libéralistes contre la protection douanière, ou le genre de littérature que personne ne lit jamais, sauf, de temps à autre, un vieux monsieur qui s'arrête, met ses lunettes et déchiffre avec application le texte entier en déplaçant les yeux le long des lignes du début jusqu'à sa fin, se recule un peu pour considérer l'ensemble en hochant la tête, remet ses lunettes dans leur étui et l'étui dans sa poche, puis reprend sa route avec perplexité, se demandant s'il n'a pas laissé échapper l'essentiel.⁵⁰⁵

Le passage semble à la fois concerner Wallas et la.e lectrice.eur du roman. La juxtaposition de la deuxième phrase met en lumière – grâce à la répétition de la conjonction de coordination « ou » - la multiplicité des interprétations possibles. La suite de la citation est d'autant plus explicite qu'il est clairement fait référence au « genre de littérature que personne ne lit jamais », allusion ironique au nouveau roman et à l'effort de concentration que demande la lecture d'un roman du genre, soulevant plus de questions qu'elle n'en résout.

Dans *The Prime of Miss Jean Brodie*, l'attention est portée non sur la représentation du réel mais bien sur la tendance humaine à créer des fictions. Nous l'avons vu, Jean Brodie et Teddy Lloyd aiment à recréer leur quotidien, tout comme Sandy. A de nombreuses reprises, nous trouvons des passages qui évoquent Sandy en plein acte créateur, lorsque, avec Jenny, elle imagine et écrit la correspondance amoureuse entre son institutrice et Teddy Lloyd ou encore lorsqu'elle s'évade en esprit de la classe pour imaginer une conversation avec la danseuse Anna Pavlova. A l'instar de sa créatrice, elle est autrice puisqu'elle écrit un traité dont le titre, « The transfiguration of the commonplace » [« La transfiguration du lieu commun »] se réfère également à l'écriture en elle-même et à l'art comme moyen thérapeutique, quand inventer des fictions évolue en peur des dérives que cela provoque.

2. Quelle importance est accordée au langage ?

A. Une écriture « économique »

Si l'artificialité du roman est liée aux structures fictionnelles, elle repose également sur le processus d'écriture en lui-même, et sur l'importance des mots. Pour l'écrivaine écossaise, le principe d'économie est fondamental puisqu'elle désire ne rien laisser au hasard. Ce principe désigne le fait que n'importe quel détail, même paraissant sans importance en surface, est en accord

⁵⁰⁵ Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op. cit.*, p.63

avec le ou les thèmes du roman : chaque mot employé est nécessaire au texte, il possède par conséquent sa juste longueur. Dans son autobiographie, Spark écrit : « J'aime la prose économe, et je me suis toujours efforcée de trouver le moyen le plus bref d'exprimer ce que je voulais dire »⁵⁰⁶. Un intérêt qu'elle va jusqu'à faire partager à plusieurs de ses personnages, notamment à Sandy (« In amongst her various bewilderments Sandy was fascinated by the economy of Teddy Lloyd's method »⁵⁰⁷) [Parmi ses divers ahurissements, Sandy était fascinée par l'économie de la méthode de Teddy Lloyd].

Ce principe d'économie, pouvant paraître contraignant puisqu'il nécessite un autocontrôle constant, est au contraire un soulagement pour Spark. Se considérant comme poétesse, et ayant débuté sa carrière d'autrice en tant que telle, elle considérait que le genre romanesque était informel en comparaison. Pour Peter Kemp, l'influence de Marcel Proust n'est pas de prime abord évidente mais est fondamentale. On retrouve dans son œuvre l'idée que le monde sensible répond à ce principe d'économie, puisqu'il est constitué de signes extérieurs revêtant chacun une importance, un sens intérieur.

Le titre est donc d'une importance capitale pour Spark qui déclare : « I always start with a title ... and then work round different meanings. A novel is, for me, always an elaboration of a title »⁵⁰⁸ [« Je commence toujours par un titre ... et travaille ensuite à différentes interprétations. Un roman est toujours, selon moi, l'élaboration d'un titre »]. Et en effet, le titre, contenant un jeu autour du mot « prime », il peut être traduit par « les belles années » et désigner l'influence bénéfique de Miss Brodie, mais il peut aussi être employé comme adjectif – dans le sens de « premier » – et se référer à l'individualisme et à l'égoïsme de l'institutrice. On trouve un passage du texte qui explicite l'ambiguïté de ce terme alors que l'une des élèves, Eunice, adulte et mariée, évoque les années passées avec Miss Brodie : « 'Who was Miss Brodie ?' / 'A teacher of mine, she was full of culture. [...] She used to give us teas at her flat and tell us about her prime.' / 'Prime what ?' »⁵⁰⁹ [la traduction en français ne permet pas de rendre le jeu de mot].

Il est parlant de constater que lorsque Jean Brodie cherche à influencer ses élèves, le même principe s'applique. Au moment de choisir leur orientation, elle leur tient un discours aux termes calculés, dont la signification n'échappe à aucune des filles :

'I am not saying anything against the Modern side. [...] You must make your free choice. Not everyone is capable of a Classical education. You must make your choice quite freely.' So that the girls were left in no doubt as to Miss Brodie's contempt for the Modern side.⁵¹⁰ [« Je n'ai rien contre les

506 Muriel Spark, *Curriculum Vitae ...*, *op.cit.*, p.176

507 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.101

508 Muriel Spark, « Edinburgh's Muriel Spark hides in South », *The Scotsman*, August 1962, p.4

509 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.27

510 *Ibid.*, p.61

études modernes [...] Vous devez librement choisir. Tout le monde n'est pas capable de recevoir une éducation classique. Vous devez choisir en pleine liberté. / Si bien que Mlle Brodie ne laissa aucun doute aux fillettes quant à son mépris pour les études modernes »⁵¹¹].

Elle choisit d'abord – donc l'autrice aussi – de parler des études modernes en utilisant une tournure négative à la place d'une tournure positive. Puis, dans la troisième phrase, elle associe la possibilité de faire des études classiques non à la motivation mais à la capacité des élèves, et en réduit encore l'accessibilité par une négation (« not everyone »). Mais afin de conserver un semblant de neutralité, chacune de ses deux phrases est suivie de deux expressions presque similaires qui insistent sur le libre-arbitre des élèves.

B. Des mots qui manquent ou sonnent creux

L'écriture de Duras est quant à elle fortement marquée par les notions de vide et de silence, qui ne caractérisent pas seulement le personnage de Lol mais aussi le langage en lui-même. Dans son étude sur *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Madeleine Borgomano relève deux concepts, celui du « mot trou » et celui de la « phrase qui crève le sens »⁵¹².

Nous retrouvons le premier de ces concepts dans le passage suivant, alors que Lol se souvient du bal et pense à l'avenir inconnu qu'elle aurait pu partager avec Michael Richardson et Anne-Marie Stretter :

A cet instant précis Lol se tient, déchirée, sans voix pour appeler à l'aide, sans argument, sans la preuve de l'inimportance du jour en face de cette nuit [...] J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot trou creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant.⁵¹³

A l'image de sa créatrice, Lol se confronte à la difficulté de dire, de s'exprimer et de rendre le langage performatif. Lorsque ce mot-trou est évoqué, les verbes sont conjugués au conditionnel et en soulignent le caractère irréel. Associé à une tournure négative (« On n'aurait pas pu le dire »), ce temps accentue l'inexistence d'un mot qui symbolise l'éternelle recherche de toute forme de littérature : rendre le langage performatif, pouvoir agir en parlant. Ce mot-absence est en effet le sujet de la dernière phrase et a un impact direct sur l'action (« il aurait retenu » ; « il les aurait

511 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., pp.114-115

512 Madeleine Borgomano, « Le fantasme de Lol V. Stein », art. cit., pp.115-116

513 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., pp.47-48

assourdis » ; « il les aurait nommés ») alors que Lol n'a pas de contrôle sur le cours des événements.

Mais le propre de ce mot est qu'il n'existe pas, c'est une aporie, un problème insoluble. Le vide qu'il laisse entraîne divagations et ruptures qui mettent à mal la logique du texte, et produisent des images hallucinatoires : « Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair »⁵¹⁴. Alors, lorsque Duras et Lol trouvent le mot juste, elles le détachent du reste de la phrase et le mettent en valeur (« Le mot traverse l'espace, cherche et se pose. Elle a posé le mot sur moi »⁵¹⁵).

Dans l'interview faite avec Bernard Pivot, elle dit : « Je pense des mots beaucoup de fois, les mots ponctuent la phrase d'abord »⁵¹⁶. C'est autour du mot juste que la phrase se construit, et non l'inverse. Les sentiments et les ressentis sont ainsi liés à la possibilité de les exprimer, donc à la difficulté de trouver ses mots : à l'instar de Duras, Lol peine à nommer et ne s'en cache pas (« Dis-moi quelque chose sur le bonheur, dis-le-moi. / [...] Alors Lol cherche, son visage se crispe, et avec difficulté, elle essaye de parler du bonheur »⁵¹⁷).

Venons-en au concept de la phrase qui « crève le sens ». Là encore, un passage en particulier permet de le comprendre de manière magistrale. Alors que Lol raconte à Jacques Hold ce qu'elle a vu depuis le champ de blé, elle prononce une phrase qui retient l'attention du narrateur :

- [...] Elle [Tatiana] était nue sous ses cheveux noirs. / Elle [Lol] ne bouge pas, les yeux sur le jardin, elle attend. Elle vient de dire que Tatiana est nue sous ses cheveux noirs. Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J'entends : / « nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs. Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité. Il est vrai que Tatiana était ainsi que Lol vient de la décrire, nue sous ses cheveux noirs. [...] L'intensité de la phrase augmente tout à coup, l'air a claqué autour d'elle, la phrase éclate, elle crève le sens. Je l'entends avec une force assourdissante et je ne la comprends pas, je ne comprends même plus qu'elle ne veut rien dire⁵¹⁸

La répétition à six reprises du terme « nue » et à cinq reprises de « cheveux noirs » reflète le processus à l'œuvre dans le célèbre vers de la poétesse Stein. Je renvoie ici à la dernière sous-section de la partie I. A force de répéter ces mots, ceux-ci se vident de leur sens, ils ne permettent plus de nommer et le narrateur n'entend que leur sonorité. Cette rupture entre signifiants et signifiés entraîne Jacques Hold loin de la réalité et provoque en lui une vision surréaliste libérée de toute logique :

514 *Ibid.*, p.48

515 *Ibid.*, p.133

516 Bernard Pivot, « Marguerite Duras » [en ligne]. In : Les grands entretiens de Bernard Pivot, éd. Gallimard, INA, Studios d'Apostrophe, 28 Septembre 1984 (01 heure 16 min 24 sec), [consulté le 15 novembre 2017]. Disponible sur <http://www.ina.fr/video/CPB84055480/marguerite-duras-video.html>

517 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, pp.151-152

518 *Ibid.*, p.115-116

Le vide est statue. Le socle est là : la phrase. Le vide est Tatiana nue sous ses cheveux noirs, le fait. Il se transforme, se prodigue, le fait ne contient plus le fait, Tatiana sort d'elle-même, se répand par les fenêtres ouvertes, sur la ville, les routes, boue, liquide, marée de nudité.⁵¹⁹

De cette façon, Duras souligne le caractère doublement artificiel de sa fiction, et renforce l'étrangeté du monde dans lequel Lol évolue.

C. Une écriture qui soulève des questions

Dans un entretien fait avec l'écrivain Benoit Peeters⁵²⁰, Robbe-Grillet aborde la question de l'écriture. Comme pour Spark ou Duras, c'est par l'intérêt accordé au travail des mots que se forme la diégèse. L'auteur explique qu'il ne s'est rendu compte du lien entre son roman et l'*Œdipe Roi* de Sophocle qu'en cours d'écriture. Se rendant compte de cette référence inversée – puisque Œdipe a commis ses crimes sans le savoir – Robbe-Grillet décide de retravailler une citation extraite de la tragédie, dont les multiples traductions possibles du grec au français permettent de donner une dimension ludique à la lecture.

Ce ludisme est renforcé par l'appartenance du roman au genre policier. L'autrice.eur, à l'instar de Wallas et des lectrice.eur.s, découvre l'enquête à mesure qu'il l'écrit. En effet, dans sa méthode de travail, l'auteur préfère rectifier ses erreurs en ajoutant des pages plutôt qu'en les réécrivant. Dans cet entretien, il explique commencer à écrire au brouillon et recopier, passages par passages, le roman au propre. Une fois le passage recopié, il s'interdit d'en corriger la diégèse et n'apporte que des modifications stylistiques. Souhaitant créer une fiction réflexive, l'écrivain souligne le caractère auto-progressif, auto-producteur et indéfini de son texte en y faisant des allusions directes :

Cette fiction a pris peu à peu suffisamment de poids dans son esprit [celui du docteur Juard] pour lui dicter automatiquement les bonnes réponses ; elle continue d'elle-même à sécréter ses propres précisions et incertitudes – tout comme ferait la réalité en de pareilles circonstances.⁵²¹

Dans son étude sur Robbe-Grillet, Bruce Morrissette parle de « corrélatifs objectifs » pour désigner la tendance de l'écrivain à livrer le contenu mental de son personnage en s'attardant – dans la narration – sur la description de détails visuels. Selon le chercheur, ses images s'adresseraient simultanément à notre inconscient et à celui du protagoniste. Prenons en exemple la description de la gomme dont Wallas cherche à retrouver la trace :

519 *Ibid.*, p.116

520 Benoît Peeters, « L'aventure du nouveau roman », *Alain Robbe-Grillet : entretiens avec Benoît Peeters*, éd. Impressions Nouvelles, 2001, DVD

521 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, op. cit., p.267

La marque du fabricant était imprimée sur une des faces, mais trop effacée pour être encore lisible : on déchiffrait seulement les deux lettres centrales « di » : il devait y avoir deux lettres avant et deux lettres après.⁵²²

Le nom de l'objet support de l'obsession peut être Œdipe, comme il peut ne pas l'être. La gomme n'est pas un symbole. En revanche, chaque fois que l'enquêteur entreprend de la retrouver, on remarque en parallèle la montée d'un désir érotique, ce qui transforme l'objet en un véritable corrélatif objectif d'inceste.

Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes considère que l'écriture est un effort qui va simultanément à l'encontre de deux natures, l'une collective et l'autre individuelle. L'écrivain.e est partagé.e entre la langue, « corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque »⁵²³, et le style qui « ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur »⁵²⁴. Pour mettre à mal le caractère référentiel du langage, Robbe-Grillet mélange ses deux natures et mise, par l'absence d'intervention de sa part, sur un système de contingences :

la fonction de l'art n'est jamais d'illustrer une vérité – ou même une interrogation – connue à l'avance, mais de mettre au monde des interrogations (et aussi peut-être, à terme, des réponses) qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes.⁵²⁵

Est-ce que le complexe œdipien est ancré dans l'inconscient de Wallas, est-ce seulement son imaginaire qui lui fait percevoir un sphinx dans un tas de déchets à la page 45 ? Sans réponse, nous sommes plongé.e.s dans un état d'indécision qui équivaut à l'absence de signification : paradoxalement, si toutes les interprétations sont possibles, toutes sont valables et aucune ne l'est réellement.

3. La place du lecteur accordée par le principe d'incertitude

A. Fin d'un ordre chronologique au profit d'un ordre humain

Nous avons vu en introduction que la chronologie de la narration était remise en cause par les membres du nouveau roman, comme par beaucoup de romancier.ère.s issu.e.s de la postmodernité. Dans *Pour un Nouveau Roman*, Robbe-Grillet écrivait que le « récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques – et bien des lecteurs à leur suite – représente un ordre »⁵²⁶.

⁵²² *Ibid.*, p.132

⁵²³ Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, coll.« Points/Essais », 1972, p.15

⁵²⁴ *Ibid.*, p.16

⁵²⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau... , op. cit.*, p.14

⁵²⁶ *Ibid.*, p.36

Au lieu de suivre un déroulement chronologique – puisque l'être-humain a rarement un regard temporellement ordonné sur son passé – nos trois autrice.eur.s choisissent une intrigue reposant sur des liens de causalité ou sur des juxtapositions qui multiplient les différentes versions d'un même épisode. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle.il.s rejettent entièrement la chronologie, mais l'enchaînement des passages s'opère par le biais de rapprochements divers.

Ils peuvent être spatiaux, comme par exemple dans *Les Gommès*, alors qu'à la jonction du chapitre un au chapitre deux, on passe du « minuscule »⁵²⁷ cabinet de travail de Dupont où se trouve l'enquêteur Wallas – encombré de livres, de meubles et de divers objets décoratifs – à une pièce presque entièrement « vide »⁵²⁸ occupée par le chef de l'organisation terroriste Bona. L'opposition entre les deux personnages est renforcée par le contraste qui dissocie les deux lieux.

Ces rapprochements peuvent également être liés à l'identité des personnages. Si *Le Ravissement de Lol V. Stein* n'est pas clairement divisé en chapitres, il comporte malgré tout des sections. Au passage de la première à la deuxième section (pp.22-23), la.e lectrice.eur passe en effet d'un paragraphe où Lol est sujet de l'action (« Lol les suivit des yeux » ; « elle tomba par terre »⁵²⁹) à un autre où elle est l'objet d'un récit fait par sa mère, devenue à son tour le sujet de la phrase et de l'action (« Lol, raconte M^{me} Stein »⁵³⁰), ce qui accentue l'état de prostration du personnage éponyme.

Enfin ces rapprochements peuvent également être moraux, principalement dans *The Prime of Miss Jean Brodie*. Les actions – semblant parfois triviales et sans importance - sont juxtaposées à leurs conséquences ou à leur motivation, ce qui a pour effet de mettre en lumière leurs connexions morales, connexions qui seraient inapparentes si ces actions étaient traitées dans l'ordre chronologique, puisque l'autrice n'intervient jamais directement en son nom et se refuse à tout commentaire. A plusieurs reprises, on lit que les filles du clan Brodie n'ont pas d'esprit d'équipe, l'institutrice ayant exprimé son mépris pour ce trait de caractère (« They [the Brodie set] had no team spirit and very little in common with each other outside their continuing friendship with Jean Brodie »⁵³¹) [« Elles n'avaient pas d'esprit d'équipe et très peu de points communs entre elles, hormis la persistance de leur amitié avec Mlle Jean Brodie »⁵³²]. Certes, les six élèves ne ressentent pas de sentiment d'appartenance envers leur maison respective. En revanche, elles montrent – Sandy incluse jusqu'à la fin de son adolescence – une loyauté sans borne pour Miss Brodie, mettant de côté leur propre désir d'être à l'image de leur institutrice, indépendantes. Leurs résolutions sont

527 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, op. cit., p.118

528 *Ibid.*, p.123

529 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, op. cit., p.22

530 *Ibid.*, p.23

531 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.6

532 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.11

ironiques à la lumière de leurs actions, indiquant que Dieu veille toujours, bien qu'il soit tenu à l'écart des scènes.

Le fil linéaire de la lecture étant rompu, les lectrice.eur.s ne se laissent plus porter par le cours des évènements et le suspens qu'il engendre, se demandant à la place « pourquoi » et « comment » ces faits sont devenus possibles.

B. Refus d'une lecture pour consommateurs

Quelles que soient leurs fascinations respectives, nos trois auteur.rice.s ont en commun la volonté de donner une place d'importance aux lectrice.eur.s. Le sens du texte n'est plus pensé en amont de la création de l'œuvre : c'est par l'acte d'écrire ou de lire que le texte prend son sens. De passif.ve, le.a lecteur.rice devient actif.ve puisque l'œuvre, sans son intervention, prend la forme d'une interrogation dont on ne connaît pas la réponse. En requérant la participation des lectrice.eur.s par le recours à des procédés de distanciation, nos trois écrivain.e.s refusent de s'adonner à une littérature qui se consomme, donc qui se lit sans effort.

En ce qui concerne *The Prime of Miss Jean Brodie*, sans avoir recours à la sentimentalité, Spark parvient malgré tout à concentrer notre attention sur le besoin d'amour et de foi commun à chacun.e. En décrivant notamment les conséquences de leur absence sur Terre, elle souhaite parler à l'intelligence des lecteur.rice.s plus qu'à leurs sentiments. C'est évidemment la relation entre Sandy et Miss Brodie qui nous interpelle le plus : l'autrice qui, dans la majorité du roman, provoque notre indignation face à l'institutrice despotique déconstruit dans le même temps nos certitudes en laissant entendre que Sandy est tout autant attirée – si ce n'est plus – par les fictions que l'est Miss Brodie. Durant l'enfance, l'élève s'attache à la représenter « in both a favourable and an unfavourable light »⁵³³ [« sous un éclairage à la fois favorable et défavorable »⁵³⁴]. Mais à mesure que Sandy grandit, elle prend conscience des défauts et du danger que l'institutrice représente et devient beaucoup plus critique dans ses jugements, allant jusqu'à la dénoncer. Elle aiguise d'autant plus son sens moral qu'elle n'en trouve pas trace chez Jean Brodie.

Ce n'est qu'à la moitié de sa vie qu'elle réalise que « Miss Brodie's defective sense of self-criticism had not been without its beneficent and enlarging effects ; by which time Sandy had already betrayed Miss Brodie and Miss Brodie was laid in her grave »⁵³⁵ [« Mlle Brodie n'avait pas été sans effets bénéfiques et enrichissants ; à cette époque, Sandy avait déjà trahi Mlle Brodie, et

533 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.72

534 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, *op. cit.*, p.134

535 Muriel Spark, *The Prime ...*, *op. cit.*, p.86

Mlle Brodie était couchée dans sa tombe »⁵³⁶]. Ayant trouvé, au sein de l'Église catholique et de son monastère, des « Fascists much less agreeable than Miss Brodie »⁵³⁷ [« fascistes beaucoup moins agréables que Mlle Brodie »⁵³⁸], Sandy – devenue sœur Helena de la transfiguration, semble avoir des regrets, s'agrippant aux barreaux du parloir (p.127) tout en contrebalançant les opinions tranchés de Jenny sur Miss Brodie (« 'Miss Brodie would have liked to know about it,' she said, 'sinner as she was.' / 'Oh, she was quite an innocent in her way, said Sandy, clutching the bars of the grille »⁵³⁹) [« 'Miss Brodie aurait aimé le savoir, ajouta-t-elle, pécheresse comme elle l'était' / 'Oh, elle était assez innocente à sa manière, répliqua Sandy, agrippant les barreaux de la grille »].

En attribuant des regrets à Sandy, Spark ne veut pas diminuer la mégalomanie de Jean Brodie mais plutôt suggérer qu'il y a des jugements qui ne sont pas l'affaire des humains mais de Dieu. L'écrivaine considère que lorsqu'on interfère dans la vie des autres en les jugeant, on se trouve dans l'erreur. C'est aux lectrice.eur.s que revient le droit de juger les comportements des personnages. Spark ne condamne ni ne dédouane aucun de ses personnages, elle met seulement les lectrice.eur.s en garde contre le fait de juger trop hâtivement.

Dans le roman de Robbe-Grillet, on retrouve chez les personnages cette tendance à avoir des certitudes qui les mènent à l'erreur, même s'ils continuent d'émettre des hypothèses. C'est par exemple le cas lorsque après sa visite au commissaire Laurent, Marchat est persuadé qu'il ne peut avoir confiance en la police : « Le négociant s'en va. A présent son opinion est faite. C'est Dupont qui avait raison : le commissaire général est à la solde des assassins. Sa conduite n'est pas explicable autrement »⁵⁴⁰. Mais justement, la conduite du commissaire s'explique d'une autre façon. Il est incrédule face à l'idée d'un complot terroriste, et ses propres certitudes concernant la mort de Dupont – qui serait un suicide – l'empêche de prendre les paroles de Marchat au sérieux (« le commissaire – qui pense toujours au suicide – cligne de l'œil d'un air entendu vers son interlocuteur »⁵⁴¹).

Nous avons vu que le texte est rempli de descriptions qui laissent place libre à diverses interprétations, et notamment les allusions portant sur les ressemblances entre Wallas et Œdipe. A cela, l'écrivain intègre des phrases faisant directement référence à la pratique interprétative et soulignant son intérêt pour elle : « sur le sous-main s'étale la feuille blanche où Dupont n'avait encore écrit que quatre mots : « ne peuvent pas empêcher... » - « ...la mort », évidemment. »⁵⁴². La lectrice.eur des *Gommes*, tout en étant très proche de la vérité – Dupont n'est pas mort – est

536 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.160

537 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.125

538 Muriel Spark, *Les Belles Années ...*, op. cit., p.235

539 Muriel Spark, *The Prime ...*, op. cit., p.127

540 Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, op. cit., p.191

541 *Ibid.*, p.187

542 *Ibid.*, p.118

totalemment incapable de la prévoir – Wallas va tuer Dupont. A l’instar des personnages, Robbe-Grillet souhaite que nous ne nous reposions pas sur nos certitudes et soyons prêt.e.s à les remettre en question afin de ne pas seulement nous laisser porter par la lecture.

Concernant *Le Ravissement de Lol V. Stein*, nous avons vu dans la première section de la partie II que le narrateur préfère nier la fin probable de sa relation avec Lol. En effet, le récit se termine avant que cette fin ne soit abordée. L’absence de chapitre à proprement parlé, remplacés par des espaces vides, permet de ne pas considérer les événements racontés comme faisant partie d’une évolution. La fin du livre débouche donc sur un vide auquel les personnages – à l’instar des lectrice.eur.s – sont confrontés : « Elle rit parce qu’elle cherche quelque chose qu’elle croyait trouver ici, qu’elle devait donc trouver, qu’elle ne trouve pas »⁵⁴³. Ce vide, cette absence de réponses sur laquelle le texte se referme rappelle, pour Madeleine Borgomano, le concept de « vide » dans la tradition chinoise. Le vide n’y est pas synonyme de non-existence, mais est au contraire un élément dynamique essentiel à toute forme de mouvement existante. Il est révélateur de trouver, à la fin du roman, une référence à un dieu qui n’aurait pas achevé sa création : « la plage était vide autant que si elle n’avait pas été finie par Dieu »⁵⁴⁴.

Le caractère réflexif de nos trois fictions n’a pas pour unique tâche de détruire l’illusion référentielle. Mettre en lumière les mécanismes de création donne une fonction pédagogique au texte, nous encourageant à appréhender différemment l’acte de lecture et à prendre en compte la part jouée par les autrice.eur.s, les personnages mais aussi les lectrice.eur.s, dans l’élaboration d’une œuvre. Bruce Morrissette, en introduction de l’étude sur les romans de Robbe-Grillet, écrivait ainsi :

peut-être sera-t-il possible un jour de décrire toute l’histoire de la littérature comme l’art de la déception. L’histoire de la littérature ne sera plus alors l’histoire des réponses contradictoires apportées par les écrivains à la question du sens, mais bien au contraire l’histoire de la question elle-même.⁵⁴⁵

Dans cette conception herméneutique de la lecture, le rôle des personnages, médiateurs entre lectrice.eur.s et autrice.eur.s, s’est avéré fondamental.

543 Marguerite Duras, *Le Ravissement ...*, *op. cit.*, p.179

544 *Ibid.*, p.172

545 Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, éd. de Minuit, coll.« Arguments », 1979, p.14

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

ŒUVRES DU CORPUS

DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Mayenne, éd. Gallimard, coll.« Folio », 1992 [1964]

ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Gommages*, Paris, éd. de Minuit, coll.« Minuit Double », 2012 [1953]

SPARK, Muriel, *The Prime of Miss Jean Brodie*, England, éd. Penguin Books, coll.« Modern Classics », 2000 [1961]

SPARK, Muriel, *Les Belles Années de Mademoiselle Brodie*, trad. L. Dilé, Dijon-Quetigny, éd. Serpent à Plumes, coll.« Motifs », 2006

ŒUVRES COMPLÉMENTAIRES

DURAS, Marguerite, *Le Vice-Consul*, Mesnil-sur-l'Estrée, éd. Gallimard, coll.« L'Imaginaire », 2008 [1966]

DURAS, Marguerite, *Détruire dit-elle*, Paris, éd. de Minuit, coll.« Minuit Double », 2007 [1969]

DURAS, Marguerite, *India Song*, Saint-Amand, éd. Gallimard, coll.« L'Imaginaire », 2006 [1973]

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Voyeur*, Paris, éd. de Minuit, [1955]

ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie*, Paris, éd. de Minuit, coll.« Minuit Double », 2012 [1957]

SPARK, Muriel, *Les Demoiselles de Petite Fortune*, trad. M. Paz, Mesnil-sur-l'Estrée, éd. Robert Laffont, coll.« Classiques Pavillons », 1986 [*The Girls of Slender Means*, 1963]

SPARK, Muriel, *La Porte Mandelbaum*, trad. P. Marly, M.-C. & R. Mengin, Manchecourt, éd. Payot & Rivages, coll.« Rivages poche / Bibliothèque étrangère », 2000 [*The Mandelbaum Gate*, 1965]

SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Paris, éd. Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1994

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

AUTOUR DES AUTRICE.EUR.S

- Marguerite Duras :

- ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, éd. Gallimard, coll.« Folio », 2014 [1998]
- BORGOMANO, Madeleine, « Le fantasme de Lol V. Stein » et « Lol et les autres », in *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, éd. Gallimard, coll.« Foliothèque », 1997, pp.82-103 et pp.103-129
- CETON, Jean-Pierre, *Entretiens avec Marguerite Duras : On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écrire*, Gémenos, éd. François Bourin, 2012
- COSTE, Didier, « S. Thala Capitale du possible », Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, dir. *Écrire dit-elle*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, pp.165-178
- DIDIER, Béatrice, « Thèmes et structures de l'absence dans le ravissement de Lol V. Stein », Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, dir. *Écrire dit-elle*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, pp.63-83
- DUMAYET, Pierre, interview de Marguerite Duras à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* [en ligne]. In : INA, 15 avril 1964 (13 min 36 sec) [consulté le 15 novembre 2017]. Disponible sur <http://www.ina.fr/video/I04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-v-video.html>
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, éd. Gallimard, coll.« Folio », 1993
- KRISTEVA, Julia, « La maladie de la douleur : Duras », *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, éd. Gallimard, coll.« folio essais », pp. 227-265
- LACAN, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein », in *Marguerite Duras, la provinciale de Tourgueniev*, Cahiers Renaud-Barrault, n°52, éd. Gallimard, 1965, pp.7-15
- MATHET, Marie-Thérèse, « Eros et Thanatos : la scène du bal dans *Madame Bovary* et dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », in *La scène*, éd. L'Harmattan, 2003, pp.263-277
- PIERROT, Jean, « Le cycle de Lol V. Stein », in *Marguerite Duras*, éd. José Corti, 1986, pp.201-211
- PIVOT, Bernard, « Marguerite Duras » [en ligne]. In : *Les grands entretiens de Bernard Pivot*, éd. Gallimard, INA, Studios d'Apostrophe, 28 Septembre 1984 (01 heure 16 min 24 sec), [consulté le 15 novembre 2017]. Disponible sur <http://www.ina.fr/video/CPB84055480/marguerite-duras-video.html>
- n.r., « Biographie de Marguerite Duras » [en ligne]. In : Marguerite Duras [consulté le 30 mars 2018]. Disponible sur <https://www.marguerite-duras.com/Biographie.php>

- Alain Robbe-grillet :

- ALTER, Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, Genève, éd. Droz, 1966
- ALTER, Jean, « L'enquête policière dans le "nouveau roman" : *La Mise en scène* de Claude Ollier », *La Revue des Lettres Modernes*, n^{os} 94-99, 1964, pp.83-104
- BARONI, Raphaël, « La face obscure de l'intrigue dans *Les Gommès* », *Lectures de Robbe-Grillet : Les Gommès, La Jalousie*, F. Wagner et F. Dugast-Portes (eds), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Didact Français », 2010, pp. 27-40
- BARTHES, Roland, « Littérature objective », *Critiques*, juillet-août 1954, n°86-87 ; repris dans *Dossier de presse : Les Gommès et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, textes réunis et présentés par E. Lambert, Paris, éd. de l'Imec, coll.« 10/18 », 2005, pp.120-134
- BARTHES, Roland, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, coll.« Points/Essais », 1972
- BLANCHOT, Maurice, « La clarté romanesque », *Le livre à venir*, Paris, éd. Gallimard, coll.« Idées », 1971
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, éd. Gallimard, coll.« Idées », 1986 [1964]
- KIERKEGAARD, Søren, *La Répétition*, Dijon-Quetigny, éd. Rivages, coll.« Rivages Poche / Petite Bibliothèque », 2003 [1843]
- KIERKEGAARD, Søren, *Du Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate ; Confession publique ; Johannes Climacus ou De Omnibus dubitandum est*, trad. de P-H. Tisseau et E-M. Jacquet-Tisseau, Paris, éd. de l'Orante, 1975 [1841-1843]
- LAMBERT, Emmanuelle, *Alain Robbe-Grillet, Chronologie* [en ligne]. In : Les Éditions de Minuit, [consulté le 02 décembre 2017]. Disponible sur http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Robbe_Grillet_Alain-1445-1-1-0-1.html
- MESSAC, Régis, *Le « Detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, éd. Champion, 1929
- MICHEL, Christian et VERDIER, Lionel, *Robbe-Grillet, Les Gommès, La Jalousie*, Neuilly, éd. Atlande, coll.« clefs concours », 2010
- MILAT, Christian, « Multiplication et unité des personnages et des lieux dans *Les Gommès* », *Lectures de Robbe-Grillet : Les Gommès, La Jalousie*, F. Wagner et F. Dugast-Portes (eds), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Didact Français », 2010
- MORRISSETTE, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, éd. de Minuit, coll.« Arguments », 1979
- RYBALKA, Michel, entretien avec Alain Robbe-Grillet, *Le Monde*, le 22 septembre 1978

ROMAN 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle, *Alain Robbe-Grillet, Les Gommages et La Jalousie*, hors-série n°6, Lille, éd. Société Roman 20-50, Septembre 2010

SIRVENT, Michel, « *Les Gommages* : un anti-roman policier », *Lectures de Robbe-Grillet : Les Gommages, La Jalousie*, F. Wagner et F. Dugast-Portes (eds), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Didact Français », 2010

- Muriel Spark :

BOLD, Alan, *Muriel Spark: An Odd Capacity for Vision*, Londres, éd. Barnes & Noble, 1984

BOSTRIDGE, Mark, « Muriel Spark : The biography by Martin Stannard » [en ligne]. In : The Guardian, éd. International, 2 Août 2009, [consulté le 30 mars 2018]. Disponible sur <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/02/muriel-spark-biography-review>

HERMAN, David, *Muriel Spark: Twenty First Century Perspectives*, Baltimore, éd. The Johns Hopkins University Press, 2010

HYNES, Joseph, *Critical Essays on Muriel Spark*, New York, éd. G.K. Hall & Co, 1992

KEMP, Peter, *Muriel Spark [Novelists and their world]*, Londres, éd. Paul Elek, 1974

NEWMAN, John Henry, *Letters*, Londres, éd. Peter Owen, 1957, p.147

SAWADA, Chikako, *Muriel Spark's Postmodernism*, Japon, éd. Eihôsha, 2011

SPARK, Muriel, *Curriculum Vitae : autobiographie*, trad. A. Delahaye, Dijon-Quetigny, éd. Motifs, coll.« Motifs », 2008 [1992]

SPARK, Muriel, « The Mystery of Job's Suffering », *Church of England Newspaper*, April 1955

SPARK, Muriel, « The go-away bird », *Collected Stories I*, Londres, Macmillan, 1967

SPARK, Muriel, « How I became a novelist », *John O'London's Weekly*, n°61, 1960

SPARK, Muriel, « My Conversion », *Twentieth Century*, CLXX, 1961

SPARK, Muriel, « The house of fiction », *Partisan review*, Spring 1963

SPARK, Muriel, « Edinburgh's Muriel Spark hides in South », *The Scotsman*, August 1962

WHITTAKER, Ruth, *The faith and fiction of Muriel Spark*, Londres, éd. Macmillan, 1982

AUTOUR DU GENRE ET DU PERSONNAGE

BARONI, Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, éd. du Seuil, coll.« Poétique », 1970

ESCOLA, Marc, « Syntaxe tragique », *Le Tragique*, Paris, éd. Flammarion, coll.« Corpus », 2002

JOUBE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, éd. PUF, 2014

STEMBERG, Véronique, *Le Comique*, Paris, éd. Flammarion, coll.« Corpus », 2003

AUTOUR DU NOUVEAU-ROMAN

HAEDENS, Kléber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, éd. Grasset, 1964

PEETERS, Benoît, « L'aventure du nouveau roman », *Alain Robbe-Grillet : entretiens avec Benoît Peeters*, éd. Impressions Nouvelles, 2001, DVD

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, éd. Seuil, coll.« Tel Quel », 1967

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour Un Nouveau Roman*, Paris, éd. De Minuit, 2013 [1963]

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Saint-Amand, éd. Gallimard, coll.« Folio/essais », 1956

STEIN, Gertrude, « Sacred Emily », *Geography and Plays*, Boston, éd. Four Seas, 1922

AUTOUR DU CONTEXTE HISTORIQUE

ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, éd. Gallimard, coll.« Folio/Histoire », 2002 [1991]

BOUTANG, Pierre-André, interview de Gilles Deleuze par Claire Parnet, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, éd. Montparnasse, coll.« Regards », 2004, DVD

DURAS, Marguerite & GAUTHIER, Xavière, *Les Parleuses*, Paris, éd. de Minuit, coll.« Minuit double », 1974

Le Petit Larousse Illustré, Paris, éd. Larousse, 2017

ANNEXES

- Interview de Marguerite Duras par Pierre Dumayet à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* (03min45sec – 10min40sec)

« M.D. : Au cours de ce bal, le fiancé de Lol est tombé amoureux d'une femme, de la dernière venue du bal.

P.D. : Ca s'est passé comment ? Le bal était à son plein ?

M.D. : Oui c'était minuit, une heure du matin, le bal était à son plein. Elles sont arrivées les dernières, et ça a été immédiat entre Michael Richardson et cette femme.

P.D. : Anne-Marie Stretter ?

M.D. : Anne-Marie Stretter.

P.D. : Anne-Marie Stretter était quelqu'un d'un certain âge déjà non ?

M.D. : Oui, et Lol a assisté à cet amour, naissant, elle a vu complètement la chose, elle a assisté à la chose aussi complètement qu'il était possible. Jusqu'à se perdre de vue elle-même. Elle a oublié que c'était elle qu'on n'aimait plus. Elle était en faveur et avec cet amour naissant. C'est ça, le bal. Et c'était si merveilleux, cette éviction, cet anéantissement de Lol, c'est admirable de pouvoir voir son propre amour s'éprendre d'une autre, qu'elle en est émerveillée, qu'elle a été marquée pour la vie. Voilà.

P.D. : En même temps, elle dit un peu plus tard, dix ans plus tard, elle dit qu'elle a cessé d'aimer Michael Richardson à ce moment-là.

M.D. : Oui, elle a compris comme ça, dans la fulgurance – je ne vois pas d'autres mots – qu c'était cette femme là qui allait être l'amour de son fiancé.

P.D. : Par conséquent, après, ce n'est pas complètement d'amour qu'elle a souffert puisqu'elle ne l'aimait plus. C'était de quoi ?

M.D. : Elle n'a pas souffert d'amour du tout. Elle a souffert d'être séparée d'eux. Si vous voulez, elle aurait consenti à une sorte de vie parasitaire [...] Greffée sur le couple, elle eut vécu comme ça.

P.D. : Elle aurait voulu les voir ?

M.D. : Elle aurait voulu les voir.

P.D. : Vivre, s'aimer ?

M.D. : Oui, dans l'oubli d'elle-même absolu, elle aurait voulu tout voir, tout, jusqu'à l'accouplement, sans doute.

P.D. : Et après, ce bal, quelqu'un, une amie intime d'elle était présente à ce bal aussi.

M.D. : Tatiana Karl. Elle a toujours été avec elle pendant le bal oui, jusqu'à la dernière heure, quand Lol est tombée évanouie, non de douleur, mais simplement parce qu'elle était séparée du couple.

P.D. : Dix ans se passent, dix ans se passent pendant lesquels ...

M.D. : ... elle s'est mariée.

P.D. : Elle s'est mariée, oui.

M.D. : Sans choix, n'est-ce pas, sans choix. Elle n'a jamais plus préféré quelqu'un, Lol, après ça. Elle s'est mariée parce qu'on a bien voulu d'elle.

P.D. : Comment a-t-elle rencontré son mari, Jean Bedford ?

M.D. : Elle s'était sauvée de chez elle. Après le bal, elle était très prostrée pendant des semaines et, une nuit, elle s'est sauvée ; et c'est là qu'elle a rencontré dans la rue Jean Bedford. C'est un personnage un peu, un peu douteux, qui aime les petites filles sans voix comme ça, c'était Lol. Et alors il l'a demandé en mariage et Lol a accepté.

P.D. : Et elle a vécu dix ans très calmement, c'est-à-dire, en ayant trois enfants et en ne voyant personne.

M.D. : Calmement. Alors s'il y a folie, là, elle est plutôt ...

P.D. : ... douce.

M.D. : Douce et négative.

P.D. : Et puis, dix ans après, dix ans plus tard, il se passe quelque chose. Racontez aux téléspectateurs qui n'ont pas lu votre livre et qui ne le connaissent pas [...]

M.D. : Un jour, un couple passe devant chez elle. Un homme et une femme. La femme, elle la reconnaît mal, enfin, le visage lui dit quelque chose. C'est Tatiana Karl, c'est cette amie de collègue qui était avec elle durant le bal de T. Beach. Elle ne cherche pas à savoir qui elle a revu [...] Elle laisse les choses comme ça, et pourtant, elle qui n'a jamais bougé de sa vie, elle commence à bouger. Elle se promène tous les jours, longuement, dans la ville, tout le temps. Et, dix jours après, au cours d'une de ses promenades, dans une grande avenue de la ville, elle reconnaît l'homme qui est passé devant chez elle. Il sort d'un cinéma, et elle le suit. Elle sait qu'il va rejoindre cette femme, Tatiana Karl. Elle le suit dans toute la ville, elle le suit jusqu'à l'hôtel de passe où il rencontre cette femme qu'elle voit alors vraiment en toute clarté et qu'elle nomme en toute clarté, Tatiana Karl. Elle se couche dans un champ de seigle, derrière l'hôtel, et elle reste là, devant la fenêtre éclairée de leur chambre, jusqu'au départ des amants. [...] Elle ne peut pas vivre à son compte. D'ailleurs, la dernière crise est provoquée par ça. Elle va dans un hôtel, avec Jacques Hold [l'amant de Tatiana Karl], à la fin du livre, et elle s'appelle de tous les noms, elle ne s'identifie plus et la crise est très grave je crois, et elle sera probablement enfermée [...]

P.D. : C'est le roman de quoi ? Ce n'est pas le roman de la folie, c'est le roman de quoi ? De l'indifférence ? De l'incertitude ? De ?

M.D. : De la dé-personne, si vous voulez, de l'impersonnalité. Peut-être c'est ça. »

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION.....	7
1. Élaboration du corpus et du sujet.....	7
A. Découverte de Muriel Spark.....	7
B. Focalisation sur la notion de personnage.....	8
C. A propos des œuvres ciblées.....	9
2. Nouveau roman, mouvement créé en opposition à la tradition littéraire.....	11
A. Rejet des mouvements antérieurs.....	11
B. Le nouveau roman se définit par la négative.....	13
3. Exclusion et marginalité de nos trois écrivain.e.s par rapport à leur société.....	14
A. Éléments biographiques et contextes historiques.....	14
B. Rapport des écrivain.e.s entre politique, religion et littérature.....	17
4. Le nouveau roman, moins une école qu'un groupe d'individus.....	18
A. Limites des théories à l'encontre de la pratique d'écriture.....	18
B. La.e lectrice.eur devient un.e théoricien.ne comme un.e autre.....	20
PARTIE I. IDENTITÉS ET PERSONNAGES DE PAPIER.....	21
1. Des personnages principaux au centre des romans tout en étant absents.....	21
A. Créer des « individus-types » ou des « personnages-supports ».....	21
B. Des bribes de personnages classiques	22
C. ... bribes qui ne permettent qu'une composition incertaine des personnages.....	26
2. Méconnaissance de soi et du monde alentour.....	31
A. Trois personnages qui s'effacent, doutent ou s'affirment : quels rapports entretiennent-ils au monde ?.....	31
B. Frontières indéfinissables pour nos trois personnages.....	35
C. Des personnages face au vide de leur existence.....	39
3. Des êtres de papier aux identités multiples.....	42
A. Références fictionnelles effaçant ou renforçant la frontière texte/hors-texte.....	42
B. Des personnages composés d'intertextes.....	44
C. Dilution des personnalités qui relient les personnages entre eux.....	47
PARTIE II. RAPPORTS DE FORCE DANS LA RELATION AUX AUTRES.....	51
1. Instances narratives polyphoniques qui exacerbent l'impossibilité de cerner les personnages.....	51
A. Instances narratives intradiégétiques et extradiégétiques.....	51
B. Limites du point de vue humain.....	54
C. Multiplicité des registres et voix narratives.....	57
2. Pression sociale et personnage public.....	61
A. Devenir personnage public consciemment ou malgré soi.....	61
B. Déraison comme refus de la raison des autres	64
C. Être toujours seul.e mais avoir besoin de l'autre pour s'exprimer.....	67
3. Triangulation du désir et nécessité d'un.e médiateur.rice.....	70
A. Banalisation d'un désir présent dans les trois œuvres.....	70
B. Des personnages « individus » et des personnages « rôles ».....	73
C. Fantasmes qui ne demandent pas à être assouvis.....	77

PARTIE III. COMIQUE DES PERSONNAGES ET TRAGIQUE DES DESTINÉES.....	81
1. Un temps qui se joue des personnages.....	81
A. Impossibilité de la répétition, le temps est modifié.....	81
B. Le temps révèle la vanité des ambitions humaines.....	84
2. Transfiguration de la banalité.....	88
A. Décors qui reflètent une société.....	88
B. Des personnages qui reflètent des travers sociétaux.....	92
C. Comique et tragique toujours liés à la perception.....	95
.....	95
3. Structures qui révèlent les desseins des autrice.eur.s.....	99
A. Structure anagogique dans le roman de Spark.....	99
B. Structure de l'oubli dans le roman de Duras.....	100
C. Structure ironique pour Robbe-Grillet.....	102
PARTIE CONCLUSIVE : AUTRICE.EUR.S, PERSONNAGES ET LECTRICE.EUR.S.....	105
1. Artificialité affichée du roman.....	105
A. Nouveau Roman, redéfinition du réalisme plutôt qu'anti réalisme.....	105
B. Fin de la confiance entre autrice.eur et lectrice.eur.....	106
2. Quelle importance est accordée au langage ?.....	109
A. Une écriture « économique ».....	109
B. Des mots qui manquent ou sonnent creux.....	111
C. Une écriture qui soulève des questions.....	113
3. La place du lecteur accordée par le principe d'incertitude.....	114
A. Fin d'un ordre chronologique au profit d'un ordre humain.....	114
B. Refus d'une lecture pour consommateurs.....	116
BIBLIOGRAPHIE.....	119
ANNEXES.....	125