UNIVERSITE MONTPELLIER III – PAUL VALERY

ECOLE DOCTORALE 58

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Montpellier III
Discipline: Littérature Comparée
Présentée et soutenue publiquement par
Béatrice Girardey-Milz

Titre de la thèse:

LANGAGE DE L'INTIME ET VOIX DE L'INTERIEUR

Dialogue et polyphonie dans les œuvres de Virginia Woolf, Ingeborg Bachmann et Nathalie Sarraute.

Sous la direction de:
M. le Professeur Michel Collomb

Soutenue le: 22/10/10

Jury: M. Michel Collomb
Mme. Christine Reynier
M. Jean-Yves Tadié
Mme Florence Godeau

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Michel Collomb, à qui je dois d'avoir pu mener à bien ce travail. Je voudrais aussi remercier Bernard Dieterle pour m'avoir accompagnée dans le début de mes recherches. Toute ma gratitude également à Christine Pouzoulet, Stéphane Chaudier et Viviane Desprez pour leur intérêt et leur soutien. Je remercie également mon mari ainsi que ma famille et mes amis pour leur appui.

LANGAGE DE L'INTIME ET VOIX DE L'INTERIEUR

L´écriture du moi a pu apparaître comme l´écriture de ce qui justement n´est pas un seul mais multiple, et le monologue au sens défini par Dujardin comme une forme inadaptée ou incomplète pour traduire ce clivage du sujet. De l´enfermement en soi auquel le monologue classique semblait contraindre l´être, on est passé à une ouverture à l´Autre permise par le dialogue et permettant la représentation du moi dans sa discontinuité.

Cette thèse a pour objet d'étudier cette écriture à plusieurs voix dans des œuvres comme les *Vagues* de V. Woolf, *Malina* de Bachmann ou *Enfance* de Sarraute. Le travail mené considèrera les différents aspects de cette mise en scène disglossique et polyphonique du sujet en s'intéressant plus particulièrement à ses conséquences sur l'écriture narrative.

Cette forme de dialogue ou de conversation intérieure permet au protagoniste de s´exprimer sans se restreindre aux règles d´un seul échiquier langagier. Les prises de paroles des différents locuteurs laissent émerger d´autres langues. La parole devient plurielle, polyglotte, exogamique. Cette alternance de langages, de discours permet à l´auteur de créer une respiration nouvelle dans l´écriture même, ouvrant sur une réinvention de l'usage de la parole et du mode langagier personnels où les frontières des genres sexuels et littéraires s'effacent pour laisser place à un absolu de l'écriture.

VOICES FROM INSIDE, LANGUAGE OF THE TACIT KNOWLEDGE

Writing about the self could not have seemed unique but multiple and the monologue as qualified by Dujardin not adjusted or an incomplete form to demonstrate the distinction of the subject.

From the total self confinement, in which the classic monologue seemed to condemn the subject, we eventually made overtures to the other one thanks to the dialogue and we managed to represent the self in its discontinuity.

This thesis intends to study the several writing voices in masterpieces such as *The Waves* by V. Woolf, *Malina* by Bachman and *Enfance* by Sarraute. The work will consider the different sights of the disglossic and polyphonic production of the subject and more precisely of the consequences on the narrative writing.

This form of dialogue or internal talking allows the protagonist to express himself without applying the rules of only one model. The speaking of different people creates other idioms. The speaking becomes plural, polyglot, exogamous. The reciprocation of languages or speeches gives the author the power to create a new breath in the writing, leading to the reinvention of speech and of the personal language mode, when the borders of sexual and literary genders vanish to leave room to absolute writing.

Notes préalables

Les citations des œuvres du corpus sont extraites des références suivantes:

- Bachmann, Ingeborg, *Malina,* Frankfurt, Suhrkamp, 1971
- Bachmann, Ingeborg, *Malina*, Paris, Seuil, 1973, Points, traduction de Philippe Jaccottet
- Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Gallimard, Folio, 1983
- Woolf, Virginia, *The Waves*, The Hogart Press 1931, Penguin Books, 1992
- Woolf, Virginia, *Les Vagues,* Stock, Le Livre de Poche, 1974, traduction de Marguerite Yourcenar

Les numéros de pages indiqués dans les notes renvoient donc à ces œuvres. En cas de changement (notamment pour certaines nuances de traduction), une remarque ou une nouvelle référence accompagne la note.

Nous entendons par « je », l'instance énonciative qui représente le sujet en parole et par « moi », l'instance personnelle ou psychique qui représente la personne dans son unité, rassemblant conscience et inconscience.

Sommaire

Notes préalables 5

Entrée en matière 8

Première partie: Le jeu des « je ».Théâtre intérieur et expression d´une conscience. 21

I) Monologue ou dialogue? Ambiguïté et paradoxe du discours vers soi. 22

1) Des personnages en quête d´identité. 23

2) Les mots: un recours contre l'angoisse. 31

3) Soliloques impossibles: la figure de l´autre. 38

4) L ´introspection comme rencontre de l´autre en Soi 48

II) S' énoncer, se raconter: une mise en scène du langage 61

1) Du dire à se dire, l´ impossible confidence. 61

2) De l'usage de la parole: dire l'impossible ou se taire. 71

3) Parler pour Soi: de l'intention à la création d'un langage adéquat. 76

Deuxième Partie: Paroles plurielles et voix de l'entre-deux. 95

I) Déconstruction et reconstruction dans le discours: un puzzle identitaire. 97

1) L'impossible souvenir ou le miroir brisé 97

2) Portrait de soi, portrait de l'autre, des « moi » sans image 104

3) *Enfance* ou images de soi en instantanés 114

II) Parole du Moi et langage du mythe. 126

1) L'Odyssée de l'intime. 126

2) Construction de soi et cartographie de l'âme: l'écriture comme réseau métaphorique et symbolique 137

III) Lorsque Narcisse rencontre Écho 148

1) Dédoublement et différence dans l'écriture de l'intime 148

2) Histoires de « je », histoires de couples 154

Troisième partie: Au-delà de la parole, le dialogue comme immanence. 169

I) Une écriture pulsionnelle ou la « voix sidérale » 173

1) Cette voix qui me pousse… 173

2) Les harmonies du chœur 182

II) S'entendre écrire 191

1) Sarraute ou la vie des mots. 191
2) Ecrire pour composer: *Les Vagues* 195
3) *Malina* ou le miroir de l'écriture. 198
Quatrième partie: Dialogue intérieur et transgression des genres: une écriture subversive..... 228
I) A la recherche d´une ouverture vers l'ailleurs du langage. 230
1) Le discours intérieur: un espace de transit. 230
2) La traversée des âges, la traversée des genres. 235
II) Dialogue avec l'Origine 247
1) Là ou *ça* vit 247
2) Disglossie et dualité originelle 250
3) Au-delà du corps des mots: l'innomable. 254
Conclusion 259
Bibliographie 268

Entrée en matière

> Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames.
> Dès que viennent des mots du dehors, une paroi est dressée. Seuls les mots capables de recevoir convenablement les visiteurs restent de ce côté. Tous les autres s'en vont et sont pour plus de sûreté enfermés derrière la paroi. Mais la paroi est transparente et les exclus observent à travers elle. Par moments, ce qu'ils voient leur donne envie d'intervenir, ils n'y tiennent plus, ils appellent…Ouvrez.[1]

L'invitation lancée par Nathalie Sarraute en exergue de son roman résonne comme un appel au lecteur à accueillir et à considérer ce qui va se dire comme une représentation de cette dualité entre des mots du « dehors » et des mots « intra muros » inaptes a priori à être entendus. L'auteur met en scène une confrontation dialectique entre deux mondes langagiers et impulse par là un mouvement de va et vient entre deux espaces lexicaux, deux espaces discursifs. La lecture offre alors aux spectateurs un moment privilégié où dicible et indicible se côtoient en un même moment. Lorsque l'espace scénique se trouve dans l'intimité du Moi, le théâtre intérieur qui se joue fait surgir ces mots en lutte pour un devenir hors de soi et provoque le morcellement des discours. Les mots reclus se font entendre et donnent voix à leur propre langage, laissant parler cet Autre qui vit sous la paroi du corps social, du langage ordinaire, normé. L'échange créé par ce mouvement de balancement entre parole de l'un et parole de l'autre au sein d'un même espace intime reflète le désir d'une écriture capable de traduire la dynamique provoquée par les tensions intérieures, dont les courants philosophiques et psychologiques ont rendu compte au cours du XXéme Siècle. Si le roman a longtemps donné la parole à un « je » unique laissant libre cours à sa pensée, le recours au monologue obligeait cependant l'auteur à restreindre

[1] Sarraute, N., *Ouvrez*, Gallimard, Paris, 1997, p.9

le personnage dans le monde clos de sa conscience, de son langage. Or, déjà en 1902 Hoffmanstahl écrit dans sa *Lettre de Lord Chandos*:

> Nous n'avons pas, si nous voulons nous trouver, à plonger au-dedans de notre être: c'est dehors qu'on peut se trouver, dehors. Pareille à l'arc-en-ciel immatériel, notre âme est tendue par-dessus l'irrépressible éboulement de l'existence. Nous ne possédons pas notre Moi: il souffle sur nous du dehors, il nous fuit pour longtemps et revient à nous en une bouffée. »[2]

Si l'image poétique se prête à refléter les états d'âme d'un Moi lyrique, qu'en est il du récit romanesque et d'une représentation de la dépossession du Moi? Proust engage une première percée dans l'écriture de la vie en mouvement et notamment de la vie psychique, en suivant les fluctuations de l'âme et de ce qui l'anime: mémoire, sentiments, réflexions, sensations. Joyce mêle styles et langages pour peindre l'hétérogénéité de la vie psychique des protagonistes de son odyssée de Dublin. La parole intérieure apparaît là comme un courant de conscience s'écoulant de manière continue et restant opaque au regard extérieur. Le monologue ouvre une fenêtre au lecteur sur ce que pourrait être l'intimité psychique d'individus choisis non pour leur rôle dans une intrigue mais pour leur propension à se livrer sans retenue. La parole est prise par un « je » identifiable et portée par son langage qui l'identifie et lui confère une conscience de lui-même. L'aube du XXème siècle marque ainsi l'entrée du roman dans un monde de la parole intime où le personnage même s'efface derrière ses propres mots, et met au jour une conscience en mouvement. Or, cette dimension d'homogénéité endophasique se trouve bousculée par des romans scindant leur sujet en plusieurs voix et introduisant par là une interlocution en un même « je ». Virginia Woolf superpose les soliloques et mélange les genres dans son « playpoem » *Les Vagues,* Ingeborg Bachmann ouvre la scène d'un drame intérieur où dialogue et monologue s'enchaînent pour faire l'état des lieux d'une âme en friche dans son œuvre *Malina*. Plus tard, Nathalie Sarraute expérimente ses tropismes dans le miroir de son *Enfance* et s'efface sous un « je » en entretien avec son double critique. Ces trois œuvres qui constitueront notre corpus d'étude remettent en question d'une part la

[2] Von Hofmannstahl, H., *Lettre de Lord Chandos,* NRF Gallimard, Paris, *Poésie,* p.58, Traductions de J-C. Schneider et A.Kohn

possibilité d'un langage univoque propre à traduire la vie intérieure, d'autre part la capacité d'une seule instance énonciatrice à rendre la multiplicité des strates de la psyché humaine. En faisant de leur œuvre un espace où se côtoient les voix ou « je » de la psyché, nos auteurs ouvrent le champ de l'écriture à une forme novatrice de représentation de l'intime. Ces romans occupent une place particulière dans leur écriture transgressive, à la croisée des genres, dramatique par le recours à une forme dialoguée théâtralisée, poétique par la construction de réseaux métaphoriques et musicaux, et romanesque dans la progression suivie de protagonistes. Ce mode de représentation de l'être permet de glisser du dialogisme que pouvait revêtir le monologue et qu'a commenté Bakhtine[3], au dialogue qui puise son origine en la philosophie et dont la fonction originelle réside en la construction d'une pensée à deux. Le recours au dialogue permet une superposition et une confrontation de plans et de perceptions reproduisant l'équivocité et la duplicité du Moi.

Historique du sujet

Sous le coup des bouleversements de l'Histoire, alors que le roman se cherche de nouvelles voies d'écriture, des écrivains tentent ainsi d'écrire le sujet en crise. Influencées par l'essor de la psychanalyse et l'apport de la philosophie du langage, lectrices de Proust et Joyce, Woolf, Bachmann et Sarraute interrogent la possibilité même d'une mise en voix du « *je* ». Entrées dans « *l'ère du soupçon* », elles forment des projets similaires d'écriture de l'indicible, ce « *non être* » caché jusque là sous le flot des mots du monologue:

> Ce que [le lecteur] a appris, chacun le sait trop bien, pour qu'il soit utile d'insister. II a connu Joyce, Proust et Freud; le ruissellement, que rien au-dehors ne permet de déceler, du monologue intérieur, le foisonnement infini de la vie psychologique et les vastes régions encore à peine défrichées de l'inconscient. II a vu tomber les cloisons étanches qui séparaient les personnages les uns des autres, et le héros de roman devenir une limitation arbitraire, un découpage conventionnel pratiqué sur la trame commune que chacun contient tout entière et qui capte et retient dans ses mailles innombrables tout l'univers. […]II a si bien et tant appris qu'il s'est mis à douter

[3] Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, « Du discours romanesque », Gallimard, Tel, 1978 traduction de Daria Olivier.

> que l'objet fabriqué que les romanciers lui proposent puisse receler les richesses de l'objet réel.[4]

Or il s'agit bien ici de confondre réalité et création, d'approcher une authenticité de l'âme par l'écriture, de dire ce qui jusqu'alors était tu. Mais comment évoquer ce qui par essence n'est pas compréhensible par l'extérieur? Comment transposer en mots ce que l'être n'a pourtant pas nécessité de dire? Ces questions qui reviennent dans nos œuvres offrent un écho littéraire aux investigations menées en philosophie par Wittgenstein au début du XXème siècle. Si pour lui, les limites de notre langage marquent aussi les limites de notre monde, alors l'écriture introspective se trouve face à un paradoxe: comment parler de soi, alors que le langage même fait obstacle à une transmission véritable? Si la philosophie offre le silence comme réponse et unique choix possible à l'indicible puisque *« sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence*[5]*»*, l'écrivain reste toutefois dans l'impossibilité de renoncer à son art. C'est au défi posé par cet obstacle que tentent de répondre ces trois femmes, réunies par une commune recherche dans leur parcours d'auteur d'un langage juste, d'une poésie nouvelle, moderne au sens où elle répond à une aspiration en lien avec les préoccupations de leur époque et tendant à un dépassement poétique d'un style d'écriture. Ayant approché les œuvres de Freud par une brève rencontre avec leur auteur et surtout la publication des œuvres par la Hogarth Press mais aussi ancienne camarade universitaire de Wittgenstein, Virginia Woolf a su reprendre dans sa recherche poétique les préoccupations de ses deux penseurs concernant la mise en lumière des formes et langages possibles de l'âme humaine. Dans son journal comme dans ses romans, elle cherche à retrouver par l'écriture ses *Moments of being*, instants de vie mêlant pensées furtives, sentiments furtifs et ressenti subjectif. Le langage apparaît par le biais de ses personnages comme un moyen de rendre sa subjectivité au temps, de laisser percevoir entre les mots, ou et *entre les actes*, le caractère imperceptible des mouvements de conscience. Alors que le monologue abondait de manière continue dans ses œuvres précédentes, l'auteur divise la parole intérieure en deux mouvements. D'une part, le récit se scinde en plusieurs soliloques distincts les uns des autres typographiquement sur un mode proche du genre dramatique; d'autre part, les moments

[4] Sarraute,N. *L'ère du soupçon.*p.75

[5] Wittgenstein, L., *Tractatus Logico Philosophicus,*Gallimard, Paris, 1993 p.107

de superposition des discours sont entrecoupés de longs passages poétiques, annonçant à chaque fois une nouvelle étape dans la vie psychique des protagonistes. D'un moment discursif à l'autre, des échos se créent, évoquant un dialogue sous-jacent aux discours, la parole empruntant alors des voies souterraines et tissant un lien d'un énoncé à un autre.

Ingeborg Bachmann, elle, imprégnée en tant qu'étudiante par le travail encore récent des intellectuels du Cercle de Vienne dont son directeur de thèse, Viktor Kraft faisait partie, lut avec attention les œuvres de Wittgenstein jusqu'à écrire un essai en 1953 attestant de ses préoccupations concernant les limites du langage. Pour elle, si le langage n'est pas en mesure de traduire une vérité ontologique, l'art devrait alors prendre le relais et combler ce manque. Elle rejoint par là l'exception que Wittgenstein accorde au domaine mystique de porter avec lui ce qui ne peut être dit. *« Il y a assurément de l'indicible, cela se montre, c'est l'expérience mystique »*.[6] L'écriture, le langage poétique seraient-ils outils de médiation entre l'être et ce qui le rattache à son origine, un au-delà du corps? Son œuvre *Malina* constitue son premier mais aussi son dernier roman. Eminente poète, novelliste, librettiste et auteur de pièces radiophoniques, elle achève son œuvre en tentant d'accomplir l'écriture d'une trilogie sur les *Genres de mort*, ultime essai pour la correspondante de Paul Celan de dire et faire dire aux mots de la fiction ce qui respire sous l'apparence des êtres, de représenter un inconscient en action. Après s'être essayée à considérer la femme comme un cas d'analyse dans *Le cas Franza,* roman resté inachevé, la romancière se lance alors dans l'écriture d'une auto-analyse de sa protagoniste, qui se dédouble, se met en scène, s'écoute et s'interrompt pour laisser aux silences le soin de se remplir de sens. S'ouvrant comme une pièce débutant pour le lecteur, auditeur d'un magnétophone de l'intime et laissant une place de choix aux phrases musicales inscrites dans l'histoire de la protagoniste, l'auteur réutilise ses talents d'écriture pour réinventer une œuvre où se retrouvent sous les mots du langage, des arts mêlés, dialogués. Nathalie Sarraute s'est également penchée dès ses premiers essais sur la nécessité de renouveler le roman en s'affranchissant des conventions traditionnelles de ce genre. Figure de proue du *Nouveau Roman*, elle commence par s'inscrire dans un mouvement prenant la suite des bouleversements entamés par ses aînés tels que Proust, Kafka, Joyce, Dostoïevsky ou Woolf. Dans l'*Ere du soupçon*, elle s'engage à vouloir représenter le « non-dit », le « non-avoué », « l'invisible », ce qui réside dans ce qu'elle

[6]Idem

appelle la « sous-conversations », les « tropismes », mouvements intérieurs qui animent l'être. Mais alors que ceux-ci étaient provoqués dans ses précédentes œuvres par la présence extérieure d'autrui, ils relèvent dans *Enfance* de l'incidence d'une autre voix, critique, en Soi. A l'instar de Bachmann, Sarraute dédouble dans son roman sa narratrice en deux « je » distincts, reproduisant ainsi une forme de dialogue analytique entre un « je » à la recherche de lui-même et un interlocuteur moteur du dialogue par sa position critique. La parole se libère au fur et à mesure des mots évoqués, laissant naître dans l'entre-deux des silences des images ressurgies de la vie elle-même. L'autobiographie renoue avec son sens originel: l'écriture par un Moi de la vie, intérieure cette fois, en proie aux mouvements de la mémoire et à l'affect de l'être.

Justification du corpus

Les romans du corpus reprennent des grands thèmes développés dans des œuvres précédentes des auteurs. Dans le sixième tropisme, Sarraute avait déjà évoqué l'enfance écrasée par la société. Woolf reprend les motifs obsédants de l'eau et de la lumière (entre autres), les soliloques et l'androgynie d'*Orlando*. Bachmann, intègre dans son roman des réflexions et des motifs que l'on retrouve dans ses nouvelles. Alors que leurs récits précédents mettaient en scène soit une dramaturgie propre au genre théâtral, soit des monologues portés par un seul « je », les œuvres du corpus ont pour point commun, d'associer au sein d'une même entité, plusieurs voix portées par des interlocuteurs différents. Soliloques liés par la poésie de Woolf, dialogue théâtralisé de Bachmann, duo fictif de Sarraute. Ainsi, encouragée par l'essor de la psychanalyse comme par les considérations philosophiques liés au langage subjectif, outil de leur écriture, la littérature devient un champ d'activité permettant d'expérimenter un nouveau rapport du « je » au « Moi », de l'être à lui-même, de la personne physiquement ancrée dans un environnement à son double idéel. Et si corps et âme sont liés par l'intermédiaire de l'inconscient, au regard des études de Freud, Jung et Groddeck sur l'influence du ça, force pulsionnelle intérieure qui pousse l'être à certains agissements, alors se découvre l'importance du dialogue qui met en valeur raison liée à l'extérieur et ressenti intérieur.

Le corpus est donc construit autour du jeu des similitudes et des différences à l'œuvre dans nos romans dans cette représentation dialogique de la psyché. En écrivant la quête personnelle d´un « Moi » à la recherche de lui-même, les auteurs exposent surtout

le parcours mené par un sujet à la recherche de son « Moi » intérieur. V.Woolf offre au lecteur des fragments de vies qui s'enchaînent au rythme des « Vagues » dont les tableaux poétiques alternent au fil d'une journée avec les monologues de chacun des membres d'un groupe de personnages. N. Sarraute se prête à l'exercice autobiographique et revient sur son « enfance »sur le mode d'un entretien d'elle-même avec l'autre en soi. Ingeborg Bachmann dans son unique roman achevé *Malina* suit une narratrice en prise avec ses antagonismes intérieurs prenant la forme de partenaires d'un drame psychologique, récit d'un trio amoureux entre réalité et imaginaire-symbolique. L'oeuvre repose aussi sur la dimension subjective du langage, le rôle de ce dernier dans l'expression personnelle, ainsi que son efficacité réelle.

Le cheminement en soi s'accomplit à chaque fois par un récit ou discours à plusieurs voix, construisant une conscience originelle, débarrassée du corps charnel et social. Si cette polyphonie dialoguée se retrouve aussi sous la plume d'écrivains masculins, il m'a semblé plus pertinent de retenir pour mon sujet trois auteurs féminins dont les œuvres méritaient confrontation par la réflexion dont elles étaient issues et par les rapprochements qui pouvaient être faits en retraçant les parcours biographiques de ces femmes. En recherchant à sortir le langage des carcans normatifs et sociaux qui empêchent l'expression propre du sujet, l'écrivaine semble aussi vouloir libérer une parole retenue, celle de la femme poète. Si Nathalie Sarraute s'est toujours défendue de vouloir donner au pronom « je » anonyme qui revient dans le roman comme dans ses pièces un caractère sexué, cette volonté de l'affranchir d'un genre marqué se lit aussi comme l'ambition de sauvegarder la neutralité sexuelle des mots pour ne mettre en valeur que ce qu'ils suggèrent et faire entrer la littérature dans une nouvelle ère du roman. Cette dimension libératrice du langage apparaît également dans l'œuvre de l'auteur *d'Une chambre à Soi* qui aspire à rendre la voix à la sœur de Shakespeare. Ainsi, celle-ci écrit elle: *« J'ai la conviction que cette poétesse, qui n'a jamais écrit un mot et qui fut enterrée à ce carrefour, vit encore. Elle vit en vous et en moi[…] »?* [7] en expliquant par la suite le projet vers lequel les femmes devraient tendre:

[7] Woolf, V. *Une chambre à soi*, Denoël, 10/.18, p.171 Traduction de Clara Malraux

> […] si nous acquérons l'habitude de la liberté et le courage d'écrire exactement ce que nous pensons ; si nous parvenons à échapper un peu au salon commun et à voir les humains non pas seulement dans leurs rapports les uns avec les autres, mais dans leur relation avec la réalité, et aussi le ciel et les arbres et le reste en fonction de ce qu'ils sont ; si nous parvenons à regarder plus loin que le croque-mitaine de Milton […] alors l'occasion se présentera pour la poétesse morte qui était la sœur de Shakespeare de prendre cette forme humaine à laquelle il lui a si souvent fallu renoncer.[8]

Woolf investit l'écriture d'une mission d'émancipation, advenant non seulement par une indépendance personnelle mais aussi par la recherche et la création poétiques. Littérature et réalité du monde se retrouvent donc ici liées par une fonction attribuée aux mots d'ancrage dans la vie même. A cette intuition de l'auteur britannique, répond quelques années plus tard le rêve de la narratrice du roman *Malina*: *« Un jour viendra où les femmes auront les yeux mordorés, les cheveux mordorés, et la poésie de leur sexe sera recréée. »*[9]. Bachmann ne cesse d'ailleurs dans ses œuvres précédentes de mettre en scène le désir d'exister par la parole de ses protagonistes femmes face à ce qu'elle nomme un « *fascisme domestique* ». Notre corpus trouve donc aussi son unité dans le dessein des auteures de recréer un ordre nouveau dans lequel la parole n'est plus assujettie à un ordre social déterminé mais affranchie et disponible pour une nouvelle écriture de l'être, c'est-à-dire:

> Un acte, qui non seulement « réalisera » le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être femme lui rendant accès à ses propres forces; lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés; qui l'arrachera à la structure surmoïsé dans laquelle on lui réservait toujours la même place de coupable […] par ce travail de recherche, d'analyse, d'illumination, cet affranchissement du texte merveilleux d'elle-même qu'il lui fait d'urgence d'apprendre à parler[10].

[8]Idem, p.170-171.

[9]Bachmann, I., *Malina*, Seuil, 1973/2008, p.114, *traduction de P. Jacottet et C. De Oliviera.*

[10]Cixous Hélène *Le rire de la Méduse* in Albistur, Maïté; Armogate, Daniel: *Le grief des femmes*, p.310.

De ce fait, l'écriture véhicule en elle-même les signes d'un langage empreint de la mémoire charnelle. Elle permet de présenter et d'exposer, en les suggérant, les structures d'un inconscient. Le « Je » narrateur des œuvres de Sarraute, mais aussi de Bachmann ou de Woolf cache sous l'apparence d'un personnage, des fantasmes où se laisse entrevoir un Moi complexe, agité de pulsions et aux prises avec des impératifs culturels. A l'impossibilité constatée de pouvoir dire ce qui est de son propre monde, répond l'écriture de cette distorsion vécu intérieur/perçu extérieur. Le discours se retrouve alors fragmenté morcelé par l'intervention de la parole de l'autre, créant ainsi des espaces de silence où tous les possibles sont envisageables, espaces de projection de l'indicible. Le monologue laisse place au dial-logue, au sens étymologique du terme au travers de la parole, puisque des espaces hors mots se créent et relient les discours. L'usage d'une superposition de morceaux parlés ouvre pour l'auteur un espace de jeu entre propos exprimés et sens suggéré, entre langue des mots et langue souterraine. Ingeborg Bachmann suggère d'ailleurs ce fonctionnement dialogique, lorsqu'elle écrit dans sa nouvelle *Tout:* « *Soudain, je sus: tout est une question de langage, et pas seulement de cette seule langue allemande créée avec les autres à Babel […]. Car sous elle, couve une autre langue, qui s'infiltre jusque dans les gestes et les regards, dans les pensées quand elles se résorbent, et dans le développement de nos sentiments* »[11]. De l'univers sarrautien à l'écriture de Bachmann, les idées se croisent et se répondent, construisant une fiction de l'intime ou les strates de la psyché se laissent entrevoir derrière les superpositions de voix et de paroles. La constatation de ce « monolinguisme de l'autre » nourrit la recherche d'une confrontation des deux langues, celle des « sous-conversations » et celle du discours social pour créer un espace d'ouverture à « *la langue qui goûte en silence, avant le mot* »[12]. Dans cette perspective, la parole du Moi ne peut rester singulière mais devient alors plurielle, scindée en plusieurs « je », instances énonciatrices, porte-paroles des voix de la psyché.

[11] Bachmann, I., *La trentième année* in *Œuvres,* Thesaurus, Actes Sud, 2009, traduction de Marie-Simone Rollin, p.187

[12] Derrida, J., *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996, p.3

Ainsi, dans nos œuvres, tantôt les « je » se regroupent et se font écho recréant une intimité universelle, sous la plume de Woolf ; ou bien le Moi se joue la comédie en se glissant derrière des « je » différents pour former un trio rendant compte des conflits intérieurs de l'être. Enfin, le sujet se dédouble pour mieux s'entendre et se retrouver à travers les mots de Sarraute.

Présentation du sujet

L´étude menée a dès lors pour objectif de commenter ce phénomène d´aliénation dans l´énonciation, comme élément fondateur d'une recherche endophasique authentique. Nous nous demanderons en quoi la mise en scène disglossique d'un même sujet permet de faire apparaître les limites d'une utilisation du langage et du discours monologué traditionnel pour en faire l'expression d'une force intérieure. Langage intérieur, dialogue et polyphonie posent donc les fondements du sujet et ouvrent sur la création d'un nouvel espace poétique dans la littérature du XXème Siècle. En partant d'une démarche ontologique et poétique, Woolf, Sarraute et Bachmann s'interrogent sur le rapport du sujet à son propre langage en tant que faculté présente chez tout être humain mais propre à tout individu et divisé en des pratiques diverses. En effet toutes trois envisagent la possibilité de plusieurs langues se côtoyant simultanément selon les pratiques endo ou exophasiques de l'individu. Ces aptitudes sont alors mises en évidences formellement et narrativement dans la confrontation d'actes de paroles attribués à des énonciateurs divers au sein d'un même espace intime. Cette représentation polyphonique de l'être pose aussi la question de la fonction du personnage: si les noms et les statuts des personnages ayant tour à tour la parole se fondent dans une même entité de conscience, alors qu'en est-il de la nature du protagoniste du récit? Certes, des identités se reconnaissent derrière les « je » locuteurs mais ce qui donne véritablement le rythme du récit et occupe l'espace narratologique se trouve plus dans la succession des propos que dans une intrigue ou même un enchaînement d'actions du personnage. Peut-on dès lors considérer la parole comme protagoniste de l'œuvre?

Le recours au discours direct et au dialogue dramatique comme forme de réalisation de l'écriture romanesque engage l'être dans ce qu'il dit et non plus dans ce qu'il fait. Le récit à proprement parler disparaît derrière un discours omniprésent et structuré. L'espace littéraire s'ouvre alors au lecteur sur une subjectivité complète mais fragmentée. Cette représentation de l'intériorité se confronte donc au paradoxe suivant: dire ce qui est propre et unique par la mise en place d'un partage de la parole, écrire le refoulé et le non-dit de l'univocité par l'équivocité d'une ouverture à l'autre, différent et pourtant identique.

Il sera donc question dans le développement de redéfinir les caractéristiques de ces figures de l'ipséité /altérité présentes dans nos romans dans la perspective d'une écriture nouvelle de Soi. L'ontogénèse inscrite dans le cheminement introspectif de nos auteurs nous a conduit à avoir recours à une méthode d'approche plurielle. La remise en question de la notion de personnage et de récit liés au genre romanesque par une mise en valeur du discours appelle une analyse de caractère narratologique; d'autre part étant donné la récurrence dans nos textes de références à des idées développées par la philosophie du langage contemporaine à nos auteurs mais également à des notions psychologiques explicites, une approche sémiotique sera privilégiée.

Etapes de la démonstration.

La première section du travail: «Le jeu des « je », théâtre intérieur et expression d'une conscience», vise à définir ces phénomènes de dialogue et de polyphonie qui occupent l'espace diégétique de nos œuvres. Il s'agit d'envisager ces formes de prises de parole dans le discours intérieur comme une alternative au monologue intérieur et une recherche d'expression authentique d'un langage intérieur propre à donner une image complète de la psyché. Dans un premier mouvement, nous défendrons la notion même de « dialogue intérieur » par opposition au « monologue intérieur » traditionnellement utilisé pour le discours introspectif d'un personnage. Nous distinguerons aussi l'alternance des voix du phénomène dialogique décrit par Bakhtine. En effet, la présence d'un auditeur-interlocuteur du « je » dans les textes du corpus nous apparaîtra comme élément fondateur et paradoxal d'un discours subjectif et pourtant tourné vers l'extérieur. La notion d'identité de l'être étant envisagée dans nos œuvres dans une démarche double de reconnaissance de soi par la parole personnelle et d'existence par la confrontation au

« différend » en soi. Le monde clos de l'introspection se présentera dès lors comme un forum de l'intime où les figures de la « personne » alternent et échangent, rejouant la comédie d'un théâtre du monde…intime. Par le biais du dialogue, la parole retrouve vie et porte l'action d'une psyché en mouvement faisant entendre ce qui ne se dit pas comme le langage dramaturgique le permet :

> [...] dans le monologue théâtral le discours se fait passer pour de la pensée intérieure, dans le monologue romanesque, la pensée se fait passer pour du discours ; le premier rend sonore et audible le silence que nous associons à la pensée, le second supprime le son que nous associons au discours.[13]

Dans un deuxième mouvement, nous considérerons le rôle joué par cette figure de l'Autre en soi dans la recherche d'une écriture de la subjectivité. Nous établirons des liens entre la réflexion sur l'indicible, présente dans nos romans, et les idées développées par Wittgenstein sur l'impossibilité de se dire. Deux de nos auteurs, Woolf et Bachmann se sont confrontés aux idées du philosophe en le côtoyant (Woolf) ou en l'étudiant de manière plus approfondie (Bachmann). Leur réflexion sur une poésie vraie fait écho de ces échanges. Nous verrons notamment pourquoi elles envisagent la littérature comme un mode d'accès vers un langage universel, utopique.

La deuxième section « Paroles de l'Entre-deux » développera l'idée que l'alternance des instances énonciatrices dans nos œuvres produit la création d'un espace entre les voix discursives faisant figure d'entre-deux du langage et fossé séparant le « je » du Moi et des autres où se projette le non-dit de l'être. Dans un premier temps, nous reprendrons la fonction première du récit introspectif comme regard sur soi. Le recours au dédoublement ou à la multiplication des figures du Moi permet de confronter le sujet avec différents regards sur soi. Alors que le monologue cloisonnait le personnage sur une vision singulière de lui, le dialogue apporte une vision kaléidoscopique du protagoniste. Il ne s'agit plus ici de réaliser un autoportrait d'un narrateur mais de tendre un miroir fragmenté, éclaté au sujet à la recherche de lui-même. Dans un deuxième temps nous nous demanderons quelles fonctions dans la progression de l'œuvre chacun des locuteurs

[13] Cohn, Dorrit, *La Transparence Intérieure*, Paris, Seuil, Poétique, 1981, p. 289-290.

occupe et nous verrons notamment la dynamique instaurée par l'alternance de « je » masculins et féminins. Le dialogue ouvre une brèche dans l'image de Soi et laisse émerger une dualité ontologique, expression d'une bisexualité psychique.

La troisième section de la thèse s'intéressera alors à la nature du lien entre les différentes instances du roman. Nous reprendrons les remarques faites sur le rythme du dialogue en approfondissant l'importance des silences et du creux laissé entre chaque soliloque ou discours. Ces espaces de vide créent en effet une respiration dans l'écriture, un souffle vital. Un rapprochement entre cette recherche mimésique de la vie et la référence à une voix au delà du Moi dans nos œuvres sera fait dans un premier temps, qui nous conduira à remonter le fil des liens qui unissent les discours des différents locuteurs. Dans l'entre-deux des voix, un lien musical et poétique est tissé d'un locuteur à l'autre, particulièrement dans les œuvres de Woolf et Bachmann. Cette analyse nous conduira à envisager la voie ouverte par le dialogue comme une tentative de renouer avec la voix originelle mythologique ou utopique de l'être.

Le dialogue avec Soi ouvre les portes de représentation de l'inconscient qui joue avec les images d'une mythologie personnelle. De ce fait, le choix du dialogue sera alors également compris dans son sens analytique en tant que libération du « ça » par la parole. Enfin, la superposition des voix se double en effet d'une superposition des pratiques et des genres littéraires. Les bouleversements narratologiques observés précédemment entraînent de ce fait une transgression des genres: le roman s'ouvre au mode poétique et théâtral, la parole se fraye des chemins hors « soi ».

Première partie:
Le jeu des « je ».Théâtre intérieur et expression d´une conscience.

I) Monologue ou dialogue? Ambiguïté et paradoxe du discours vers soi.

Si, comme l'explique Henri Meschonnic dans un entretien avec Jacques Ancet[14]écrire, se dire, c'est reconnaître sa propre étrangeté, alors comment l'écriture peut elle servir ce processus de découverte de soi comme autre? Cette interrogation nous pousse à nous intéresser à ce phénomène d'échange de voix, de dédoublement, de mise en abîme ou d'échos mis en œuvre par nos auteurs. En effet, si l'écrivain laisse la parole au personnage pour mieux laisser émerger une conscience, une existence, un être à part entière, celui-ci ne se contente pas de laisser libre cours à ses pensées mais cherche à se redécouvrir, à se reconstruire en se remettant en question. Le lecteur n'est plus seulement mis au contact « des pensées les plus intimes, les plus spontanées qui paraissent se former à l'insu de la conscience et qui semblent antérieures au discours organisé » comme le permettait le monologue intérieur mais assiste au contraire à la construction d'une conscience par un échange de paroles structuré. Romans de l´intime par la forme d´écriture et d'énonciation choisie par nos auteurs, les œuvres de Woolf, Bachmann et Sarraute font émerger une problématique nouvelle dans l´écriture du Moi: comment représenter l´existence d´une conscience à travers des figures de personnages en doute, en quête justement d´eux même? Laisser la parole à l´Etre pour qu´il se dévoile, se découvre permet de l´accompagner dans la reconstruction de sa personne, de son identité. Le lecteur chemine avec l´instance narrative dans les profondeurs de son moi. Mais cette voie si elle apparaît de prime abord comme l´expression d´un seul « je » clairement identifiable, cernable, caractéristique pour l ´extérieur laisse aussi libre cours à l´expression d´autres voix plus souterraines. Le « je » se dédouble et se glisse dans la peau de locuteurs fictifs. La voix solitaire devient multiple et engendre des voix étrangères. La parole du protagoniste se fait alors l ´écho, l´interlocuteur, le messager d´autres instances. Et le lecteur assiste ainsi au passage d´un soliloque superficiel à une conversation avec soi-même. Le discours de l´intime se traduit ainsi du je au tu puis au nous par un jeu d´écriture privilégiant au plus conscient le plus caché, au plus visible, le plus inconscient.

[14] Prétexte, Hors série n°9

1) Des personnages en quête d´identité.

Les premières pages de nos œuvres soumettent au lecteur le discours d´une ou plusieurs voix. Celles-ci ne semblent cependant avoir comme propos la mise en mots, en phrase, en texte d´un ressenti intérieur personnel. Ainsi, l´écriture se fait moyen de transmission, de traduction au sens étymologique du terme d´un savoir subjectif à un regard extérieur. Le personnage se dévoile et se prend comme objet d´étude.

De la sorte, deux protagonistes se dégagent des œuvres de Sarraute et Bachmann. Nathalie Sarraute construit son roman *Enfance* autour de l'avancée d'une narratrice – pseudo double de l'auteur- dans sa quête d'écriture de soi. Cette dernière se trouve aidée par un interlocuteur anonyme dont les propos et interrogations servent de guide et de supports à l'avancée dans le récit des souvenirs de la protagoniste. Le début du roman place ainsi le lecteur non pas dans le courant de conscience d'un être en action dont les pensées défilent donnant une impression de « tout venant » pour reprendre l'expression de Valéry Larbaud reprise dans l'essai d'Edouard Dujardin [15] mais l'invite à être le témoin d'un échange de propos entre deux personnages complices. Ce dernier se voit donc mis dans la position d'un spectateur de théâtre sous les yeux duquel se jouerait une longue scène dialoguée concentrant son propos sur un personnage mis à nu. L'ouverture de ce drame du retour sur soi trouve ainsi tout son intérêt dans les rapports de confidentialité et de complémentarité qu'elle établit entre les deux voix, mais aussi entre ces « locuteurs » et le spectateur-lecteur.

> Alors, tu vas vraiment faire ça? « Evoquer tes souvenirs d'enfance »…Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs »… il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.
>
> Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi…
>
> C'est peut-être… est ce que ce ne serait pas…on ne s'en rend parfois pas compte…c'est peut-être que tes forces déclinent…

[15] Dujardin, Edouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Albert Messein éditeur, 1931, p. 59

Non, je ne crois pas … du moins je ne le sens pas… [16]

Le tutoiement, l'utilisation de l'impératif mais aussi l'utilisation des points de suspension pour mettre en place des sous-entendus à deviner laisse entendre la proximité de rapports entre les deux locuteurs qui restent à définir. Le lecteur est bien plongé dans une intimité à laquelle il est confronté sans y avoir été préparé, puisque le roman débute par le tiret impliquant une prise directe de la parole. Et cette intimité prend progressivement vie, au rythme des scènes évoquées. Ainsi, les récits de souvenirs, enchâssés dans la parole d'une des deux voix: « Nathalie », se succèdent dans le récit comme autant de facettes d´un kaléidoscope, épars mais précis, plus ou moins longs mais se complétant pour reconstruire l´image de la narratrice. Tour à tour rattachées á des lieux:

> Dans cet hôtel… ou dans un autre hôtel suisse du même genre où mon père passe de nouveau avec mois ses vacances, je suis attablée dans une salle éclairée par de larges baies vitrées derrière lesquelles on voit des pelouses, des arbres…C´est la salle á manger des enfants où ils prennent leurs repas, sous la surveillance de leurs bonnes, de leurs gouvernantes […] j´entends des pouffements de rire, je vois les regards amusés qu´ils me jettent á la dérobée, je perçois mal, mais je devine ce que leur chuchotent les adultes[…].[17]

A des êtres chers:

> Je suis assise prés de maman dans une voiture fermée tirée par un cheval, nous cahotons sur une route poussiéreuse. Je tiens le plus près possible de la fenêtre un livre de la bibliothèque rose, j´essaie de lire malgré les secousses, malgré les objurgations de maman: « Arrête-toi maintenant, ça suffit, tu t´abîmes les yeux… »[18]

[16] Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Gallimard, Folio,1983, p.7

[17] Sarraute, *Enfance*, p.14

[18] Idem, p.31

A des événements:

> Trois ans après, en juillet 1914, ma mère est revenue. Cette fois j´habitais avec elle à Saint Georges de-Didonne, dans une jolie maison où nous occupions deux chambres et une cuisine donnant sur un grand verger.[19]

Ces scènes défilent dans le discours de la protagoniste dans un ordre général chronologique comme la reconstitution progressive de ce qui fait son individualité, son existence, son être. Ces instantanés du passé sont à la fois racontés au passé et au présent comme pour mieux affirmer leur vivacité et leur importance dans la constitution d´une mythologie personnelle. Cette locutrice cherche par son discours à trouver et, à ramener au présent, ce qui pourrait lui parler d´elle, ce qui reste enfoui mais ressenti, ce qu´elle a pu oublier mais qui reste présent dans un ailleurs lointain. Elle avoue de ce fait qu´elle « *essaie de s´enfoncer* », « *d´atteindre, d´accrocher, de dégager ce qui est resté là, enfoui* »[20], reprenant d´ailleurs les paroles de son interlocuteur qui s´interrogeait: « *Est-ce vrai? tu n´as vraiment pas oublié comme c´était là-bas* »[21]. La parole de cette *Enfance* est donc plus que l´évocation d´un flot de souvenirs. Elle n´est pas récit nostalgique, mémoire retrouvée, ébauche du destin d´une vie. Cette auto-bio-graphie n´est pas non plus l´énumération simple et superficielle d´événements vécus, constitutifs d´une histoire personnelle; elle est une tentative d´en-quête sur les traces d´un Moi perdu, d´un puzzle identitaire dont les pièces éparses constituent « *la source secrète de notre existence* » [22]. Le retour sur soi marque le retour sur l´origine de son être, d´où l´importance particulière accordée aux grandes figures de cette mythologie personnelle: le père, la mère, la belle-mère, la sœur et la période choisie. Le récit s´arrête au moment du départ de la maison familiale, au moment où l´enfant, l´être dans son état premier a été reconstruit par l´écriture, par la parole. Dans une démarche opposée, Ingeborg Bachmann s' arrête sur un moment d´une vie. En effet, le roman débute comme si la narratrice choisissait de se prendre au présent comme sujet de jeu d´analyse, objet d´étude privilégié.

[19]Idem, p.259

[20]Sarraute,N. *Enfance*, Gallimard, 1983, p.86

[21]Idem, p.8

[22]Sarraute, N., *L´Ere du soupçon* p.8

L´œuvre de Sarraute place le lecteur dans l´espace du souvenir, monde clos de l'esprit, de la conscience, de la psyché. De la sorte, le roman de Bachmann, *Malina* est soumis à une impression d'enfermement, de cloisonnement. Tout dans la narration ne fait que renvoyer à l'intérieur psychique de l'héroïne. Si les premières pages de l´œuvre mettent le lecteur en position de spectateur d´une pièce à plusieurs personnages, cela ne s´avérera être qu´illusion, procédé de la protagoniste visant à jouer pour elle-même les scènes d´un théâtre intérieur équivoque. Ainsi, l´incipit du roman ressemble à des instructions scéniques et parmi la distribution des rôles et des personnages (Ivan, Béla et Andras, Malina) un Moi fait son apparition:

> Moi: Passeport autrichien établi par le ministère de l´Intérieur. Certificat d´état civil légalisé. Yeux br., cheveux bl., née à Klagenfurt, suivent les dates, le nom, deux fois rayé et surchargé, de la profession, et l´adresse, trois fois rayéee, au-dessus de laquelle on lit, en calligraphie: domiciliée rue de Hongrie 6, Vienne III.[23]

Cependant, la caractérisation de ce personnage se réduit à la lecture distanciée et objective d´une pièce d´identité dont on a omis de lire les renseignements permettant même d´identifier cette personne, tels que le nom, l´âge etc. Au contraire, les didascalies concernant les autres protagonistes font état de détails inscrivant les personnages dans un cadre plus précis:

> Ivan: Né en 1935 á pecs (anciennement Fünfkirchen) Hongrie. Domicilié depuis quelques années à Vienne, où il travaille à heures fixes dans un bâtiment du Kärntnerring dont nous dirons, pour ne pas nuire á sa carriére, qu´il abrite une institution de première nécessité, puisque monétaire. Ce n´est pas la Banque de Crédit.
> […]

[23] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.8 « I*ch österreichischer Paß, ausgestellt vom Innenministerium. Beglaubigter Staatsbürgerschafts-Nachweis. Augen br., Haare bl., geboren in Klagenfurt, es folgen Daten und ein Beruf, zweimal durchgestrichen und überschrieben, Adresse, dreimal durchgestrichen, und in korrekter Schrift ist darüber zu lesen: wohnhaft Ungargasse 6, Wien III » Malina*, p.8

> Malina: D´âge indéfinissable (en fait, quarante ans). Auteur d´un « apocryphe » introuvable en librairie et dont il s´est vendu quelques exemplaires vers la fin des années cinquante. Pour des raisons d´incognito, fonctionnaire de première classe, employé au ministère autrichien des Armées ; un doctorat d´histoire lui a permis de trouver là une place où il obtient de l´avancement sans bouger et sans intervenir plus qu´il ne faut dans les échanges de correspondance entre le ministère de la Défense et le musée de l´Arsenal, l´une des institutions les moins voyantes et les plus singulières de notre ville.[24]

Or, ce contraste entre les éléments succincts et peu constructifs désignant le « Moi » et les détails caractérisant les personnages d´Ivan et de Malina met bien en valeur l´enjeu de l´œuvre: comment dire ce « Moi », qu´en dire, qu´en écrire? Dès lors le discours de ce « Moi » qui occupe tout le récit aura pour but de se présenter au lecteur, de se définir au sens étymologique du terme, donc de se préciser, de s´exprimer. La parole joue bien ici un rôle semblable à celui définit par Gusdorf dans *les écritures du Moi*, elle « *tend à extérioriser une conscience intime qui en se projetant sur le papier, adopte une consistance nouvelle. L´espace du dedans se trouve ainsi manifesté dans l´espace du dehors, le but étant de procurer au sujet et à ses lecteurs éventuels une meilleure connaissance de son identité* ».[25] La narratrice en prenant la parole face à d´autres, exprime ou tente d´exprimer, ce qui fait sa vie, son existence, son Moi. Ainsi, à l´intérieur de son récit, seuls nous sont décrits les événements influents sur le caractère de la personne, c'est à dire les faits marquants, troublants, choquants, voire traumatisants pour l'être. L´espace se réduit à ce qui fait son intimité, par opposition à une extériorité superficielle. La protagoniste se détache de plus en plus, au fur et à mesure du récit, de son entourage réel, de la société, de ses impératifs. «*Plus rien ne me revient en société*»[26] déclare t-elle d´ailleurs comme pour mieux justifier son repli sur soi. Politesse, courrier quotidien, relations amicales, ne sont plus que des prétextes à reprendre sa réflexion. Les

[24]Idem, p.7 « *Ivan geboren 1935 in Ungarn, Pécs (vormals Fünfkirchen). Lebt seit einigen Jahren in Wien und geht einer geregelten Arbeit nach […]*

Malina Alter, dem Aussehen nach, unbestimmbar, heute vierzig Jahre alt geworden, Verfasser eines « Apocryph » das im Buchhandel nicht mehr erhältig ist und von dem in den späten fünfziger Jahren einige Exemplaren verkauft wurden […] » Idem, p.7

[25]Gusdorf, Georges, *Les écritures du Moi*, p.22

[26]Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.136, *« Es fällt mir nichts mehr ein zu den Menschen, die mich umgeben. »* , p.173.

événements cités apparaissent comme autant de pierres dans l´édifice personnel à démonter pour se retrouver. Ainsi la narratrice évoque par ces mots la démarche qu´elle a entrepris: « *j´ai commencé à dégager, couche après couche, mes années.* »[27] et elle justifie l´évocation de lieux, d´êtres l´entourant, de souvenirs comme autant de freins à l´émergence de son Moi: « je me heurtais à mille obstacles secondaires: des aérodromes, des rues, des lieux publics, des magasins, certains plats et certains vins, beaucoup de gens, toute parlote, tout bavardage. »[28]. Cette déclaration ouvre la voie à l´origine de sa quête, un besoin de vérité originelle: « *j´étais entièrement falsifiée, on m´avait donné de faux papiers […] A la fin je n´étais plus rien que falsification* »[29]. Ainsi, si la Nathalie de Sarraute se construit dans l´évocation des souvenirs, le « Moi » de Bachmann se déconstruit au présent mais une fonction de leur discours reste identique: redonner une liberté à quelque chose d´inexprimé, de vrai, « *dégager [le] moi enfoui* »[30].

L´écriture apparaît donc comme une nécessité voulue par l´être, de manière inconsciente ou consciente, destinée à s´alléger d´un poids contenu et gardé précieusement depuis longtemps. Agissant comme un instinct pulsionnel, les mots poussent violemment l´être à s´exprimer. Par élans irrémédiables et incalculables, les phrases pressent le narrateur à avancer vers ce « vrai visage », ce « là-bas » indicible. Et c´est aussi par mouvements, par élans successifs, ou plutôt par *vagues* que progressent les voix de l´œuvre de Woolf.

Les Vagues se distingue des œuvres de Sarraute et Bachmann en ce qu´elle met en scène une succession de monologues. Nous n´avons plus seulement à faire à un « je », un être en particulier sur lequel l´attention du lecteur se concentre, mais bien à des « je », les représentants des noms évoqués: Bernard, Suzannne, Rhoda, Neville, Jinny, Louis. Chacun d´eux prend la parole à tour de rôle, à un moment marquant de leur vie. Mais ces locuteurs ne sont pas à prendre en considération comme personnages à part entière mais comme composantes d'une unité d'ensemble. En effet, d'après Dorrit Cohn :

[27]Idem, p.245 « *Dann habe ich angefangen, die Jahre abzutragen. Das war das schwerste, weil in mir diese Zerfahrenheit war […] »* Idem, p.313

[28]Idem, « *Weil ich an das Unglück nicht herangekommen bin, war soviel Nebensächliches zu beseitigen, Flugplätze, Strassen, Lokale, Geschäfte, bestimmte Gerichte und Weine, sehr viele Leute, alles mögliche Gerede und Geschwätz. »* Idem

[29]Idem, « *Ich war ganz vefälscht » .*

[30]Idem, p.28 « *mein Verschüttetes Ich* »

> les tirades qui sont attribuées aux six personnages des *Vagues* tiennent plus au monologue dramatique (ou du soliloque de la tragédie) et du poème en prose […] elles ont toutes la même tonalité stylistique, […] ce qui exclut tout critère de vraisemblance psychologique. [31]

Le lecteur devient spectateur de scènes jouées par un chœur de voix. Les moments évoqués représentent autant de mouvements entrecoupés par le rythme de vagues poétiques explicités dans le texte par un changement de typographie. Du lever du soleil où « *la mer et le ciel eussent semblé confondus* » et où « *chaque vague se soulevait en s´approchant du rivage, prenait forme, se brisait et traînait sur le sable un mince voile d´écume blanche* »[32] moment correspondant à l´enfance des personnages, encore réunis au coucher du soleil et la fin de vie de ses êtres à part, le lecteur suit leur évolution par leurs prises de parole successives. Mais ce que l´auteur nous montre se veut moins la biographie de destins différents que le mouvement de consciences dans toute leur complexité.

Le « je » de Sarraute faisait ressurgir de sa mémoire des couleurs, des bruits, des chocs, de même, les protagonistes Woolfiens donne mots à leurs sensations, à leur ressenti, tel que l´illustre leur première apparition:

> « Je vois un anneau suspendu au-dessus de ma tête, dit Bernard. Il tremble et se balance au bout d´un nœud coulant de lumière.
> je vois une bande jaune pâle, dit Suzanne.[…]
> J´entends un bruit, dit Rhoda. Chip…Chap…Chip…Chap…le son monte, et puis descend.[…]
> Mes pieds éprouvent la froideur des pierres, dit Neville. Je sens séparément chaque pierre ronde ou pointue.

[31] Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, p. 298
[32] Woolf, V., *Les Vagues*, p.15, « *The sun had not yet risen. The sea was indistiguishable from the sky […]As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand.* » *The Wave*,p.3

> Mes mains brûlent, dit Jinny, mais leurs paumes sont humides, moites de rosée.[33]

Ces déclarations exposent l´être dans ce qu´il a de plus secret et de plus subjectif: se sensations et sentiments, sa perception de l´extérieur, sa propre approche du monde. Le personnage transgresse son rôle traditionnel de représentant d´un type social, d´un comportement, d´un mode de vie ; il n´est plus l´acteur d´une intrigue en construction mais le porte-parole d´une intimité, forme de vie toute intérieure et justement par définition imperceptible pour l´Autre.

L´auteur cherche à esquisser ce moment où l´individu se retrouve « seul avec lui-même », d´où cette construction du roman en longs soliloques successifs. Tout entier abandonné à ses pensées et à ses sensations, c´est dans cet espace de liberté sans frontière temporelle ni spatiale qu´il peut se dévoiler à lui-même comme au lecteur. L´ouverture sur cette autre dimension de l´individu se trouve d´ailleurs métaphoriquement décrite comme « *une terre inconnue* » dont les personnages eux-mêmes se font les « *explorateurs* »[34]. Ils se font marins emportés par les flots de leurs rêveries, chacun selon sa boussole comme le précise Rhoda qui « *navigue à l´intérieur de cavernes de glace où grogne l´ours polaire, où les stalactites pendent en chaînes vertes* »[35], enfin, Louis précise même cette investigation dans les tréfonds inexplorés de leur Moi par une invitation: « *Installons-nous dans le monde souterrain* ». Or, en s´aventurant vers ces lieux inexplorés, les protagonistes se lancent aussi dans une quête de l´authenticité de leur être, de leur « vrai visage » pour reprendre l´expression de Bachmann. En se livrant à cette introspection, l´être semble poser son costume d´extérieur, celui qui fait de lui un être reconnu et reconnaissable dans la société mais qui l´aliène et cache sa vérité. « *Mon vrai Moi se sépare de mon Moi factice* »[36] explique Bernard décrivant ainsi le phénomène auquel le lecteur peut assister au cours de sa lecture. De ce fait, certes l´œuvre de Woolf

---

[33]Idem, p.17 « *« I see a ring » , said Bernard, « hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light » / « I see a slab of pale yellow » , said Susan, « spreading away until it meets a purple stripe » / « I hear a sound » said Rhoda, « cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down. » […]« Stones are cold to my feet » said Neville « I feel each one, round or pointed, separately » . « The back of my hand burns », said Jinny, « but the palm is clammy and damp with dew. » Idem,* p.5-6

[34]Idem, p.25, « *We are the discoverers of an unknown land, » The Waves*, p.11

[35]Idem, p.27, « *It sails into icy caverns where the sea-bear barks and stalactites swing green chains » Idem*, p.12

[36]Idem, p.91, *« My true self breaks off from my assumed »* p.58

se veut polyphonique et plurielle par la présence de multiples personnages mais cette disparité des actants n´a pour but que l´écriture d´une recherche de soi, une quête de l´être authentique, une remise en cause de l´identité personnelle pour une vérité originelle.

Dès lors, si nos protagonistes semblent si attachés à cette découverte, c´est qu´elle semble leur être vitale, nécessaire, source de leur existence. En effet, les œuvres étudiées sont le reflet non seulement d´un tournant dans la littérature moderne mais aussi l´illustration de cette crise identitaire qui débuta au tournant du Siècle dernier et qui s´enracina avec la découverte et l´essor de la psychanalyse et des écoles psychanalytiques. L´être ne peut plus se définir par son statut, sa fonction, le rôle qu´on lui attribue. Ressentant une dichotomie entre les attentes du monde extérieur et ses aspirations ou son ressenti intérieurs, il se retrouve divisé, troublé, mal à l´aise. De cet état naît une souffrance, un mal-être. Ces maux l´auteur va tenter de les traduire en mots et le récit est alors perçu comme un modulateur des pressions intérieures. En racontant ce qui l´agite, l´être se purge. Le texte prend alors les traits d´une mise en scène cathartique, en ce qu´il procure soulagement voire même satisfaction et bienfait à l´être qu´il met en jeu! Tandis que, comme nous avons pu le voir, l´ héroïne de Bachmann se projette dans des personnages fictifs par l´écriture pour mieux faire leur analyse.

2) Les mots: un recours contre l'angoisse ?

Les mots se font la voix de l´intérieur, et guérisseurs d´un mal ressenti. En effet, nos narrateurs ne souffrent t-ils pas de maux indescriptibles? Le Moi dans l´œuvre de Bachmann a recours au champ lexical et métaphorique de la maladie et du vaccin pour justifier le sujet de son écriture:

> Avec tout ce qui m´est arrivé jusqu´ici, j´ai absorbé plus de vaccin qu´il ne faut à un être humain pour être immunisé: méfiance, indifférence, absence de crainte, et je ne sais comment Ivan a pu s´attaquer à pareille résistance: les crises de désespoir, l´insomnie invétérée, la nervosité continuelle […] [37]

[37] Bachmann, Ingeborg, *Malina, p28 « Es ist ja eine ganze Menge für mich dazwischengekommen, ich habe mehr Abwehrstoffe angesammelt als ein Mensch braucht, um immun zu sein, Misstrauen, Gleichmut,*

Le roman est le récit de cette « gêne » qui ne cesse d'habiter la jeune femme, ce Mal…ina qui la ronge et qui pour l'auteur touche aussi la société. Qu'il s'agisse du souvenir du « cimetière des jeunes filles »[38] rappelant au lecteur les dégâts d'une domination patriarcale abusive ou les guerres intestines qui minent les organes même de l'être, le mal être dont la narratrice est porteuse. De ce fait, la maladie qui hante le roman et le virus dont le « je » serait atteint semble dépasser le stade individuel:

> […] j'espère que c'est contagieux. Peu à peu, nous allons transmettre à tous nos voisins ce virus dont je sais déjà quel nom lui donner ; s'il en résultait une épidémie, tous les hommes seraient sauvés. Mais je sais aussi qu'il est bien difficile de l'attrapper et qu'il faut attendre longtemps avant d'être assez mûr pour être contaminé ; que ma situation était pénible et déjà désespérée jusqu'à ce moment- là![39]

La protagoniste ne se pose pas en cas isolé mais envisage donc son propre vécu comme représentatif d'une expérience potentiellement partagée par tous. Elle peut être considérée dans cette perspective comme le reflet de maux universels et le réceptacle de

---

Fruchtlosigkeit nach zu grossen Fürchten, und ich weiss nicht, wie Ivan dagegen angegangen ist, gegen so viel Widerstand, dieses krisenfeste Elend, die auf Schlaflosigkeit genau eingespielten Nächte, die pausenlose Nervosität […] » p.33.

[38] Bachmann, I., *Malina* Seuil, édition de 2008, traduction P. Jacottet et C. De Oliveira, p.27, *Une fenêtre s'ouvre, au-delà s'étend un pays obscur, nuageux, au centre duquel un lac s'amenuise de plus en plus. Autour du lac est un cimetière, les tombes sont bien reconnaissables, leurs tertres béent, pour un instant les filles mortes en émergent […]* » p.179, « *Ein Fenster geht auf, draußen liegt ein finsteres, wolkiges Land und ein See darin, der immer kleiner wird. Um den See herum liegt ein Friedhof, die Gräber sind genau zu erkennen, die Erde tut sich über den Gräbern auf, und für einen Augenblick stehen mit wehen Haaren die gestorbenen Töchter[…] »* p.179

[39] Idem, p.27, « […] *wir könnten eine Ansteckung herbei führen. Langsam werden wir unsere Nachbarn infizieren, einen nach dem andern, mit dem Virus, von dem ich schon weiss, wie man ihn nennen dürfte, und wenn daraus eine Epidemie entstünde, wäre allen Menschen geholfen. Aber ich weiss auch, wie schwer es ist, ihn zu bekommen, wie lange man warten muss, bis man reif ist für diese Ansteckung, und wie schwer und schon ganz hoffnungslos war es für mich, ehe es geschah! »* , p.33

l'origine du mal comme de son remède. Dans un entretien accordé en 1971 à Dieter Zillingen, Bachmann indique d'ailleurs que *« le « mal être » du Je féminin dans* Malina *ne fait que réfracter la schizophrénie du monde: « et la maladie de cette personne est pour moi la maladie de notre époque […]»*[40] La dichotomie de l'individu prend alors une dimension sociale, humaine et chacun de ses aspects ne peut se réduire à la seule écriture biographique du personnage. L'échange créé par l'interface entre plusieurs « je » renoue avec un caractère dialogique plus philosophique. Les personnages s'entretiennent du Moi mais aussi de nous.

Louis, dans *les Vagues* fait part de son ambition quant à cette dualité intérieure. Il mènera « à bien l´œuvre gigantesque qui consiste à réduire ces contradictions si cruellement visibles en [lui] »[41]. Quant à l´héroïne de Sarraute, cette agitation intérieure lui est aussi présentée comme l´origine de ses maux: « Tu vois, regarde, maintenant, quand tu te conduis si bien, observe ce qui se passe parfois en toi, ces brusques fureurs rentrées, ces bouillonnements, ces sifflements qui te viennent on ne sait d´où[…] ». Le récit sert donc à évacuer ce mal-être qui obsède les protagonistes ou à répondre à une attente insistante. La parole en tant qu´outil d´expression, c´est à dire de sortie hors de Soi permet aux personnages de faire apparaître sous une forme concrète, les mots quelque chose de confus, d´abstrait, d´informe, les maux d´une manière plus ou moins efficace d´ailleurs. Ces phrases mises bout à bout forment alors autant de pièces d´un puzzle à reconstruire, dont l´acteur principal sera donc le lecteur. En effet, si nos œuvres sont l´expression d´une fiction de l´intime, le lecteur est invité dans cette intimité, il devient confident d´une réalité à laquelle il est confronté. Le dévoilement de l´être devient alors prétexte à une séance d´analyse.

Les longs discours de nos personnages prenant la parole pour eux-mêmes et laissant part à leurs sentiments apparaissent bien comme des formes de monologues à part entière. Même si une autre voix vient ouvrir le discours, ce n´est que pour mieux pousser le protagoniste dans sa faconde. Le personnage est bien mis en scène dans tous les cas

[40] Bachmann, Ingeborg, extrait de *Il faut trouver des phrases vraies* in Sylvie Grimm Hamen, *Travestissement féminin et liberté(s)*, L'Harmattan, 2006, p.295.

[41] Woolf, l*es vagues*, p.63, « *I will achieve in my life-heaven grant that it be not long- some gigantic amalgation between the two discrepancies so hideously apparent to me. Out of my suffering I will do it.* » p.38

seul, confronté á lui-même et son discours permet, comme dans *Ulysse* de James Joyce, de donner voix à des élans de l´âme. Ainsi, nos auteurs recourent bien à « une forme qui permettrait d´atteindre si profondément dans le moi le jaillissement de la pensée » [42]. Or, cette pensée en mouvement se retrouve traduite dans nos œuvres dans le style même d´écriture qui renvoie à une volonté d´imiter un certain flux de conscience, une spontanéité des impressions, un esprit pris dans le vif de l´action. Ainsi, Lorsque les personnages des *vagues* prennent la parole, c´est à la fois pour évoquer ce qu´ils sont en train de vivre, se situer dans un moment présent ce « moment of being » cher à Woolf dans lequel ils sont témoins et acteur d´une réalité qui leur est imposée, mais aussi pour se livrer à des songes personnels, rêveries intimes, véritables moments de liberté. Cette double présence à Soi et au monde, s´illustre par exemple dans cette intervention de Jinny:

> me voici dans cette station du métro où s´entrecroisent ces chères lignes aux noms bien connus, dit Jinny. Nord-Sud, Picadilly, Regent Street, Haymarket. Pour un instant, je suis debout sous la chaussée, au cœur de Londres. D´innombrables roues tournent, d´innombrables pieds se posent sur ma tête. Les grandes routes de la civilisation se rencontrent ici comme dans un carrefour. Je suis au coeur de la vie. Tiens!le reflet de mon corps est pris dans ce miroir…[…]
>
> « Petit animal que je suis, je palpite,, je tremble, et la peur agite mes flancs. Mais je ne veux pas céder à la peur. J´abaisse mon fouet sur mes propres flancs. Je ne suis pas un petit animal geignant qui cherche refuge dans l´obscurité Je n´ai faibli qu´un instant, parce que je me suis aperçue dans le miroir sans m´être préparée, comme je le fais toujours avant de me soumettre à l´examen de mes propres yeux.[43]

[42] Larbaud, Valéry, in Dujardin, Edouard, *Les lauriers sont coupés,*Albert Messein éditeur, 1924, Préface

[43] Woolf, Virginia, *Les Vagues*, p.210 *« « Here I stand », said Jinny, « in the Tube station where everything that is desirable meets- Picadilly South Side, Picadilly North Side, Regent Street and the Haymarket. I stand for a moment under the pavement in the heart of London. Innumerable wheels rush and feet press just over my head. The great avenues of civilisation meet here and strike this way and that. I am in the heart of life. But look – there is my body in that looking glass.[…] « Little animal that I am, sucking my flanks in and out with fear, I stand here, palpitating, trembling. But I will not be afraid. I will bring the whip down on my flanks. I am not a whimpering little animal making for the shadow. It was only for a moment, catching sight of myself before I had time to prepare myself as I always prepare myself for the sight of myself, that I quailed.* » *The Waves*, p.148

Lorsque la narratrice prend la parole c´est tout d´abord pour se situer dans une réalité connue: Londres, le métro. En se replaçant dans un contexte momentané, des remarques sur cet ancrage dans un espace particulier lui viennent alors à l´esprit: la foule, l´importante circulation de la capitale. Puis l´espace devient peu à peu symbolique et prend sens dans l´univers intime de l´être. L´univers souterrain devient artère de vie, le lecteur se retrouve donc métaphoriquement pris non plus dans un environnement extérieur mais dans un microcosme intime. Le contraste surface, monde extérieur et tunnel du métro amenant la protagoniste à se pencher sur sa propre personne, de l´extérieur tout d´abord en observant le reflet de son corps comme témoin d´un temps incontrôlable qui échappe à toute maîtrise humaine et qui progresse ces « *roues [qui] tournent inexorablement* » et « *poussent vers les profondeurs* » [44] les hommes. Cette impression d´être prise physiquement dans un courant irrésistible fait émerger à nouveau un sentiment de solitude qui plonge alors la narratrice dans un moment d´introspection. L´espace de réflexion se referme alors sur le moi intérieur et ne laisse plus apparaître l´être que comme un « petit animal » porteur de sentiments et de sensations enfouis, terrés, cachés. Cette ambivalence du discours à s'inscrire dans une présence au monde physique et dans une présence à soi se traduit aussi dans l´écriture par un usage particulier des indices de parole. A l´intérieur du premier discours signalé par des guillemets s´enchaînent d´autres discours débutant soit par des tirets, soit par d´autres guillemets, non fermés comme pour mieux désigner les différentes strates traversées par la parole dans les tréfonds de l´âme. Au fur et à mesure que la narratrice progresse dans son discours et dans sa réflexion, des portes s´ouvrent sur de nouveaux mots, tons, moments d´expression. Les moments s´enchaînent selon un mode de fonctionnement agissant plus par association d´idées que par structure schématique. Les mots suivant le cours des pensées du personnage, comme ce que précise la définition du monologue rappelée par Dujardin:

> Le monologue est dans l´ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l´inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c´est

[44] Idem

> à dire à son état naissant, par le moyen de phrases directes, réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l´impression de tout-venant.[45]

Pour donner accès à cette intimité, Woolf rapporte de manière indirecte et narrativisée le discours intérieur de ses personnages ayant recours le plus souvent au verbe « dire » pour introduire le lecteur dans le monologue. Bachmann ou Sarraute, elles, choisissent réellement de faire du lecteur un spectateur direct du monde intérieur des narratrices. La parole est transmise sans être introduite. Et le lecteur se retrouve face à « l´effervescent anonymat d´une conscience subjective »[46], mais on constate là aussi une progression des pensées et une organisation du discours qui procède de manière comparable à la progression analysée chez Woolf. Avant de débuter réellement l´introspection, le Moi de Bachmann précise dans un premier temps le contexte dans lequel elle se situe au moment où elle prend la parole. Chaque moment d´épanchement sur soi est ainsi replacée en situation, de telle sorte que le lecteur puisse assister à un certain jeu de scène:

> Je suis seule à la maison, Malina tarde, je joue aux échecs, avec à côté de moi, l´*ABC des échecs*. Personne n´est assis en face de moi, je change de place à chaque coup, Malina ne pourra pas dire cette fois que j´allais perdre, car à la fin je perds et je gagne tout ensemble. Mais Malina, qui est rentré, ne voit qu´un seul verre, il ne regarde pas l´échiquier, cette partie ne l´intéresse pas.
> Malina dit ce que j´attendais: Vienne brûle![47]

Ces moments de souvenirs, se succédant sans forcément suivre un ordre chronologique mais venant selon la progression de la narratrice dans sa découverte d´elle-

[45] Dujardin, Edouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, 1931, p.59

[46] Larbaud, Valéry, in Dujardin, Edouard, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Albert Messein, 1925, Préface

[47] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p 203. « *Ich bin allein zu Hause, Malina lässt lange auf sich warten, ich sitze mit dem SCHACH FÜR ANFÄNGER vor dem Brett und spiele eine Partie. Niemand sitzt mir gegenüber, ich wechsle andauernd den Platz, Malina wird nicht sagen können, daß ich diesmal am Verlieren bin, denn am Ende gewinne und verliere ich gleichzeitig. Malina aber kommt nach Hause und sieht nur ein Glas, er schaut nicht auf das Schachbrett, diese Partie interessiert ihn nicht./ Malina sagt, was ich erwartet habe: Wien brennt!* » *Malina*, p.258-259.

même apparaissent comme autant d´indications aidant le lecteur à avoir une image de la narratrice et cette dernière à se rattacher à une réalité de plus en plus fuyante au fur et à mesure du récit. Ces évocations descriptives, plus ou moins concrètes où le « je » jette un regard sur lui-même à un moment de sa vie sont suivies de réflexions plus personnelles où le « je » laisse cette fois s´exprimer ses désirs refoulés, ses peurs oubliées, ses instincts perdus:

> J´ai toujours rêvé d´avoir un frère plus jeune, mieux encore un homme plus jeune que moi, Malina devrait le comprendre, finalement nous avons tous une sœur mais un frère, non. […]Tous les hommes plus âgés me font peur, ne le seraient-ils que d´un jour, jamais je ne pourrais prendre sur moi de me confier à eux, autant me donner la mort.[48]

Le discours de l´être suit donc bien un cours qui lui est propre et qui répond de l´expérience même du souvenir et du saut de pensée d´une idée à l´autre. L´enchaînement des images, des scènes et des idées évoquées se détache cependant du monologue traditionnel tel qu´il est pratiqué chez Joyce ou Faulkner. L´impression de tout venant existe par la spontanéité des mots exprimée grâce à la ponctuation ou à des apostrophes « tiens! » relevait-on dans le passage extrait des V*agues* donnant vie et oralité aux remarques de la narratrice. Toutefois elle est contre-balancée par l´impression de structure que dégage le monologue du fait de sa disposition en fragments successifs, délimités par des éléments de ponctuation ou de typographie distincts. En effet, les deux passages de l´œuvre de Bachmann cités ci-dessus sont nettement séparés dans le texte par des espaces blancs assez larges… silences marquant un changement de ton et de dimension dans le discours, que l´on retrouve dans l´œuvre de Sarraute lié parfois à des points de suspension. Cette construction par étapes constitue un des aspects de la modernité de nos œuvres sur lequel nous reviendrons. Ainsi tel l´enfant de Sarraute qui évoque sa perception du monde comme une suite d´images intempestives, ces « *idées [qui] arrivent*

[48] Idem, p.202. « *Immer habe ich mir gewünscht, einen jüngeren Bruder zu haben, vielmehr einen jüngeren Mann, Malina müsste das verstehen, eine Schwester haben wir schließlich alle aber nicht jeder hat Brüder.[…] Jeder ältere Mann entsetzt mich, auch wenn er nur ein Tag älter ist, und ich würde es nie über mich bringen, ich würde mir lieber den Tod geben, als mich ihm anzuvertrauen* » p.259

*n´importe quand, piquent, […]et le dard minuscule s´enfonc*e » jusqu´au cri de douleur « *j´ai mal […]*».[49] Qui rappelle les moments de troubles et de souffrance évoqués à plusieurs reprises par la narratrice au fur et à mesure qu´elle est poussée à avancée dans sa recherche des souvenirs et qu´elle les revit, Les personnages de Woolf laissent eux aussi « *ouvrir [la]petite trappe], et laisser pendre [la] chaîne de phrases qui sert à relier entre eux les événements. De sorte que le sentiment de l´incohérence est remplacé par celui d´un lien sinueux qui unit légèrement les choses.* »[50]Ainsi, un lien se tisse entre les souvenirs, les expériences vécues et le ressenti intérieur passé ou présent qui structure le discours non pas au profit d´une intrigue comme cela se pose chez Faulkner par exemple, où, dans *Le bruit et la fureur*, des destins se dessinent et s´accomplissent au cours des pages mais dans le sens d'une quête d´un moi.

La logorrhée des protagonistes se trouve livrée au lecteur comme source d´accès à l´intimité de l´être. Toutefois, l´auteur attend de lui non pas une lecture passive mais une implication active. Il devient un interlocuteur privilégié de l´instance narrative qui se livre sous ses yeux. Placé dans la confidence de l´espace intime, pour comprendre ce qui est donné à lire, à entendre, il se doit de relier les éléments évoqués tour à tour. Chaque mot mais aussi chaque silence venant prendre place et sens dans un contexte particulier et jouant le rôle d´indice à rattacher avec d´autres pour construire avec le narrateur un être à part entière. Le discours du moi s´ouvre donc paradoxalement à l´autre. Le Monologue cacherait-il alors une forme de dialogue interposé de soi à soi, du moi à toi, de soi à l´autre?

3) Soliloques impossibles: la figure de l´autre.

En s´intéressant à la représentation littéraire de la psyché, à cette vie intérieure qui agite l´être et le pousse à l´action, nos auteurs ont du se confronter à la nécessité de démanteler ce qui composait les strates constitutives du moi. En effet, comment donner

[49] Sarraute, Nathalie, *Enfance*, p.99

[50] Woolf, Virginia, *les Vagues*, p.59 *« I must open the little trap-door and let out these linked phrases in which I run together whatever happens, so that instead of incoherence there is perceived a wandering thread, lightly joining one thing to another. » The Waves*, p.36

vie à une pensée réflexive mouvante et progressive sans dépasser une surface plane et artificielle des choses? Si le monologue doit être évocateur des états de conscience successifs d´une personne, il doit aussi permettre l´émergence de la complexité de l´être, de ses doutes, de ses égarements. Or notre thèse visera justement à démontrer pourquoi le recours à la parole rapportée d´un seul « je » ne suffit pas à évoquer de manière représentative les conflits intérieurs et les contradictions intimes qui font de l´individu un être riche et profond, doué d´une conscience en mouvement.

Hermann Hesse soulevait dans son roman *Le loup des steppes* la difficulté qu´il y avait à vouloir représenter l´individu comme un personnage facilement identifiable, cernable, aisément qualifiable d´un type, d´un caractère alors que l´Homme dépend d´un Moi qui justement ne peut être considéré comme une entité homogène et harmonieuse. Il écrit à ce sujet:

> En réalité, aucun moi, même le plus naïf n´est une unité, mais un monde extrêmement divers, un petit ciel constellé d´astres, un chaos de formes, d´états, de degrés, d´hérédités, de possibilités.[51]

Dans son roman, Hesse tente de représenter ce polymorphisme de la psyché en confrontant le protagoniste aux multiples images de lui-même grâce à un monde magique lui ouvrant les portes de ces petites cavernes personnelles. L´être se retrouve dans le roman physiquement impliqué et mis face à ces différentes facettes de lui-même, ces multiples possibilités de développement. Ces composantes de son moi prennent vie aux yeux du lecteur par le récit qu´il est fait du personnage au début du roman par l´intermédiaire d´une narration externe puis par le récit interne du dit Loup des steppes dont les expériences de vie font ressurgir tour à tour des aspects de lui-même cachés ou refoulés, fantasmes de ses aspirations anciennes et nouvelles, figures de ces contradictions internes. Cette construction permet de donner vie à ces forces en action du moi qui font de l´univers intime un monde de conflits, de débats, de luttes perpétuelles. Or, ce mode de représentation de l´espace psychique se trouve également évoqué comme tel par Nathalie Sarraute dans son essai « conversation et sous conversation »:

[51] Hesse, Hermann, *Le loup des steppes*, p.XIX

> Ces drames intérieurs faits d´attaque, de triomphe, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d´abandons généreux ou d´humbles soumissions, ont tous ceci de commun qu´ils ne peuvent se passer de partenaire. [52]

Dès lors, pour rendre compte de cette agitation, le monologue au sens où il serait parole d´une seule voix et unique enchaînement de réflexions porté par cette même entité, paraît trop restreint pour être efficace. L´émergence d´une autre voix s´avère donc nécessaire pour mettre en scène les dissidences intérieures de l´être. Nous avions pu évoquer la présence d´une autre voix dans le cas de l´œuvre de Sarraute. Il s´agit maintenant d´y revenir et de se demander comment la multiplicité des personnages dans les œuvres de Bachmann et Woolf sert la recherche ontologique par le recours à des partenaires fictifs.

a) *Fragments de souvenir et mémoire en chantier:* Enfance

La deuxième voix d´*Enfance* agit, nous l´avons vu comme une force poussant la narratrice dans des retranchements de plus en plus profonds, dans des impressions et des souvenirs enfouis. Cette voix fait figure de pendant objectif au regard que la femme porte sur soi. Elle lui permet de se retrouver et agit donc comme un tuteur indispensable dans la traversée des apparences laissée par les souvenirs. Cet autre moi prend les traits de ce compagnon incontournable décrit par l´auteur comme « *un partenaire imaginaire surgi de nos expériences passées ou de nos rêveries, et les combats entre lui et nous […] peuvent constituer une très précieuse matière romanesque* »[53].Et les éléments évoqués par ce partenaire prouve bien sa connaissance subtil du vécu de la narratrice, ses paroles sont autant de témoignages d´une intimité partagée. Il connaît les occupations de la narratrice dans ses moments de repli ou de solitude: « *tu ne faisais pas qu´y pleurer …*»[54] déclare t-il. Il peut compléter de détails précis les souvenirs de la narratrice: « *ne nous suffit-il pas de constater que nous étions en février et que tu savais que la séparation serait plus*

[52] « Conversation et sous conversation » in Sarraute, Nathalie, *L´ Ere du soupçon*, p.100

[53] Idem, p.101

[54] Sarraute, N., *Enfance*, p.115

longue que d´ordinaire, puisque cette fois, tu devais rester chez ton père plus de deux mois, jusqu´à la fin de l´été. »[55] et ajoute à l´évocation de ses impressions les plus subjectives: « *Même le mot « bonheur », chaque fois qu´il était tout près, si près, prêt à se poser, tu cherchais à l´écarter…Non, pas ça, pas un de ces mots, ils me font peur, je préfère me passer d´eux, qu´ils ne s´approchent pas, qu´ils ne touchent à rien… rien ici, chez moi, n´est pour eux.* »[56], quitte même à revêtir le « je » de la narratrice. Le lecteur assiste donc à la mise en place d´une dramaturgie dans laquelle chaque « je » se met à la place de l´autre, l´interroge, l´imite, le supplante et se trouve *soi même comme un autre* pour reprendre le titre de Paul Ricoeur.[57] Ce tête à tête dialogique est d´autant plus important qu´il se trouve réellement mis en scène par la narratrice.

b) *Une comédie de l'intime»: Malina*

Nous avions évoqué l´ouverture de *Malina* comme le prélude d´une pièce de théâtre, le moi n´étant que l´ultime personnage du trio formé avec Ivan et Malina. Or, le discours du *Moi* reposera en grande partie sur les rapports qu´entretient la narratrice avec ces deux autres personnages masculins. Le « je » s´interroge successivement sur la place et le rôle à tenir face à ces partenaires et le récit suit l´évocation de ses conflits, mésententes, retrouvailles, jusqu´à la confrontation finale directe avec un des partenaires en fin d´œuvre. Ainsi, de l´évocation de souvenirs à l´irruption du dialogue, le lecteur suit l´évolution de cette relation à l´autre. Les trois protagonistes partagent leur vie ensemble « *un fragment de la rue de Hongrie: car c´est là que nous habitons, Ivan, Malina et moi* »[58], mes leurs rapports sont loin d´être harmonieux: « *Pendant des années, mes rapports avec Malina n´ont consisté qu´en rencontres manquées, graves malentendus et rêvasseries idiotes- je veux dire en malentendus beaucoup plus graves qu´avec les autres*

[55] Idem, p.108

[56] Idem, p.122

[57] L'emprunt à Paul Ricoeur est suggéré par le rapprochement qui peut être fait entre l'idée de la distance prise avec un Moi trop égocentrique pour se tourner vers un Soi ouvert sur sa propre altérité et la présence d'un autre interlocuteur permise par le dialogue intérieur illustrant ce rapport objectif à sa propre identité.

[58] Bachmann, I, *Malina,* p.9 « *vielmehre ein kleines Stück von der Ungargasse, und das hat sich daraus ergeben, daß wir alle drei dort wohne, Ivan, Malina und ich*. » p.10

êtres. »[59]. De ces divergences naît la question de ce que ce personnage peut être pour la narratrice et quelle serait la nature des liens qui les unirait: « *Depuis que les choses en sont venues au point où elles sont désormais entre nous, je n´ai plus qu´à me demander ce que nous pouvons être l´un pour l´autre, Malina et moi* »[60]. Cette recherche passe alors non seulement par la confrontation physique à l´autre, mais aussi par la parole comme porteuse de sens. La narratrice ne s´adresse pas de la même manière à Malina et à Ivan, l´un n´etant pas dans le même niveau d´intimité que l´autre: « *Je dis tu à Malina et tu à Ivan, mais une nuance imperceptible, impondérable, distingue ces deux tu* »[61], c´est à cette nuance qu´il faudra nous intéresser pour définir le rôle joué par chacune des deux entités. Et c´est aussi cette différence qui marque la présence active et la prépondérance de la voix de Malina sur celle d´Ivan. La fin de l´œuvre est en effet marquée par l´irruption d´un dialogue proche de celui que l´on trouve dans l´œuvre de Sarraute entre moi et Malina, dont le but semble bien de mettre au clair et d´exprimer ce qui reste tacite entre les deux personnages et qui brouille leur relation.

> Malina: Qu´était ta vie à cette époque?
> Moi: Vers trois heures, mon visage se faisait de plus en plus gris, je me suis délabrée peu à peu, j´ai été matée, j´ai perdu un rythme essentiel, qu´on ne retrouve plus jamais. Je buvais encore un café, puis un autre, mes mains commençaient à trembler quand j´écrivais, bientôt je me suis complètement gâché l´écriture.
> Malina: Voilà pourquoi je suis sans doute le seul à pouvoir la lire.
> […]
> Tu n´as donc pas vécu. Quand as-tu essayé de vivre, qu´attendais tu?
> Moi: Très respectable Malina, il devait bien rester une ou deux heures par jour,

[59] Idem, p.12 « *Meine Beziehung zu Malina hat jahrelang aus misslichen Begegnungen, den größten Missverständnissen und einigen dummen Phantastereien bestanden- ich will damit sagen, aus viel größeren Missverständnissen als die zu anderen Menschen*. » p.14

[60] Idem, p.16 « *Zu fragen habe ich mich nur mehr, seit alles so geworden ist zwischen uns, wie es eben ist, was wir denn sein können für einander, Malina und ich*[…] » p.19

[61] Idem, p.101 « Zu Malina sage ich du und zu Ivan sage ich du, aber diese beiden Du sind durch einen unmessbaren, unwägbaren Druck auf den Ausdruck verschieden. » p.129

> et un jour de congé par semaine, pour de modestes initiatives. Mais j´ignore comment on vit la première partie de sa vie […].[62]

L´autre apparaît comme le confident qui seul semble apte à comprendre et à écouter la parole du moi. Il l´encourage à se poser les questions qui la feront progresser dans sa reconnaissance d´elle-même. Il reconnaît être le seul à pouvoir lire l´héroïne, il est aussi le seul à pouvoir l´entendre, à percevoir ce que ses mots et ses actes recèlent et à les rendre signifiants pour le lecteur. Mais il est aussi l´opposé de celle-ci, son ennemi[63]avec qui elle doit mener une lutte incessante pour retrouver son intégrité. Double dont la proximité avec la narratrice laisse à penser qu´il n´existe que pour mieux aider à la narratrice à analyser ce qui fonde justement son moi. En faisant intervenir un autre dans son univers intime, elle structure les fondements de son identité. « *Ivan et moi: convergence. / Malina et moi, parce que nous ne faisons qu´un: divergence* »[64] déclare-t-elle, soulignant ainsi cette nécessaire décomposition de soi comme plusieurs êtres en un seul, dont les rôles seront définis ultérieurement. Et ces figures extérieures viennent interrompre la solitude du monologue de la narratrice pour combler un manque, pour permettre à la jeune femme d´exprimer ce qu´elle ne pourrait porter d´une seule voix, d´un *je* unique et complet, monolithique et monophonique.

---

[62] Idem, p.213- 214 « M.: *Wie hast du damals gelebt?/ I.: gegen drei Uhr früh wurde mein Gesicht immer grauer, langsam bin ich verfallen, es hat mich gebeugt, ich bin damals gebeugt worden, ich habe einen sehr wichtigen Rhythmus verloren, man gewinnt ihn nie mehr wieder. Ich habe noch einmal einen Kaffee getrunken, wieder einen, ich fing immer öfter zu zittern an mit der Hand beim Schreiben, und später habe ich meine Handschrift ganz verdorben./ M: Darum bin ich wohl der einzige, der sie noch lesen kann.[…] Du hast also nicht gelebt. Wann hast du versucht zu leben, worauf hast du gewartet? /I: Höchst Ehrenwerter Malina, es muß auch ein paar Stunden und einen freien Tag in der Woche gegeben haben, für geringfügige Unternehmungen […]* » p.273

[63] Idem, p.258: « *Cela n´exclut pas que tu aies ton ennemi sous les yeux* » , « es *schließt nicht aus daß du deinen Feind vor Augen hast* » p.329

[64] Idem, p.101, « *Ivan und Ich: die konvergierende Welt. / Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt* » , *p.129* notons que la traduction de philippe Jacottet et Claire de Oliveira dans l'édition de 2008 me semble plus fidèle: « *Ivan et moi, le monde est convergent. Pour Malina et moi, comme nous ne faisons qu'un, le monde diverge.* » Ivan inspirant à la narratrice un sentiment d'apaisement de reconstruction alors qu'au contraire, le personnage de Malina accentue les contradictions qu'elle porte en elle et met en valeur ses dissonnances.

c) *La singularité plurielle:* Les Vagues

Cette incompatibilité entre solitude et expression de soi émerge aussi chez les personnages woolfiens. Leurs discours se succèdent comme un enchaînement construit, composition polyphonique dont aucun des participants ne pourrait se passer. Chaque voix venant s´ajouter au propos de l´autre comme pour mieux la compléter, l´enrichir, lui faire écho. Bernard observe ainsi que « *les soliloques dans les ruelles deviennent vite insipides.* » il a « *besoin d´un auditoire […], de l´éclairage que dispense les yeux d´autrui* » [65] De ce fait, les monologues successifs de Bernard, Jinny, Rhoda, Neville, Louis semblent bien se répondre les uns aux autres, réunis d´ailleurs à chaque moment de cette longue journée métaphoriquement évoquée par la mer en mouvement par un thème autour duquel les propos des personnages gravitent. Ainsi par exemple, lors de la mort de Perceval, le deuil des personnages s´exprime par chacune des voix, formant un même chœur.

> « Il est mort, dit Neville. Il est tombé de cheval. Son cheval a buté contre une pierre et il a été précipité. […] « Oh! si je pouvais chiffonner ce télégramme entre mes doigts, si je pouvais rallumer la lumière du monde, et prétendre que Perceval n´est pas mort…Mais à quoi bon détourner la tête? Les faits sont là[…]
>
> - L´incompréhensible complexité des choses est si grande, dit Bernard, qu´en ce moment où je descends l´escalier, je ne parviens pas à démêler la joie de la douleur. Mon fils est né. Perceval est mort. […]
>
> - Voici la mare que je ne puis franchir, dit Rhoda. J´entends tout contre moi le bruit de la grande meule. L´air qu´elle déplace me frappe au visage. Tous les objets palpables m´ont abandonnée […]
>
> « L´ombre grandit, et lentement la lumière violette décline. Le dieu qui m´apparaissait tout entouré de beauté est maintenant enveloppé de ruines[…] [66]

[65] Woolf, Virginia, *Les Vagues*, p.129, « *But soliloquies in back streets soon pall. I need an audience » […]* « *the illumination of other people´s eyes » The Waves*, p.87

[66] Idem, p.165-167, *« He is dead », said Neville. « He fell. His horse tripped. He was thrown. The sails of the world have swung round and caught me on the head. All is over. The lights of the world have gone out. […]Oh, to crumple this telegram in my fingers – to let the light of the world flood back – to say this has not happened! But why turn one´s head hither and thither? This is the truth. This is the fact. […] « such is the incomprehensible combination », said Bernard, « such is the complexity of things, that as I descend the staircase I do not know which is sorrow, which joy. My son is born; Percival is dead. […]*« *There is the puddle », said Rhoda, « and I cannot cross it. I hear the rush of the*

Tour à tour, chacune des voix du groupe prend la parole pour exprimer sa tristesse, sa douleur, sa souffrance. Chacune nous délivre ses sentiments avec son propre style, sa propre personnalité. Neville rapporte les faits et réagit de manière impulsive, Rhoda se laisse emporter par ses élans poétiques et son langage imagé, Bernard s´interroge sur l´ironie des événements que connaît sa vie. Mais l´ensemble que forment ces morceaux d´intimité partagée crée une harmonie. En effet, le lecteur peut tisser des liens entre chacun des discours, des ponts sont construits comme des chaînes de sens d´un monologue à l´autre grâce aux réflexions des personnages qui se rejoignent, construisent, ensemble du sens. Le temps et la vanité des choses refont surface, topos réitéré dans l´œuvre de Woolf comme dans le discours de ces êtres vieillissants. La mort de Perceval est perçue par ses camarades, ses compagnons de vie comme le symbole de la fragilité de l´être, victime d´une roue qui tourne et écrase de manière arbitraire. Cet événement s´exprime aussi dans leur propos comme un choc inguérissable, un événement insurmontable, hors de tout entendement. A « *l´arbre impitoyable me barre la route* » ressenti par Neville, succède « *l´incompréhensible complexité des choses* » constatée par Bernard puis, « *la mare que je ne puis franchir* »et « *le bruit de la grande meule* »[67] evoqués par Rhoda. Enfin, l´image de la grotte et du souterrain dans lequel plonge les êtres revient dans le champ lexical utilisé par chacun d´eux, sous des termes tels que le gouffre qui sépare Neville « *des jours d´autrefois* », faille que l´on ne peut traverser, telle cette « *taupinière* » dans laquelle il se sent attiré ou le creux constitué par la « *jetée battue des deux côtés par un flot brutal d´émotions* » évoquée par Bernard et reprise ensuite par Rhoda comme un « *gouffre énorme* »[68]. Ces réseaux de sens qui se bâtissent d´un soliloque à l´autre nous permettent de dire que ces monologues ne peuvent être considérés de manière isolée. Leur enchaînement ébauche toute une relation de conversation d´un personnage à l´autre. Sans qu´il y ait d´échange verbal d´un locuteur à l´autre, la parole

---

great grindstone within an inch of my head. Its wind roars in my face. » […]Now the shadow has fallen and the purple light slants down wards. The figure that was robed in beauty is now clothed in ruin. […], p.118-120

[67] Idem, p173, " *There is the puddle[…] I hear the rush of the great grindstone*", p. 120

[68] Idem, « *Women shuffle past the window as if there were not gulf cut in the street.[…] We deserve then to be tripped by molehills », « I am upheld by pillars, shored up on either side by stark emotions », « and so draw myself across the enormous gulf into my body safely* »

d´autrui est pourtant bien prise en considération puisqu´elle se retrouve développée par d´autres voix. Cet échange témoigne d´un partage entre les locuteurs, d´une communion dans la parole intérieure sur le mode de la conversation secrète, du dialogue souterrain. Ce procédé illustre alors le phénomène de *tunelling process* désigné par l´auteur dans ses essais comme un échange de pensées d´une conscience à l´autre par des voies profondes, secrètes. Le monologue s´ouvre donc par cette voie de l´intime sur autrui, créant ainsi la possibilité d´un dialogue certes fermé pour le monde extérieur mais laissant libre cours aux autres voix du dedans. Chaque personnage ne prend donc plus la parole pour lui-même au sens classique du monologue mais bien pour autrui. Il n´est plus seulement à l´écoute de soi mais il tend aussi une oreille au discours qu´on lui transmet. Dès lors, les soliloques des *Vagues* se font l´illustration de ce qui est esquissé par la voix poétique introduisant chaque nouveau moment: « *les oiseaux chantaient des lieder passionnés qui ne s´adressaient qu´à l´oreille d´un seul être, puis se taisaient*. »[69]Si l´échange des voix successives apparaît bien comme Lied chanté en harmonie, il nous restera cependant à définir qui est cet auditeur privilégié, unique public d´un spectacle de l´intime. Virginia Woolf, lorsqu'elle commente dans sa correspondance son projet d'écriture pour *Les vagues* explique:

> Je reconnais que le livre est difficile- hérissé de piquants terribles, alors même que je n'avais jamais autant travaillé pour les en éliminer. Mais je crois que c'est la tentative elle-même qui était difficile- je voulais évacuer jusqu'au moindre détail, au moindre fait, à la moindre analyse ; m'évacuer moi-même, sans pour autant apparaître figée, ni rhétorique, ni monotone (ce que je suis)) ; garder la fluidité de la prose tout en faisant jaillir ici et là une étincelle, ne pas faire poétique, mais écrire une prose bon teint tout en conservant les composantes nécessaires à la peinture des personnages ; multiplier les personnages tout en les réduisant à un seul ; sans parler d'une perspective infinie, […]. Ce que je voulais tenter de faire comprendre, c'est que nous ne sommes qu'une seule et même personne, et non des personnes distinctes. Les 6 personnages sont censés n'être qu'un.][70]

[69] Idem, p.163, « *The birds sang passionate songs addressed to one ear only and then stopped »* p.112

[70] Woolf, Virginia, *Ce que je suis en réalité demeure inconnu, Lettres (1901-1941)* Seuil, Points, 1993, traduction de Claude Demanuelli d'après l'édition de Nigel Nicolson. p.287-289

Le roman trouve sa spécificité dans l'usage qui est fait du personnage. Ici les actants du récit ont pour rôle de venir compléter une mosaïque humaine dont l'ensemble reconstituerait une unité de naturelle spirituelle. Woolf reprend à plusieurs reprises dans ses lettres l'idée que dans cette œuvre, même si l'on a voulu trop souvent n'y lire que « *l'impression de l'éphémère et du temps qui passe, de l'insignifiance de toute chose* »[71], ce qui prévaut dans pourtant serait l'écriture d'une continuité, certainement psychique. La distribution des personnages ne peut alors se comprendre que dans une lecture prenant en compte leur interaction et les résonnances de leurs propos. Une toile se tisse d'un protagoniste à l'autre reconstruisant un ensemble cohérent et signifiant. Le personnage perd son statut d'entité singulière pour ne perdurer qu'en tant que fragment de vie morcelée. Son existence tient à un « je » parlant et prenant la suite du discours d'un autre « je ». Le personnage trouve sa place dans la construction du roman par l'apport de son discours dans la superposition des soliloques. Lorsque chaque locuteur prend la parole c'est donc pour ainsi dire une nouvelle voix qui résonne, un timbre particulier et trouvant sa place dans l'ensemble plus large des autres voix. Cette construction polyphonique renvoie à une compréhension de l'âme humine qui se « *réoriente périodiquement* » et que « *personne ne peut percevoir dans sa totalité. Les meilleurs d'entre nous entrevoient un nez, une épaule, quelque chose qui se détourne, s'échappe, parce que toujours en mouvement* »[72]. Les locuteurs des *Vagues* sont autant de reflets, de notes musicales suivant un même mouvement, une même composition se rejoignant dans une totalité éclatée.

Que la voix de l´Autre soit présente comme le compagnon d´une vie, d´un vécu, d´une mémoire partagée tel que nous avons pu le reconnaître dans les œuvres de Sarraute ou de Bachmann ou qu´il fasse figure de partenaire complémentaire, il demeure le moyen pour l´auteur de montrer la discontinuité dans la perception des choses et le développement de la pensée [73].

Le discours d´un seul se trouve alors confronté au regard et à la parole d´un autre. Le monologue laisse place au dialogue et à la conversation pour mieux ouvrir les yeux du

[71] Idem, p.289

[72] Idem, p.131

[73] Sur la perception de la discontinuité et de l'écriture de la vie, voir à ce sujet l'œuvre de Blanchot, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943

narrateur sur soi, sur son rapport à lui-même comme à l´extérieur. Un jeu de miroir se construit dans le récit ou les regards jetés sur une même personne se multiplient laissant percevoir l´être sous des perspectives différentes.

Ce que permet la mise en place du dialogue est bien la création d´une multitude de confrontations mettant à chaque fois le « je » face à une situation, une problématique différentes appelant donc diverses réactions. Dans sa quête du Moi, l´être ne cherche t-il pas aussi à retrouver, à recomposer ou à retrouver une image de lui-même faussée par un extérieur normatif? Cette recherche de la vérité semble alors passer par un assemblage complexe des reflets que l´on donne de soi ou que l´on se renvoie. Le « dédoublement » devient l´ultime voie dans cette prise de distance nécessaire à l´auto distanciation permettant l´objectivation du regard sur soi. Dans cette perspective la référence à une parole extérieure devient aussi projection d´une image personnelle dans un univers donné. En ouvrant la porte de son monde intérieur à des entités perçues comme étrangères, le narrateur s´oblige à des affrontements constructifs ou déstabilisants mais aussi à des rapprochements douloureux ou bienfaisants.

L´espace privé s´ouvre sur une dimension publique qui permet le passage d´une écriture pour soi à une écriture de soi. Une écriture plurielle émerge mêlant le toi et le vous au moi dans un nous ouvert sur de plus larges horizons de perception de l´intimité.

4) L´introspection comme rencontre de l´autre en Soi

Si au premier abord le discours introspectif peut sembler renfermer le personnage sur lui-même, cette impression est contrebalancée par la présence d´un extérieur venant sans cesse interrompre un isolement trop important du personnage en lui-même. Certes, la notion de cloisonnement reste présent dans nos œuvres, mais cet enfermement n´est il pas tout intérieur et ne joue t-il pas le rôle d´ultime obstacle à franchir pour se libérer de l´enclave que représente l´image sclérosée du personnage et dont il cherche à se détacher? Dès lors la nature de cette barrière jusqu´ici infranchie reste à définir, tout comme les moyens de s´en affranchir. Enfin, il reste à définir la nature de cet au-delà de l'image qui est à découvrir.

Prisonniers d´un monde qu´ils ne comprennent pas et sur lequel ils s´interrogent ou qu´ils aimeraient percer, nos personnages le sont sous des formes aussi diverses que la nature de ce qui les retient dans ce cloître imposé. Les cavernes dessinent ainsi l´imaginaire et le langage des voix woolfiennes. Si ces lieux font figure de refuge, de souterrain ouvert vers autre chose, il n´en n'est pas de même pour une autre image répétée dans l´œuvre par le biais de porte-paroles différents. Bernard évoque au début de l´œuvre un mur sur lequel poussent des fougères et qui apparaît comme le dernier repli dans le jeu de chasse auquel se prêtent les enfants.

> Si les jardiniers nous voyaient, ils nous tireraient dessus. Nous serions cloués comme des belettes à la porte de l´écurie. Regardez… Ne bougez pas… Tenez-vous aux fougères qui poussent sur le mur. […] on va nous clouer au mur [74]

Cette image du mur revient par la suite à la fin de l´œuvre: « *Ce soir, mon corps s´élève peu à peu pareil aux murs d´une église pleins de fraîcheur* »[75]mais il n´est plus sauvage, envahit par les herbes folles, il se trouve façonné, construit par l´être qui en devenu l´architecte, le maître. Le mur est devenu bâtisse, de clôture il est passé à une ouverture vers un au-delà mystique. Or, ce passage s´avère bien révélateur d´une progression intérieure de l´être qui d´une sensation de cloisonnement physique au début de l´œuvre réussira à vivre son corps autrement comme l´égale construction de soi ressentie de l´intérieure. Ainsi, le cheminement de l´être en soi s´effectue par un dépassement de ce qui le restreint, et qui le réduit à n´être qu´une enveloppe, un rôle social à assumer au dehors, ce corps qui l´emprisonne dan un carcan extérieur. Bernard se sent acollé à un mur de même que Louis au début de l´œuvre reconnaissait la démarche d´une « bête enchaînée », le Moi de Bachmann avouera se sentir depuis un tragique

[74] Woolf, V. *Les Vagues*, p.25 « *Do not stir; if the gardeners saw us they would shoot us. We should be nailed like stoats to the stable door. Look! Do not move. Grasp the ferns tight on the top of the wall.[…]We shall be shot! We shall be shot like jays and pinned to the wall » The Waves*, p.11

[75] Idem, p.311« *Now tonight, my body rises tier upon tier like some cool temple whose floor is strewn with carpets and murmurs rise and the altars stand smoking […]* »p.224

événement de l´enfance « *enfermée* »[76] par son père, qui la « *fait mettre en prison* »[77]dont d´ailleurs, contrairement au narrateur woolfien, elle ne pourra s´évader, l´œuvre se refermant à nouveau sur ce mur:

> C´est un très vieux mur, très solide, dont personne ne peut tomber, que personne ne peut briser, dont aucun son ne pourra plus jamais sortir.[78]

Cette prison pèse sur le corps de la narratrice qui la ressent comme une chape de plomb, poids insoutenable par la seule force du « je » et qui lui a été imposé physiquement par le monde extérieur et plus particulièrement par la figure du père, condamnant à jamais sa fille à une peine insurmontable. Seul répit autorisé dans ce verdict, l´écriture. L´expression de Soi prend alors une toute autre dimension. La parole ouvre une brèche dans cet univers clos, le langage donne accès à un dehors. La narratrice s´échappe de l´enfermement dans lequel elle a été placée de force en s´exprimant. Les échanges verbaux qui prennent place dans le discours qu´ils soient jeux de rôles, correspondance imaginaire ou conte créé de toute pièce, deviennent autant de passes vers un ailleurs libérateur. Un autre monde peut alors être envisagé, non pas fixe et imposé comme celui du passé mais encore à deviner, à construire, à transformer et à reformer. Tentatives d´évasions fortuites, les mots, les phrases mises en acte par l´héroïne représentent autant de perspectives d´échappatoires pour le « je » prisonnier de ce corps témoin d´un passé d´une identité lourde à porter et qui relie indubitablement l´être au réel. Cet ancrage charnel qui apparaît selon les circonstances comme des chaînes incassables, des édifices en ruines ou à bâtir pour Woolf prend aussi les l´apparence d´une carapace dont il est difficile de sortir sous la plume de Sarraute. Là encore, cette enveloppe robuste se forme autour de la narratrice au cours d´un événement extérieur. Un livre, les paroles d´un tiers, des mots étrangers forment cet enclos qui lui fait ressentir profondément une sensation d´enfermement imposé, comme si l´expression du monde extérieur jouait le rôle d´un rempart à l´essor d´un bien-être intérieur.

---

[76] Bachmann, I, *Malina*, p.144

[77] Idem, p.186, « *Mein Vater hat mich ins Gefängnis gebracht* » p.239

[78] Idem, p.280, « *Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann* » p.356

> Je reste quelque temps sans bouger, recroquevillée au bord de mon lit… Et puis tout en moi se révulse, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j´arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m´a enfermée […] combien de fois ne me suis-je pas évadée terrifiée hors des mots qui s´abattent sur vous et vous enferment.[79]

Cependant, face à ce cloisonnement créé par un mode de communication et d´expression imposé par un univers extérieur autoritaire et formatif, apparaît un espace de liberté pour le « je » étouffé. Alors que dans le passage cité ci-dessus, la narratrice se retrouvé prise dans quelque chose qu´elle ne peut faire sien, qui la rend étrangère à elle-même et dans lequel elle ne se reconnaît donc pas et ne peut s´affirmer, des espaces de parole s´ouvrent qui lui donnent les clés de sa libération. Evoquant une autre expérience de lecture, la locutrice déclare: « *Je m´évadais des longues descriptions de prairies vers les tirets libérateurs, ouvrant sur des dialogues.* »[80]Ainsi, l´échange de parole d´un « je » à un autre est vécu comme un espace d´ouverture vers autre chose, un espace de vie, de représentation du moi ressenti comme vital par la lectrice. Mais le rapprochement de cette expérience de lecture avec le vécu de la locutrice en plein dialogue avec cet autre « je » ne peut-être évité. A l´éclairage de ce souvenir, cet échange à deux voix prend l´allure d´une entreprise de libération de soi par la parole, ces « tirets » donnant la clé d´un autre univers. Dans ce face à face verbal, le moi peut ainsi s´affirmer, se confronter à la norme. Il s'exprime sous la figure d'un « je » intègre face à une masse imposante représentée par ce « on » qui revient de façon réitérée dans les propos de l´interlocuteur qui s´en fait parfois le porte-parole. « *On pourrait croire […]* »[81], « *Quand on y pense* »[82], « *on dirait même* »[83], autant d´expression transposant un regard extérieur posé sur la figure de la narratrice, l´observant, la jugeant, représentant d´une certaine objectivité mais aussi de normes pesant sur la narratrice et face auxquelles, la parole du « je » se pose comme individualité authentique. Ce « on » revenant donner son avis sur les retours vers soi de la

[79] Sarraute, N, *Enfance*, p.122

[80] Idem, p.115

[81] Idem, p.108

[82] Idem, p.71

[83] Idem, p.84

jeune femme rappelle aussi à chaque fois ce carcan qui pèse sur l´être et qui n´est pas sans rappeler ce mode d´emprisonnement évoqué par Gusdorf: « *la communauté, c´est la prison dans laquelle l´on retient prisonnier le je* »[84]. Les paroles et l´univers de ce « on » s´abattent sur le protagoniste telle la « cloche de verre » décrite par Sylvia Plath dans le roman du même nom et tenant l´être prisonnier. Mais les sons qui résonnent à l´intérieur de cette cloche et qui sont l´écho de la parole du « je » y prenne alors un sens particulier, propre à l´univers du moi. Dés lors, les mots qu´expriment le locuteur qu´ils soient parole directe ou propos rapporté sont les porte-parole d´une liberté en marche, ouverte par le dialogue, passage d´un moi vers un autre aux formes fluctuantes mais nécessaire.

Dans le discours du Moi, tout ce qui constitue l´être et fait de lui un être pris entre un rôle que la société lui assène et ses aspirations personnelles fait entendre sa voix et s´interpose entre le « je » et le « moi » profond. Dans ce forum de l´intime, trois types de parole se distinguent, trois modes de dialogue avec l´autre, trois ouvertures de soi vers un ailleurs.

a) <u>De « je » à « moi », le dédoublement.</u>

Le discours du moi apparaît tout d´abord comme le dialogue de Je à Moi. L´être s´adresse à ce double de lui-même qui prend les traits d´une conscience au sens étymologique du terme, c´est à dire de celui qui sait avec l´Autre, celui qui accompagne. L´interlocuteur de la narratrice de Sarraute en est un des exemples les plus flagrants pour les raisons que nous avons déjà cités du partage de souvenirs et de vécu intime. Cette expérience de la dualité de l´être concrétisée par une forme de dédoublement est aussi relevée par Régis Salado dans son essai sur la fiction de l´intime à propos de la scène de contemplation de soi dans le miroir dans l´œuvre de Woolf, *Mrs Dalloway*, comme une « division du moi entre « ego » et « alter ego » », en se mettant en scène sous un Autre, l´être peut tenter de porter un regard sur ce qu´il est, sur l´image qu´il donne et celle qu´il se représente. Cette aliénation ne fait que lui permettre de se retrouver lui-même comme différent de l´image que lui renvoie le quotidien. Ainsi, comme l´analyse Gusdorf, « *même dans le soliloque, dans la parole intérieure, je me réfère à moi-même comme un autre, j´en appelle de ma conscience à mon conscience* » et ce cheminement n´est que

[84] Gusdorf, G. *La parole*, p.56

l´aboutissement d´une « *procession de l´ être hors de lui–même par le langage* »[85]. Cette voix qui pousse le « je » à avancer en lui-même souvent par un mode de questionnement socratique se manifeste en tant que « *voix de l´Action* » dans les *Vagues* ou comme le souffle primitif, animal, qu'est Malina pour Bachmann. Le double est ressenti comme un partenaire de conversation réel mais dont l´existence se veut ambiguë et factice. « *Bien qu´Ivan ait été certainement créé pour moi* »[86] avoue la narratrice aussi bien qu´elle-même est « *aussi la créature de Malina* »[87]. Un rôle est donc attribué à chaque créature de la fiction intime, comme nous avions pu le voir avec la répartition des deux mondes convergent avec Ivan et divergent avec Malina.[88] A chacun de ses doubles, de ses voix intérieures, correspond un langage, un ton particulier rendant le dialogue si réel, si vivant et pourtant tourné vers un seul moi. Ce jeu de rôle est également explicité par la narratrice, donnant un sens propre à chaque usage d´un même mot, d´un même pronom, selon le contexte dans lequel il est prononcé et surtout selon le locuteur auquel il est attribué:

> Je dis tu à Malina et tu à Ivan, mais une nuance imperceptible, impondérable distingue ces deux tu. Avec l´un comme avec l´autre, j´ai renoncé d´emblée au vous qui m´est coutumier. Ivan m´est apparu trop soudainement, je n´ai pas eu le loisir de l´approcher à travers les mots, je lui étais échue en partage avant toute parole. Quant à Malina, j´avais pensé à lui pendant tant d´années, j´avais eu un tel besoin de lui que notre cohabitation, un beau jour, n´a fait que confirmer quelque chose qui aurait du se produire depuis longtemps.[…] Le tu que je réserve à Malina est précis, adapté à nos conversations, à nos débats. Celui destiné à Ivan est imprécis, capable de nuances sombres ou claires […] devant lui, non, mais en moi, un jour, j´amènerai ce tu à la perfection.[89]

---

[85] Gusdorf, G., *La parole*, p.49

[86] Bachmann, *Malina*, p.24, « *Wenn Ivan auch gewiß für mich erschaffen worden ist* » p.29

[87] Idem, p.83, « *.Ich bin auch Malinas Geschöpf* » , p.105

[88] Idem, p.101, « *Ivan und ich: die konvergierende Welt. Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt »* p.129

[89] Idem, p.102 *« Zu Malina sage ich du und zu Ivan sage ich du, aber diese beide Du sind durch einen unmessbaren, unwägbaren Druck auf den Ausdruck verschieden. Beiden gegenüberhabe ich von Anfang an kein Sie benutzt, das ich sonst immer gebrauche. Ivan ist zu augenblicklich von mir erkannt worden, und es blieb keine Zeit, ihm näherzukommen durch Reden, ich war ihm schon zugefallen vor jedem Wort. Über*

L'utilisation du « tu » n´est donc que le moyen pour la narratrice de retrouver ce toi parfait égaré, dont elle est en quête, ce double ultime qui la mènera à redonner une image à un moi morcelé. Le tu représente donc bien un autre moi, un morceau de soi auquel il faut se référer pour exister dans et par la parole. Il s´agit bien, pour reprendre l´expression de Gusdorf, d´un détour par autrui qui me ramène toujours à moi. Ce moi et cet autre moi jouent alors un jeu d´interférence, chacun étant donc une créature de l´autre, puisque chacun jouant un jeu par rapport à l´autre de manière à le transformer, à l´amener vers autre chose, vers un ensemble, une unité empathique touchant à l´aboutissement de la vérité de l´être telle qu´on la retrouve dans l*es Vagues* . « *En vous parlant, j´avais l´impression que vous étiez moi-même* »[90] se dit Bernard après avoir exprimé des doutes sur son existence, « *j´ignore parfois si je suis homme ou femme, si je suis Bernard ou Neville, Louis ou Suzanne, Jinny ou Rhoda, si étranges sont nos contacts les uns avec les autres* »[91] constate t-il. Sensation de ne faire qu´un avec l´ensemble, où chacun viendrait compléter l´autre, à tel point que lorsque Bernard se retrouve seul, sans l´écho des autres voix, il dit perdre son moi et ne plus qu ´être un simple personnage comme si l´échange donc que constituait l´enchaînement des soliloques réalisait cette unité intérieure recherchée, cœur de l´intime des êtres qui perd de sa consistance dès lors que les voix se taisent.

b) <u>Le spectacle des voix: polyphonie et théâtre intérieur.</u>

D´autre part, sous le couvert du discours d´un je apparaissent tout d´abord les discours d´autres « je », ceux entendus par le protagoniste et restés ancrés dans sa mémoire comme autant de pierres marquantes dans l´édifice construit par la société

Malina wiederum habe ich so viele Jahre nachgedacht, es hat mich so verlangt nach ihm, daß unser Zusammenleben eines Tages nur noch die Bekräftigung war für etwas, was immer so sein hätte sollen und nur zu oft verhindert worden war[…]. Mein Du für Malina ist genau und geeignet für unsere Gespräche und unsere Auseinandersetzungen. Mein Du für Ivan ist ungenau, es kann sich verfärben, verdunkeln, lichten[…]Vor ihm nicht, aber inwendig, werde ich eines Tages das Du vollenden. » p.130

[90] Woolf, V., *Les Vagues*, p.301 « *As I talked I felt,* « *I am you » »* p.212.

[91] Idem,p 309, « *I am not one person, I am many people; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis: or how to distinguish my life from theirs. »* p.222

autour de lui. Ces paroles souvent rapportées par les personnages font entrer un contexte extérieur dans le monde intérieur du personnage. Ce procédé est celui que l´on retrouve dans le monologue intérieur classique pour replacer le personnage dans une action donnée, dans un univers familier et participant à la construction de l´intrigue. Ce sont les « paroles étrangères » citées par Bakhtine qui amènent un dialogisme dans le monologue lorsqu'elles sont enchâssées dans la parole du locuteur.[92] Arthur Schnitzler en fait un usage important dans le discours de la narratrice de sa nouvelle *Mademoiselle Else.* Cette dernière, emportée par ses angoisses et les fantasmes qui en découlent suite à une lettre de sa mère lui demandant de demander un prêt à un riche marchand suite à la ruine de son père aux jeux. Son discours intérieur mêle pensées, paroles entendues et retranscrites, paroles imaginées et paroles prononcées:

> Je la laisse passer, j'incline la tête, légèrement…Pourquoi me sentirais-je particulièrement honorée du sourire d'une *marchesa*. – *« Buona sera »* … Elle me dit *buona sera* Je suis obligée de lui tirer une petite révérence. Etait-ce trop profond? Elle est tellement plus âgée que moi. Quelle démarche magnifique. Divorcée? Ma démarche est belle aussi. Sauf que moi, j'en suis consciente. C'est ça la différence… Les Italiens pourraient être dangereux pour moi. Dommage que le beau brun à la tête de Romain soit déjà reparti. *« Il a l'air d'un filou »* disait paul.[93]

Les jeux de rôles et d´imitation de la protagoniste de Bachmann illustrent également ce processus. En effet, le moi se met en scène tantôt répondant à sa secrétaire au sujet des papiers à mettre à jour, ou bien en plein interview avec un certain Mr Mühlbauer, quand ce n´est pas revivant un souvenir passé auprès des « Altenwyl » ou les mots rejaillissent comme des flashs gravés dans la mémoire:

[92] Cf Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, « Du discours romanesque », Gallimard, Tel, 1978 traduction de Daria Olivier.

[93] Schnitzler, Arthur, « Mademoiselle Else » in *Roman et Nouvelles II* Le livre de poche, La Pochothèque, traduction de Henri Christophe, p.481

> Ce soir, la moitié de la table doit parler français, en l´honneur de parents éloignés d´Atti, un oncle Beaumont et marie, sa fille. Quand le français prend le dessus, Antoinette intervient: Atti, sois gentil, il y a un courant d´air, si, si, je le sens, là-bas! Atti se lève á deux reprises, fait manœuvrer les rideaux, la crémone. Les artisans, ici, de nos jours, ne sont plus que des bousilleurs. *Mais les artisans chez nous, voyons! c´est la même chose!- Pourtant, mon cher, vous avez vu comment on défigure Salzbourg, Vienne!- A Paris, je vous assure, c´est absolument la même chose!* [94]

Ces paroles rapportées directement insistent encore par le ton qui leur est propre et les truismes, clichés qu´elles véhiculent, la distance ironique prise par la narratrice vis à vis d´un monde auquel elle semble ne plus vouloir appartenir et qu´elle considère d´un regard fort, d´une distance critique. Ces scènes témoignent d´un univers superficiel, artificiel, factice dont le moi souhaite se détacher pour retrouver un semblant d´authenticité. D´ailleurs, l´évocation de cette « partie de campagne » n´est elle pas constamment interrompue par des conversations téléphoniques à Ivan, des échanges de correspondance avec cet interlocuteur privilégié comme pour mieux se raccrocher à une intimité plus authentique, refuge face à un environnement ressenti comme aliénant et trompeur. Les voix du monde extérieur viennent donc faire irruption dans l´univers intime comme pour mieux insister sur le décalage entre un ressenti intérieur et ce qui en est perçu du dehors. Les voix de la belle-mère, du père et de la mère interviennent de ce fait constamment dans l´évocation des souvenirs d´*Enfance,* morceaux choisis, là aussi le plus souvent rapportés en style direct révélateurs des relations de la narratrice avec son entourage et porteurs de sens dans le puzzle du Moi. Ces mots venus du passé rejaillissent pour éclairer un sentiment encore présent:

> Il [le père] dit « Bon . Alors à demain…un « Bon » par où s´échappe un peu de sa satisfaction, un « bon » où je perçois Comme c´est bon, comme

[94] Bachmann, *Malina,* p.129, *« Der halbe Tisch muß heute französisch sprechen, wegen der weitläufigen Verwandten von Atti, einem Onkel Beaumont und dessen Tochter Marie. Wenn das Französiche überhandnimmt, kommt Antoinette mit einer Bitte dazwischen: Atti, sei lieb, es zieht, ja, ich spür es doch, es zieht von dort drüben her! Atti steht zweimal auf und zieht an den Vorhängen herum, rückt und drückt am Fensterverschluß. Das ist halt heutzutage alles nur noch eine Pfuscherei, was diese Handwerker bei uns! Mais les artisans chez nous.[…]*p.164.

> c´est bien qu´il en soit ainsi, que j´aie reçu aujourd´hui ma part d´effort quotidiens, que je la reçoive encore demain…Allons viens, ma fille[95]

Ces mots témoins d´un moment passé font ressurgir la parole de la petite fille qui se superpose à celle de l´adulte se remémorant ces instants et se les réappropriant au fur et à mesure qu´elle les revit, faisant ainsi sienne la voix de l´autre comme partie intégrante d´elle même par les traces qu´elle a laissées dans sa mémoire. Par ce procédé, le lecteur assiste donc à un va-et-vient constant entre paroles passées et paroles présentes. Mots dits ou entendus par la petite fille, mots repris et commentés par l´adulte se succèdent et s´intercalent pour donner corps par les mots à des images oubliées mais rendues ainsi plus vivantes. Cette superposition de voix appartenant à des époques différentes permet de jeter deux regards différents sur un même événement. Ce que l´héroïne de *Malina* considère comme un don de « double-vue » et qui peut aussi être compris comme la mise en scène de ces tropismes chers à Sarraute, ces « *mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience* » qui « *sont à l´origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons* »[96] et qui sont rendus sensibles au lecteur par « *la résonance psychique des formules aliénantes, en les décomposant en multiples images qui s´accumulent sans jamais arrêter le sens* »[97]. Dès lors, le discours à plusieurs voix, extérieures et intérieures permet de rendre compte de la réalité des êtres et des choses sous plusieurs angles de manière à s´approcher de cette vérité « source cachée de notre existence » et rendent plus vivant la représentation du « moi » en action. Ce procédé peut-être rapproché, analyse C. Doumet de la stéréoscopie, « *cette technique […] consiste à prendre d´un même objet simultanément deux clichés, de deux points de vue légèrement décalés, clichés qui visionnés ensuite à travers une boîte munie de deux lentilles convergentes, rendent l´impression du relief.* »[98].

---

[95] Sarraute, *Enfance*, p.270

[96] Sarraute, *L´Ere du soupçon*, p.8

[97] P.Fautier in *Nathalie Sarraute ou l´usage de l´écriture*, Critique, Tome LVIII, N° 656-657 Janvier /Février 2002 p.36

[98] Doumet, Christian, in: *Nathalie Sarraute ou l´usage de l´écriture*, Critique, Tome LVIII, N° 656-657 Janvier /Février 2002 p.82

c) <u>Dialogue ontologique</u>

Cette propension à se jouer des apparences pour mieux approcher une certaine authenticité, se traduit aussi dans l´oeuvre de Woolf par le dialogue engagé avec une autre instance, tacite mais présente par l´apostrophe que lui lancent les personnages.

Les monologues des « je » woolfiens s´entretiennent dans la mesure où l´on peut tisser un réseau de sens entre eux et si l´on considère la succession des soliloques comme un réel échange de pensée, de conscience ; ce que nous avons pu voir précédemment. Il arrive cependant de voir apparaître, en fin d´œuvre notamment une autre instance de dialogue, qui n´intervient que parce qu´elle est appelée par le personnage à prendre une parole qui restera toutefois silencieuse. En effet, la mort de Perceval plongeant Bernard dans une grande souffrance, il confie sa douleur à un tiers:

> Et soudain, je m´ adresse à l´Etre invisible et aveugle, mais dont le regard me poursuit sans cesse, et qui se dessine au fond de cette avenue, sur le ciel: « Est-ce tout ce dont tu es capable? lui dis-je. Alors, c´est nous qui avons triomphé. »[99]

La référence à cette présence métaphysique d'un maître du temps, de la vie et de la mort physique des êtres agit comme ennemi contre lequel on ne peut rien mais qui demeure présent. Aucun mot ne semble l´atteindre et pourtant le « je » s´adresse à lui directement, convoquant son verbe, réclamant un échange, une explication. Interlocuteur absent de la conversation mais toutefois présent par son absence de réponse parlée, son silence pesant, mur contre lequel on ne peut lutter et source de révolte. Mais ce silence vaut finalement parole, cette voix trouve justement une résonance particulière et significative dans son retrait. En ne donnant aucun signe de réponse elle laisse surgir l´expression profonde de l´être, elle le libère de ce qui lui pèse en le laissant seul avec son propre écho, confronté justement avec ce qui reste intraduisible, indescriptible, indicible.

En laissant libre cours à la parole intérieur comme échange verbale en offrant au « je » la possibilité d´un échange avec lui-même sous des aspects, des « je » divers,

[99] Woolf, *Les Vagues*, p.168, « I say, addressing what is abstract, facing me eyeless, at the end of the avenue, in the sky, « Is this the utmost you can do? » Then we have triumphed », p.116

l´auteur ouvre l´espace fictif de l´intime sur un espace public, forum dans lequel différentes voix se font entendre. De l´enfermement en soi auquel le monologue classique contraint l´être, on passe donc à une ouverture à l´autre permise par le dialogue et permettant la rencontre du « je » avec le toi comme sien, mais aussi comme représentant du dehors, ou être métaphysique. Le dialogue touche alors à la tradition philosophique et outil structurant la pensée, la réflexion sur soi.

Bernard rencontre dans le dialogue qu´il mène cet « être invisible » et pourtant là. Or, n´est ce pas non plus ce que cherche à approcher la narratrice de Bachmann lorsqu´elle évoque ce principe de double vue lui permettant de découvrir son « vrai visage » jusqu´alors caché ou bien lorsque la locutrice de Sarraute ressent quelque chose d´infime qu´elle ne parvient à exprimer mais qui la pousse à s´exprimer. Il y a un « ça » qui la poursuit, un « ça » qui tremble, et « ça » palpite, telle une force difficilement explicable mais constamment présente et en action. Cette présence revient cependant dans les paroles des personnages comme un tiers participant au dialogue de manière passive, spectateur de ce qui se joue devant lui et rappelant sa présence par des événements ressentis chez les locuteurs, tels ces « signes qui refont surface » évoqués par Woolf dans *Instants de vie* et qu´il convient de relever, de ne pas laisser s´échapper. Or l´intérêt du dialogue se trouve justement dans le fait de mettre en scène plusieurs voix susceptibles de faire surgir différents signes, de provoquer pour le « moi » différentes réactions, de susciter en lui sous des formes différentes son attention. Dés lors, ne peut on parler dans ce cadre là, de « littérature de la rencontre » comme G. Bachelard l'évoque à propos de la philosophie de Martin Buber, une « philosophie de la rencontre »? En effet nous assistons dans nos lecture à la rencontre de l´autre comme monde extérieur à soi, mais aussi rencontre de l´autre en soi et plus largement de l´autre en nous, par le biais d´un dialogue du « je » avec le toi, double intérieur, le toi représentant du dehors, et le toi métaphysique, force toute-puissante ressentie par chacun.

G. Bachelard précise d´ailleurs la nature de cette forme de conversation de la sorte:

> Un être existe par le Monde, qui vous est inconnu et, soudain, en une seule rencontre, avant de le connaître, vous le reconnaissez. Dans la nuit, un

> dialogue s´engage, un dialogue qui, par un certain ton, engage à fond les personnes. […] le moi interrogé, s´il transcendait l´interrogation, s´il dérogeait à la grâce infinie de la rencontre, tomberait dans le monologue ou dans la confession, dans ce qui vante ou dans ce qui regrette, dans le plat récit des désirs et des peines. Il dirait ce qu´il était avant de dire ce qu´il est ; il dirait ce qu´il est, avant de dire ce que, par la rencontre, il est devenu.[100]

Tout le sens de cette philosophie résiderait donc dans cette « interrogation mutuelle » qui permettrait justement par le jeu des silences et des variations de ton de rendre vivantes les nuances de l´être, les ambiguïtés de la personne, ses paradoxes intérieurs. Ainsi, par cette mise en scène de la parole, « le moi s´éveille par la grâce du toi »[101] et cette impulsion devient créatrice d´une Personne. Car le dialogue permet à l´être de s´affirmer par rapport à l´autre. Il sort ainsi d´un égocentrisme futile et vain pour accéder à une pluralité riche et féconde, dont témoigne cet échange parlé qui « porte la double marque du donné et du reçu, ou tout au moins, comme un prélude, la double tonalité de l´aspiration et de l´inspiration des âmes »[102], permettant une expression plus sincère, originale qui peut se réaliser par cette présence à soi, hors de soi.

[100] Bachelard, Gaston, préface à Buber Martin, *Je et Tu*, Aubier Montaigne, Bibliothèque philosophique, p.7

[101] Idem, p.8

[102] Idem, p.14

II) S' énoncer, se raconter: une mise en scène du langage

En se demandant qui il est, l'être objective son regard sur lui-même, il s'observe et cherche à se connaître par le partage de lui-même en de multiples représentations. Ce jeu de dédoublement laisse alors émerger une figure de l'autre en qui le personnage se reconnaît mais dont il veut aussi se détacher. Cet autre « je » vient soutenir l'être dans sa quête et amène une prise de distance vis-à-vis de sa propre parole. Mais permet-il réellement d'ouvrir la voie à une introspection plus approfondie? De quelle instance se fait il donc le porte-parole et pourquoi sa parole permet elle un re-création du moi? Interrogeons nous alors sur la pertinence de cette écriture à plusieurs voix dans nos récits et voyons en quoi elle permet de mettre en relief les limites d'une utilisation du langage traditionnel tout en se faisant l'expression d'un besoin ressenti intérieurement, mais au-delà des mots d'un seul. Enfin, cette écriture duettiste ou polyphonique oblige à recomposer une intimité dans l'oralité et donc à faire de l'échange autour de soi et sur le moi l'occasion d'une réinvention de l'usage de la parole et du langage intérieur.

1) Du dire à se dire, l´ impossible confidence.

Le sujet de départ de nos romanciers touche à un centre d´intérêt heuristique du narrateur, qui cherche à se comprendre, à se connaître au moyen d´un long discours intérieur. Nous assistons à la quête d'un Moi par des « je » successifs, toujours à la recherche de quelque chose de perdu, d´oublié, d'enterré comme nous l'ont déjà montré l'étude des incipit des œuvres de Sarraute, Woolf et Bachmann et que l'on retrouve sous d'autres variantes dans un œuvre comme celle de Thomas Bernhard ou le narrateur cherche à atteindre une autre strate de connaissance, non pas souterraine mais plus élevée, *dans les hauteurs*[103].

D´autre part, on assiste à une construction du monde subjective et même d'une seule conscience à travers l´alternance de *je* se faisant écho, c´est le phénomène qu´on retrouve par exemple dans *Les vagues* et d´une manière un peu plus différente dans l´œuvre de Joyce.

[103] Bernhardt, Thomas, *Dans les hauteurs*, Gallimard, 1991 pour la publication française, publication originale 1959.

Or, cette mise en avant du Moi, cette quête de l'identité et d'une vérité de l'être passe par un premier constat: l'être dépend d'un univers extérieur qui le tient prisonnier par ses règles et ses contraintes qui font obstacle à sa propre liberté d'expression.

a) <u>Le langage: un objet mouvant.</u>

Nous avions vu sous quelles formes l'enfermement apparaissait dans nos textes à travers les images du mur et de la prison, une forme plus subjective de la dépendance du Moi à la société apparaît, le langage de l'être nécessaire à l'affirmation de sa personne le rattache indubitablement à un monde qui n'est pas le sien propre, mais qui lui est imposé et qui représente alors un nouvel obstacle à la liberté d'expression recherchée. Dans sa tentative d'évoquer avec sincérité des moments oubliés du passé, la narratrice d'*Enfance* s'écarte de ses intentions premières par des mots qui ne sont pas les siens mais qui sont associés à des modèles touts faits, constituant un langage des lieux communs de la société, langage surfait et faussé, mais auquel il est difficile d'échapper:

> -Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n'as pas pu t'empêcher déplacer un petit morceau de préfabriqué… c'est si tentant… tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord…[104]

Nous sommes encore au début de l'œuvre, au début de cette tentative de revivre le passé, de se retrouver par le langage, l'écriture, le dialogue, mais la voix du double pointe ce travers qui reste à surmonter: ne pas sombrer dans les phrases artificielles, ne pas glisser sur la pente des mots faciles, des images plaquées qui font partie de l'univers quotidien. Ainsi l'expression authentique de l'être passe par un détachement de ce langage joué, qui est celui de tous les jours, uniforme et impersonnel, pour redonner une individualité aux mots utilisés, un sens propre. Ce détachement va être vécu comme d'autant plus difficile que

[104] Sarraute, Nathalie, *Enfance*, p.20

> L'homme n'est point capable de penser dans une grande mesure, et même le plus cultivé, le plus intelligent d'entre les humains ne voit le monde et surtout ne se voit lui-même qu'à travers les lunettes de formules naïves, simplifiantes et falsificatrices.[105]

Comme le suggère Hermann Hesse, le langage usuel semble inapte à traduire des impressions, des sentiments, des idées personnelles, d'où la difficulté à dire les choses, ressentie constamment par les personnages de nos œuvres. Le « Moi » de Bachmann éprouve une incapacité dès le début de son entreprise à « dire « aujourd'hui », comme on le dit chaque jour [106]» justement parce que cet aujourd'hui ne peut-être celui de tous les jours, celui qui est perçu avec les lunettes d'une vision commune à tous. L'aujourd'hui de la narratrice se veut unique, particulier, il revêt alors une signification autre, plus personnelle, inhérente au vécu de la personne. Dès lors, « Le langage se glisse entre l'homme et lui-même comme un écran qui le défigure à ses propres yeux ». Cette observation de Gusdorf dans *La Parole*[107] fait écho et vient compléter cette impression de trahison de la pensée par le langage présente dans les œuvres de Woolf et Sarraute dans la recherche du mot juste et frappante dans l'œuvre de Bachmann. Non seulement la narratrice ne parvient pas à utiliser certains mots trop plats ou impropres, mais elle reconnaît la lourde charge significatrice qu'elle confère aux mêmes mots selon le contexte ou l'interlocuteur.

> Si je suis silencieuse en sa présence [Ivan], c'est que les moindres mots: oui, tout de suite, mais, alors, ainsi, ah, je les charge, pour lui, d'une signification infinie, qu'ils sont mille fois plus efficaces que les histoires et anecdotes plaisantes, les simulacres de provocation verbale que gens et amis me connaissent […][108]p.30

---

[105] Hesse, Hermann, *Le Loup des Steppes*, p. XIX

[106] Bachmann, Ingeborg,*Malina* p.8 *« es ist mir fast unmöglich, « Heute » zu sagen, obwohl man jeden Tag « Heute » sagt, ja, sagen muß, »*

[107] Gusdorf, G., p.45

[108] Bachmann, I., *Malina* p.30, « *Denn in seiner Gegenwart werde ich still, weil die geringsten Worte: ja, gleich, so, und aber, dann, ach! So geladen sind, aus mir mit einer hundertfachen Bedeutung kommen für ihn, tausendmal mehr bewirkend als die unterhaltsamen Erzählungen, Anekdoten, herausfordernden Wortscheingefechte, die Freunde und Leute von mir kennen[…] »* p.37

Des termes qui pourraient sembler anodins pour l'entourage sont donc vécu comme d'une importance toute autre pour le Moi, Ivan et Malina, c'est à dire pour l'intimité de la narratrice. Un fossé se crée donc entre le mode de communication usuel de la communauté et le mode d'expression intérieur obéissant à des règles propres au sein desquelles les sens donnés aux mots répondent plus à l'état physique et moral momentané de la locutrice. Celle-ci n'avoue t-elle pas d'ailleurs avoir, ainsi qu'Ivan des « *phrases fatigues* »[109], reliant ainsi des mots à des états. Dès lors, comme l'être subit des changements, évolue, se transforme, les mêmes mots sont soumis dans l'esprit de la personne à des variations de sens. Le langage tel qu'il est vécu de l'intérieur n'est donc plus représentatif d'une « pauvreté monolithique » tel qu'il est exposé pour l'environnement extérieur mais au contraire se fait le jeu et le miroir de la pluralité inhérente à l'être. Le langage vécu de l'intérieur fait figure d'entité polymorphique et changeante, d' où la difficulté à relier les mots de l'extérieur avec ceux du ressenti intérieur, telle que la ressent Jinny dans l'œuvre de Woolf:

> Quand je lis, un liseré rouge court le long de la tranche noire des livres de classe. Et pourtant, je suis incapable de suivre un mot à travers ses significations changeantes. Je suis incapable de suivre une pensée qui remonte du présent au passé.[110]

Chaque composante du langage ne semble ainsi pouvoir être comprise qu'en étant replacée dans le contexte de son articulation et perdre son sens une fois l'acte de parole accompli. Les mots ne représentent plus alors que des outils éphémères, destinés à une utilisation unique, périssable sur la durée et dans l'espace. Alors que l'être aimerait se servir des mots comme d'un vecteur intangible de sa pensée, il doit admettre une réalité, soit cette pensée se fait le miroir d'un conformisme moral ambiant et peut se traduire par

[109] Idem, p.58 *« Ein ganzes Bündel Müdigkeitssätze »* p.73

[110] Woolf, Virginia, *Les Vagues*, p.53, *« When I read, a purple rim runs round the black edge of the textbook. Yet I cannot follow any word through its changes. I cannot follow any thought from present to past. » The Waves*, p.30

des mots sans teinte personnelle, soit il accepte que l'expression de ses désirs, de ses opinions de ses sentiments se meuve, se détériore dans son sens sous l'effet du temps.

Ainsi, « le langage se glisse entre l'homme et lui- même comme un écran qui le défigure à se propres yeux »[111], il fait obstacle à cette tentative de se dire, de se dévoiler, de se penser de façon fidèle, authentique. Cette perception de la langue usuelle comme prison dans laquelle se trouve prise l'Homme en tant qu'être de parole se retrouve dans la philosophie Wittgensteinienne. Il nous semble alors pertinent de nous intéresser plus particulièrement à cette pensée, d'autant plus que la biographie de Bachmann témoigne de son intérêt pour ce philosophe. Par ailleurs le recours au silence et les études de Sarraute suggèrent également le rapprochement. Quant à Woolf, contemporaine de Wittgenstein, son appartenance au groupe du Bloomsbury la rattache à ce courant de pensée.[112]

b) *L'illusion du langage: de l'influence de Wittgenstein dans nos oeuvres.*

Se basant sur le *Tractacus logico philosophicus* (Œuvre représentative de la première pensée philosophique de Wittgenstein) et les *Investigations*, nous établissons trois grands parallèles entre sa philosophie du langage et nos œuvres: d´une part dans son mode de définition et de structuration du langage, d´autre part dans sa mise en doute de la pertinence d´un tel fonctionnement et enfin dans sa réflexion sur les notions de sens et de non sens.

Rappelons que ce rapprochement n´est ni anachronique ni artificiel étant donné l´inscription de cette pensée dans le temps. (1914-1938). Si Woolf ne cite pas explicitement le philosophe dans ses essais, on sait que sa pensées philosophique était souvent sujet à débat au sein du groupe Bloomsbury. Bachmann, elle, en fait l'objet d'un de ses essais.[113]Elle accorde particulièrement d'intérêt aux limites que le philosophe attribue à la philosophie et à ses considérations sur le langage et son usage restrictif.

---

[111] Gusdorf, *La Parole*, p.45

[112] Cf à ce sujet « Woolf and Wittgenstein » in *Virginia Woolf Miscellany*, Southern Connecticut State, University, 1998 n°52

[113] Bachmann, I., *Ludwig Wittgenstein- Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*., in Frankfurter Hefte Jg. 8, Heft 7, 1953

> Le mouvement qui se trouve derrière cette façon de philosopher qui non seulement peut nous apporter des enseignements sur les problèmes de la vie et qui dans sa passion pour l'entière vérité n'a que l'« éternel » vérité de la logique sèche et formelle à nous offrir – des phrases que nous devons surmonter et dépasser pour bien percevoir le monde-, est le même que celui dont parle Baudelaire dans son poème « Le Gouffre ». Comme Pascal, Wittgenstein évolue dans son abime, avec son infini ; vers lui afflue de toutes les limites ce qu'il n'a pas le droit de nommer et l'expose au « drame cardinal » [114]

Si elle ne peut se contenter de la vision positiviste contenue dans sa philosophie, elle en retiendra cependant la possibilité d'une expression de l'indicible, hors champ philosophique mais pertinent dans le domaine mystique ou artistique. Elle retrouve dans sa lecture la même impression que lui avait laissée le poème « Le Gouffre » de Baudelaire dans le recueil des *Fleurs du Mal:*

> Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
> -Hélas! Tout est abîme, action, désir, rêve,
> Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
> Maintes fois de la Peur je sens passer le vent.
>
> En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
> Le silence, l'espace affreux et captivant…
> Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
> Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.
>
> J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
> Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;
> Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

[114] Bachmann, I., *« Die Bewegung, die hinter diesem Philosophieren steht, das nicht nur zur Lösung unserer Lebensprobleme beitragen kann, das in seiner Leidenschaft nach der ganzen Wahrheit nur die dürre, formelhafte, « ewige » Wahrheit der Logik zu bieten hat – Sätze, die wir überwinden müssen, um die Welt richtig zu sehen –, ist die gleiche, von der Baudelaire in seinem Gedicht « Le Gouffre » spricht. Wie Pascal bewegt sich Wittgenstein in und mit seinem Abgrund; von allen Grenzen strömt, was er nicht nennen darf, auf ihn ein und setzt ihn dem « drame cardinal » aus . « Ah, jamais sortir des Nombres et des Etres*! » „Ludwig Wittgenstein- Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte", in Bachmann, Ingeborg, *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, Piper, 1964, p.293

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Etres!

Bachmann retrouve ici un sentiment d'angoisse face au néant et l'expression poétique des limites que langage assigne à l'homme dans la représentation de l'indicible.

Pour Wittgenstein, le langage fonctionne comme un jeu. Tel le jeu d´échecs, il se compose de pièces (les propositions qui évoluent sur une plateforme donnée (la table de jeu) qui serait la mémoire. Pour qu´il fonctionne, on doit en respecter les règles qui nous sont apprises dès l´enfance. Comment sait-on qu´on utilise convenablement celle-ci? S´interroge le philosophe. Et bien il suffit d´observer quelqu´un commettant un hiatus ou utilisant un mot de façon incorrecte. Alors son interlocuteur lui fera remarquer par un geste ou une parole qu´il lui faut se reprendre, retrouver un discours plus conventionnel. Or cet aspect du jeu apparaît fortement dans nos textes mettant en scène un dialogue. Ainsi Malina reprendra sans cesse la narratrice dans l´œuvre de Bachmann en lui faisant bien remarquer qu´elle s´échappe du cadre normal. De la même manière le moi-moteur de la recherche dans l´œuvre de Sarraute aiguillera la narratrice dans son interprétation des souvenirs.

Dans la philosophie de Wittgenstein, le langage obéirait à des liens logiques, voire mathématiques. La proposition se composerait d´objets ayant un référent réel. Or cette notion de référent implique toute la notion de sens chez Wittgenstein. En effet pour que le langage fonctionne il faut que le référent correspondant à l´objet soit identifiable concrètement par l´interlocuteur, il faut qu´il existe dans la réalité des deux partenaires de la conversation, qu´il fasse partie de la même table de « jeu ». Dès lors toute proposition impliquant une figure passée ou imaginaire serait un non-sens puisque ne relevant pas d´une réalité concrète et contemporaine. Ce qui implique que toute pensée philosophique, ou poétique ne peut-être sensée et même dite selon lui. En effet, Wittgenstein va être amené à poser la notion de doute, inhérente à celle d´intention. Il s´interroge ainsi sur la possibilité réelle de communiquer quelque chose d´individuel. Que puis-je communiquer, que m´est il possible de dire pour que l´autre me comprenne? Ce sont là deux grandes interrogations de base à ses recherches. Il distingue dans l'action du langage deux parties:

une partie inorganique, la manipulation de signes, et une partie organique, que nous pouvons appeler compréhension de ses signes, acte de leur donner un sens et interprétation, pensée. Or si l´utilisation des signes apparaît comme quelque chose de clair et d´organisé, de logique, la compréhension de ceux-ci pose un certains nombre de difficultés. En effet si pour chacun:

> L´idée de nos pensées est d´une fixité inébranlable, dont vous ne pouvez en sortir, il vous faut toujours y revenir […] puisque l´idée est placée comme des lunettes sur votre nez. Nous ne songeons même pas à les enlever. [115]

Il semble alors peu probable que l´on puisse s'exprimer selon les mêmes règles que notre interlocuteur. Wittgenstein n´envisage qu´une solution permettant d´échapper à cette impasse, il faudrait que pour toute proposition, tout doute soit effacé systématiquement. Cependant même ce mode d´approche ne permettrait pas de palier toutes les ambiguïtés de certains mots ou propositions. Chaque personne pouvant posséder une forme de langage et des mots relevant d´un autre critère que le nôtre.
Là aussi nous retrouvons ce problème de la compréhension de soi par le monde extérieur et du monde extérieur par soi dans nos œuvres. La formulation la plus manifeste se trouvant dans l´œuvre de Bernhard:

> Patrie, non sens
> Les traditions emploient constamment les mêmes mots, tournures arguments ultimes: développement de votre famille, de votre personnalité, communauté nationale: Etat national, grammaire nationale, santé de la nation…
>
> C´est un fait que ce que nous exprimons en paroles, couchons sur le papier, est dix fois plus bête que ce que nous pensons, et cependant nous acceptons, comme les grands écrivains, de passer pour beaucoup plus bêtes que nous sommes et commettons ce *non*-sens de dire quelque chose, de le coucher sur le

[115] Wittgenstein, L., *Investigations philosophiques*, n°103

> papier, d´exprimer une opinion, de défendre une orientation, de prendre parti pour une idée […] [116]

On peut mettre cette constatation en parallèle avec les hésitations de la narratrice de *Malina* sur la langue à adopter pour dire telle ou telle chose ou avec la difficulté par le Moi de Sarraute á trouver les « mots », de même que cette idée revient dans toute l´œuvre de Woolf.

Cette interrogation et cette mise en doute du langage par Wittgenstein le menèrent à envisager la possibilité d´un langage intérieur qui serait régi par ses propres règles.
Une dualité s´inscrit alors dans le mode même de communication entre l´extérieur et l´intérieur de l'être à laquelle correspondent véritablement deux modes d´expression et deux modes de compréhension.

Pour des raisons qui lui sont propres, Wittgenstein considère l´hypothèse de l´inconscient comme n´étant en réalité rien de plus qu´une façon de parler qui créé davantage de difficulté qu´elle ne résout de problèmes scientifiques. Pour lui, l´inconscient est une simple forme de représentation. Cela dit, il reconnaît la possibilité d´un échiquier interne, pour reprendre la métaphore du *Tractatus,* où les *propositions* s´agenceraient selon une grammaire intérieure, personnelle et intime, mise au jour d´une conscience profonde qui échapperait aux limites constitutives du perçu et fonctionnerait comme lieu intime de l´expérience.
Au sein de ce système ou plutôt de ces systèmes, chaque mot peut vouloir évoquer, connoter quelque chose de tout à fait différent de ce que nous supposons. En effet sur cette table de jeu, le mot a la signification qu´on lui a donnée, qui s´est constituée au fur et à mesure de l´expérience vécue par l´individu. Le langage devient alors, dans cette optique non plus un système établi et stable mais plutôt un ensemble évoluant selon un caractère de libre création.
Dés lors, on comprend mieux l´importance de cet autre interlocuteur dans nos récits, qui permet de faire la liaison entre le lecteur et son langage et celui de la narratrice ou du

[116] Bernhard, T., *Dans les hauteurs*, p.10

narrateur, véritable interprète ou vecteur de compréhension pour les paroles impulsives, vagues, déterminées selon des images subjectives du Moi profond.

Nos œuvres nous apparaissent alors comme les produits d´une réflexion non seulement sur l´être et l'intime, mais aussi sur le langage, sa réalité et ses limites, son efficacité.

c) *Le doute dans l´écriture*

« *Tout est faux ici, tout est menteur* [117]» nous dit une voix dans les *Vagues.* Et en effet, l´être semble ne plus pouvoir distinguer ce qui fait sens; ce qui est réel pour lui, pour les autres, ce qui est commun aux hommes. D´où la nécessité de rechercher ce qui lui fait défaut, la raison de ce manque, de ce mal être, peut-être même de ce non être. Car en se restreignant à un mode de langage intérieur, nos auteurs soulignent et attirent notre attention sur cet antithètisme, cette fracture, ce creux infranchissable entre la pensée, la perception intime de l´être et sa présence nécessaire dans un monde qui ne fonctionne pas, qui ne communique pas, qui n´utilise pas le même système de compréhension que le sien. Car plus elle avance dans ce qui l´habite, plus la narratrice découvre un univers, une dimension inconnue et se rend compte « *comment là bas tout fluctue, se transforme, s´échappe [.] [un monde qui] ne ressemble à rien.* »[118] L´œuvre, et à travers elle l´écriture, apparaît comme un espace de traduction, de mise au clair, de fouille même, puisqu´on parcours une espèce de site archéologique de l´intime.
Toute la difficulté réside alors dans la tentative de donner forme à ce fouillis d'impressions, de sensations, de laisser vivre à travers les mots ces pulsions qui ne demandent qu'à s'exprimer en se servant du langage comme d'une nécessité, tout en étant conscient de l'inefficacité de cet outil pour reproduire ce qui par définition reste indicible, puisque:

> pour exprimer la douleur les mots manquent, il faudrait ici des cris, des craquements, des fissures, les reflets blancs passant sur la cretonne des tentures, une nouvelle perception du temps, de l´espace ; il faudrait aussi donner l´impression d´une extrême fixité des choses qui passent ; de bruits très

[117] Woolf, V., *Les Vagues*, p.42, *« All here is false ; all is meretricious »* , p.23

[118]Sarraute, N. *Enfance, p.89*

> éloignés, et soudain très proches ; de la chair broyée dont le sang jaillit ; une articulation soudainement démise ; et par delà toutes ces choses, apparaîtrait je ne sais quoi de très important, mais de très mystérieux, qu´on ne peut saisir que dans la solitude.[119]

D´où le silence qui clôt ces romans, qui les hantent et rappel aussi celui dans lequel s´enferma Wittgenstein à la fin de sa vie. Si on ne peut se faire comprendre, alors restent le silence et les gestes.

2) De l'usage de la parole: dire l'impossible ou se taire.

Si le langage se vit comme une souffrance par les limites qu'il pose à nos protagonistes, il n'en reste pas moins le dernier outil d'expression du Moi avant une dernière tentative: le silence. En effet, du ressenti d'un échec des mots au non-dit final, la frontière est fragile et l'éventualité de se taire pour ne pas se déprécier, se trahir revient constamment hanter les personnages de nos œuvres. Silences des blancs marqués par la ponctuation et laissés dans la typographie des *Vagues*, silences entrecoupant les souvenirs et laissant planer les allusions et sous-entendus après l'évocation de scènes passées dans *l'Enfance*, agrémentés de points de suspension dans le discours comme pour l'enrichir de ce que l'on peut deviner dans les mots cachés et tus, silence obsédant par ses récurrences lexicales et sa tonalité finale dans l'œuvre de Bachmann; ces moments de suspens dans la parole concrétisent cette tension qui habite les narratrices entre l'insuffisance de l'outil du langage et leur terrible désir de dire.

a) La parole: nécessaire expression du Moi.

Certes, l'intime est impropre à se traduire par le langage ordinaire mais pourtant une pulsion profonde et vive pousse l'être à tenter cette impossible communication. Une force intérieure demande à s'ouvrir au monde extérieur et les mots, quels qu'ils soient, apparaissent dès lors comme le seul outil à disposition dans ce transfert d'une dimension à

[119] Idem, p.283

l'autre, d'un domaine privé, impénétrable à une sphère publique ouverte à tous. Cette force cherche à se faire entendre telle une voix qui n'a pas encore trouvé sa langue. Ainsi, la narratrice de Sarraute déclare entendre « ma petite voix que je rends plus aiguë qu'elle ne l'est pour qu'elle soit la voix d'une toute petite fille» [120], voix qu'elle cherchera alors à faire revivre, à traduire malgré le temps qui l'en sépare mais pour mieux la faire résonner dans un présent qui est le sien. Pour la narratrice de Bachmann, les mots affleurent comme une pulsion de vie, sortant sans frein d'une source cachée:

> Les mots commencent à bouillonner dans ma tête, à s'embraser, déjà quelques syllabes scintilles, des virgules bariolées jaillissent des boîtes à phrases, les points autrefois noirs, sont de petits ballons montant vers la voûte de mon crâne: car dans le livre merveilleux dont l'invention commencent en moi, tout sera comme l' *Exultate Jubilate* [121]

La parole écrite ou dite devient donc l'unique exutoire possible, seul moyen de se projeter dans le monde extérieur. La parole transporte l'être vers un hors de lui, elle devient donc à proprement parler un moyen de re-présentation à soi, à l'autre, pour soi et pour autrui. Ainsi, elle permet à l'être de se réaliser dans un univers donné, d'où cette image métaphorique de la parole comme source de vie qui apparaît chez Bachmann et que l'on retrouve plus tard chez des auteurs comme Hélène Cixous. (dans l'oeuvre *La*,[122] par exemple, c'est un motif constant). Et nos oeuvres semblent bien construites autour de ce paradoxe existant où la nécessité de faire sortir la voix intérieure passe par la difficulté de lui trouver un langage adapté, juste, vrai. Dans ce contexte, un poème d' Henri Meschonnic nous semble permettre un rapprochement dans l'expression de cette distorsion:

---

[120] Idem, p.62

[121] Bachmann, I., *Malina*, p.43, « *Ein Brausen von Worten fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke, denn in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfange, wird alles sein wie EXSULTATE JUBILATE.* » p.53

[122] Cixous, Hélène, *La*, Gallimard, Paris, 1976

> J'étais la voix des autres/j'admirais l'aridité/qui montrait ses fleurs rouges/L'araignée des proverbes/marchait quarante années/derrière un fourneau/ Maintenant une parole me détruit pour naître/ et transporte de moi ce qui de moi peut passer/ du côté de ma parole/ où je ne me connais pas encore. / j'ai toujours été de l'autre côté/ un de l'autre côté. Chaque mot déchire une peur/ ce changement est ma voix/ je me détourne je célèbre mon détour/Maintenant toutes mes paroles/ sont ensemble mon exil et mon pays/ je passerai ma vie à ressembler à ma voix.[123]

Ces quelques vers mettent l'accent sur ce désir commun à nos protagonistes de trouver leur voix à eux, de se détacher de l'uniforme langage d'autrui pour laisser libre cours à une parole propre, singulière. Pour le poète, cette voix qui est amenée à se faire entendre se fait création de soi, transcende la personne pour dévoiler son moi, elle transporte avec elle l'essence de l'être. Les instances narratives de nos œuvres parcourent elles aussi les régions de leur psyché pour faire naître ou renaître une voix perdue. L'émergence de cette parole passe par une quête, elle n'est point donnée mais reste à trouver. Le travail qui s'accomplit dans nos œuvres est bien celui d'une œuvre poétique au sens où le travail sur la langue et le désir de la sortir d'images et de mots figés poussent les personnages dans l'accomplissement de leur parole. Dans un entretien qui suit cet extrait du recueil *Dédicaces*, le poète commente ce que représente pour lui cette « *voix des autres*» qui est à dissocier de la voix de soi. Il reconnaît subir une certaine étrangeté du langage qui est vécue comme une aliénation, un éloignement contraignant et artificiel de soi. Jouer de l'étrangeté du langage pour faire entendre un discours bivocal n'est ce pas ce que nous retrouvons dans la superposition des voix de Sarraute, Woolf ou Bachmann? Lorsque l'interlocuteur de la narratrice d'*Enfance* émet des doutes sur l'authenticité de son discours et que celle-ci admet rechercher le mot juste, elle témoigne de cette quête de la voix intime. De la « mélodie vide » du chant des oiseaux au début des *Vagues* à l'harmonie finale, les locuteurs reviennent sans cesse dans leurs propos sur la capacité de leur phrase à donner la juste expression. Quant à la narratrice de *Malina*, elle expérimente toutes les formes de parole à sa disposition: le dialogue, la conversation téléphonique, la lettre, l'écriture romanesque comme pour mieux trouver une force de

[123] Meschonnic, Henri, *Dédicaces*, in Prétexte, Hors série n°9

résonance parmi toutes ces voix. Le poète poursuit son entretien en insistant d'ailleurs sur cette différence entre je et moi. « *Si je suis, comme chacun, à moi-même mon objet le plus interne, ce n'est pas pour me voir, me vouloir. Mais pour me reconnaître sans savoir d'avance où je vais en m'explorant* » puis, « *contradictoirement, autant je savais qu'il fallait, c'était vital, aller vers ma propre vie- ou ma propre parole, c'était la même chose, parce que le langage transforme la vie comme la vie transforme le langage.*[124] « et l'écriture devient alors une exploration par l'être de sa propre étrangeté ou de sa propre altérité. La parole du « je » ou des « je » comme expression d'un Moi passe donc par une destruction, une transformation et donc une reconstruction finale du langage ou son abandon total. Le langage devient sous l'action du Moi une forme fluctuante. Dépendant de la parole, cette dernière le contraint à s'adapter au Moi.

Il convient alors de nous pencher de manière plus approfondie sur ces deux notions de langage et de parole pour mieux comprendre le rôle que jouent ces deux instances dans l'expression du Moi de nos protagonistes.

b) <u>Du langage à la parole: du jeu des mots aux mots du « je ».</u>

Si l'on reprend la distinction de Saussure[125], la « langue » est un « système de signes », eux-mêmes composés d'éléments signifiants et signifiés. Le langage associe « langue » et « parole », système physiologique dépendant de l'audition et de l'élocution. Le langage est selon lui une généralisation de l'ensemble des langues mais il reste fluctuant, inhérent à la faculté mentale de la pensée et de sa propension à imaginer, symboliser. Comme le reprendra Georges Gusdorf, dans sa définition, le langage est:

> Fonction psychologique correspondant à la mise en œuvre d'un ensemble de dispositifs anatomiques et physiologiques, se prolongeant en montages intellectuels pour se systématiser en un complexe exercice d'ensemble, caractéristique, entre toutes les espèces animales de la seule espèce humaine.[126]

[124] Meschonnic, Henri, *Dédicaces*, in Prétexte, Hors série n°9

[125] Saussure, F, *Cours de Linguistique générale*, Payot 1916

[126] Gusdorf, Georges, PUF, Quadrige, *La parole*, p.5

Il ne serait donc pas fixe, ni figé mais dépendant justement des mouvements et des images relatives à la psyché de l'individu. A cette perception hétérogène du langage s'ajoute le processus de parole dépendant d'une volonté personnelle du locuteur et qui est ainsi reprise par Gusdorf:

> Parole: Réalité humaine telle qu'elle se fait jour dans l'expression. Non plus fonction psychologique, ni réalité sociale, mais affirmation de la personne d'ordre moral et métaphysique.[127]

La parole relève réellement du domaine intime de la personne, elle se fait le témoin d'une « réalité » vécue ou ressentie par cette dernière ; en cela, elle permet bien de servir le moi, de s'en faire la révélatrice par l'intermédiaire de celui qui la porte, c'est-à-dire le je, déictique représentatif du locuteur à l'œuvre verbale. En s'ancrant dans l'univers extérieur, elle inscrit l'être dans un certain contexte et fait le lien avec deux univers, celui de l'Autre et celui du Moi. En permettant par là à l'être de « s'affirmer », c'est à dire de se réaliser vis à vis d'autrui, de se poser et de se représenter en tant que « je », elle se fait l'allié indispensable du Moi.

Pourtant, pour se réaliser, la parole doit passer par le biais du langage, au risque sinon de ne pas être entendue ni comprise. Or, si le langage se veut « psychologique », et si comme nous avons pu le voir, la psyché de nos protagonistes se fait jour grâce à une pluralité de figures, comment celui-ci pourrait il alors être unique, fixe, donné une fois pour toutes? Puisque le langage s'avère être un jeu de montages, alors libre à l'être de composer en fonction de la parole choisie et du sens à lui donner. Ainsi, si Gusdorf approfondit sa définition du langage en précisant qu'il est « *l'être de l'homme porté à la conscience de soi- l'ouverture à la transcendance* »[128], c'est bien pour souligner cette interaction et interdépendance de l'intégrité, l'intimité de l'être avec le langage qu'il utilise. Dès lors, pour remédier à la pauvreté et à l'insuffisance d'un langage « préfabriqué » qui serait celui du quotidien en usage dans la société, seul avec lui même, l'être peut recourir à un langage plus fonctionnel pouvant relever de plusieurs langues, c'est à dire de plusieurs

[127] Gusdorf, G., *La Parole*, p.5

[128] Idem, p.13

« systèmes d'expression » pour reprendre les mots de Gusdorf, faisant appel à des lexiques, syntaxes, tonalités, sémantismes plus complexes et proches de son individu. Cette réappropriation d'un langage par la parole passe donc par une phase d'expérimentation, d'invention pour aboutir à la création d'un langage intime ou intérieur.

3) Parler pour Soi: de l'intention à la création d'un langage adéquat.

« L'inquiétude sur le langage est toujours contemporaine d'un désétablissement de l'homme, d'une rupture avec le monde qui exige un retour à l'ordre, ou l'établissement d'un ordre nouveau » affirme Gusdorf[129], il convient alors de s'interroger sur les modalités de cet ordre nouveau. Par quel biais éviter une rupture de soi avec le monde du fait du langage? En construisant leur œuvre autour de la parole de l'être toute intérieure soit elle, nos auteurs repoussent une forme de silence qui serait justement un renoncement à l'être. Dans cette quête d'un mode langagier qui conviendrait à rendre la parole du « je » intelligible et sensée sans trahir pour autant le Moi, un travail de création et de remédiation s'engage pour redonner aux mots leur authenticité.

a) Des mots à soi pour un langage intime: faire sien le langage de l'autre.

Dans sa visite des souvenirs de l'enfance, la narratrice de Sarraute passe par des pièces habitées de mots qui semblent prendre vie au détour des images évoquées. Ces syntagmes constituent à eux seuls les pièces d'un puzzle à reconstituer, ils font à ce point partie de l'être qu'ils sont complètement intégrés à l'univers familier de la jeune femme. Particules infimes et intimes, ils sont les acteurs d'un espace privé et donc les pièces clés de ce que pourrait être cette reconstitution d'un langage à soi. En effet, la narratrice les évoque de telle manière à donner vie à ce qu'elle ne peut dire littéralement.

> Je suis dans ma chambre, à ma petite table devant la fenêtre. Je trace des mots avec ma plume trempée dans l'encre rouge…je vois bien qu'ils ne sont pas pareils aux vrais mots des livres…ils sont comme « déformés »,

[129] Idem, p.41

> comme un peu « infirmes »… En voici un tout vacillant, mal assuré, je dois le placer, je dois le placer… ici peut-être… non, là… mais je ne sais pas ce qui est bon pour eux, je ne connais pas leurs habitudes…
> Les mots de chez moi, des mots solides que je connais bien, que j'ai disposés, ici et là, parmi ces étrangers, ont un air gauche, emprunté, un peu ridicule…on dirait des gens transportés dans un pays inconnu, dans une société dont ils n'ont pas appris les usages, ils ne savent pas comment se comporter, ils ne savent plus très bien qui ils sont…
> Et moi je suis comme eux […] [130]

Cet extrait montre à quel point l'héroïne joue sur cette appropriation de certains mots faisant corps avec son intimité la plus secrète, ils habitent à proprement parler chez elle, dans cet espace particulier du secret de l'intimité, contrairement aux passants extérieurs, ces mots qu'elle reconnaît mais qui ne font pas partie de son univers. Dans ce passage, le lecteur peut reconnaître une opposition que l'on retrouve dans toute l'œuvre de Sarraute entre une forme verbale où les mots figent les choses, les statufient (ce sont les mots des livres, des leçons apprises, du discours normé ou même les mots de l'autre, étrangers) et les mots du langage personnel, intime (mots nés de l'imaginaire de la narratrice). Deux mondes se heurtent dans l'écriture qui créent une gêne pour la narratrice. Pour reprendre l'image de Wittgenstein, dans cette perception des signes de la langue, les mots de la narratrice ne peuvent s'intégrer où imiter naturellement les mots des livres puisqu'ils dépendent de deux langages jouant sur deux échiquiers différents. La référence à l'étrangeté des mots, à leur « usage » particulier renvoient à cette distinction entre un monde formatif, sclérosé d'un système langagier mais aussi littéraire où les règles sont données d'avance et un langage régi par l'imaginaire et le désir de la personne. Il y a d'un côté un univers où « *ici tout obéit à des lois qui possèdent la fixité, la sûreté indiscutable des lois divines.* [131]» et d' un autre côté, « *des mots si familiers qu'ils deviennent invisibles…des mots passe-partout… Tiens? Passe-partout… Oui, des mots passe-muraille… qui nous font traverser…* [132]». Pour Sarraute les mots sont entités vivantes, amis et parents que l'on côtoient et qui nous accompagnent. Cette personnification se lit comme un fil conducteur dans ses essais comme dans ses œuvres

[130] Sarraute, N., *Enfance*, p.87

[131] Sarraute, N, *L'usage de la parole*, Gallimard, Folio, 1980, p 58

[132] Idem

où les mots sont les acteurs de drames. Le mot surgit et ébranle les contours de l'écriture, « *corps chimique à l'état pur* »[133]. Voici par exemple, ce qu'elle peut écrire à propos du mot « amour »:

> Depuis quelques temps déjà autour d'eux le mot rôde guettant le moment, qui ne peut pas tarder…et en effet le voici… ce qui pouvait se contenter de se réfugier dans la grisaille protectrice des paroles les plus ternes, les plus effacées, est devenue si dense, si intense, cela exige une place à soi, toute la place dans un vaste mot solide, puissant éclatant…
>
> Et le mot est là, tout prêt, le mot « amour », ouvert, béant… ce qui flottait partout, tourbillonnait de plus en plus fort s'y engouffre, se condense aussitôt, l'emplit entièrement, se fond, se confond avec lui, inséparable de lui, ils ne font qu'un.[134]

Et même si la personnification peut aussi servir à donner du langage une image où chaque mot joue un rôle attitré, particulier, duquel Sarraute cherche à se détacher, elle est aussi utilisée pour commenter l'impossible à dire des mots, le pouvoir de suggérer et partager sans étiquette:

> Mais il arrive parfois, tant la vitalité que cela possède est obstinée, que sous tous les édifices que le mot Amour a dressés, sous les palais somptueux, les musées, les vieilles demeures délabrées en partie délaissées, les prisons, les asiles d'aliénés, les maisons de retraite, les modestes pavillons, les gratte-ciel superbes… qu'à travers tout ce marbre, tout ce ciment, ce verre, ce béton, soudain, comme dans un monde encore intact et innocent, quelque chose d'à peine perceptible… venu d'où? Se dégage… et ne trouvant pas sa place nulle part, aucun mot n'est là pour le recevoir… vacille… et puis dans ces mots les plus modestes et discrets qui soient, les plus effacés… la couleur du ciel… le goût de l'orangeade ou du café… dans les espaces vides en eux s'abrite et porté par eux s'élève… doucement palpite.[135]

[133] Idem, p.70

[134] Idem, p.70-71

[135] Idem, p.79

Le lexique utilisé traduit ce désir d'un langage vivant: « *vitalité* », « *palpite* » où puissent s'épanouir le souvenir des sensations, au contraire d'un langage pétrifié, champ d'exploitation d'un urbanisme littéraire structuré: « *palais* », « *musées* », « *asiles* » de mots hiérarchisés. Les mots de Sarraute, eux, « *ne savent pas comment se comporter* », « *ils ne savent plus très bien qui ils sont* » pour reprendre les expressions de la citation. Ils n'ont donc pas de résidence assignée mais fluctuent et s'adaptent en suivant le fil de pensée de la narratrice. Derrière les termes « *ridicule* », *« infirmes* » associés aux mots de la locutrice, apparaît aussi l'idée d'une hiérarchie attribuée entre les tentatives d'écriture de la narratrice enfant et sa perception des « *vrais mots du livre* », modèle d'écriture imposé. L'innocence et la naïveté d'approche de la parole écrite de la fillette ne pouvant évidemment rivaliser ou même côtoyer l'assise confortable et fixe de l'écriture consacrée du livre. La tentative de confrontation des deux univers ne peut donc aboutir que sur une déstabilisation, une hésitation de la part de la locutrice: « *ils ne savent pas comment se comporter, ils ne savent plus très bien qui ils sont… Et moi je suis comme eux […]* ». Cet extrait n'est pas sans rappeler l'expérience d'écriture de Jean-Paul Sartre enfant, dans *Les mots:*

> Tous les enfants ont du génie, sauf minou Drouet, a dit Cocteau en 1955. En 1912, ils en avaient tous sauf moi: j'écrivais par singerie, par cérémonie, pour faire la grande personne: j'écrivais surtout parce que j'étais le petit-fils de Charles Schweitzer. On me donna les fables de La Fontaine ; elles me déplurent: l'auteur en prenait à son aise ; je décidai de les récrire en alexandrins. L'entreprise dépassait mes forces et je crus remarquer qu'elle faisait sourire: ce fut ma dernière expérience poétique. Mais j'étais lancé: je passai des vers à la prose et n'eus pas la moindre peine à réinventer par écrit les aventures passionnantes que je lisais dans *Cri-Cri.* Il était temps: j'allais découvrir l'inanité de mes songes. Au cours de mes chevauchées fantastiques, c'était la réalité que je voulais atteindre. Quand ma mère me demandait, sans détourner les yeux de sa partition: « Poulou, qu'est ce que tu fais? » il m'arrivait parfois de rompre mon vœu de silence et de lui répondre: « je fais du cinéma ». En effet, j'essayais d'arracher les images de ma tête et de les *réaliser* hors de moi, entre de vrais meubles et de vrais murs, éclatantes et visibles autant que celles qui ruisselaient sur les écrans. Vainement ; je ne pouvais plus

> ignorer ma double imposture: je feignais d'être un acteur feignant d'être un héros.[136]

Là aussi, les essais de l'apprenti-écrivain passent par une tentative d'appropriation ou d'exploitation de lectures personnelles au profit de la construction artificielle de sa propre écriture. L'enfant imite, joue à dompter une espèce de fiction. Pris dans les filets des images toutes faites et des clichés portés par ses lectures enfantines, il ne parvient à toucher à une représentation de la réalité. De la parole du narrateur-adulte se dégage toute l'hypocrisie de la situation. L'écriture ne se joue pas la comédie, elle se vit pleinement et pour cela elle doit se dégager des couches de travestissement qui l'environnent et poussent à « *l'imposture* »[137] et [138] au plagiat. Pourtant, cette forme d'écriture convenue parfait chez le narrateur l'image qu'il peut donner de lui d'enfant – modèle à l'instar de l'image de poupée que la narratrice perçoit d'elle même dans le regard des autres chez Sarraute: « *Anne-Marie recopia mon second roman Le marchand de bananes sur du papier glacé, on le fit circuler. Mamie elle-même m'encourageait:« Au moins, disait elle, il est sage, il ne fait pas de bruit. »* »[139]Ainsi, l'auteur retrouve le fil de son histoire par le récit de son parcours de lecture et d'écriture tel qu'on peut également le suivre dans l'œuvre de Sarraute. Les étapes littéraires qui l'on construit passent par la reconnaissance d'une culture personnelle et perceptible dans ses écrits de jeunesse mais aussi par la constatation d'une dichotomie relative à l'écriture qui agit en sorte que « *cela tient à la nature du verbe: on parle dans sa propre langue, on écrit dans une langue étrangère.* » [140]Sartre qui avait salué *Tropismes* à sa sortie et écrit la préface de *Martereau* suit dans son autobiographie une démarche comparable à celle Sarraute en ce qu'elle offre au lecteur une vision de l'enfance où le regard distancié et ironique du narrateur adulte est mis en perspective du regard de l'enfant sur les choses. La réflexion sur le

[136] Sartre, Jean-Paul, *Les mots*, Gallimard, Folio, 1964, p.116

[137] Idem, « *A peine eus-je commencé d'écrire, je posai ma plume pour jubiler. L'imposture était la même mais j'ai dit que je tenais les mots pour la quintessence des choses. »* p.117

[138] Idem, *« L'argument, les personnages, j'avais tout emprunté à un récit en images paru le trimestre précédent. Ce plagiat délibéré me délivrait de mes dernières inquiétudes: tout était forcément vrai puisque je n'inventais rien »* p.117

[139] Idem, p.119

[140] Idem, p.135

langage et l'écriture dans la construction de soi se glisse en parallèle et en fil directeur du récit de souvenirs.

Par l'écriture, la parole, la narratrice d' *Enfance* cherche à retrouver avec un langage qui lui correspond n'est pas sans nous faire penser à l'essai de Woolf pour défendre la nécessité d'une *Chambre à soi* ; espace intime où l'être peut laisser libre cours à son expression personnelle sans peur d'être mal ou incompris puisque se servant d' un langage qu'il identifie comme le sien:

> Ceux qui vivent en inimitié avec ce qui n'est pas réel sont enviables et ceux-là sont à plaindre sur qui tombe soudain la chose faite sans qu'ils y aient participé et sans qu'ils y aient pris garde. De sorte que je vous demande de gagner de l'argent et d'avoir une chambre à vous, je vous demande de vivre en présence de la réalité, une vie vivifiante, semble t-il que vous puissiez la communiquer ou non. […].
>
> Je me trouve en train de dire d'une façon concise et prosaïque qu'il est beaucoup plus important d'être soi-même que quoi que ce soit d'autre. « Ne songez pas à influencer les autres », voilà ce que j'aimerais vous dire si je savais comment donner à ces mots une sonorité exaltante. Pensez aux choses en elles mêmes. [141]

L'être par la parole dite à lui-même, par l'écriture retrouve un pays qui est le sien, territoire de ses sentiments, de ses maux, de ses mots, où la langue qu'il utilise n'est plus une langue étrangère, inappropriée, impropre, mais une langue familière dont la caractéristique première est de correspondre au moment choisi, à l'état du locuteur à un moment donné. Langue éphémère et flexible qui trouve tout son intérêt justement dans cette aptitude à correspondre à une intention précise du narrateur. Cette langue peut n'être utilisée qu'une fois, qu'en un seul lieu et instant ou bien servir de repère, de rituel au personnage pour se retrouver ou retrouver un être cher. Cet usage est ainsi repris par Bachmann, pour qui la narratrice en s'isolant dans un espace privé, retrouve les mots qui

[141] Woolf, V., *Une chambre à soi*, Denoël, 10/18, 1977 publication en France, traduction de Clara Malraux p.165,166

lui sont chers, dont elle a besoin, qu'elle seule partage avec elle-même ou son complice du moment:

> Puisque plus personne ne comprend aujourd'hui ce que tout le monde autrefois comprenait: pourquoi je ferme la porte, tire le rideau, pourquoi j'accueille Ivan seule, j'en avouerai mes raisons. […] personne ne franchit le seuil de cette chambre […] Parce qu'il ne tient compte ni de ce poil rebelle au menton, ni de ces deux premières rides sous les yeux, parce que mes quintes de toux après la première cigarette ne l'irritent pas, parce qu'il me met la main sur la bouche avant que je ne lâche une incongruité, je lui dis, dans une autre langue, tout ce que je n'ai jamais dit, sans la moindre réserve.[142]

Ce mode langagier conférant au personnage une impression d'intimité peut se définir de ce fait comme la recherche d'un langage identitaire. En effet, en recourant à cette langue hybride, l'être se croit alors capable, au moins pour une courte période, de « parler vrai ». Cette langue pratiquée dans la solitude, se jouant du contexte extérieur, procure au protagoniste un sentiment de liberté d'expression dont il ne peut que se réjouir.

Bernard, observant l'impression que les gens peuvent donner d'eux-mêmes, se retourne sur son propre cas et relève:

> Mais vous me comprenez, vous, mon Moi, qui venez toujours quand je vous appelle […], vous comprenez que je ne suis que superficiellement

[142] Bachmann, Ingeborg, *Malina* p . 26, « *Obwohl es einmal alle wußten, aber da es heute keiner mehr weiß, warum es heimlich zu geschehen hat, warum ich die Tür schließe, den Vorhang fallen lasse, warum ich allein vor Ivan trete, werde ich einen Grund dafür verraten. […]niemand hat diese Zimmer zu betreten […]Wie er die zwei widerspenstigen Haare am Kinn nicht mustert, auch die zwei ersten Falten unter den Augen nicht notiert, weil ihn mein Husten nach der ersten Zigarette nicht stört, er mir sogar die Hand auf den Mund legt, wenn ich etwas Unbedachtes sagen will, sage ich ihm in einer anderen Sprache alles, was ich noch nie gesagt habe[…] » p.31* Notons que le mot « *unbedachtes* » traduit ici par « incongruité » trouve une autre résonnance dans le texte allemand. Il met l'accent sur l'impensé, ce qui reste à formuler à dire et que l'on ne peut encore prononcer.

> représenté par mes paroles de ce soir. Au fond, et au moment où je m'oppose le plus violemment aux autres, j'éprouve aussi le sentiment d'un accord. [143]

En évoquant cet état paradoxal de séparation et d'intégration tout à la fois dans un univers étranger par le discours comme expression de la personne, l'auteur donne à ressentir cette distorsion bien existante entre le désir d'un langage à soi et le Dire qui impose un langage compréhensible, par essence même langage des autres, de l'Autre comme forme étrangère de coexistence. La personne comme membre d'un groupe social donné se doit alors d'accepter ce compromis, ou tout au moins de le reconnaître, sa parole emprunte au langage extérieur mais s'éloigne de ce fait d'une traduction verbale fidèle de l'intention du locuteur. Les mots qu'il prononce se font l'écho d'une partie de lui et font le lien entre son intimité et sa place dans le monde, ils jouent le rôle de médiateurs et prennent presque une forme de vie et d'évolution autonome, entre discours du Moi et discours de l'autre. Un autre extrait des *Vagues* illustre ce phénomène. L'une des voix intérieures, celle de Neville s'attarde sur cet aspect vivant, sauvage, libre des mots qu'il constate et qui le font douter de leur usage propre dans sa recherche d'authenticité:

> Mais voici qu'un rythme bien connu recommence à palpiter en moi: les mots dormants, les mots immobiles se soulèvent, courbent leurs crêtes, et retombent, et se redressent encore, de nouveau et toujours. Je suis un poète […] Mon inspiration bouillonne. Elle devient artificielle, menteuse. Des mots, des mots, et encore des mots: comme ils galopent, comme ils agitent leurs longues queues, leurs longues crinières…Mais je ne sais quelle faiblesse m'empêche de m'abandonner à leur croupe […] Par instants, je ne me connais plus moi-même, je ne sais plus comment nommer, mesurer et totaliser les atomes qui me composent. […]En ce moment, je me sépare tant soi peu de moi-même et vais à la rencontre de la personne qui s'approche.[144]

---

[143] Woolf, V., *Les Vagues*, p.89, *« But you understand, you, myself, who always comes at a call[…]you understand that I am only superficially represented, by what I was saying tonight. Underneath, and at the moment when I am most disparate, I am also integrated", The Waves, p.57*

[144] Idem, p.95, « *Now begins to rise in me the familiar rhythm; words that have lain dormant now lift, now toss their crests, and fall and rise, and fall and rise again. I am a poet, yes. […]It becomes artificial, insincere. Word and words and words, how they gallop − how they lash their long manes and tails, but for some fault in me I cannot give myself to their back [...];I do not know myself sometimes, or how to measure*

Par le biais de la métaphore animale, Woolf rappelle une fois encore la difficulté à dompter les mots, à les domestiquer, en fait à les faire siens pour qu'ils ne s'emballent pas de manière inopportune, inauthentique, mais ne s'immobilisent pas dans un carcan infertile pour l'imagination. Là encore, le champ lexical de l'artifice et du mensonge est repris, « artificielle, menteuse » reprenant « *artificial, insincere* »sont les termes qui qualifient un recours aux mots inapproprié. Et un refrain revient en écho du texte Shakespearien (*Hamlet*): « *Words, and Words, and Words* », « *Des mots, des mots et encore des mots* » comme pour mieux insister sur ce caractère vain du langage, menteur par son incapacité à rendre une vérité et pourtant offrant un usage si naturel et propre à créer des ouvertures sur soi, sur le monde. Car si le langage a cette propriété d'aliéner l'être et de le rendre étranger à lui-même, il lui permet aussi de devenir autre, de lui transmettre autre chose, de l'amener vers des territoires extérieurs. Les mots amènent l'être à se trahir, à se séparer de lui-même, ce qu'évoque particulièrement bien le texte anglais « *adulterated* », pour prendre part à autre chose, se mêler et intégrer un espace nouveau, « *a part of another* ».Ainsi, se mettre en quête d'un langage pour parler de Soi implique une double démarche, d'une part s'exiler de ce territoire connu qui est à la fois l'image de soi et celle que l'on veut donner, et donc quitter le discours que l'on a pu tenir, pour se diriger vers un territoire nouveau de l'autre en soi, celui qu'on ne connaît pas, mais dans un même mouvement revenir sur ce qui a permis de se construire une identité, retrouver des moments, des mots porteurs de ce vécu. Rechercher une langue qui corresponde à cette « *troisième voix* » qui n'est ni la sienne ni celle de l'autre, mais « *la seule voix humaine qui ne mente pas* »[145], pour reprendre une expression de Valery Larbaud, revient donc à trouver un compromis entre deux paroles discordantes, un moyen de rendre intime, personnel un discours construit avec des mots à la fois étrangers par leur infirmité à dire l'indicible, et familiers parce qu'appartenant à un univers connu. Dès lors, comme le précise Gusdorf, « *la décision pour l'expression marque le seuil qui permet de passer de la passivité du rongement intérieur à l'activité créatrice* »[146], en ce qu'elle implique une démarche active du locuteur pour user des mots comme de porteurs de

and name and count out the grains that make me what I am.[…] Yet how painful to be recalled, to be mitigated, to have one's self adulterated, mixed up, become part of another », The Waves, p.61

[145] Larbaud, Valery, *Les poésies d'A.O Barnabooth*, Gallimard, Poésies, 1913, Prologue

[146] Gusdorf, G., *La Parole*, p.71

morceaux de son intimité, pièces d'un puzzle identitaire en construction. Les mots auxquels le personnage a recours deviennent évocateurs de son propre univers, ils sont les marques et les empreintes de son vécu. De ce fait, lorsqu'une langue semble insuffisante ou inapte à rendre une expérience, un sentiment, il n'est pas surprenant que le personnage fasse appel à des langues « étrangères » à son pays, à sa terre natale mais adoptées par lui pour l'occasion pour l'adéquation qu'elles offrent à traduire son intention verbalement. La narratrice de *Malina* prononce ainsi des mots en hongrois:

> Debrecenbe kéne menni / pulykakakast kéne venni/ Vigyazz kocsis lyukas a kas/ kiugrik a pulykakakas/ comme je ne connais toujours pas cette chanson et que de toute manière je ne sais pas chanter, je soupire à part moi: éljen! [147].

Mais aussi en italien « *Cari amici, teneri compagni* »[148] ou bien, en français, langue des souvenirs et des sentiments gardés en soi. Parfois, lorsque rien ne parvient plus à exprimer ce qui reste enfermé, les langues se mélangent pour ne former alors qu´un cri commun.

Ne sachant plus à quel mot se fier, la femme laisse affluer les cris au gré de ses pulsions. Une seule langue ne semble donc pas suffire à exprimer ce qui traverse l´esprit. Les mots mêmes ne paraissent pas efficaces pour traduire les sentiments ressentis et les émotions qui traversent la narratrice. Chaque langue adoptée prend alors une signification, un sens, une portée particulière, comme si certaines choses ne pouvaient être dites qu´avec une intonation donnée, en prenant un certain accent. Réduite à l´utilisation d´un seul mode de communication linguistique, la narratrice ne semble pouvoir parvenir à s´exprimer. En effet, elle ajoute et commente ces sauts de langues par ces mots: « *Je [lui] dis dans une autre langue tout ce que je n´ai jamais dit* »[149]. De ce fait si la langue maternelle ne suffit plus à communiquer ou à transporter des

[147] Bachmann, I., *Malina,* p.107 *« […]da ich das Lied immer noch nicht kann und ja auch nicht singen kann, seufze ich für mich: eljen! »* p.136.

[148] Idem, p.44.

[149] Idem, p.26 *« wenn ich etwas unbedachtes sagen will, sage ich ihm in einer anderen Sprache alles, alles was ich noch nie gesagt habe »* p 31.

informations, alors la narratrice en vient à créer sa propre langue, mélange savamment dosé de ses connaissances, et du vécu qui leur est rattaché.

La locutrice d'Enfance se rappelle également des mots d'allemand ou de russe qui ont laissé des traces dans son propre lexique comme nous le verrons ultérieurement. Dans cette démarche qui amène l'être à s'exiler hors de lui pour mieux se retrouver, les espaces intérieurs qu'il traverse sont soumis à des langues différentes, à des langages divers. La parole qui se crée dans ce mouvement apparaît alors comme le résultat d'un montage, d'une accumulation, d'une construction faite de pièces rapportées, retrouvées, réajustées.

b) Le langage du « je »: une construction hybride au service du Moi

Ce montage de mots appris, de mots glanés, de mots perdus et de mots retrouvés permet la création d'un « Langage de l'intimité où l'allusion prédomine, où chaque mot désigne une attitude, évoque une possibilité d'aventure intérieure. »[150] Comme les mots résonnent d'une manière singulière pour l'être selon ce qu'il y associe, la langue dont ils dépendent se verra prêter par le personnage des propriétés étonnantes. Il n'est donc pas rare que les protagonistes de nos œuvres aient recours selon leur intention de parole à des langues étrangères comme si ces mots qui viennent d'un univers lointain, par cet éloignement, montraient une capacité certaine à évoquer justement ce qui reste enfoui, oublié encore loin et que l'on aimerait retrouver. Les interlocuteurs de la narratrice bachmannienne sont chacun rattachés à une langue en particulier dans l'esprit de cette dernière, ainsi, elle avoue au sujet de Malina:

> En ces années perdues où nous ne pouvions encore nous demander notre nom, moins encore nous questionner sur notre vie, je l'avais nommé à part moi Eugenius, parce que le « Prince Eugène, le preux chevalier » était la première chanson et le premier prénom masculin que j'eusse appris, le mot m'avait plu tout de suite, comme « Belgrad » dont le charme exotique ne se dissipa qu'au moment où je découvris que Malina n'est pas originaire de Belgrade, mais simplement de la frontière yougoslave, comme moi, et il nous

[150] Idem, p.66

arrive encore d'échanger quelques mots en slovène comme aux premiers jours.[151]

La narratrice paraît choisir et dénommer ce qui l'entoure comme on compose un morceau en agissant par affinités sonores, goût pour la musicalité et la couleur de chaque timbre, syllabe mais aussi parce que à chaque mot semble correspondre un accent. Le nom connote alors une couleur locale, un lieu qu'affectionne particulièrement la narratrice, évoquant des paysages où son imaginaire se perd, s'égare, s'évade. Le caractère exotique des syntagmes choisis leur confère une place dans l'espace du mythe personnel de la narratrice. En faisant référence à des lieux qu'elle affectionne parce que faisant partie intégrante de son histoire, elle renvoie par là même à ses propres désirs, à ses propres frontières comme elle l'explique très bien dans ce passage. L'espace que semblent ouvrir ces mots, s'il existe bien par l'inspiration et l'ouverture vers un ailleurs qu'ils provoquent chez la locutrice, reste cependant un espace restreint sur l'univers intérieur et son propre langage. Ainsi, le nom d'Eugène permet au moi de s'envoler vers un idéal romanesque qui serait celui du prince imaginaire vers lequel la narratrice se sent attiré et auquel elle aspire, mais auquel elle se voit dans la nécessité de renoncer parce qu'étant justement étranger, coupé de la réalité inhérente à la langue parlée. La langue de l'usage reste en effet une langue qui est ressentie comme restreinte, confinée dans un cadre réduit, facilitant la communication pour l'extérieur, mais contraignant l'être à un emploi plus banal, usuel des mots, l'enfermant sur un aspect de sa personne. Alors que le retour à l'utilisation d'une seule langue semble vécu comme le renoncement à un ailleurs salvateur, le rappel d'une connaissance d'autres langues et l'usage de mots étrangers reste l'expression d'un naturel résistant et ne demandant qu'à s'exprimer. Langue de l'autre en soi, et langage servant à traduire ce que l'on n'a pas encore su dire, le lexique d'origine étrangère sert aussi à faire dialoguer entre elles les différentes facettes de l'être qui se

[151] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.15, « *Denn in der verlorenen Zeit, als wir einander nicht einmal die Namen abfragen konnten, noch weniger unsere Leben, habe ich ihn für mich « Eugenius » genannt, weil « Prinz Eugen, der edle Ritter » das erste Lied war, das ich zu lernen hatte und damit auch den ersten Männernamen, gleich gefiel der Name mir sehr, auch die Stadt « Belgrad » , deren Exotik und Bedeutung sich erst verflüchtigte, als sich herausstellte, dass Malina nicht aus Belgrad kommt, sondern nur von der jugoslawischen Grenze, wie ich selber, und manchmal sagen wir noch etwas auf slowenisch oder windisch zueinander, wie in den ersten Tagen* » . p.17

dessine sous la plume de nos auteurs. Chaque langue transportant avec elle non seulement nombre de connotations symboliques mais aussi une part de références à un passé enfoui.

Dès lors, lorsque le mot étranger fait son apparition dans le discours de la narratrice, c'est pour mieux la rappeler vers un lieu isolé, une région reculée de sa géographie intime. Ce vocable transporte avec lui son lot de souvenirs, d'expériences, de fantômes qu'il fait revivre l'espace d'une phrase, d'une expression. Ainsi, le « *non* » qui résonne dans le discours du « *je* » d' *Enfance* et qui se décline dans toutes les langues parentales comme un chœur de revenants ne désirant pas se faire oublier mais se rappelant à la narratrice, rouvrant des plaies refermées.

> « nein, das tust du nicht. » « Non, tu ne feras pas ça » …. Les voici de nouveau, ces paroles, elles se sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment, il y a si longtemps, où elles ont pénétré en moi, elles appuient, elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids…et sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève…les paroles qui sortent de ma bouche le portent, l'enfoncent là-bas…« Doch, Ich werde es tun. » « Si je le ferai » [152]

Ce « *nein* » germanique ressurgit au début du discours comme le déclencheur de cet appel à se remémorer ses souvenirs que représente l'œuvre. Cri d'une voix étrangère mais en soi, appel d'un ailleurs paradoxalement familier, une réponse lui fait écho dans une langue plus usuelle et c'est le début d'un dialogue entre le présent et le passé, le je et le moi de l'héroïne qui commence et qui semble ne pouvoir se faire que dans la continuité d'un échange polyglotte puisque la réponse est elle-même traduite dans l'autre langue « *doch werde ich es tun* », « *si je le ferai* ». Les mots s'enchaînent et se font écho comme s'ils se répondaient les uns aux autres pour donner plus de force à ce qu'ils transportent. Cette suite de mots intercalant plusieurs langues crée une forme d'expression dialogique dont l'intérêt réside justement dans cet espace qui fait basculer le locuteur d'un univers langagier et sémantique à un autre. De cette affrontement ou tout au moins de cette opposition de systèmes de parole naît une tension propre à évoquer ce qui justement anime le locuteur, cette pulsion à parler, à s'exprimer qui par nature, justement peine à

[152] Sarraute, N., *Enfance,* p.11

être dite par des mots simples, un langage unique, une seule voix. Ces mots d'une autre langue, éveille chez la locutrice cet autre qu'elle ressent en elle. Double de l'enfance, figure du passé, cet autre en soi resurgit dans le discours en langue étrangère, frayant une voie vers l'étrangeté inhérente au moi que l'être pressent sans pouvoir la reconnaître, exprime sans la nommer. Dès lors le lecteur se retrouve bien face à un phénomène d'exogamie de la langue qui consiste donc en une tentative pour:

> Sortir du cercle toujours semblable du sortilège, de ce que, de toute façon, on est et que l'on connaît. C'est d'abord de cette strate que sourd la tension affective qui confère aux mots étrangers leur caractère fécond et dangereux, qui séduit leurs amis et que leurs ennemis pressentent mieux que ceux qu'ils laissent indifférents.[153]

Le recours à un mot d'ailleurs dans le discours du « *je* » marque une volonté de retour ou de réappropriation d'un langage libéré de toutes frontières, de tout contexte historique extérieur à la vie même du locuteur, où l'usage d'une langue n'est plus défini par rapport à des règles sociales, des codes et systèmes de communications dépendant d'un groupe, d'un milieu, d'un pays mais sous jacent à une logique intérieure, subjective, subversive. Pour reprendre une image chère à Wittgenstein, le jeu des lexèmes de la langue est adapté selon les règles de sens et d'usage de l'échiquier composé par l'imaginaire propre au locuteur. Les expression sorties d'un systèmes de langue unique et confrontées à d'autres propositions dépendant d'autres univers linguistiques créent un champ d'expression plus large pour l'énonciateur qui ne se voit plus dans l'obligation d'effectuer une traduction vaine d'un mot naissant spontanément dans son esprit pour évoquer une idée en un autre détaché de ce bagage émotionnel et adopté, donc, par défaut. En effet, l'utilisation du mot étranger dans le langage de l'être en quête de lui-même apparaît bien comme une nécessité incontournable et inévitable puisque celui-ci est ressenti comme une évidence, une expression naturelle et donc sensée pour celui là même qui le prononce.

[153] Adorno, *Mots de l'étranger et autres essais, Notes sur la littérature II*, Maison des Sciences de l'Homme, Philia, 2004 p.3

Dès lors, le dialogue avec soi auquel le lecteur assiste apparaît aussi comme une tentative pour son auteur de donner vie à une forme de langage allant au-delà du « je » social, hors territoire marqué par l'enclave de codes normatifs, échappant donc à un seul mode d'expression. De ce fait:

> C'est ainsi que les mots étrangers pourraient sauvegarder quelque chose de cette utopie de la langue, l'utopie d'une langue sans terre, déliée du sortilège de ce qui est historiquement là et qui vit inconsciemment dans l'usage enfantin de la langue.[154]

Et l´on ne s´étonnera pas que les mots nous réservent quelques surprises en se dépareillant de leur phoné standard pour se revêtir d´une graphie et d´un sens subjectif. Nous entrons ainsi dans un mode de langage ludique, la langue proche de l'enfance dans laquelle les mots recèlent un sens bien différent de celui adopté par le langage courant. Même le silence fait sens dans ce labyrinthe sémantique puisque nous nous situons dans un territoire où les mots ne servent donc qu'à suggérer une vérité non dite, non écrite, que le lecteur doit être à même de pouvoir ressentir, deviner, déceler. Dès lors, non seulement la langue, mais la grammaire n´obéit plus aux règles de l´usage normal. Anacoluthes, juxtapositions et paraphrases fleurissent donc dans nos textes, comme pour mieux montrer le dérèglement du système de communication admis à l´ordinaire, les bribes de communications abrégées. Coupures relevant plus de l´état d´âme, de l´angoisse, que du contexte communicatif, les mots sont donc bien là pour servir une mise en image de l´inconscient en mouvement. Or, si celui ci fait intervenir diverses langues, c´est surtout pour les retransformer suivant l´expérience même de l´entité narrative. Et la même narratrice décrit ainsi ce phénomène: « *Les mots commencent à bouillonner dans ma tête, à s´embraser, déjà quelques syllabes scintillent, des virgules bariolées jaillissent des boîtes à phrases, les points, autrefois noirs, sont de petits ballons montant vers la voûte*

[154] Idem, p.5

de mon crâne. »[155] Nos auteurs cherchent ainsi à rendre compte d´une expérience subjective des mots, chaque lexème dépendant du contenu personnel de l´individu.

c) *Un langage utopique?*

Cette recherche d'un langage propre à traduire le moi est difficilement détachable de cette recherche d'un moi originel, d'un lieu perdu en soi où l'être se retrouverait en toute authenticité, ce lieu de « nulle part » et que le locuteur ne cesse pourtant de chercher, utopie du jardin originel. En effet, en cherchant à se dire, à se définir, le personnage part aussi sur le chemin de ses origines, de son enfance justement comme l'indique si bien le titre de Sarraute. Comment chercher à évoquer un être à la recherche de son authenticité sans le dégager de celui qui l'a enfermé dans des règles sociales? Or, se retrouver dans un état prévalant à la mise en uniforme, à la normalisation voulue par le rôle social que l'être doit assumer dans une société, revient à se retrouver encore enfant. Le « qui-suis-je? » » de nos protagonistes passent bien, en effet, par un « qui étais-je?» et les efforts fournis pour se retrouver, revivre, l'espace de quelques mots, l'enfant que l'on était se reconnaissent dans l'usage du langage utilisé. Si les voix woolfiennes évoluent au cours du roman en suivant un ordre chronologique, la nostalgie de l'enfance reste un motif constant de l'œuvre et la référence inéluctable au personnage de Perceval permet aux protagonistes de garder un point d'ancrage dans ce passé où il leur semblait encore constituer, à plusieurs, un groupe soudé. Par ailleurs, la recherche d'un langage naturel, apte à traduire une certaine vérité émotionnelle comme nous avons pu l'observer dans les propos de Neville s'apparente à la tentative de retrouver un état d'échange et d'expression primitif, non formaté par un cadre social, familial, tel que pourrait l'être celui de l'enfant dans l'apprentissage de son propre moyen d'expression, de son langage. Et Bernard avoue: « *Je commence à rêver d'un langage naïf comme celui qu'emploient les amants, de mots sans suite, de mots inarticulés, pareils au bruit traînant des pas sur le pavé.* »[156] .

---

[155] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.43 *« Ein Brausen von Worten fängt an in meinem Kopf und dann ein leuchten, einiger Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke »* p.53.

[156] Woolf, V., *Les Vagues*, p.258, « *I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement », The waves*. p.183

Le personnage aspire donc à une communication hors norme, hors cadre public. Il recherche un langage privé, intime, déstructuré, déréglés qui n'obéirait qu'à un souffle, à la vie elle-même, aux pulsions et non à la raison.

D'ailleurs, cette volonté de rendre aux mots leur naïveté se traduit aussi par la référence à ce chant d'oiseaux qui reprend à la fin de chaque partie de soliloques, comme pour donner un écho nouveau, poétique aux paroles des personnages, n'en retenant que la portée musicale, et se mêlant au bruit des vagues rythmant le roman. C'est qu'il s'agit, dans cette superposition de discours, d'univers, de rythmes, de trouver un lien, un souffle au-delà des mots, de la phrase, dans un entre deux sur lequel repose ce quelque chose d'utopique ouvrant vers un ailleurs à la fois inhérent au et hors du texte. Dans une même perspective, la voix de l'enfant chez Sarraute perce justement dans les silences s'installant entre deux prises de parole, dans ces points de suspension qui viennent régulièrement clore l'évocation d'un souvenir ou cette oscillation entre la langue paternelle et la langue maternelle. Cet espace indicible dans ce qu'il laisse de sous entendu et de non-dit offre donc un moment de liberté d'expression où la parole n'a plus sa place. Ces moments de silence contribuent justement à poursuivre le rôle que jouaient les mots étrangers dans le discours de la narratrice, ils permettent d'évoquer ce que le « je » lui-même ne peut ou ne veut révéler, tout au moins par les mots dont il dispose.

Retrouver un langage originel équivaut à tenter de rendre par les mots une vérité ressentie, et dans ce cadre là un seul système de mots, de langue ne suffit plus, tout ce qui constitue le propre, le moi est alors requis, peu importe que les langues et les cultures ou références se mêlent, le tout forme une unité comme appartenant à l'univers intérieur d'un même individu, d'une seule psyché. L'enchaînement de propositions de diverses origines, réunies en un seul discours constitue en effet en lui-même une langue aux multiples formes, car, pour reprendre les termes de Derrida à ce sujet: « *On ne parle jamais qu'une seule langue. On ne parle jamais une seule langue* »[157]. L'individu parlant oscille constamment entre deux monolinguismes, celui de sa langue maternelle et celui de sa langue naturelle, inapprivoisable. Sa position l'oblige à un vacillement constant et à des tours par les mots d'autres langues pour tenter d'approcher la sienne. L'usage de la langue qui semble être le plus approprié pour rendre compte des multiples strates de l'individu, de facettes différentes qui constituent son être est bien celui justement qui rend

[157] Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'Autre,* p.21

compte de ce polymorphisme. Le langage intérieur ne peut donc être à langue unique mais est nécessairement pluriel, puisque relevant de différents systèmes, connotant différents univers, se rattachant à différents vécus, et affects. L'utilisation d'un lexique étranger joue donc un rôle particulièrement pertinent dans ce cadre là, puisqu'il présente justement une aptitude à « *faire ressortir ce qu'on a en tête et que recouvre la mauvaise généralité de l'usage. Plus encore: la scission entre le mot étranger et la langue peut se mettre au service de l'expression de la vérité.* »[158] Dans ce passage d'une langue à l'autre se lit une tension, un changement d'état, de perception. Ce changement de système linguistique marque pour le narrateur un changement de masque. En passant d'une langue à l'autre, il passe d'une des facettes de sa personnalité à l'autre, d'un aspect de sa psyché à un autre de ses constituants. Dans ce jeu d'allers et retours d'une langue à l'autre d'un mot d'usage familier à un lexème plus exotique, une seule règle semble valoir, celle de trouver le bon rythme, de créer ce « *bruit* », comme le précisait le protagoniste Woolfien qui fera ressortir ce qui n' a pas encore été dit, cette petite musique de l'âme. Et lorsque aucun mot ne parvient à faire entendre ce qui bourdonne à l'intérieur alors, le risque est pris par la narratrice de ne rendre qu'une cacophonie vaine:

> Je ne peux rien dire, je dois fuir mon père en franchissant ce mur de marbre, mais dans une autre langue je dis: Ne!Ne! Et dans toutes sortes de langues: No! No!Non Non! Niet! Niet! Niet! no! Ném! Ném! Nein! Même dans notre langue je ne peux plus dire que non, je ne trouve plus d'autre mot.[159]

Car même si l'occurrence étrangère permet une ouverture, un dérèglement du langage usuel et une reconstruction d'un langage à soi, le mot étranger reste un mot de l'autre, de l'extérieur. Même si les mots ont été faits siens par le narrateur, ils ne font pas corps avec lui et semblent encore impropres à tout dire, traduire. Ils restent les

---

[158] Adorno, *Les mots de l'étranger*, p.4

[159] Bachmann, I., *Malina*, p.145, « *Ich kann Ja nichts sagen, weil ich weg von meinem Vater und über die Marmormauer muß, aber in einer anderen Sprache sage ich: Ne! Ne! Und in vielen Sprachen: No! No! Non! Non! Njet! Njet! No! Ném! Ném! Nein! Denn auch in unseren Sprache kann ich nur nein sagen, sonst finde ich kein Wort mehr in einer Sprache".* p.184

composantes d'une langue, mais qui n'est pas celle de l'enfant, qui ne peut être cette langue naïve et primitive. La langue à laquelle nos locuteurs recourent reste donc une langue de l'entre-deux. Entre deux âges, articulée par l'adulte, elle tend à cette spontanéité de l'enfant. Par ailleurs, libre de toutes règles de formatage, elle évolue entre-deux instances celles du moi conscient, qui ordonne, clarifie les souvenirs et celle du ça qui pousse à l'expression par pulsions et entre deux-voix celle du « je » au désir de se définir, de se décomposer ou de se reconstruire et celle du « tu », de l'autre qui offre sa parole comme support pour avancer. Enfin, elle s'installe aussi entre-deux sexes puisque voix et tonalités masculines répondent aux narratrices féminines de nos œuvres.

De ce fait, le dialogue apparaît bien comme la forme appropriée pour laisser entendre ce qu'il resterait à dire mais qui ne peut être dit. Par les silences entre répliques, l'auteur ouvre une porte de sortie du langage et l'être se dévoile alors entre les mots. Le dialogue s'avère d'une efficacité certaine pour rendre la méditation intel-ligible, c'est-à-dire pour permettre à l'individu solitaire de lire entre les lignes de sa propre pensée naturellement confuse. Le fait de montrer ce décalage existant entre l'inefficacité du langage extérieur et l'authenticité incommunicable du monde des sentiments intérieurs témoigne de cette recherche sans fin d'une expression vraie, sincère, libre.

Deuxième Partie:
Paroles plurielles et voix de l'entre-deux.

L’espace ouvert par le dialogue entraîne une scission de la parole en plusieurs instances narratives. Les voix qui se laissent entendre dans nos romans ne sont plus l’œuvre d’un seul discours auquel elles seraient intégrées (comme dans le monologue intérieur traditionnel) mais le résultat d’un dédoublement de la personne en plusieurs locuteurs. Les espaces blancs laissés entre chaque prise de parole et les pauses créées par la ponctuation contribuent à la création de cet espace d’échanges. Le discours du locuteur devient réplique théâtrale où le silence de la parole est mis en scène, orchestré. Les discours s’interposent laissant dans les espaces blancs un vide où se projettent les images suggérées par les mots. La démarche introspective des personnages prend alors une dimension nouvelle. La mise à distance d’une partie de l’être étant produite par la division engendre un nouveau regard sur soi. Quelle fonction ce double remplit-il par rapport au miroir que le sujet tend vers son intimité? Quel reflet de l’être est-il apte à rendre? Si cet autre à qui la parole est donnée requiert notre attention par la complicité partagée avec le sujet, nous verrons que les propos de chacun des participants de ce « forum de l’intime » semblent se répondre mais aussi interférer les uns avec les autres. Le discours de l’un vient compléter celui de l’autre et ce fonctionnement dialogique ouvre la voie vers une double lecture de l’être. De la superposition de ces voix se dégagent des figures dans lesquelles le personnage cherche son propre reflet ou auxquelles il se confronte pour tenter de découvrir ses failles. Cette dualité se lit alors comme l’échange de mots d’un être avec son double imaginaire, partenaire de toujours ou part manquante d’une intimité fragmentée.

I) Déconstruction et reconstruction dans le discours: un puzzle identitaire.

1) L'impossible souvenir ou le miroir brisé

Derrière le récit biographique se cache aussi le désir de redessiner le portrait que l'être incarne. La démarche introspective entamée par nos personnages engage une quête de l'image de soi. Qu'il s'agisse de reconstruire une identité brisée par l'acte d'un père comme dans *Malina*, tenter de se définir et de trouver sa place dans un groupe, une communauté comme celle des *Vagues* ou retrouver la trace de ses différents visages au fil du temps ainsi que le tente Sarraute, il s'agit bien d'une recherche ontologique qui est menée.

Mais, alors qu'une description en autoportrait pourrait fixer l'image de nos protagonistes, les traits de leurs visages s'estompent et se muent, ils semblent échapper au regard du personnage tout comme la silhouette, sans forme extérieure apparente. Pourtant, le recours au miroir parcourt nos œuvres comme un incontournable instrument pour redonner forme à ce qu'on ne parvient pas à trouver ni surtout à maîtriser. Le regard porté sur cet autre, reflet de soi, s'avère n'être qu'un leurre, un objet mouvant qui ne peut conduire qu'à de nouvelles considérations et interrogations, de nouveaux doutes. Toutefois, par le fait même qu'il permet d'introduire dans le récit une tentative d'objectivation de la perception du personnage par lui-même, il devient pertinent dans la composition du puzzle identitaire. Un passage d*'Instants de vie* de Virginia Woolf apporte des éléments de réflexion à ce sujet. L'auteur des *Vagues*, après avoir évoqué le souvenir de honte émergeant de manière récurrente suite aux gestes déplacés, subis dans son enfance, d'un certain Duckworth, s'interroge sur les effets du reflet d'un miroir. Elle les commente ainsi:

> Et cela jette une lumière non seulement sur mon propre cas, mais sur un problème que j'ai effleuré à la première page ; pourquoi il est si difficile de décrire la personne à laquelle les choses arrivent. La personne est, bien entendu prodigieusement complexe. Témoin l'incident du miroir. Bien que j'aie fait de mon mieux pour expliquer pourquoi j'avais honte de regarder mon propre visage, je n'ai réussi qu'à découvrir quelques raisons plausibles ; il peut y en

> avoir d'autres. Je ne me figure pas avoir trouvé la vérité ; pourtant il ne s'agit là que d'un simple incident, et il m'est arrivé, à moi personnellement ; et je n'ai aucun motif de mentir à ce sujet. Tout cela n'empêche pas les gens d'écrire ce qu'ils appellent des « vies » d'autres personnes. C'est-à-dire qu'ils rassemblent un certain nombre d'événements, mais ils ne font jamais connaître la personne à qui ces événements sont arrivés.[160]

Et Virginia Woolf s'attache à peindre ce qui fait la personne hors de ce qui lui arrive, en cherchant à distinguer ce qu'elle est ou n'est pas. Si le miroir interroge l'image qu'un individu peut se faire de lui-même, il le met aussi face à ses peurs, ses angoisses, il le renvoie à un ressenti qui le pousse à une réaction physique. L'être rejette cette vision, se fuit ou au contraire se laisse porter dans une contemplation satisfaite mais cela le conduit aussi à une interrogation sur soi. Si le regard posé sur le miroir dans l'écrit autobiographique de Woolf est une expérience douloureuse car elle la confronte à des peurs refoulées[161], elle s'en sert par ailleurs pour faire émerger le rapport de chacun des protagonistes des *Vagues* à leur propre corps, à leur propre représentation au monde. Lorsque les locuteurs du roman se surprennent à jeter un regard au reflet du miroir, les commentaires qui en découlent ouvrent non pas sur un autoportrait sur un jeu d'associations avec ce qui les entoure.

Le miroir survient au détour d'un escalier, sur un palier pour mettre en lumière un aspect de l'être dans sa relation à lui-même mais aussi aux autres par le fait qu'il renvoie une image « extérieure ». Il est le support où convergent espace de vie, intériorité psychique et statut dans la communauté mais son image éphémère reste parcellaire et renvoie l'individu soit à un non-être effacé derrière des fragments à reconstruire, soit à la solitude d'une enveloppe corporelle à incarner. Suzanne se joue du miroir comme d'une fenêtre donnant sur des scènes familières qu'elle reconnaît. Jinny et Rhoda, elles, sont

---

[160] Woolf, Virginia, *Instants de vie*, Livre de Poche, 1976, p.74.Traduction de Colette-Marie Huet.

[161] Idem, p.72 « *A Talland house il y avait un petit miroir dans le hall. Il avait, je m'en souviens, un rebord sur lequel était posée une brosse. En me dressant sur la pointe des pieds je voyais se refléter mon visage[…]J'avais honte. Un violent sentiment de culpabilité y semblait naturellement attaché. » et « Qu'on me permette de rajouter un rêve, car il se rapporte peut-être à l'incident du miroir. J'ai rêvé que je me regardais sans un miroir quand un horrible visage-une tête d'animal-est apparue soudain derrière mon épaule* » (p.74).

certes attirées par l'objet reflété dans le miroir mais elles s'en détachent vite, n'y apparaissant que passagèrement.

> Un vieux tableau se balance peut-être un peu sur le mur. Un pétale tombe d'un vase plein de roses. Quand les charrettes du fermier frôlent la haie, des brindilles de foin y restent accrochées. Je vois tout cela.... ; je vois toujours cela, lorsque je passe devant le miroir placé sur le palier, avec Jinny devant moi, qui danse, et Rhoda traînant derrière… [162]

Les images renvoyées par la glace prennent place parmi les autres objets du décor, témoins du temps et des acteurs qui participent à la construction de l'être, en l'occurrence, ici, les deux camarades de jeu. Le commentaire du personnage nous renseigne cependant sur le sens à donner à cette scène, dans l'ordre des éléments cités, Suzanne se place au milieu de Jinny et Rhoda, place médiane qui lui confère un rôle fédérateur. Elle se construit par son appartenance au groupe mais aussi dans ce qui la distingue de celle qui mène et de celle qui suit. De même qu'elle voit les bribes de foin du tableau s'accrochant à la haie, elle prend conscience de ces moments et des personnes qui interfèrent dans sa construction personnelle. La reprise du verbe « see » dans la citation, renforcée par l'expression « tout cela » dans la traduction et le « all », appuyé ensuite du « always » en anglais insistent sur la pérennité des éléments cités dans la psyché de la jeune fille. Cette dernière semble avoir intégré à tel point ce qui l'entoure comme faisant partie intégrante d'elle-même que son regard posé sur elle ne peut que la ramener à ces scènes et ce de manière immuable. Le verbe « see » s'oppose alors fondamentalement au « look » de « looking-glass » en ce que la vision de la personne jetant un œil au miroir n'est plus donnée comme représentative d'un regard extérieur mais devient une vision intérieure rendue possible par l'interprétation du protagoniste.

Jinny propose un positionnement tout à fait différent, l'aspect fragmentaire du miroir la gêne, la blesse, elle se sent fragilisée par l'image qu'elle trouve devant elle. Son reflet la renvoie également à ses camarades mais elle ne peut s'empêcher de se comparer. Elle se retrouve alors face à une Jinny morcelée qui n'a qu'un désir, s'échapper pour retrouver son intégrité:

---

[162] Woolf, V., *Les Vagues*, p.50 « *Some old picture perhaps swings on the wall. A petal drops from the rose in the jar. The farm wagons strew the hedges with tufts of hay. All this I see, I always see, as I pass the looking-glass on the landing, with Jinny in front and Rhoda lagging behind. » The Waves*, p.29.

> Je déteste le petit miroir de l'escalier, dit Jinny. Il ne reflète que nos têtes ; il nous décapite. Et ma bouche est trop grande, et mes yeux sont trop rapprochés. Quand je ris, je montre trop mes gencives. Mon visage est éclipsé par le visage farouche de Suzanne, par ses yeux que les poètes aimeront, disait Bernard, à voir se baisser sur un ouvrage de couture aux points égaux et blancs. Même le visage lunaire et vide de Rhoda se suffit à lui-même, comme ces pétales blancs qu'elle aimait à faire flotter dans un bol. C'est pourquoi je les dépasse toutes deux d'un seul bond, pour ne m'arrêter qu'à l'étage au- dessus, où pend un long miroir dans lequel je peux me refléter toute entière.[163]

Le tableau commencé avec Suzanne se poursuit sous la forme d'un triptyque dont le deuxième volet reprend les motifs des pétales blancs mais où les figures ont changé. Dans le miroir de Jinny, les jeunes filles ne dansent plus, elles offrent leur visage en portrait à celle qui refuse d'assumer le sien. Tout un jeu de regards se met alors en scène dans le reflet tendu à la protagoniste. Alors que les traits qu'elle découvre prennent une allure exagérée et deviennent caricaturaux, ce que souligne la répétition de « too », des visages familiers apparaissent en contraste et laissent percevoir la singularité de celle qui se place en marge des deux autres. Tandis que les représentations de Rhoda et Suzanne font valoir leur innocence et leur conformité partagées, le visage de Suzanne est, en effet, farouche mais aisément « domestiqué » par « un ouvrage de couture aux points égaux et blancs » ; quant à celui de Rhoda, d'une égale blancheur, au caractère toutefois « lunaire », il se « suffit à lui-même ». Au contraire, Jinny se sent étriquée, déformée par cette glace trop petite et donc inapte à restituer ce qui pourrait la constituer. De ce « trop » qui ne peut être rendu par le miroir, semblent dépendre l'épanouissement et le développement de la narratrice qui tente de s'échapper de son statut, en cherchant miroir à sa taille. Elle s'adonne à une recherche vaine d'un portrait qu'elle puisse accepter,

[163] Woolf, V., *Les Vagues*, p.51, « *I hate the small looking-glass on the stairs » said Jinny. « It shows our heads only; it cuts off our heads. And my lips are too wide, and my eyes are too close together; I show my gums too much when I laugh. Susan's head, with its fell look, with its grass-green eyes which poets will love, Bernard said, because they fall upon close white stitching, puts mine out; even Rhoda's face, mooning, vacant, is completed, like those white petals she used to swim in her bowl. So I skip up the stairs past them, to the next landing, where the long glass hangs and I see myself entire. » The Waves,* p.31

auquel elle puisse se conformer. Le miroir se fait alors reflet de l'ambition, de l'idéal de la personne, en somme psyché porteuse de l'unité de l'être.

Le dernier volet de cette trilogie aux miroirs, s'arrête sur la troisième actrice de cette ronde au féminin: Rhoda. La description de son reflet a été préparée auparavant par les interventions de Suzanne et Jinny. Ces deux dernières ont évoqué à son propos le vide et le caractère lunaire qui se dégageaient de son être ainsi que la place « derrière », à la traîne, qu'elle semble occuper dans le trio. Lorsqu'elle s'aperçoit dans la glace, ses commentaires ne font finalement que compléter, en la confirmant, l'image que l'auteur nous avait amené à construire. Dernière pièce du puzzle, ce reflet finit d'atténuer un portrait qui mettait déjà l'accent sur l'absence, le détachement.

> C'est mon visage que je vois dans le miroir, derrière l'épaule de Suzanne, dit Rhoda. Ce visage-là est bien mon visage. Mais je vais reculer derrière elle afin de le cacher, car je ne suis pas présente. Je n'ai pas de visage […] C'est pourquoi je hais les miroirs qui me montrent mon vrai visage. Seule, je tombe souvent dans le néant.[164]

Tandis que Suzanne ne se voyait qu'en se replaçant dans le groupe, que Jinny ne se trouvait pas à sa place dans un cadre trop étroit, Rhoda, elle, n'existe plus dans le miroir. Le reflet que cet objet lui offre ne fait que l'amener à se retrouver face au vide reconnu par ses camarades et auquel elle ne parvient pas à résister. Vivant par mimétisme et dans l'admiration de ses modèles, elle ne réussit pas à construire une image personnelle d'elle-même, d'où cette représentation annihilée du miroir, faute de pouvoir se construire autour de sa propre image.

Cette succession de scènes narcissiques prend sens dans la confrontation des images rendues par les miroirs. Le portrait des personnages ne se construit que dans la superposition de leur apparition dans le reflet de chacun d'eux, chaque puzzle identitaire se construisant alors par l'assemblement des pièces tirées de la propre interprétation que

[164] Woolf, V., *Les Vagues,* p.53., « *That is my face » said Rhoda, « in the looking-glass behind Susan's shoulder-that face is my face. But I will duck behind her to hide it, for I am not here. I have no face. […]Therefore I hate looking-glasses which show me my real face. Alone, I often fall down into nothingness », The Waves,* p.31.

chaque être fait de son portrait mais aussi des morceaux qu'il a laissés dans le parcours de l'autre. Dans cette perspective, la contemplation de soi n'est plus un enfermement sur son propre ego mais une ouverture et une participation à la construction d'autrui.

Or, si les personnages masculins du roman de Woolf ne prêtent pas la même importance au miroir, ils s'interrogent cependant sur ce qui les constitue en tant que sujet. Leurs paroles viennent compléter ce que les soliloques de Jinny, Rhoda et Suzanne ont fait émerger. Ainsi Bernard affirme « *aucun de nous n'est complet en lui seul* »[165], d'où l'impossibilité de se considérer dans le miroir comme seule représentation de soi, sans convoquer irrémédiablement les êtres aptes à compléter cette image.
Neville développe cette idée également de manière plus pragmatique:

> En ce moment, je me sépare tant soit peu de moi-même et vais à la rencontre de la personne qui s'approche ; je fais semblant de la reconnaître bien que je ne sache encore qui c'est. Comme l'addition d'un ami nous transforme curieusement même à distance… l'utilité des amis est incontestable, en ce qu'ils nous font rentrer dans la réalité. Et pourtant, est-ce assez pénible d'y devoir rentrer, de se sentir mêlé, adultéré, fondu, de faire partie d'un autre être? A mesure que cette personne approche, je cesse d'être Moi pour devenir Neville plus quelqu'un. Plus qui? Plus Bernard. Oui, c'est Bernard, et c'est à Bernard que je vais reposer la question: qui suis-je?[166]

La quête ontologique à laquelle se prête Neville l'entraîne à la reconnaissance de sa propre altérité. Rien ne lui est plus propre que ce qui est même hors de lui. Ce qu'il tente de trouver en lui, il ne peut l'atteindre que par le biais d'un tiers qui pourrait lui tendre un miroir dans lequel il se reconnaîtrait. Si au contact de l'Autre le « *self* » devient « *adultered* », estropié d'une part de vérité, c'est un phénomène qui n'en reste pas moins « utile » pour Neville, en ce qu'il permet aussi de se construire en tant qu'individu faisant

[165] Woolf, V., *Les Vagues*, p.78 « *We are not single* » p.50.

[166] Idem, p.96 « *Something now leaves me; something goes from me to meet that figure who is coming and assures me that I know him before I see who it is. How curiously one is changed by the addition, even at a distance, of a friend. How useful an office one's friends perform when they recall us. Yet how painful to be recalled, to be mitigated, to have one's self adulterated, mixed up, become part of another. As he approaches I become not myself but Neville mixed with somebody-with whom?-with Bernard? Yes, it is Bernard, and it is to Bernard that I shall put the question, who am I? »*, p.61-62.

partie intégrante de la réalité. Cette scission de soi qui marque aussi une fusion avec autrui ouvre la voie d'une métamorphose vers un moi identifiable par l'extérieur. La confrontation avec Bernard possède un effet aliénant sur Neville et la perte de soi que le protagoniste ressent s'exprime par la dernière interrogation adressée à son ami: « qui suis-je?». Ce qui est donné pour avoir accès à l'amitié place le narrateur dans une position de dépendance vis-à-vis de son partenaire. De ce fait, la question posée apparaît comme un appel à retrouver cette partie de Soi laissée à l'autre. Au cœur du duo se joue alors un jeu de rôle, d'échange, de double dont l'enjeu central serait d'amener chacun dans la réalité de l'autre. Cette idée n'est pas sans rappeler une citation d'E. Th. Hoffmann dans *Les Contes fantastiques: « J'imagine mon moi comme dans un prisme; tous les personnages qui tournent autour de moi sont des moi qui m'agacent par leurs agissements. »* Cette disruption du moi du personnage acquiert une importance toute particulière lorsque le sujet en prend conscience et cherche à y remédier, d'une part en cherchant à identifier ce qui lui échappe, d'autre part en recourant à la parole de l'autre pour reconquérir une unité perdue. D'où l'ouverture au dialogue avec ce double involontaire et l'attente de sa réponse. D'ailleurs, cette réflexion s'inscrit comme une réponse aux réflexions de Bernard lui-même, quelques pages auparavant: *« A chaque instant, [explique-il], je pêche du nouveau au fond de ce gigantesque sac à surprises. Que suis-je? Je me pose la question. Ceci? Non, cela. »*[167] Dès lors, les questionnements de l'un se font réponses aux questionnements de l'autre comme pour mieux constituer ce prisme aux facettes ou plutôt aux « je » multiples. Le dialogue entre les locuteurs de l'œuvre se construit alors dans les réseaux de correspondance qui s'établissent d'un soliloque à l'autre. Les paroles de l'un trouvent leurs prolongements dans les mots de l'autre ; les liens de ces réseaux de sens se tissent grâce à des ancrages, des motifs rythmant la narration et repris par tous les personnages, qu'il s'agisse de couleurs, comme le blanc des pétales que nous avons pu évoquer précédemment[168], ou d'éléments, comme cette eau omniprésente et coulant au fil des discours, dont nous reparlerons pour sa portée symbolique dans l'émergence des reflets.

La quête d'un visage vrai traverse également l'œuvre de Bachmann et son héroïne se soumet au miroir quitte à mieux se dissoudre et se perdre. Objet révélateur d'une réalité

[167] Idem, p.88 « *What am I? I ask. This? No. I am That* » *The Waves,* p.56.

[168] Idem, p. 51 « *[…] comme ces pétales blancs qu'elle aimait à faire flotter dans un bol* », « *[…] like those white petals she used to swim in her bowl* »p. 31

présente, il renvoie aussi à une confusion intérieure empêchant la narratrice de se projeter dans un futur, dans un modèle possible.

2) Portrait de soi, portrait de l'autre, des « moi » sans image

Comme le narrateur de l'œuvre de T. Bernhard, *Dans les hauteurs*, énonçait sans illusion « *je peux regarder dans n'importe quel miroir, chaque miroir me démolit »*[169], la locutrice de Bachmann convient, elle aussi, de l'incapacité de l'objet à proposer une image authentique du sujet. Rechercher une image de soi visible de l'extérieur paraît être une quête impossible non seulement parce que l'image rendue reste nécessairement trompeuse, mais aussi parce que le moi ne peut être restitué par une image singulière, reflétant une unicité de l'individu qui ne serait pas cohérente vis-à-vis de la duplicité ressentie par le moi clivé. Le miroir déconstruit puisqu'il ne renvoie qu'une image partielle, amputant le sujet d'une partie de lui-même. Son reflet donne à voir de manière illusoire et cet effet trompeur renforce le doute et creuse la fracture du sujet avec le Moi. Un tel jeu de cache-cache, moment de scission provoqué par ce souci de l'image, se retrouve au détour d'une scène que la narratrice prend le soin de commenter:

> J'étais entrée dans le miroir où je lisais l'avenir, j'étais en accord avec moi, je ne le suis plus. Réveillée, je regarde le miroir en clignant des yeux, pour hachurer le bord de la paupière. Je peux y renoncer. L'espace d'un instant j'ai été moi-même, immortelle, je n'existais plus pour Ivan, et ne vivais plus en Ivan, c'était sans importance. L'eau de la baignoire s'écoule. Je ferme les volets, range les crayons, le poudrier, les flacons, les atomiseurs dans l'armoire de toilette pour que Malina ne se fâche pas.[170]

The Waves, p.31

[169] Bernhard, Thomas, *Dans les hauteurs*, p.29.

[170] Bachmann, I., *Malina*, p.114, Traduction de P. Jacottet et Claire de Oliveira *« Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe in die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir und ich bin wieder uneins mit mir. Ich blinzle, wieder wach, in den Spiegel, mit einem Stift den Lidrand schraffierend. Ich kann es aufgeben. Einen Augenblick lang war ich unsterblich und ich, ich war nicht da für Ivan und habe nicht in Ivan gelebt es war ohne Bedeutung. Das Wasser in der Badewanne fließt ab. Ich schiebe die Laden zu, ich räume die Stifte, die Tiegel, die Flakons, die Spraydose in den Toilettenschrank,*

Alors que le miroir devrait permettre de fixer l'image de la femme, il rend au contraire celle-ci hésitante. Il l'efface tout d'abord, en l'absorbant comme dans un sommeil où les songes et les mirages prennent le pas sur la réalité. L'objet n'est plus ici le support lisse et froid servant l'observation de soi, il devient passage vers l'ailleurs, l'autre monde en soi comme l'indique le verbe de mouvement « getreten » et la préposition de lieu « im » montrant le déplacement du sujet à l'intérieur de l'objet. Les portes ouvertes par cette traversée imaginaire débouchent sur un sentiment de clairvoyance: « *ich habe in die Zukunft gesehen* », aboutissant cependant à une affirmation antithétique: « *ich war einig und ich bin wieder uneins* » qui dissocie véritablement le rêve d'unité perdue et conduit à retrouver un moi clivé réel. Ce « différend » intérieur, pour reprendre un terme de F. Lyotard[171], amèneà son illustration par le recours aux deux figures masculines complémentaires de la locutrice, l'entraînant tour à tour d'un désir d'existence à un autre. Nous verrons ultérieurement comment chacune de ces instances remplit un rôle défini dans la représentation de la psyché de la narratrice; il est toutefois intéressant de remarquer les associations liées aux gestes évoqués pour dessiner une première ébauche du prisme identitaire de la protagoniste. Une fois cette dernière sortie de son moment de somnolence, le miroir retrouve sa fonction d'instrument du travestissement quotidien. Devant lui, la jeune femme retrouve les gestes répétitifs de la séance de maquillage. Son regard n'est plus tourné vers son univers intérieur et absorbé par le moi, ses yeux « clignent », gênés par la mise en place de l'artifice. Mais la tentative de grimage n'aboutit pas, une rupture s'est opérée lors de la traversée du miroir: pour Ivan, la vie a perdu de son sens et les actes qui y sont rattachés disparaissent avec lui. Celui qui poussait la narratrice à sortir d'un monde clos, à adopter un équilibre artificiel ne remplit plus sa fonction et s'évanouit, emportant avec lui une série d'accessoires d'apparat dont l'énumération même évoque le mécontentement de son rival, Malina, le naturel, le primitif. Le regard sur Soi aboutit donc à un regard sur l'Autre ou plutôt sur ces autres auxquels le « je » ne peut échapper et qui s'intègrent comme des éléments constituants de

---

damit Malina sich nicht ärgert. » p.140.Remarques sur la traduction: La traduction de « *ich bin wieder uneins mit mir* » par « *je ne le suis plus* » ne nous paraît pas suffisamment rendre compte de l'image donnée par le terme « uneins » qui insiste particulièrement sur la duplicité ressentie par la narratrice et qui entraîne justement sont dédoublement.Je proposerais plutôt: « *je me retrouve à nouveau séparée de moi* ».

[171] Lyotard, J- F, *Le Différend*, Ed. de Minuit, Critiques, 1984.

l'identité. Dès lors, si le personnage ne semble pas parvenir à donner de lui-même une représentation claire, il prend cependant appui sur ces entités, acteurs principaux de son intimité comme « tuteurs » de l'expression de soi. L'Autre adopte des formes multiples mais tous ces aspects convergent cependant vers un point de fuite commun: le Moi profond. Les repères distinctifs de chaque personne au sens étymologique du terme « persona » se mêlent au fur et à mesure du roman, s'alternent et se confondent, prêtant à la parole des uns les mots de l'Autre et conduisant à une forme d'appropriation fondatrice, illustrant l'idée de Gusdorf: *« La parole au sein même de l'identité personnelle introduit la présence d'autrui, cet autrui absent-présent avec lequel nous avons en commun la jouissance d'un même univers du discours. »*[172] Les figures de l'Autre personnifient des aspects de l'être, des « je » cohabitant, des strates de la psyché inhérentes au sujet. Les antagonismes propres à l'être s'incarnent sous les traits d'hommes et de femmes imaginaires pour une mise en scène des conflits intérieurs mais jouent aussi un rôle dans une perspective dialogique et ontologique sur laquelle nous reviendrons. La différence sexuelle marque dans ce cadre-là une antinomie substantielle. Pour Gusdorf, dans la représentation de Soi, la *« conséquence de la différenciation des sexes [se traduit par le fait que] chacun d'eux est désormais le complément de l'autre, mais ensemble l'opposé, l'antagoniste et aussi le miroir de l'autre, auquel il renvoie une image différente de la conscience spontanée que chacun peut avoir de lui-même. »*[173] Il n'est donc pas surprenant que la narratrice déclare:

> Ivan et moi: convergence
> Malina et moi, parce que nous ne faisons qu'un: divergence.[174]

Puis, s'adressant à Ivan:

> - Il ya un autre en moi qui n'a jamais été d'accord et qui ne s'est jamais laissé imposer des réponses à des questions imposées.

[172] Gusdorf, G., *Les Écritures du Moi*, p.154.

[173] Gusdorf, G., *Les Écritures du Moi*, p.106.

[174] Bachmann, I., *Malina*, p.101 *« Ivan und ich: die konvergierende Welt./Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt. »* , p.129.

- Ne devrais-tu pas dire une autre?
- Non, un autre. Il ne faut pas tout mélanger. Si je dis un autre, tu dois me croire.[175]

Les pièces du puzzle identitaire sont ainsi posées et la distribution des rôles donnée. Ivan permettra à la narratrice de sortir de ce qui la gêne, de s'évader vers un imaginaire créatif, de se délasser du poids d'un vécu lourd et encombrant. Malina lui, profondément lié à elle, la ramène constamment à ce qu'elle garde enfoui, à son intimité la plus secrète, celle qu'elle cherche à fuir et qu'il incarne contre sa volonté. Il reste le seul cependant à lui redonner le souffle nécessaire à sa survie, l'*anima,* essentiel à l'être. Sans lui, elle ne peut vivre:

Jamais je n'ai moins pu utiliser Malina, lui-même sait de moins en moins que faire avec moi, mais s'il n'était pas rentré à temps pour me trouver entre la longue Marche et des réflexions sur les enfants qui ressemblent si peu à Ivan, je retomberais dans mes mauvaises habitudes: écrire des lettres par centaines, boire, nourrir des pensées destructrices et tout détruire, je ne pourrais rester dans ma patrie enfin rejointe, je décrocherais, je la perdrais. Même le silence de Malina vaut mieux que mon silence solitaire et le savoir constamment là pour moi, calme, résolu, cela m'aide avec Ivan, quand tout m'échappe, quand je ne me retrouve plus moi-même, jusque dans les heures les plus noires je sais que je ne perdrai jamais Malina – quand je me perdrais moi-même![176]

---

[175] Idem, p.113, *« es ist ein Anderer in mir, der nie einverstanden war und der sich nie Antworten abzwingen ließ auf aufgezwungene Fragen./ Soll es nicht heißen die Andere in dir?/ Nein, der Andere, […] dann mußt du mir schon glauben. »* , p.144.

[176] Bachmann, I., *Malina, « Nie habe ich Malina so wenig brauchen können, er weiß immer weniger anzufangen mit mir, aber wenn er nicht rechtzeitig nach Hause gekommen wäre, mich vorfände zwischen dem großen Marsch durch China und einem Gedankengang über Kinder die Ivan nicht ähnlich sehen, würde ich wieder zurückfallen in schlechte Gewohnheiten, Briefe schreiben, Hunderte, oder trinken und zerstören zerstörerisch denken, alles zerstören und das letzte zerstören, ich würde mein erreichtes Land nicht halten können, abgleiten und es verlassen. Auch wenn Malina schweigt, ist es besser, als alleine zu schweigen, und es hilft mir dann bei Ivan weiter, wenn ich es nicht fassen kann, weil Malina stets fest und gefaßt für mich da ist, und so bleibt mir in den finstersten Stunden noch bewußt, daß Malina mir nie verlorengehen wird − und ginge ich selber verloren! »* , p.129

Alors qu'Ivan éloigne la locutrice de son pays au sens propre (Ivan fait figure pour la narratrice d'étranger par son rattachement à la Hongrie) comme au sens figuré (il la conduit vers des territoires imaginaires, idéaux) .- et la déstabilise par les gestes quotidiens imposés par l'environnement extérieur, Malina la reconduit dans un état plus stable, à sa portée, où elle redevient apte à raisonner. Quoiqu'elle puisse faire, le regard d'Ivan et sa présence sont omniprésents, rien ne le sépare d'elle et rien ne la détachera de lui. Voix de la Raison, en la renvoyant à elle-même, il l'aide à ne pas s'égarer, à ne pas se perdre dans des activités jugées aliénantes ou dans des discours faux. Avec lui, chaque mot est choisi, chaque silence a son sens. Il ouvre la voie à une meilleure connaissance de soi, en aidant la protagoniste à sauvegarder son authenticité. Un pacte de fidélité semble avoir été conclu, empêchant tout détour et toute tromperie. Une sincérité absolue les soude sans laquelle l'existence même du « je » serait compromise. L'un dépend alors de l'autre, l'un est l'autre en soi, hors de soi. Cette personnification d'une unité psychique offre, à la narratrice comme au lecteur, une vue dynamique de l'intimité de l'être. Ces figures aliénées jettent sur la conscience une lumière propre à l'éclaircissement, elles catalysent le regard de la narratrice en tant que représentant physique d´elle-même, mais aussi en tant que vecteur de désir, de colère ou de souffrance. Reflets sans miroir d'un monde non physique et pourtant « *là* » comme dans l'œuvre du roman d'H. Cixous où:

> On se prend à se voir à part soi. Tu es tout regard. Et pas d´œil pourtant. On se voit sans séparation. Voici le corps où tout se passe: « Ceci est mon corps. Quelqu´un se vit dans un autre corps. Tout ce qui est dehors est ici » [177]

Nous avions vu que le corps ne correspondait pas réellement, pour la narratrice de Bachmann, à l´image qu´elle se faisait d´elle-même ou à la réalité de son être. Cette divergence éveille chez elle la création d´une figure de double ou même, plus frappant encore, la naissance mentale de plusieurs entités jumelles, en proie à des conflits et des divisions internes. En s´observant, l´être se découvre multiples anormalités et divergences

[177]Cixous, H., *La*, p.55.

intérieures, troubles perturbateurs de l´organisme. En s´interrogeant sur son identité propre, la narratrice succombe au doute, à l´indécision et à la perplexité. Naissent de cet état indécis de nouvelles images intérieures. L´être donne corps – en les personnifiant – à chacune de ses forces contradictoires. Il peut donc ainsi mettre plus aisément en scène les oppositions et les sources de conflits.

Ainsi, dans *Malina*, les trois protagonistes interagissent et se complètent dans la mise en scène organisée par la narratrice. En effet, non seulement ces personnages sont complémentaires, du fait que chacune des figures masculines répond à un désir de la part de la narratrice, mais de plus, sur un plan diégétique, à aucun moment ils ne seront confrontés les uns aux autres simultanément. Moi-Malina-Ivan: ces êtres ne semblent là que pour permettre le dialogue et la confrontation d´idées au sein d'une même conscience. Les voix woolfiennes des *Vagues* se répondaient ou s'interposaient par système d'échos et de reprises ; les discours des personnages bachmanniens s'inscrivent eux dans un réseau de construction poétique par leur superposition et leur alternance. Siles protagonistes dans une ne sont jamais vraiment en conversation à trois, seuls Malina et le « je » féminin ont réellement la parole (les mots d'Ivan sont le plus souvent rapportés) leurs échanges construisent cependant par leur forme dialogique la construction d'une unité identitaire. Le *« don de double vue »*[178] ou double visage dans le texte original (*Gesicht*) que la narratrice accorde à la princesse de son conte[179] se manifeste dans la réalité à travers cette capacité presque schizophrénique à se voir hors de soi, en abandonnant une singularité réductrice au profit d'une pluralité constructrice. Cette vision plurielle de l'être sur soi se formalise par la multiplicité des personnages et par là même des locuteurs. La parole intime ne reste pas cloîtrée dans un monologue où les paroles de l'autre ne seraient que rapportées, filtrées par le « je », ici elles sont retranscrites librement, rendues à leur émetteur par l'utilisation des tirets ou des espaces. Dès lors, les doubles eux-mêmes se dédoublent selon les besoins de la narratrice, laissant apparaître une galerie de miroirs où chaque reflet, sous des aspects différents, renvoie au même être. Si l'affirmation selon laquelle toute œuvre a sa part autobiographique est un lieu commun, cela ne conduit pas pour autant les auteurs à un jeu aussi explicite que celui que l'on observe dans l'œuvre de Bachmann, où l'auteur se sert des personnages pour se

[178]Bachmann, *Malina*, p.55, « *über Nacht hatte die Prinzessin das zweite Gesicht bekommen* » .

[179] Dans le roman, la narratrice fait le récit de l'écriture d'un conte qu'elle imagine: « les secrets de la princesse de Kagran ». Ce récit est une mise en abîme de l'écriture même du roman. Nous en faisons une étude plus approfondie ultérieurement.

projeter dans une autofiction ou auto-analyse en kaléidoscope. Bachmann, personnellement en proie à l´angoisse et au doute, projette sur sa narratrice les troubles qui la gênent elle-même. La ressemblance des deux états de l´écrivain et de la femme fictive va même plus loin dans la coïncidence. En effet, alors que Bachmann envisage le suicide, son héroïne, elle, le met en place, l´exécute, et s'adresse même au lecteur: « je suis seule chez moi, je glisse un feuillet dans la machine, je tape, distraitement: « la mort viendra »[180]. Quelques mots lourds dans l´histoire de leur auteur, d´autant plus que la protagoniste à l'oeuvre se met alors en situation d´écrivant (ce qu'indique la machine à écrire). Certes nous avons affaire à une focalisation interne impliquant un personnage fictif et donc non autobiographique, mais la dimension féminine et psychique du récit implique cependant un engagement tout particulier de l´auteur vis à vis de son texte. L´auteur décrit bien un « être en je »[181], dévoilant tant les soucis et les pensées d´un personnage dans un contexte particulier qu´une part de l´inconscient de l´auteur même. Cette hypothèse d'un jeu littéraire est particulièrement accentuée par l´utilisation d´un Moi comme sujet. En effet, l´auteur ne cherche plus à se cacher, mais plutôt à s´immiscer, à se fondre dans son personnage. Et le lecteur est conduit à suivre ce fonctionnement à l'aide des indices qui lui sont donnés dès le début du roman par la narratrice expliquant son rapport à Ivan:

> Bien qu'Ivan ait certainement été créé pour moi, je ne peux avoir seule des droits sur lui. Car il est venu pour rendre aux consonnes une consistance, aux voyelles leur pleine sonorité, pour faire que les mots me reviennent aux lèvres, pour rétablir les rapports faussés, me sauver des problèmes ; je ne m'écarterai plus de lui d'un pouce, je ferai coïncider nos initiales identiques, les claires initiales dont nous signons nos billets ; une fois nos noms réunis, nous pourrons recommencer, prudemment à parler au monde pour qu'il retrouve le désir de nous répondre. [182]

[180] Bachmann, Ingeborg, *Malina,* p.64, *« Ich sitze allein zu Hause und ziehe ein Blatt in die Maschine, tippe gedankenlos: Der Tod wird kommen »* , p.79.

[181] Cixous, Hélène, *La,* p.53.

[182] Bachmann, I., *Malina,* p.24, « *Wenn Ivan auch gewiß für mich erschaffen worden ist, so kann ich doch nie allein auf ihn Anspruch erheben. Denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen und die Probleme zu*

Même si les initiales du nom de famille d'Ivan ne sont pas données, celle de son prénom renvoie au I de Ingeborg, et la traduction des prénoms des enfants n'est pas sans évoquer le nom de famille de l'auteur. Béla, le cœur en hongrois, là où coule la vie, comme le « Bach », ruisseau, source d'inspiration et cours d'eau symbolique qui reviendra dans le roman, et Andràs, étymologiquement l'homme, le « Mann » de Bach/mann. Bien sûr, il pourrait s'agir de coïncidences, heureux hasards de l'écriture, mais lorsque l'œuvre est ponctuée de jeux sur ce porteur d'identité qu'est le nom, il est alors difficile d'en faire l'impasse. En effet, si Ivan se rapproche littéralement du sujet à l'œuvre dans l'écriture, Malina, se disperse par anagramme dans les personnages secondaires de l'œuvre, marquant ainsi son omniprésence en devenant figure obsessive du récit. Alors qu'Ivan vient de rappeler sa féminité à la narratrice, elle s'adresse alors à « Lily », rappelant d'ailleurs cet autre « Lina » apparut plus tôt:

> Ma chère Lily,
> […] c'est de nouveau mon anniversaire. Pardon, c'est le tien. […] Tu n'as fait que reculer en moi, tu t'es fondue dans l'époque où nous étions ensemble, où subsiste de toi un portrait de jeunesse que les événements postérieurs et mes réflexions à leur propos ne peuvent abîmer. Il est dans mon mausolée intérieur, à côté des portraits des figures imaginaires, des personnages qui tour à tour prennent vie et s'éteignent. [183]

---

erlösen, und so werde ich kein Jota von ihm abweichen, ich werde unsre identischen, hellklingenden Anfangsbuchstaben, mit denen wir unsre kleinen Zettel unterzeichnen, aufeinanderstimmen, übereinanderschreiben, und nach der Vereinigung unserer Namen könnten wir vorsichtig anfangen mit den ersten Worten dieser Welt wieder die Ehre zu erweisen, damit sie wünschen muß, sich wieder die Ehre zu geben […]. » , p.30

[183] Idem, p.116-117, *« Liebe Lily, […] Es ist wieder mein Geburtstag. Verzeih, es ist Dein Geburtstag […]Du hast Dich nur zurückgebildet in mir, Du bist in die Zeit vergangen, in der wir einmal beisammen waren, und dort steht ein Jugendbildnis von Dir, nicht mehr zu beschädigen durch die späteren Geschehnisse und meine Gedanken darüber. Es ist nicht mehr zu verderben. Es steht in dem Mausoleum in mir, neben den Bildern der erdachten Gestalten, der bald auflebenden und bald absterbenden Figuren. » ,* p.148.

Lina, Lily, puis Mélanie: en ces formes d'anagrammes se concentre l'*anima* ou *animus* comme cet enfant auquel la narratrice s'imagine pouvoir donner naissance: *« Mon fils n'a pas encore de nom, comme les non-nés, il faut vite que je lui donne un prénom et mon nom avec, je lui propose dans un souffle: Animus. »* [184] Or, cet animus se rapporte à celui citer par C-G. Jung dans son *Essai d'exploration de l'inconscient,* et qui cette part de l'autre sexe que chacun porte en soi.[185] L'interlocuteur privilégié de la narratrice prend le rôle de correspondante, de sœur, de fils imaginaire pour permettre à la narratrice de mieux retrouver sa force première, ce souffle de parole qui donne vie à son dialogue intérieur. Peu importe le visage que prend Malina, ce qui compte est ce qu'il provoque chez sa locutrice, ce qu'il réveille en elle, ce qu'il touche. Les visages qu'il adopte et les images qu'il renvoie s'inscrivent comme autant de marqueurs d'un vécu, d'une vie à mettre à jour. Chaque figuration se comprend dans son rapport aux autres et doit se lire dans une mise en perspective des « je » du roman: celui de l'auteur, de l'auteur-narratrice, de Malina, seules figures stables du récit.

Ce développement du personnage dans le roman prend un caractère anamorphique par l'image déformée et morcelée qui est rendue grâce à un système de miroir tronqué ou faussé mais également grâce au processus de projection du personnage à l'œuvre dans le roman et qui semble être la conséquence d'une tentative de rationnalisation de soi de la part du sujet. Ce processus permet à l'auteur de scinder les aspects du moi de la narratrice, de leur donner une vie formelle sous le couvert d'un personnage fictionnel tout en leur accordant une résonnance intérieure forte. Le Sujet fait l'objet d'une déconstruction progressive, dont les composantes seraient tour à tour exposées au grand jour, retirées de leur habitacle, confrontées à l'extérieur. La traversée du miroir a ouvert les portes du monde clos de l'intime, laissant émerger non plus les retrouvailles avec soi-

[184] Idem, p.185, *« Mein Kind hat noch kein Namen, ich fühle, daß es namenlos ist wie die Ungeborenen, ich muß ihm bald einen Namen geben und meinem Namen dazu, ich schlage ihm flüsternd vor: Animus »* , p.237.

[185] Jung, C.G., « *Au moyen-âge, bien avant que les physiologistes aient démontré que notre structure glandulaire confère à chacun de nous des éléments à la fois mâle et femelle, un dicton voulait que « chaque homme porte en lui une femme » et c'est cet élément féminin dans chaque homme que j'ai appelé l'anima* ». *Essai d'exploration de l'inconscient*, Folio, Essais, 1964, p.47 L'anima est pour lui la part féminine en l'homme et l'animus la part masculine en la femme. Nous reviendrons ultérieurement sur cette image dans nos œuvres.

même, mais la rencontre de l'Autre en soi avec ses bagages de souvenirs, de conflits, d'idées:

> Les mains aux bretelles du cartable et sans pleurer, la personne que j'étais alors a repris d'un pas lourd et régulier le chemin de la maison, cette fois sans compter les lattes de la palissade qui le longeait, une personne qui venait d'être confrontée aux autres : il arrive donc que l'on sache quand tout a commencé, et où, et comment, et quelles larmes il eût fallu verser. [186]

Pour la narratrice, la route vers soi prend plusieurs chemins vers lesquels elle laisse partir chacun de ses « je ». Et la narratrice commente avec distance ces voies parcourues. La superposition de ces images d'elle-même dans cette démarche introspective conduit l'être à deviner les traits cachés de sa propre nature. Le regard du « je » bachmannien offre une vision morcelée, éclatée du sujet, qui ne trouve donc consistance qu'à travers l'amalgame des formes parcellaires qu'il laisse découvrir sous les figures de compagnons fictifs ou derrières les bribes de souvenirs laissés. À cela s'ajoute une duplicité de la fonction mémorielle. Derrière les images d'une histoire personnelle, des morceaux d'Histoire se laissent aussi découvrir. La femme se fait ici porteuse non seulement d'un vécu individuel mais aussi d'une Histoire plus vaste et à laquelle elle ne semble pouvoir échapper:

> Je ne veux pas raconter: tout dans ma mémoire me gêne, Malina entre, il sort une bouteille de whisky à moitié vide, me tend un verre, s'en verse un et dit: Cela te gêne encore. Mais c'est une autre mémoire. [187]

---

[186] Bachmann, I., *Malina*, Roman, Seuil, trad. Claire de Oliveira et Philippe Jaccottet, p.18, « *Mit den Händen an den Riemen der Schultasche und ohne zu weinen und mit gleichmäßigen Schritten ist jemand, der einmal ich war, den Schulweg nach Hause getrottet, dieses eine Mal ohne die Staketen des Zauns am Wegrand abzuzählen, zum ersten-mal also doch, wann es angefangen hat, wie und wo, und welche Tränen zu weinen gewesen wären* » , p.22

[187] Bachmann, I. *Malina,* p.20, « *Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung. Malina kommt ins Zimmer, er sucht nach einer halbleeren Whisky Flasche, gibt mir ein Glas, schenkt sich eines ein und sagt: Noch stört es dich. Noch. Es stört dich aber eine andre Erinnerung* » p.24.

Une approche stéréoscopique de l'être proche se retrouve dans l'œuvre de Sarraute où les éclats de souvenirs s'enchaînent, offrant au lecteur le reflet fragmenté d'un « je » à recomposer.

3) *Enfance* ou images de soi en instantanés

Lorsque Lucie Jauvin commente l'oeuvre *Tu ne t'aimes pas* de Sarraute, elle intitule son article « Autoportrait virtuel et universel »[188]. Il semble pertinent de reprendre cette expression pour la développer en considérant le regard du « je » d'*Enfance* porté sur la narratrice. Si, dans cette œuvre, la voix du sujet prend pour objet d'étude et de recherche son propre passé en tentant de redonner vie aux sensations et pensées perdues, ou, tout au moins, de les retrouver, elle ne cherche pas cependant à retrouver d'image d'elle-même. Lorsque la voix dialogique d'*Enfance*, celle qui répond à la voix critique, feuillette intérieurement son album de souvenirs personnels, elle retrouve des portraits de figures de son enfance, figés dans des attitudes marquantes. Par exemple, du compagnon de sa mère, Kolia,, elle retrouve les traits « de ses joues arrondies, de ses yeux myopes, de ses mains potelées, une douceur, une bonhomie »[189] ou de la bonne, elle parvient à reconnaître « *son visage où tout est pâle, la peau, les lèvres, les yeux* »[190] et la galerie des portraits de famille s'enrichit au fur et à mesure des portraits de l'oncle, de la belle-mère, des amis mais jamais de la narratrice elle-même. « Natacha » se livre à travers ses divers noms: « *Tacha* », « *Tacho*k » mais ne se donne pas à voir. Elle est là, dans ces pages écrites et dans ces moments de vie contés, mais de manière virtuelle, sans se donner toute faite, en se laissant cependant apercevoir voire imaginer quelques traits d'elle-même, à travers des détails disséminés ici et là, des allusions égarées au détour d'une phrase. L'enfant reste donc à concevoir pour le lecteur qui devra laisser courir son imagination pour habiller la fillette des atours qui pourraient être les siens. Prenant le contrepied du motif récurrent de l'autobiographie qu'est l'autoportrait, l'auteure se joue du genre et

[188] Jauvin Lucie, « Autoportrait virtuel et universel de Nathalie Sarraute » in *Etudes Françaises*, 29, 3, 1994.

[189] Sarraute, N., *Enfance*, p.73.

[190] *Ibid*, p.69.

détourne les yeux du miroir tendu vers son passé. Il n'y aura pas de peinture d'elle l'enfermant dans une image trop personnelle, trop figée et déterminante. Il s'agit ici non pas de rendre le vécu anecdotique de *l'*enfance mais d'évoquer des moments *d'*enfance. La nuance tenant à l'article reste minime et pourtant fondamentale. La démarche amorcée par le « je » au début du roman et que commente la voix critique ne consiste pas en un épanchement sur soi nostalgique – épanchement dont l'auteure s'est clairement défendu dans ses interviews. Il s'agit au contraire d'un travail de « recherche en mouvement »[191], de fouille dans un *continuum* de pensées et d'images à sonder, ce processus se retrouve plus tard dans l'œuvre de Robbe-Grillet autre auteur du Nouveau Roman: la constatation:

> Voici donc tout ce qu'il reste de quelqu'un, au bout de si peu de temps, et de moi-même aussi bientôt sans aucun doute: des pièces dépareillées, des morceaux de gestes figés et d'objets sans suite, des questions dans le vide, des instantanés qu'on énumère en désordre sans parvenir à mettre véritablement (logiquement) bout à bout.[192]

Lorsqu'il se lance, à la suite de Nathalie Sarraute, dans l'écriture autobiographique et la rédaction des *Romanesques*, Alain Robbe-Grillet rompt également avec une écriture de soi linéaire. L'autobiographe puise dans les ressources de son vécu non plus pour restituer un récit de vie où l'on se prendrait soi–même comme personnage romanesque mais pour dégager des images du passé un lien souterrain, bouleversant l'axe diégétique du roman. Les souvenirs s'enchaînent poussée par la recherche d'une forme d'écriture:

> Il est incontestable que les souvenirs d'enfance jouent dans une œuvre un rôle déterminant mais j'avais envie, aussi, de théoriser mes rapports à ces souvenirs: mes joies, mes peurs d'enfant…
> Théoriser, c'est-à-dire voir comment ceux-ci peuvent devenir ou ne pas devenir de la littérature.[193]

---

[191] Lejeune, Philippe, « Paroles d'enfance », in *Revue des Sciences humaines*,Lille n°217, Janvier/Mars 1990, p.34.

[192] Robbe Grillet, Alain, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, p.27.

[193] Robbe Grillet, A., Entretien avec J. Henric, Art Press, 1984, repris dans *Le voyageur*, Points, 2003 p.443

Le recours au dialogue dans l'œuvre de Sarraute peut également être lu comme l'outil d'une théorisation des souvenirs, en ce qu'il permet, par l'échange des répliques une reformulation du souvenir, une prise de distance. Derrière l'immédiateté de l'image réminiscente, se dévoile le travail de l'adulte à l'œuvre dans la réécriture de soi.Dans ce contexte là, lorsque des images précises remontent à la surface de la conscience, repères sur lesquels se reposer pour remonter le temps, les retrouvailles avec soi sont plus aventureuses. Sur ce chemin-là n'avait-on pas vu que « *tout fluctue, se transforme, s'échappe…* » et donc que « *ça ne ressemble à rien* » [194], en tout cas, à rien de définissable? L'introspection à deux voix se prête à ce portrait en demi-teinte, la voix critique conduisant lentement son interlocutrice vers ce « ça » qui lui échappe et sur lequel aucun visage ne peut être posé. Le « je » en quête de souvenirs est non pas poussé à suivre des changements portant visiblement les marques des années mais à s'échapper vers les sensations et tropismes laissés par le temps. Si le texte joue parfois avec le nombre des années en essayant de préciser l'âge de la narratrice au fur et à mesure des souvenirs, il s'égare et les chiffres semblent perdre de leur cohérence:

> Maman est là, elle est arrivée, elle va passer le mois d'août avec moi… elle m'attend, je vais la voir…il ya si longtemps que je ne l'ai pas vue, je n'avais que huit ans…
> - Huit ans et demi exactement, c'était en février 1909.
> - Et le 18 juillet, j'ai eu onze ans… et il me semble que je suis tout à fait une grande personne lorsque je quitte la maison de la rue Marguerin et vais seule, sans soutien, quelque part loin d'ici, où ceux qui vivent avec moi ne peuvent pas me suivre….[195]

Les chiffres démontrent une tentative de mise en ordre, de préciser les images évoquées, pourtant ce qui relie les deux scènes tient plus d'associations provoquées par ce que la narratrice ressent, que d'une logique chronologique. De plus, la redondance des images donne au texte une construction circulaire où chaque sensation retrouvée vient

[194] Sarraute, Nathalie, *Enfance*, p.8.

[195] *Ibid*, p.249.

compléter et préciser les détails d'un paysage intérieur en friche en ouvrant une porte un autre possible. Cette mère qui revient dans ce passage situé à la fin du roman est celle de la narratrice à huit ans, mais aussi de la narratrice à onze ans. Elle est surtout celle qui a marqué la rupture dans la vie d'un enfant et celle qui vient refermer la porte de l'enfance lorsque le dialogue s'achève.

Cette évocation du « je » par ce qui justement ne peut être montré puisque purement intérieur empêche donc tout regard sur une image extérieure de soi qui obstruerait ces passages versun intime pluriel aux perspectives diverses.

Cette idée d'une écriture du sujet comme entité informelle et fluctuante se retrouve par ailleurs dans l'œuvre *Tu ne t'aimes pas.* En effet, l'instance narratrice s'y définit ainsi: « *je suis l'univers entier, toutes les virtualités, tous les possibles…. L'œil ne le perçoit pas, ça s'étend à l'infini* »[196].

Plus qu'une autobiographie, *Enfance* se lit comme une bio-graphie au sens étymologique du terme, écriture d'une vie, de la vie, du vivant. Dès lors, une simple vidéoscopie où le verre et l'objectif ne rendraient qu'un reflet figé et froid ne peut suffire car le regard se contenterait d'une image vieillie et obsolète, d'où cette construction stéréoscopique où les gestes répondent aux sensations pour recréer des moments plus authentiques. Si l'enfant reste sans visage, il prend vie dans ces actes retrouvés. Les idées restaurées suivent les mouvements de l'âme, restituant les tropismes liés au vécu de la personne. La cécité mémorielle est alors compensée par les traces du vécu laissées dans le souvenir:

> Je ne peux pas me voir, mais je le sens comme si je le faisais maintenant… je saisis brusquement les ciseaux, je les tiens serrés dans ma main… des lourds ciseaux fermés… je les tends la pointe en l'air vers le dossier d'un canapé recouvert d'une délicieuse soie à ramages, d'un bleu un peu fané, aux reflets satinés… et je dis en allemand… « ich werde es zerreissen »[197]

L'auteure n'offrira pas au lecteur de portrait « tout fait », à lui de suivre les mains et les idées du protagoniste pour pouvoir accéder à cette vie qui renaît. Libre à lui alors

[196] Sarraute, Nathalie, *Tu ne t'aimes pas*, p.18.

[197] Sarraute, Nathalie, *Enfance*, p.11.

d'accepter ce partage et d'entrer dans cette virtualité recréée pour donner corps au personnage. Cet extrait succède à des paroles qui ont ressurgi dans l'esprit de la narratrice, l'entraînant peu à peu vers une scène qu'elle va tenter de retrouver:

> « Nein, das tust du nicht »… « Non tu ne feras pas ça »… les voici de nouveau, ces paroles, elles se sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment, il y a si longtemps, où elles ont pénétré en moi, elles appuient, elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids… et sous leur pression quelque chose en moi d'ausssi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève… les paroles sortent de ma bouche le portent, l'enfonce là-bas… « Doch, ich werde es tun. » « Si je le ferai. »[198]

Le réveil des mots signalé par les termes « ranimés », « vivantes », « actives » annonce l'entrée du « je » dans un de ces passages vers un moment pris dans la conscience, resté pris en soi. Le moment de pause entre ce moment de libération et la suite du discours marque l'entrée dans ce nouvel espace. Le miroir est ici absent, mais les portes des mondes intérieurs se retrouvent là encore ouvertes par la résonnance des mots en soi. Si le miroir aidait dans les œuvres de Woolf et Bachmann à dépasser une image de soi étroite, chez Sarraute, le détail remémoré, qu'il s'agisse d'un mot ou d'un objet, joue ce rôle de *passeur* en ce qu'il permet de créer un pont vers la connaissance de soi. Après un moment de pause marqué par un saut de ligne et un blanc, la narratrice reprend ainsi sa route:

> « nein, das tust du nicht. Non, tu ne feras pas ça… ces paroles viennent d'une forme que le temps a presque effacée… il ne reste qu'une présence… celle d'une jeune femme assise au fond d'un fauteuil dans le salon d'un hôtel où mon père passait seul avec moi ses vacances, en Suisse, à Interlaken ou à Beatenberg, je devais avoir cinq ou six ans, et la jeune femme chargée de s'occuper de moi et de m'apprendre l'allemand… Je la distingue mal… mais je vois distinctement la corbeille à ouvrage posée sur ses genoux et sur le dessus une paire de grands ciseaux d'acier… [199]

[198] Sarraute, Nathalie, *Enfance*, p.10.

[199] *Ibid*, p.11.

Les mots conduisent vers un détail qui retrouve sa précision et le cadre se redéfinit au fur et à mesure que les acteurs et le contexte se précisent. Là encore, si les traits des personnes sont difficilement reproduisibles, restant dans un flou opaque, les objets, eux, parviennent à se dégager et retrouvent leur place immuable dans la peinture. Lorsque les éléments sont posés, le tableau peut alors prendre vie ou plutôt être rendu vivant. L'interdiction de départ « *nein, das tust du nicht* » retrouve son émetteur: la jeune fille suisse, et répond à l'imminence du danger introduite par la « paire de grands ciseaux d'acier ». L'effronterie poussant l'enfant à la désobéissance résonne dans la tension créée par le recours répété aux points de suspension intercalés dans la description du canapé et des gestes de l'enfant. Enfin la réponse arrive « *Ich werde es zerreissen* » venant clore la scène et permettant un retour au présent et la confrontation du souvenir de l'adulte avec les mouvements intérieurs subitement revenus:

> En allemand… Comment avais-tu pu si bien l'apprendre?
> Oui, je me le demande… Mais ces paroles, je ne les ai jamais prononcées depuis… « Ich werde es zerreissen »… « Je vais le déchirer »… le mot « zerreissen » rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque chose va se produire… je vais déchirer, saccager, détruire… ce sera une atteinte… un attentat… criminel… mais pas sanctionné comme il pourrait l'être, je sais qu'il n'y aura aucune punition… peut-être un blâme léger, un air mécontent, un peu inquiet de mon père […]

Et après la répétition des phrases « je vais le déchirer » et « non tu ne feras pas ça » renforçant la tension du moment évoqué et laissant le temps aux tropismes de ressurgir, la scène s'achève:

> « Non, tu ne feras pas ça… » les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent, je me débats… « Si, je le ferai »…Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes

> forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort… quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente…[200]

La faille ouverte par les paroles a permis au « je » adulte de retrouver pour un instant son « je » enfant et d'entamer un autre dialogue avec le passé, un échange où l'action évoquée renvoie à une perception du moment et à la réflexion du temps présent. Le regard sur soi fuit ici la contemplation d'une image narcissique, mais joue avec Écho pour trouver la résonnance juste à donner à la scène. Les mots retrouvés et confiés à cet autre « je » qui écoute, se revêtent d'une dimension nouvelle grâce à cette superposition de moments de paroles permise par une *« des fonctions essentielles du dialogue: expliciter la tension émotive entre présent et passé, la mettre en scène de manière critique et distanciée, pour faire contrepoids à l'autre mouvement, l'identification. »* Fonctions qui amènent Philippe Lejeune à penser « *qu'il y a un petit côté brechtien dans* Enfance…[201] ». Le « je » narratif reprend à son compte des paroles de son « je » enfant, qu'il rejoue et commente pour un « tu » critique qui le pousse à interroger ses paroles afin d'en soulever la pertinence dans sa construction personnelle. Le dialogue est donc double ici. D'une part le dialogue « moteur », auteur de la dynamique du roman, celui entre le « je » et son destinataire faisant figure de « conscience » ou de double intérieur ; d'autre part le dialogue implicite entre l'adulte et la voix de l'enfant par les commentaires qui sont faits et qui créent un effet de distance. L'effet de miroir rendu par le « tu » pousse le « je » adulte dans ce mécanisme d'observation faisant de lui le témoin privilégié de moments d'enfance où l'enfant lui-même devient champ d'exploration personnelle plus que sujet d'étude. L'être qui tend un miroir vers son for intérieur, s'efforce ainsi « *de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent être intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance…* » [202]. La narratrice scrute donc dans les instants remémorés ce qui va la conduire vers ces morceaux fondateurs, ces bouts d'elle originels. Cette entreprise ontologique confère à ces moments d'enfance retrouvés leur teinte universelle. En dépersonnalisant par l'absence de portrait et de caractères physiques directs, l'auteure empêche l'identification

[200] Sarraute, Nathalie, *Enfance*, p.13.

[201] Lejeune, Philippe, *Brouillons de Soi*, Paris, Seuil, 1998, p.269.

[202] Sarraute, Nathalie, *Enfance*, p.277.

à une seule personne mais permet au contraire un effet renversé du miroir, où le lecteur se doit de trouver l'image juste à rendre aux choses racontées, mais une image animée, emplie d'un souffle de vie rallumé. Le motif de l'enfance prend alors sens Car il concerne le moment où l'être ne se plie pas encore à toutes les normes de la société et n'a pas encore revêtu de tous ses costumes d'apparat, il n'est pas figé comme ces poupées qui reviennent dans l'œuvre et dont la narratrice n'évoque le souvenir que pour souligner l'aspect stérile.

En effet, la poupée sur laquelle porte le regard du « je » enfant revient de manière récurrente dans le roman. L'objet se fait miroir trompeur de la fillette qui se laisse attirer par sa beauté mais décevoir par la vacuité de ce modèle artificiel. Objet de conflit entre la mère et la fille par le caractère idéal qu'il représente, en opposition à l'image de la mère ressentie négativement par la narratrice, la poupée fait aussi figure de miroir dans laquelle se lit une image attendue par la société qui n'est pas celle vers laquelle tend l'enfant. Ce jouet provoque tout d'abord l'admiration par ses caractéristiques de « double » aux facultés plaisantes:

> On défait de son emballage de papier brun une grande boîte en carton, on enlève le couvercle, les papiers de soie, et on découvre couchée, les yeux fermés, une énorme poupée. Elle a des boucles brunes, ses paupières sont bordées de cils longs et épais… c'est elle que j'avais vue à Paris dans une grande vitrine illuminée, je l'avais tant regardée. Elle était assise dans un fauteuil et à ses pieds était posé un carton où il était écrit: « je sais parler ».[203]

Ce moment de découverte offre l'occasion d'un moment de reconnaissance de la part de l'enfant qui observe et identifie comme sien l'objet convoité, dont la qualité principale, mise en valeur, se révèle être la parole dont pourrait être dotée cette future camarade. Précision digne d'intérêt dans un roman construit par ailleurs autour de la parole intérieure et de l'échange avec soi. Or, si la poupée fait preuve d'ornements séduisants au premier regard, l'illusion ne dure qu'un temps et la belle s'efface derrière un charme « standard » que seul un « on » neutre et généralisant – sujet des actions au

[203] *Ibid*, p.48.

début de ce passage – peut trouver plaisant. L'objet perd de son attrait vivant et n'apparaît alors que comme une jolie chose, vaine, sans grand intérêt:

> Je la prends avec précaution et je la pose sur le divan pour mieux la voir… Il n'y a pas à dire, elle est très belle… elle a une robe de tulle blanc, une ceinture de satin bleu, des souliers et des chaussettes bleus et un grand nœud bleu dans les cheveux… […] On nous laisse toutes les deux pour que nous fassions connaissance. Je reste à côté d'elle, je la couche, je la lève, je lui fais tourner la tête et dire papa maman. Mais je ne me sens pas très à l'aise avec elle. Et avec le temps, ça ne s'arrange pas. Je n'ai jamais envie d'y jouer… elle est toute dure, trop lisse, elle fait toujours les mêmes mouvements […][204]

Au premier abord, la nouvelle camarade de jeu de la fillette s'avère être une belle figure de beauté naïve que les rappels de couleurs bleues et blanches viennent souligner, mais soumise au bon vouloir des gestes de l'enfant, elle perd tout charme et la vacuité de son expression rend la rencontre stérile et provoque chez l'enfant une sensation de malaise que l'on retrouve un peu plus loin dans un autre contexte. Petite, alors que son père l'amène voir ses grands-parents, ce qui reste de ce moment appelle à commentaire par la résonnance qu'il trouve avec ce dernier passage:

> La calèche s'arrête devant le perron d'une grande maison en bois, papa me dégage des couvertures où je suis enfouie, il me prend dans ses bras, je suis toute petite, j'ai mon manteau de velours blanc si beau qu'on me dit que dedans je suis « une vraie poupée », il me porte en escaladant très vite les marches, il me dépose dans les bras de mon grand-père et de ma grand-mère qui sont là tous deux devant la porte, dans leurs longues chemises de nuit blanches… papa leur parle d'un air furieux. […] Je suis tellement choquée qu'il leur parle de cette façon que je reste figée, je ne réponds pas comme je voudrais à leur baisers, à leurs mots tendres…[205]

[204] *Ibid*, p.49.

[205] *Ibid*, p.55.

Un glissement s'est opéré du jouet à l'enfant. L'obsédant souvenir du blanc revient mais cette fois pour habiller la fillette en particulier et lui donner son air de « poupée », mais plus encore que l'habit qui répond par ailleurs aux vêtements des aïeuls, la parole du « on », traduisant le regard que l'entourage porte sur la petite, établit réellement le lien avec l'objet: « une vraie poupée ». Et cette sensation d'être réifiée par le regard extérieur se retrouve dans les gestes du père qui ne sont pas sans rappeler la scène avec le poupon. L'enfant est « dégagée des couvertures » comme sortie de son paquet cadeau, puis « prise dans les bras », « portée », « déposée ». Pour parachever ce tableau, la rencontre avec les grands parents est freinée par le mutisme et l'immobilisme dans lequel est plongée la fillette, soudain « figée » sur place. Le passage du regard de l'enfant sur l'objet à la sensation d'être soi-même la chose dont on parle est rendu possible grâce à la parole et au regard d'autrui restés ancrés dans le souvenir de la narratrice. Images et mots se jouent l'un de l'autre comme des reflets d'un miroir, chaque élément trouvant sa place dans la réminiscence de l'enfance enfouie. Ils reflètent les uns comme les autres une sensation oubliée. La superposition de ces objets ou paroles redondants prennent sens dans l'effet de résonance qui est ainsi créé. Du souvenir de la visite chez les grands-parents perdure seulement le malaise provoqué par le contraste entre la douceur naïve donnée par la vision extérieure de l'enfant et la violence intérieure ressentie par celle–ci à l'écoute des paroles du père à tel point qu'*« on dirait que ce moment-là, tellement violent, a pris d'emblée le dessus sur tous les autres, lui seul est resté. »* [206]. Seuls l'assemblage et la superposition des moments parviennent à évoquer cette sensation paradoxale d'être à la fois perçue comme un bel objet à montrer et pourtant de ne pouvoir avoir de prise sur l'entourage qui s'exprime et agit d'une manière décalée. Mais n'est-ce pas dans cette interface entre le reflet extérieur et le vécu intérieur que sont à retrouver les morceaux authentiques d'enfance recherchés par l'auteur? La petite fille *modèle* pose un regard accru sur son monde, elle n'explique pas encore les choses mais les perçoit et cette perception laisse des traces dans le souvenir. Le lecteur ne trouvera donc « *ici aucune sainte apparition, pas de pieuse enfant*[207] » comme le précise le « je » adulte. L'art de Sarraute s'exerce dans sa faculté à montrer les choses et les êtres dans la mobilité et le changement même de leurs apparences et des leurs humeurs. La restitution des paroles et des idées oblige le lecteur à bousculer ses images toutes faites

[206] *Ibid*, p.56.

[207] *Ibid*, p.66.

pour s'interroger à nouveau. La mouvance des pensées empêche de figer le personnage dans un moule. L'objet du texte réside justement dans ce qui échappe à cette immobilité du caractère. La parole construit et déconstruit pour avancer dans le labyrinthe des souvenirs enfouis. Lorsque l'enfant grandit, le regard sur le monde et sur soi changeant, la perception de soi évolue, l'être ressent cette scission qui existe entre l'image donnée de soi et ce que le moi vit. L'influence extérieure devient plus présente et l'écriture donne matière à se penser, à se réfléchir:

> Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit. Rien que je ne connaisse pas, qu'on projette sur moi, qu'on jette en moi à mon insu comme on le fait constamment là-bas, au-dehors, dans mon autre vie… je suis complètement à l'abri des caprices, des fantaisies, des remuements obscurs, inquiétants, soudain provoqués… est-ce par moi? ou est-ce par ce qu'on perçoit derrière moi et que je recouvre?[208]

Sortie de chez elle, l'enfant évolue, se transforme, s'interroge et deux mondes surgissent de ce flot d'idées: un « dedans », un « dehors ». Deux espaces, deux « je », deux « enfance(s) » fonctionnent en parallèle, jouant chacun de leur interaction, le « moi » se retrouvant sous l'influence de ce que le dehors peut « jeter » sur lui. La confrontation de ces deux mondes permet de faire ressortir ce qu'il reste d'authentique.

Cette dualité se retrouve dans la forme même du dialogue et l'alternance entre un « je » ancré dans un monde social et un « je » neutre, distant, critique. Cette alternance dans le mode d'énonciation se retrouve dans nos œuvres sous la forme d'une alternance masculin/féminin dont le rôle reste à déterminer. En confrontant leurs discours avec celui d'autrui, les locuteurs de nos œuvres opposent aussi leur regard à l'image qu'ils donnent d'eux. La parole sert de miroir reflétant les états d'âme, les éclats de vie. La multiplicité de ces fragments de « moi » trouve son sens dans les récurrences présentes d'un « morceau » à l'autre et qui créent le lien nécessaire à la quête d'une authenticité perdue. Dans cette recherche paradoxale où Narcisse se met à suivre la voix d'Écho, les « je » se retrouvent pour former des duos, couples où le discours vient compléter la parole de

[208] *Ibid*, p.168.

l’autre et où masculin et féminin alternent et s’unissent pour ne plus former qu’un « nous » s’approchant d’un « ça ».

II) Parole du Moi et langage du mythe.

En nous signifiant son appartenance au monde de l'écriture, le « je » nous indique également que sa quête est de nature poétique. La recherche d'un langage apte à traduire la vérité des êtres et traçant une voie de parole pour une subjectivité authentique revient constamment hanter les discours des personnages. L'enchaînement des soliloques laisse émerger un langage qui coule entre les répliques, glissant de l'une à l'autre et se frayant un chemin entre les mots rappelant ce qu'évoque P. Celan:

> Tel est le langage qui a cours ici, le vert avec le blanc dedans, un langage qui n'est fait ni pour toi ni pour moi-car, je le demande, pour qui est elle conçue, la terre, elle n'est conçue, dis-je, ni pour toi, ni pour moi, un langage, eh bien oui, sans Je sans Tu, rien qu'Il, rien que ça, comprends-tu, rien qu'Ils, et seulement cela.[209]

Au-delà du Dialogue avec l'Autre, nos œuvres sont traversées par une *Vox Poetica* qui conduit vers une terre créatrice originelle ou universelle puisque prenant sa source au sein d'un ça errant, à la fois en *je* et en *tu*, ici et ailleurs, en soi et chez l'autre. Ce langage se veut voyage vers l'étranger mais aussi recherche du lieu de sa propre origine comme Celan le précisera dans *Le Méridien.* Partir sur les traces de son périple revient alors à s'embarquer pour une véritable Odyssée de l'intime et à retrouver les lieux marquants de cette cartographie poétique et psychique.

1) L'Odyssée de l'intime.

Si le cheminement intérieur passe pour certains auteurs par une ascension symbolique comme pour Thomas Bernhardt et son expédition *Dans les hauteurs* ou pour Paul Celan qui préfère l'*Entretien dans la montagne,* il en est d'autres qui partent sur les traces d'*Ulysse* et qui à l'instar de James Joyce, se laissent porter par le flux des mots. Et

[209] Celan, Paul, *Entretien dans la montagne*, Verdier, 2001, p.15

si l'impression de tout venant des paroles de nos locuteurs se trouve freinée et troublée par les écluses que forment les blancs et les interstices entre chaque réplique, l'univers marin n'en reste pas moins là et les allusions à une traversée ne manquent pas de porter le lecteur vers les eaux troubles du Moi. Métaphores marines et fluviales portent le récit, quand elles ne sont pas la figure de proue de l'œuvre pour Woolf. Le « je » semble alors embarqué dans une traversée intime dans laquelle il ne garderait pour tout ancrage que ses mots qu'il porte d'une terre à une autre, de *je* à *tu*.

a) *Filer et voguer: l'Odyssée woolfienne.*

Lorsque Virginia Woolf achève d'écrire *Les vagues*, elle a déjà publié *La traversée des apparences* et la *Promenade au phare*, deux œuvres dont les titres invitent à plonger dans un univers où l'eau domine. Au-delà de la dimension personnelle tragique que cet élément a joué dans la vie de l'auteur et du caractère symbolique féminin auquel on a pu souvent le rattacher, l'eau reste surtout ici synonyme de vie fluctuante et les vagues marquent le rythme et le mouvement de l'âme. Ces vagues portent ces navires que nous avons déjà évoqués et qui reviennent dans les discours imagés des locuteurs. Telle l'épopée homérique, le récit suit des embarcations qui portent les mots des « je » successifs. Ces navires font des haltes régulières et avancent au gré des épreuves du temps. L'auteur nous souffle la comparaison, elle qui écrit dans son journal au moment de la rédaction de son œuvre son goût pour l'aède grec et son désir toujours plus vif de relire *l'Odyssée.* Imprégnée, enfant et adolescente, par une culture classique, elle se souvient et réinterprète l'œuvre antique jusqu'à en jouer avec habileté par touches intertextuelles. Le lecteur retrouve en effet, au fil des pages, le chant homérique évoquant notamment la rencontre de Mercure avec Calypso. Ainsi, les mouvements prosodiques des vagues répètent certains éléments clés: une *« divine jeune fille* » *« qui, d'une secousse de sa tête avait fait entrer en danse le topaze, l'aigue-marine, tous les joyaux couleurs de mer et traversée d'étincelles, écartait maintenant ses cheveux du front, et les yeux grands ouverts, traçait un droit chemin sur les vagues ».*[210] Il est aisé de reconnaître ici

[210] Woolf, V, *Les Vagues* p.84 « *The girl who had shaken her head and made all the jewels, the topaze, the aquamarine, the water-coloured jewels with sparks of fire in them, dance, now bared her brows and with wide-opened eyes drove a straight pathway over the wave »* p.54

« *Calypso, la nymphe aux belles boucles* »[211]. Et, alors que Mercure trouve cette dernière « *dans la grotte spacieuse* »[212], l'auteur des *Vagues* évoque les « *gouffres verts* »[213] ou autres cavernes ou grottes redondantes. Tandis qu' Homère laisse chanter Calypso: « *La nymphe chantait de sa belle voix, et tissait, faisant courir sur le métier sa navette d'or* », entourée d'oiseaux « *sous les branches nichaient des oiseaux de large envergure, chouettes, faucons, tapageuses corneilles marines qui besognent sur la mer* »[214], V. Woolf choisit d'accorder le chant aux oiseaux « *Dans le jardin, les oiseaux, qui à l'aube, avaient chanté au hasard, spasmodiquement, sur tel arbre, sur tel buisson, pépiaient maintenant en chœur, d'une voix claire, aiguë […]* ».[215]

Le décor qui s'offre aux yeux du lecteur à l'entrée de la grotte de la nymphe offre un ensemble de couleur où le rouge vivace et brûlant se trouve parsemé dans une verdure végétale chatoyante:

> Un grand feu flambait sur le foyer; au loin, se répandait l'odeur du cèdre et du tuya facile à fendre, qui, en brûlant, embaumait l'île entière […] Un bois luxuriant avait poussé tout autour de la grotte: aune, peuplier noir, odorant cyprès[…]. Aux parois de la grotte, une vigne déployait ses rameaux vivaces, d'où les grappes pendaient en abondance. Quatre fontaines versaient une eau claire ; elles étaient voisines et dirigées en sens divers. Tout autour, de molles prairies de violettes et de persil étaient en fleur. Un immortel même, entrant là, se fût émerveillé du spectacle et réjoui dans son esprit.[216]

Ce tableau construit par teintes de rouge et de vert se trouve repris dans *Les Vagues* à travers différents éléments mais avec une impression semblable de vie en effervescence. Le foyer central formé par le feu et les quatre sources se trouve repris par la lumière incandescente et l'allusion à une cathédrale:

---

[211] Homère, *L'Odyssée*, Chant V Traduction de M. Dufour et J. Raison, Flammarion, GF, p.78

[212] Idem

[213] Woolf, V, *Les Vagues* p.84, « *green hollows* » p.54

[214] Homère, *L'Odyssée*, Chant V, p.79

[215] Idem, p.84, « *In the garden the birds that had sung erratically and spasmodically in the dawn on that tree, on that bush, now sang together*[…] « p.54

[216] Homère, *L'Odyssée*, Chant V, p.79

> Peut- être s'agissait il d'une coquille d'escargot, s'élevant au milieu de l'herbe comme une cathédrale grise, comme un large bâtiment incendié marqué de cercles sombres, dans l'ombre verte des brins d'herbe, ou peut être remarquaient ils la splendeur des fleurs répandant sur les parterres leur fluide lumière rouge, tandis que l'espace situé entre les tiges formait une série de voûtes rougeâtres et sombres. Ou bien, leur regard se fixait sur les petites feuilles brillantes du pommier, dansantes, mais réservées, raides et reluisantes parmi leurs fleurs teintées de rose.[217]

Enfin, l'arrivée de Mercure présente des détails qui se retrouvent dans l'œuvre woolfienne. Le « *frémissement des vagues* », des « *poissons errants* », des « *gouffres verts* » accompagnent « *un cerne noir de brindilles et de morceaux de bouchon sur la plage, avec des brins de paille et des bouts de bois, comme si une légère barque pontée avait sombré, s'était brisée et que le matelot, nageant vers le rivage et gravissant la falaise, avait abandonné au flot sa cargaison fragile.* »[218]. La présence divine reste certes manquante mais ce passage fait écho à l'épisode homérique par la présence humaine d'un matelot échouant sur l'île rappelant Ulysse et d'autre part, fait allusion par ses composantes à une des apparitions de l'Hermès odysséen:

[217] Woolf, *Les Vagues* p.85, « *Perhaps it was a snail shell, rising in the grass like a grey cathedral, a swelling building burnt with dark rings and shadowed green by the grass. Or perhaps they saw the splendor of the flowers making a light of flowing purple over the beds, through which dark tunnels of purple shade were driven between the stalks. Or they saw the rain drop on the hedge, pendent but no falling, with a whole house bent in it, and towering elms; or, gazing straight at the sun, their eyes became gold beads.* » p.55

[218] Idem, p.84, « *Their quivering mackerel sparkling was darkened; they massed themselves; their green hollows deepened and darkened and might be traversed by shoals of wandering fish. As they splashed and drew back they left a black rim of twigs and cork on the shore and straw and sticks of wood, as if some light shallop had foundered and bursts its sides and the sailor had swum to land and bounded up the cliff and left his frail cargo to be washed ashore* » p.54

> Ayant traversé la Piérie, il se laissa tomber de l'éther sur la mer ; puis il s'élança au- dessus des flots sous la forme d'un goéland, qui, dans les replis dangereux de la mer inlassable, chasse les poissons, en mouillant ses fortes ailes dans l'eau salée. Sous cet aspect, Hermès se laissa porter par les vagues innombrables. Mais quand il eut atteint l'île lointaine, il sortit de la mer violette […]. Quand elle le vit face à face, Calypso, l'auguste déesse, ne manqua point de le reconnaître ; car les Immortels se connaissent entre eux, si éloignée que soit leur demeure. Mais Hermès ne trouva pas à l'intérieur de la grotte Ulysse au grand cœur. Assis sur le rivage, et toujours au même point, il pleurait, son cœur se brisait en larmes, gémissements et chagrins. Et sur la mer inlassable il fixait ses regards en répandant des pleurs.[219]

De plus aux gémissements du héros fait écho le chant des oiseaux « plein de crainte, et d'appréhension de la douleur, et du sentiment d'une joie qu'on doit en toute hâte arracher à l'instant. »[220]Sentiment hybride que seule l'antithèse peut rendre et qui reste propre à traduire ce que peut inspirer ce lieu paradisiaque qu'est l'île de Calypso, topos idéal et pourtant piège dont il faut s'échapper. Ainsi l'auteur des Vagues ouvre un dialogue avec le mythe antique. Le naufragé qui échoue sur l'île et se laisse envoûter par le chant de la nymphe résonne alors comme l'écrivain lui-même attiré parfois par les images faciles, se laissant porté par la beauté d'un certain langage. Et les hésitations ou les vacillements dans les chants des oiseaux montre la difficulté à atteindre la beauté d'un chant vrai. La caverne où réside la « jeune fille à la belle chevelure » trouve son pendant dans les multiples cavernes dont la profondeur est constamment réitérée dans le lexique. Lieu de passage et de rencontre, c'est par elles que la connaissance arrive. N'oublions pas qu'elles sont aussi visitées à plusieurs reprises dans l'épopée par Hermès, messager des dieux mais également figure divine de l'éloquence et de l'art du bien dire. Le mythe lui attribue la création d'une langue exacte et régulière; inventeur de l'écriture et de l'harmonie des phrases comme moyen de transmission. Absent textuellement dans la prose woolfienne, ce qu'il représente hante pourtant le texte comme nous l'avions vu notamment dans les considérations poétiques de Bernard. Le messager ailé aide Ulysse à

[219] Homère, *L'Odyssée*, Chant V, p.79

[220]Woolf, *Les Vagues* p.84 « *Fear was in their song, and apprehension of pain, and joy to be snatched quickly now at this instant. »* p.54

retrouver la force de rejoindre les siens et à quitter le temps immobile et l'éternelle jeunesse offerte par Calypso en le soutenant pour construire un radeau. Les personnages des Vagues, tentent eux aussi de s'éloigner des rives tranquilles de l'insouciance pour suivre le courant de leur conscience. Le lecteur les suit, au gré des vagues au gré du temps, fluctuant. Au départ d'Ulysse, la grotte ne résonne plus du chant de Calypso. L'oeuvre de Woolf se termine, elle aussi, après le départ progressif de chacun des membres du play poem, par le silence des oiseaux. Tout s'arrête alors et l'île perd de son caractère paradisiaque. Le lecteur se trouve face à un décor déchu de ses beautés et livré aux attaques du temps. Le seul bruit audible reste celui des vagues puisque le mot « chantant » leur est maintenant attribué trouvant pour écho celui des cavernes, caractérisées elles aussi par un adjectif renvoyant au monde musical « sonore »:

> Le soleil s'était enfin couché. Le ciel et la mer se confondaient. Les vagues déferlantes étalaient sur la rive leurs larges éventails, faisaient pénétrer de blanches ombres dans les profondeurs sonores des cavernes, puis reculaient en chantant sur le gravier.
> L'arbre secouait ses branches, et des feuilles éparses tombaient à terre. Elles se posaient avec une précision parfaite à l'endroit exact où elles attendaient la pourriture. Le vase brisé qui tout à l'heure avait contenu la rouge lumière ne versait plus dans le jardin que des rayons noirs et gris. D'épaisses ténèbres rendaient plus obscur encore le vert sous-sol des plantes.[221]

Les éléments se font le relais des soliloques humains, à court de mots, en fin de paroles. Il n'y a plus rien à voir, la lumière s'éteint et les couleurs ont disparu, laissant régner les « ténèbres » dans un monde de clair-obscur, il ne subsiste alors que le bruit des profondeurs. La mer se fait donc ici espace poétique et les moments d'alternance dans la

[221] Woolf, V, *Les Vagues*, p.255, « *Now the sun had sunk. Sky and sea were indistinguishable. The waves breaking spread their white fans far out over the shore, sent white shadows into the recesses of sonorous caves and then rolled back sighing over the shingle. The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution. Black and grey were shot onto the garden from the broken vessel that had once held red light. Dark shadows blackened the tunnels between the stalks. The thrush was silent and the worm sucked itself back into the narrow hole. »* p.181

prosodie sont autant d'étapes ou d'épreuves à franchir sur la table de ce « poème jeu ». Elle forme un lieu d'errance où le « je » flotte, plonge, surnage ou se noie:

> « Je navigue seule au pied des blanches falaises. Oh! Je vais tomber, je sombre… Voilà pourtant le coin de l'armoire ; voilà le miroir de la chambre d'enfants. […] Il faut que je tâche de sortir de l'eau. Mais les vagues s'entassent sur moi; elles me roulent entre leurs larges épaules; je suis renversée; je tombe; je suis étendue parmi ces longues lumières, parmi ces longues vagues, dans les allées sans fin où des gens me poursuivent, me poursuivent… ». [222]

Le texte suit son mouvement, échouant parfois sur des terres inconnues, il «ondule en vagues courtes ou amples qui emportent le lecteur au fil de l'eau. Parfois ce ne sont que quelques mots-pause, vague, une autre vague[…]la « technique de la vague» consiste à créer une tension vibratile entre l'espace intérieur et le monde extérieur[223] ». Ce que les mots ne peuvent dire passe alors par les mouvements et le courant recréé.

a) Dans l'eau trouble des mots: les errances d'Enfance et de Malina

L'aspect fluctuant de cet imaginaire dans lequel les personnages évoluent se retrouvent par petites touches dans l'œuvre de Sarraute pour exprimer la difficulté à remonter le flot des souvenirs personnels. «*Tout fluctue*» au début du roman, et si la narratrice parvient à retrouver une voie mnésique, elle concède toutefois:

---

[222] Woolf, V, *Les vagues*, p.36, *« I sail on alone under white cliffs. Oh, but I sink, I fall! That is the corner of the cupboard; that is the nursery looking-glass. But they stretch, they elongate. I sink down on the black plumes of sleep; its thick wings are pressed to my eyes.[…] Let me pull myself out of these waters. But they heap themselves on me; they sweep me between their great shoulders; I am turned; I am tumbled; I am stretched, among these long lights, these long waves, these endless paths, with people pursing, pursuing. »* p.19

[223] Rodier, Carole, *L'univers imaginaire de Virginia Woolf*, Ed. du temps, Paris, 2001. 94

> Il n'y a plus en moi, comme avant, comme en tous les autres, les vrais enfants, ces eaux vives, rapides, limpides, pareilles à celles des rivières de montagne, des torrents, mais les eaux stagnantes bourbeuses, polluées des étangs… celles qui attirent les moustiques.[224]

Il reste qu'à la fin l'eau s'assèche, s'évapore et alors que des mots ont pu être posés sur des images remémorées, ce qui reste prend des allures de brume, plus rien ne coule, seuls subsistent des instants qui s'évaporent ou qui subsistent dans une fixité imprenable:

> Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance…[225]

Le « je » de *Malina* navigue lui aussi, notamment dans la deuxième moitié du roman où la narratrice se laisse entraîner par un univers onirique hanté par la figure du père, les eaux qu'il traverse, loin d'être limpides et aussi étendues que dans l'œuvre britannique, sont le plus souvent boueuses, troubles, agitées. Même si celles-ci prennent parfois des allures de lieu féérique pour entourer la narratrice d'éléments merveilleux et donner l'illusion d'une scène presque innocente:

> Mon père est venu se baigner avec moi au royaume des mille atolls. Nous plongeons, je croise des cortèges de poissons fabuleux auxquels je voudrais me joindre, mon père est déjà derrière moi, je le vois tantôt à côté, tantôt au-dessous, tantôt au–dessus de moi, il faut que j'essaie d'atteindre les récifs de corail où ma mère s'est réfugiée, d'où elle fixe sur moi des yeux inquiets, sachant ce qui m'attend.[226]

---

[224] Sarraute, N, *Enfance*, p.98

[225] Idem, p.277

[226] Bachmann, I., *Malina*, p.157 "*Mein Vater ist mit mir in das Reich der tausend Atoll schwimmen gegangen. Wir tauchen hinunter in die See, die schwärme der zauberischsten Fische begegnen mir, und ich*

Mais cela reste trompeur, loin de l'exotisme éveillé par ce premier bain d'aspect plaisant et pourtant dangereux comme le suggère le regard maternel. Le plus souvent, les conflits intérieurs de la narratrice l'amène à naviguer dans les eaux d'un lac marécageux. Ce lieu symbolique fait figure de passage vers le monde des profondeurs, « *grand œil tranquille* » pour Bachelard qui renvoie l'être dans un monde imaginaire exalté et qui, comme l'île de Calypso, renvoie à un paradis illusoire, mortel au sens où il coupe l'être du monde auquel il appartient. Le lac dans l'œuvre de Bachmann apparaît en effet comme un lieu d'épreuve, de combat à mener avec elle-même pour la narratrice. L'auteur de *Trois sentiers vers le lac* privilégie cet espace clos, en cela éloigné de la mer ouverte et vaste de Woolf, le lac renferme le « je » sur lui-même, le contraignant à se regarder, à se confronter à la source de son agitation. Il provoque alors des effets similaires à la source dans laquelle Narcisse plonge son regard: il engloutit et absorbe l'être pour lui faire rejoindre un néant ténébreux. Ses eaux recouvrent là encore d'opacité les traces du souvenir pour abandonner le sujet dans un lieu de l'innommable. Et même si la narratrice tente d'en réchapper:

> […]Je lève les yeux vers le ciel, j'essaie de me rappeler mes leçons de vol à voile, ce qu'est le vent thermique, la calorimétrie, je modifie mon regard, le lac n'est plus le lac, lumineux ou plombé, les raies sombres ont un sens, à présent deux bateaux penchent sur bâbord, à cause d'une risée, ils essaient de remplir leurs voiles.[227]

---

möchte mit ihnen ziehen, aber mein Vater ist schon hinter mir her, ich sehe ihn bald seitwärts, bald unter mir, bald über mir, ich muß versuchen, zu den Riffen zu kommen, denn meine Mutter hat sich in dem Korallenriff versteckt und starrt stumm und mahnend auf mich, denn sie weiß, was mit mir geschehen wird. » p.199

[227] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.134, *« […] und ich schaue zum Himmel hinauf, ich versuche mich zu erinnern, vom Segelfliegen her, was thermischer Wind ist, wie das mit der Thermik ist, und ich ändere mein Blick, der See ist nicht mehr der See, licht oder bleifarben, sondern die dunkleren Striche bedeuten etwas, jetzt kippen zwei Boote nach der Leeseite, weil sich wieder wenig rührt, sie probieren, ihre Segel zu formen*.» p.170

Le flot bourbeux envahit son esprit et engloutit ce à quoi elle pourrait se raccrocher, au point qu'à la fin de l'œuvre, elle finisse par se retrouver dans un monde sans reconnaissance extérieure possible, où tout n'est plus que flou et trouble: « *Je ne revois aucun visage, le nom même de l'étranger doit s'être enfoui dans la vase du lac.* »[228], déclare t-elle, constatant son incapacité à rendre aux choses leur véritable image. Alors que le courant woolfien entraîne les êtres dans un mouvement de vie continue qui permet même le passage entre terre et mer et que l'être s'interroge sur les vertus de cette eau:

> Le fleuve enfin, se répand, vaste marée fertilisante, ouvrant les écluses, s'insinuant de force dans les replis du sol, inondant librement la terre. A qui donnerais-je tout ce qui ruisselle à travers moi, à travers l'argile tiède et poreuse de mon corps?[229]

Les eaux du lac, elles, liquéfient l'être et l'entraînent loin du monde, l'isolant de tout point d'attache avec l'extérieur:

> Je suis sur un lac dont la glace commence à fondre, c'était le lac gelé jusqu'en ses profondeurs, je suis dans l'eau, agrippée au cordon du téléphone, la dernière chose qui me relie au monde. Allô! déjà, je sais que c'est mon père. Le lac va peut être dégeler complètement, mais je suis sur une île au large, il n'y a plus de bateaux.[230]

---

[228] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.18

[229] Woolf, V, *Les vagues*, p.67, « *Now the stream pours in a deep tide fertilising, opening the shut, forcing the tight-folded, flooding free. To whom shall I give all that now flows through me, from my warm, my porous body? I will gather my flowers and present them- Oh! To whom?"* p.42

[230] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.148, « *Es ist finster, es knistert um mich herum, ich bin auf einem See, in dem das Eis zu tauen anfängt, es war der tief-tiefgefrorene See, und ich hänge jetzt mit der Telefonschnur im Wasser, nur an diesem Kabel noch, daß mich verbindet. Hallo! Ich weiß schon, daß es mein Vater ist, der mich anruft. Der See ist vielleicht bald ganz offen, doch ich bin auf einer Insel hier, die weit draußen im Wasser liegt, sie ist abgeschnitten, es gibt auch kein Schiff mehr* » .p.187

Comme Suzanne qui se trouve « *prise dans la vie comme un roseau dans l'étang recouvert de glace »*[231], la narratrice se retrouve prisonnière des glaces à la différence près que lorsque la glace fond chez Woolf, elle libère le courant et entraîne les personnages dans le flux du temps alors que Bachmann entraîne sa protagoniste dans un espace sans mouvement, fixe et solitaire: l'île, ce qui vient s'ajouter à l'état psychique du personnage, en effet:

> Musée imaginaire, mine à fantasmes ou poubelle destinée aux déchets amers, l'île est parfois aussi un petit bout de terre solide, jailli du creux des flots, toujours brusquement arrêté, comme brisé net. Et telles les vagues inlassables, les désirs viennent s'y enrouler et les souvenirs s'y dérouler, flux et reflux, rides aujourd'hui centrifuges, demain centripètes, déferlent dans la mémoire de qui est allé- ne fût-ce qu'en rêve!-de El Djazaïr la blanche à Hilo la volcanique, avant d'arpenter les couloirs verrouillés de l'alcatraz. Repliée sur elle-même, austère ou grouillante, issue du limon glauque ou bien fissurée, hachée, éventrée, noircie de lave, entourée de brumes ou crispée dans l'air fluide des mers chaudes, l'île est avant tout *métaphore*.[232]

D'une image de la psyché comme marécage sans fin puisque le texte original insiste par l'anaphore sur la profondeur de ce réservoir « *es war des tief-tief gefrorene See* », l'auteur passe alors à un autre lieu symbolique d'isolement. Topos du naufrage mais aussi de l'enfermement sur soi. L'île évoque aussi le retour à l'origine, le lieu de la découverte de son individualité. Ici, elle marque aussi l'impossibilité pour la narratrice d'échapper à elle-même et à ses maux enfouis, elle se fait symbole de refuge *« où la conscience et la volonté s'unissent, pour échapper aux assauts de l'inconscient »*[233]. A nouveau la dualité qui se faisait jour dans la mise en scène psychique de deux doubles - Ivan, et Malina, évoquant l'un l'idéal, l'autre la raison, l'un le rêve, l'autre la contrainte- se retrouve dans la composition d'un espace oscillant entre des eaux incertaines et périlleuses et une île centrale et vitale. Le « je » oscille entre les deux, parvenant difficilement à s'orienter et donc à se retrouver dans cette géographie hostile. Le voyage

[231] Woolf, V. *Les Vagues*, p.209, « *Life stands round me like glass round the imprisoned reed »* p.147

[232] Gagnebin, M. *L'irreprésentable ou les silences de l'oeuvre,* Paris, PUF écriture, 1984 p.248.

[233] Chevalier, Gheerbandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969 p.520

jusqu'à l'île ne peut cependant s'effectuer que par la traversée des marécages, signifiant ainsi l'irrémédiable travail de la mémoire, du rêve comme élément moteur pour la narratrice, en tant que voie vers Soi. Alors que le recours au dialogue permet aux auteurs de présenter un être sous deux « je » complémentaires à travers l'échange de parole, l'utilisation de lieux métaphoriques permet la reconstitution d'une cartographie intime reprenant les états psychiques des différentes instances énonciatives. L'être se projette et se décline dans les paysages de sa mythologie personnelle, se livrant par là à une tentative d'accession à un état universel. Un dialogue avec la nature se crée mais le propos reste le même, celui d'une voie vers la vérité.

2) Construction de soi et cartographie de l'âme: l'écriture comme réseau métaphorique et symbolique

> « Il se peut que la spatialité soit la projection de l'étendue de l'appareil psychique. Aucune autre manière de la faire dériver ne paraît vraisemblable. […]. La psyché est étendue, mais elle n'en sait rien. » [234]

En accordant une attention toute particulière aux événements comme reflets de son intérieur, la narratrice développe peu à peu un langage personnel, obéissant non plus à des normes et signes établis, mais à son seul imaginaire. Le lecteur voit donc apparaître des signes sous les mots, engendrant un réseau interprétatif symbolique. En effet, l´auteur se plaît à confier au lecteur quelques indices redondants de cet ensemble sémantique. Trois champs de signification nous semblent particulièrement intéressants puisque communs à toutes nos œuvres et immédiatement identifiables comme tels.

D´une part, nos instances narratrices ne cessent de se référer à un espace symbolique; d´autre part, leur récit se teinte de tons constants obéissant à des camaïeux de couleurs variant selon leur état et leur humeur. Enfin, leur imaginaire et leur mémoire transforment les lieux réels en données psychiques personnelles. Tout lieu ne correspond

[234] Freud, S. 22 août 1939, (*SE*, t. XXIII, p. 300) in Gagnebin, M., *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre* Paris, PUF écriture, 1984 p.247

plus à sa réalité donnée mais répond à un souvenir, un vécu, une représentation symbolique individuelle.

a) « Des nombres et des êtres! »: l' écriture du mythe personnel

Trois assassins, trois figures du Moi (Malina, Moi, Ivan) et trois temps: le chiffre trois parsème le récit de Bachmann comme s´il dirigeait à lui-même toutes les actions. Apparaissant soit sous la forme de ses multiples:

> Il vaut mieux que je rentre, à trois heures du matin je suis appuyée à l´entrée du 9 rue de Hongrie, flanquée de ses deux têtes de lion, puis je m´attarde devant le 6, remontant la rue du regard en direction du 9, dans ma passion, le chemin de ma passion sous les yeux, parcouru volontairement une fois encore, de sa maison à ma maison[235].

Soit à travers ses multiples, soit sous sa forme simple, puisque la narratrice déclare même: « Je dois passer cette période dans le caveau; je m´effraie déjà de la prochaine chute, mais je connais la prédiction: je dois tomber trois fois avant de ressusciter »[236]. Ce chiffre agit sur la narratrice comme un rappel du sens de son existence, de sa passion il signale que tout est porteur de signification et que les événements ne sont pas anodins, tout se répond et se complète.

Or on ne peut passer sur l´importance symbolique de ce chiffre. En ayant recours de manière récurrente à ce dernier, l'auteur invite ainsi le lecteur à une interprétation symbolique du texte, à une voie de lecture singulière. Ce chiffre s´avère en effet fondamental. Image de la Sainte trinité biblique, il exprime aussi un ordre intellectuel, expression de l´unité et de la totalité. Chiffre d´une dimension spirituelle indéniable, mais

[235] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.141 *« Ich gehe am besten nach Hause, ich stehe um drei Uhr früh an dem Tor der Ungargasse 9 gelehnt, mit den Löwenköpfen zu beiden Seiten, und dann noch eine Weile vor dem Tor der Ungargasse 6, die Straße hinauf schauend in Richtung Nummer 9, in meiner Passion […] »* p.179.

[236] Idem, p.186 *« ich weiß, da es eine Wahrsagung ist, daß ich dreimal stürzen werde, ehe ich wieder aufstehen kann »* p.239.

aussi charnelle, puisque Freud et la psychanalyse y voient un symbole sexuel. Triade du père, de la mère et de l´enfant, le trois se lit comme le chiffre de l´union accomplie et créatrice. Nous comprenons mieux alors, son implication dans l´évolution textuelle de la narratrice. A la recherche d´elle-même, elle se décompose et se reconstitue en trois mouvements, trois doubles, trois temps, trois lieux métaphoriques. Et les doubles se font hommes, puis enfants pour mieux démontrer l´accomplissement de ce retour sur soi, de l´intégrité du protagoniste, l´accès à son propre Moi. Cependant, Bachmann nuance habilement l´harmonie créée par le chiffre trois. Si le trois juillet ou la prédiction du trois apparaissent de mauvaise augure pour la narratrice, il ne faut pas non plus oublier que les multiples neuf et six sont aussi présents dans le texte pour atténuer la force du chiffre ternaire. En effet, le chiffre six sous-entend une opposition présente. Tant facteur bénéfique que facteur maléfique, il s´expose souvent comme le nombre de l´épreuve entre le bien et le mal. N´oublions pas que dans l´Apocalypse, le six revêt une signification fortement péjorative. Chiffre de la Bête, il est utilisé pour signaler un combat entre l´être physique abandonné à lui-même et ses aspirations involontaires. Au contraire, son pendant le neuf suggère des recherches fructueuses, l´achèvement d´une création, le couronnement des efforts[237]. Selon la signification symbolique de ces chiffres, l´auteur confirme l´agitation et le doute intérieur de la narratrice. Partagée entre deux pôles, l´un l´attirant vers les profondeurs de la mélancolie, de l´angoisse, voire de la névrose; l´autre la soulevant vers un épanouissement et une satisfaction personnelle. Partant à la conquête de son Moi, la narratrice doit donc faire face aux épreuves de ses souvenirs refoulés, de ses peurs enterrées, de ses désirs inavoués pour accéder à un état intérieur apaisé et harmonieux. De ce fait, plus elle approchera de ses confins intérieurs et de la source de son mal-être, plus le chiffre trois se dispersera ou se multipliera en conséquence, marquant les agitations successives de la protagoniste. Ainsi, derrière la figure de Malina, voit-on progressivement apparaître une Lina ou une Mélanie déjà évoquées, insistant sur la progression croissante du doute de la narratrice vis-à-vis d´elle-même.

Le roman de Sarraute, s'il n'est pas empreint d'un tel symbolisme numérologique, se construit aussi de souvenirs liés au trio Père, Mère et enfant, altéré tour à tour par l'arrivée de la belle-mère et de la petite sœur, lézardes dans le mythe familial construit par l'enfant. Et le trio est repris dans les instances énonciatives du sujet: trois « je » se font

[237] Source: *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982, Robert Laffont, Jupiter.

entendre qui échangent et interpellent par leurs discours: d'une part le « je » de la narratrice adulte, d'autre part, le « je » de la voix critique et enfin la prosopopée du « je » de la fillette, s'interposant en tentant de se compléter pour recréer un ensemble sensé.

b) Lieux de l'errance et îlots de l'imaginaire.

Si les acteurs mêmes du roman dépendent donc d'un réseau numéral, nous voyons aussi apparaître un réseau spatial, plus complexe mais tout aussi significatif pour la compréhension de la narratrice. En effet, les lieux cités ne semblent plus répondre à une géographie fixe, mais plutôt à un contexte imaginaire, dépendant des expériences intimes de la protagoniste. Le monde de nos narratrices recèle plus d´un « mysterre »[238], domaines régis par l´inconscient et la fantaisie des héroïnes. De ce fait, nous avons affaire tantôt à des « Régions des Mots »[239]ou « champs de la femme »[240], terrains dans lesquels tout est permis à l´écriture féminine, libre espace du récit intime et onirique.

Dès lors, une géographie psychique se dessine, rendant aux lieux donnés non pas leur signification première mais un signifié subjectif. Les paysages défilent, laissant l´esprit dériver vers des contrées lourdes de sous-entendus. La locutrice de *Malina* s´identifie alors à plusieurs ensembles:

> Washington, Berlin, Moscou ne sont plus que des villes qui forcent la voix pour se faire remarquer. Dans mon pays de la rue de Hongrie, personne ne les prend au sérieux […]. Les frontières ont été vite définies, le pays à fonder était minuscule, sans prétentions territoriales ni constitution régulière, un pays ivre, avec deux maisons seulement qu´on retrouverait même dans le noir, même par éclipse de lune ou de soleil, je sais par cœur combien de pas je dois faire, en diagonale, de chez moi à chez Ivan je m´y rendrais les yeux fermés[241].

---

[238] Cixous, Hélène, *La*, p.93.

[239] Idem, p.94.

[240] Idem, p42.

[241] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.22 *« Aber Washington und Moskau und Berlin sind bloß vorlaute Orte, die versuchen sich wichtig zu machen. In meinem Ungargassenland nimmt niemand sie ernst oder man lächelt über solche Aufdringlichkeiten […]Die Grenzen waren bald festgelegt, es ist ja nur ein winziges Land, das zu gründen war, ohne Gebietsansprüche und ohne rechte Verfassung, ein trunkenes Land, in dem bloß zwei Häuser stehen, die man auch im dunkeln finden kann, bei Sonnen und Mondfinsternis, und ich*

Pays connu de la narratrice seule, lieu de l´imaginaire ou du passé à reconstruire, celui ci apparaît comme un véritable lieu de pèlerinage une «Mecque»; une «Jérusalem» va même jusqu´à l´appeler la protagoniste. Cette terre enfouie se fait tantôt « *merveilleux pays, ni impérial ni royal, sans couronne d´Etienne ou du Saint Empire, mon pays réunifié n´a que faire des ratifications et des légitimations.* »[242] ou plus fréquemment encore, *« Royaume clos, maudit, où elle s´était perdue* »[243]. La narratrice semble donc se réfugier dans son intérieur comme elle se rapatrierait dans sa patrie délaissée. Bachmann et Sarraute ne peuvent détacher l´évolution et la narration d´une mise en contexte géographique. Ainsi, si le psychisme de l´être peut–être décomposé et structuré en plusieurs lieux, strates de l´inconscient, ces topoï prennent aussi forme sous la plume de nos auteurs dans la création de références locales et géographiques connotant un état intérieur spécifique. Les lieux cités se réfèrent donc à un épisode ou à un désir de l´instance narratrice, obéissant à un vécu individuel.

Non seulement le psychisme obéit à une géographie intérieure, mais deux grands ensembles peuvent être encore distingués au sein de ce monde intime. En effet, deux champs lexicaux et réseaux métaphoriques nous font part des avancées de la protagoniste dans sa recherche personnelle. Ainsi, à l´intérieur d´espaces donnés, les héroïnes de nos œuvres titubent entre jardin de plénitude et ville possessive.

c) <u>*La ville: citadelle de soi et urbanisme psychique*</u>

La ville présente à l´extérieur comme contexte spatial de l´action se retrouve de manière imagée dans les récits choisis. Et il s´agit pour le lecteur de distinguer la description d'un lieu réel de la représentation imaginaire.

---

weiß auswendig, wie viele Schritte ich machen muß, von mir schräg zu Ivans Haus, ich könnte auch mit verbundene Augen gehen » p.26.

[242] Idem, p.39 *« Mein herrliches Land, nicht kaiserlich-königlich, ohne die Stephankrone und ohne die Krone des Heiligen Römischen Reichs, mein Land in seiner neuen Union, das keine Bestätigung und keine Rechtfertigung braucht »* p.48.

[243] Idem, p.40.

La ville ne peut-être ici qu´un référent imaginaire, puisque placé dans un contexte virtuel. Mais l'image de la cité reste présente à l´esprit puisque présente partout, dans le mode de vie tout comme dans les discours de l´entourage. La protagoniste de Sarraute se repère dans ses souvenirs en suivant son parcours géographique et en retrouvant les lieux inscrits dans sa mémoire: elle passe de l'évocation de pays avec les voyages en Suisse en compagnie de son père, puis la France et Paris avec sa mère et la Russie des grands-parents, et de la famille pour ne plus que se concentrer sur le tiraillement entre Paris et Saint Pétersbourg, les deux capitales de son Moi. La première où la narratrice se plaît à retrouver les jardins du Luxembourg et ses décors entre rêves et réalité:

> J'étais assise, encore au Luxembourg, sur un banc du jardin anglais, entre mon père et la jeune femme qui m'avait fait danser dans la grande chambre claire de la rue Boissonnade. Il y avait, posé sur le banc entre nous ou sur les genoux de l'un d'eux, un gros livre relié… Il me semble que c'était les *contes* d'Andersen.
>
> Je venais d'en écouter un passage… Je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris, la pelouse d'un vert étincelant […].[244]

La deuxième, reste idéalisé de l'archéologie familiale:

> La ville où nous nous rendons porte le nom de Kamenetz-Podolsk. Nous y passerons l'été chez mon oncle Gricha Chatounovski, celui des frères de maman qui est avocat.
>
> Ce vers quoi nous allons, ce qui m'attend là-bas, possède toutes les qualités qui font de « beaux souvenirs d'enfance »…de ceux que leurs possesseurs exhibent d'ordinaire avec une certaine nuance de fierté. Et comment ne pas s'enorgueillir d'avoir eu des parents qui ont pris soin de fabriquer pour vous, de vous préparer de ces souvenirs en tout point conformes aux modèles les plus appréciés, les mieux côtés?[245]

[244] Sarraute, N., *Enfance*, p.66

[245] Sarraute, N. *Enfance*, p.31

La géographie intime de la narratrice se scinde en deux axes topographiques: l'un regroupant les espaces de liberté, de fuite de la norme, jardin des découvertes, l'autre suivant la trace des « cartes postales », lieux du souvenir « tout fait ». L'ensemble subit également les effets des événements extérieurs:

> […]mais cette reconstitution de ce que j'ai dû éprouver est pareille à une maquette en carton reproduisant en un modèle réduit ce qu'avaient pu être les bâtiments, les maisons, les temples, les rues, les places et les jardins d'une ville engloutie… .[246]

Le Je de *Malina* vit à Vienne mais repense à la Belgrade rêvée, au Paris laissé à Ivan et autres capitales enviées. De même, Londres surgit du discours des protagonistes woolfiens, « centre du monde civilisé »[247]où se reconnaît « l'agitation de la vie »[248]. Et, dans ces deux dernières œuvres, le lieu évoqué se fait encore passerelle vers d'autres espaces, à la dimension atemporelle. Loin de se laisser happer par le rythme et la vanité de son monde contemporain, le sujet glisse vers des villes ancrées dans non plus dans l'Histoire des hommes mais dans la légende, univers fondateur et idéal. Figure personnifiée de la mère créatrice, Londres rejoint et même dépasse Rome:

> Londres aux mille tours, aux mille dômes sommeille devant moi sous le brouillard, pleine d'une étrange beauté, dit Bernard […], elle repose endormie, pendant que nous approchons d'elle. Elle porte la fourmilière dans son sein. Tous les cris, toutes les clameurs sont doucement enveloppés par son silence. Rome elle-même est moins majestueuse. Mais nous sommes projetés contre elle. Déjà, son sommeil maternel est troublé.[249]

[246] Idem, p.173

[247] Woolf, V, *les Vagues*, p.82, « Now we draw near the centre of the civilized world » p.52

[248] Idem, p.88, « *the stire and pressure of life* », p.56

[249] Idem *Les Vagues*, p.124 « *How fair, how strange, said Bernard, « glittering, many-pointed and many-domed London lies before me under mist.[…]She folds the ant-heap to her breast. All cries, all clamour, are softly enveloped in silence. Not Rome herself looks more majestic. But we are aimed at her. Already her maternal somnolence is uneasy. »* p.83

L'héroïne de Bachmann réécrit la légende de Klagenfurt, ville de naissance de l'auteur, et se conte l'histoire d'un pays perdu dont:

> Il était une fois une princesse de Chagre ou Chageran, famille dont le nom devait devenir plus tard Kagran. Car Saint Georges, qui a tué le dragon dans les marais afin qu'à la mort du monstre fût fondée Klagenfurt, s'était aussi manifesté dans ce vieux village de Marchfeld, au-delà du Danube, et une chapelle en commémore le souvenir, près de la zone d'inondation.[250]

Ou bien se voit dans des villes contemporaines mais toujours envahies par les eaux, ville des tréfonds et non plus de la hauteur souveraine rappelant l'antagonisme biblique de Babylone la corrompue inexorablement tirée vers le Mal et de Jérusalem, la souveraine, s'élevant vers une pureté spirituelle:

> Une musique me poursuit: Et je rêve à d'heureux espaces…, je suis à Venise, je pense à Vienne, je regarde la surface des eaux, je regarde l'eau, les sombres histoires que je traverse.[251]

En opposition, le dessin progressif d´un jardin sauvage, jungle délaissée ou forêt primitive vient compenser cet emprisonnement urbain.

---

[250] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.50, « *Es war einmal eine Prinzessin von Chagre oder von Chageran, aus einem Geschlecht, das sich in späteren Zeiten Kagran nannte. Denn der heilige Georg, der den Lindwurm in den Sümpfen erschlagen hat, damit nach dem Tod des Ungeheuers Klagenfurt erstehen konnte, war auch hier in dem alten Marchfelddorf, jenseits des Donaustroms, tätig, und es erinnert eine Gedenkkirche an ihm, nahe vom Überschwemmungsgebiet.* » p.62

[251] Bachmann, I, *Malina*, p.134, « *Ich höre immerzu eine Musik: Und träum hinaus in selige Weiten…, ich bin in Venedig, ich denke an Wien, ich schaue über das Wasser und schaue ins Wasser.* » p.171

d) <u>Jardin, forêt et désert: les territoires sauvages.</u>

Ce lieu naturel prend vie et indépendance au sein du récit, pour se révéler comme oasis à la narratrice perdue en terrain désert:

> L´eau tarira dans les déserts, nous retrouverons le désert et ses visions, les savanes et les eaux pures nous appelleront, les diamants resteront dans la pierre et brilleront pour tous, la forêt primitive nous arrachera à la forêt obscure de nos pensées, nous cesserons de penser et de souffrir, ce sera la délivrance[252].

Jardin sauveur recherché ou souhaité, cette allusion et le champ lexical répété du jardin ne sont pas non plus sans incidence pour la recherche menée par la narratrice et la compréhension du lecteur. En effet, le jardin n´est-il pas aussi un symbole du paradis terrestre, du bonheur perdu ou recherché, de l´harmonie et de la plénitude rêvée?

Bien sûr, toutes ces allusions nous conduisent à considérer ce lieu virtuel comme topos de l´idéal fixé par l´individu. Homère couvre l'entrée de la grotte de Calypso d'un jardin « luxuriant », et Adam cultivait un jardin aux origines. Dès lors cet espace donné invite bien la narratrice à se retourner sur elle-même, à revenir dans ses terres de verdure et à les défricher, c´est à dire à retrouver sa nature originelle, ce qui a fait d´elle ce qu´elle est. Car nous n´avons pas affaire à un jardin structuré, mais plutôt à une forêt sauvage, un jardin abandonné, donc inconscient, spontané. Ce jardin peut même être compris comme une allégorie du soi, centre le plus intime de l´être. En effet, ne coule-t-il pas dans les jardins secrets de nos narratrices une source de vie? Le jardin se révèle donc tant comme une invitation à s´engager dans les profondeurs secrètes de l´être qu´à laisser la place ou la parole à un espace d´écriture naturel, libéré des impératifs sociaux de la ville. Ce jardin se veut aussi terre nourricière et originaire. En retournant dans son jardin, la narratrice affirme sa volonté de renouer avec son passé, avec sa famille, sa nature propre. Point sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Par ailleurs, si le jardin prend aussi les

[252] Bachmann, Ingeborg, *Malina,* p.114 *« In den Wüsten wird das Wasser versiegen, wir werden wieder in die Wüste können und die Offenbarungen schauen, die Savannen und die Gewässer in ihrer Reinheit werden uns einladen, die Diamanten werden im Gestein bleiben und uns allen leuchten, der Urwald wird uns aus dem Nachtwald unserer Gedanken übernehmen, wir werden aufhören, zu denken und zu leiden, es wird die Erlösung sein. »* p.144.

apparences d´une forêt dense et touffue, cela est dû au moment dédié au jardin. En effet, l´accès à cet espace secret dépend du pouvoir onirique de la narratrice. Si celle-là recourt constamment à diverses figures ou sous-entendus, c´est qu´elle laisse place au rêve et à l´imagination féconde de la nuit. Les paroles de l'instance d'énonciation oscillent alors entre moment rêvé et perception consciente et construisent un dialogue où idéal et réalité s'alternent et tissent ensemble le fil d' un récit qui brouille les pistes littéraires.

e) Le lieu du rêve

Le Moi dans l´œuvre de Bachmann se prend régulièrement à faire part de ses rêves, de ses phases de somnambulisme, dormeuse éveillée. Rien de plus surprenant dans ce contexte, que la réalité soit transformée et subisse les effets d´un imaginaire vivace. Tout devient alors à double sens, flou, ambigu. Les événements décrits ne deviennent plus que des bribes de réalité s´enchaînant et se complétant les unes aux autres:

> Ce n´était pas sur le pont de la Glan, ni à la promenade du lac, ce n´était pas non plus la nuit dans l´Atlantique. Je ne faisais que courir, ivre, à travers cette nuit, à la rencontre de la nuit la plus profonde.[253]

Ainsi se voit la narratrice de Bachmann explicitant son état semi-éveillé, semi-endormi. Cette entrée dans le monde du rêve souligne aussi l´entrée dans la psyché féminine de la narratrice, celle ci étant construite autour des lieux de l´inconscient. Rêve éveillé, mais qui participe à la réalité, tels nous apparaissent aussi les doubles de la narratrice. Créations de l´esprit mais compagnons actifs du quotidien de la protagoniste, ils sont des représentants sans égal du monde intérieur dans la réalité extérieure. D´ailleurs, le recours au schème onirique ne permet-il pas tout simplement de rendre sa valeur et son importance à cette « *liberté nocturne et [à] la vigueur du rêve éveillé conscient et inconscient* »[254]? En effet, le rêve contribue bien à l´essor créateur de la

[253] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.19 *« Es war nicht auf der Glanbrücke, nicht auf der Seepromenade, es war auch nicht auf dem Atlantik in der Nacht. Ich fuhr nur durch diese Nacht, betrunken, der untersten Nacht entgegen »* p.23.

[254] Cixous, Hélène, *La*, p.88.

narratrice. Véhicule et créateur de symboles, il encourage nos protagonistes dans la découverte de leur for intérieur en ce qu´il libère les fantasmes et objets refoulés dans les profondeurs de l´inconscient. Endormie, la narratrice laisse s´échapper, sous une forme imagée ou confuse, l´expression la plus secrète et la plus intime d´elle-même. Or, le rêve, « *voie royale pour parvenir à la connaissance de l´âm*e » conduit la narratrice dans les pays lointains de son imaginaire.

Tels des psychanalystes, nos auteurs se servent du rêve pour inviter le lecteur à l´interprétation de leurs personnages.. Bercées par des images nocturnes, lointaines, nos protagonistes ne se contentent donc plus d´énumérer raisonnablement leurs expériences ou d´en rechercher le sens d´une manière structurée. Elles encouragent plutôt les mouvements de leur esprit et ses caprices langagiers.

III) Lorsque Narcisse rencontre Écho

D'un « je » à l'autre, le lecteur découvre des paroles d'hommes et de femmes qui, loin de s'opposer, viennent se compléter au sein d'une même œuvre pour ne constituer qu'un seul chœur. De ce chant androgyne ou asexué se dégage une voix, celle du moi enfoui, hors du temps et hors d'un cadre donné. Voix masculines et féminines alternent dans *les Vagues* pour former une harmonie plurielle ; la protagoniste bachmannienne se débat avec ses doubles masculins qui l'entraînent aux confins de son être. Quant au « je » de Sarraute, son dialogue l'entraîne vers une recherche de neutralité sexuelle plus apte à rendre compte d'un état plutôt qu'à décrire une personne.

1) Dédoublement et différence dans l'écriture de l'intime

« Nul homme n'est purement une personne, nul n'est purement un individu. Chacun vit à l'intérieur d'un moi double ».[255] Cette citation de Martin Buber s'ajuste de manière opportune à la représentation de la psyché choisie par nos auteurs. Nous avons pu voir que nos personnages en quête d'images de soi ne parvenaient à se définir que dans l'allusion, le fragmenté. Enfermé dans une solitude vaine, le *je* ne parvient à se dégager des apparences superficielles qu'en donnant du relief à son sujet. Il donne pour cela la parole à un nouveau *je*, relais qui incarne cet autre lui-même ne se montrant pas, se laissant seulement deviner. Cet acte de scission de l'être et de « mise en corps » de l'autre est rendue possible grâce à la parole. Pauses, tirets et guillemets créent ce moment de coupure nécessaire à la mise en place ou mise en scène de l'interlocuteur ; ils lui donnent vie en lui ouvrant un espace de parole dans lequel il pourra se développer. Se dégageant de l'enfermement étouffant du monologue intérieur, le sujet se fraye par la présence d'autrui un chemin vers un ailleurs. L'irruption de cette nouvelle personne provoque une rencontre et un échange possibles grâce à la découverte d'autres espaces, que cette entité amène avec elle. Dans ce processus de dédoublement s'opère aussi une opération de différenciation, car l'échange ne prend sens que dans les possibles qu'il incarne et qui le caractérisent. L'Autre peut ainsi prendre divers traits, puisque finalement il se définit

[255] Buber, Martin, *Je et Tu*, p.100.

surtout par ces multiples facettes qui le constituent. Les locuteurs des *Vagues* se répondent et forment ensemble ce chœur harmonieux dont nous reparlerons, les duos des voix de Sarraute font ressurgir les pièces du puzzle de l'enfance, par l'échange de leurs souvenirs, les couples formés par l'héroïne de *Malina* et ses compagnons de vie Ivan et Malina reconstituent son histoire personnelle. L'*alter ego* naît d'un besoin, d'une nécessité de trouver un écho à ses paroles, ainsi que Bernard l'énonce dans *Les vagues:*

> Mais les soliloques deviennent vite insipides. J'ai besoin d'un auditoire […] Pour être Moi (je l'ai remarqué), j'ai besoin de l'éclairage que dispensent les yeux d'autrui, et c'est pourquoi je ne serai jamais complètement sûr de moi-même.[256]

Le locuteur est bien conscient de cette dualité essentielle à la construction de soi. Le forum des voix qui se font entendre à travers les monologues successifs dans l'œuvre de Woolf ne peut donc être lu de manière isolée. Les soliloques s'intègrent dans un système de réseaux de significations dont les liens se tissent d'un « je » à l'autre. Des témoignages pluriels, naissent, des « instants de vie », puis un mouvement de « vagues ». Les discours des « je » forment les fondations d'une architecture complexe sur laquelle nous reviendrons. Dans cette construction, chaque personnage ajoute sa contribution, chaque expérience individuelle complétant l'édifice d'une psyché polymorphe.

Ce caractère de complémentarité ou d'opposition apparaît particulièrement lorsque la confrontation se fait en face en face, sur un mode direct comme dans les œuvres de Sarraute ou de Bachmann où l'être donne corps - en les personnifiant - à chacune de ses forces contradictoires. Derrière l'image consciente et connue qu'elle a d'elle-même, la protagoniste constate l'existence d'une force vive contrariante, intrigante et parfois gênante. Ressentie tout d'abord comme l'« autre en soi qui n'a jamais été d'accord et qui

[256] Woolf, Virginia, *les Vagues*, p.129 « *But soliloquies in back streets soon pall. I need an audience. That is my downfall. That always ruffles the edge of the final statement and prevents it from forming. I cannot seat myself in some sordid eating-house and order the same glass day after day and imbue myself entirely in one fluid-this life »*, p.86.

ne s'est jamais laissé imposer des réponses à des questions imposées»[257] que l'on retrouve autant chez Sarraute que chez Bachmann, cette présence prend peu à peu une importance croissante au point qu'elle devient partie intégrante de l'être. Comme Mme Novak, voyante, l'explique à la protagoniste de *Malina*. En effet, cette présence reflète:

> L'image non pas d'un être, mais de deux êtres violemment opposés ; avec de pareils aspects si les dates indiquées étaient vraiment les bonnes, la vie devait être pour [elle] un perpétuel essai de rupture .[258]

Nous avions vu que les protagonistes ou locuteurs de *Malina* apparaissaient plus comme des figures créées ou provoquées par la narratrice que comme des figures réelles, reste à voir maintenant quel rôle leur est imparti sur cette scène fictive.

Dans cette mise en scène du petit théâtre de l'intime, les rôles sont bien distribués. Comme la voix répondant au « je » de la narratrice d'*Enfance* se dotait d'une dimension critique et prenait la tournure d'une pseudo conscience, Malina, dans pousse la narratrice vers les confins de son être. Il l'interroge et la pousse à voir plus loin en soi:

> Malina: N´as-tu toujours rien à me dire?
> Moi: Quelque chose se dessine, je commence même à pressentir une cohérence, mais je ne comprends rien aux détails. Une ou deux choses sont à moitié vraies, par exemple que je t´attendais, que je suis descendue une fois dans l´escalier pour te retenir, l´histoire des agents tient aussi debout, à ceci près que ce n´est pas toi qui leur a dit de partir, que c´était un malentendu, mais moi qui les ai renvoyés. Ou bien? Mon angoisse était plus grande dans le rêve. Appellerais-tu jamais la police? Moi je ne peux pas. Je ne l´avais pas appelée d´ailleurs, ce sont les voisins, j´ai effacé les traces, j´ai fait une fausse déposition, tout cela se tient, non?
> Malina: Pourquoi l´as-tu couvert?259

[257] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.113, *« und es ist ein Anderer in mir, der nie einverstanden war und der sich nie Antworten abzwingen ließ, auf aufgezwungene Fragen* » , p.144.

[258] *Ibid*, p.203 « *sie sagte, eine unheimliche Spannung sei schon auf den ersten Blick daraus zu lesen, es sei eigentlich nicht das Bild von einem Menschen, sondern von zweien, die in einem äußersten Gegensatz zueinander stünden, es müsse eine dauernde Zerreißprobe für mich sein* » , p.261.

Jeu de questions-réponses au cours duquel le personnage de Malina ne joue que le rôle de relanceur de la réflexion. Il permet à la narratrice de progresser dans sa recherche et confère à la quête entreprise un plus grand dynamisme. Mais la relation avec Malina s'avère difficile, conflictuelle. Et cette constatation se confirme dans le récit du quotidien: « Nous commençons à nous disputer, je sens qu'aujourd'hui le conflit est inévitable »[260], commente la protagoniste en parlant de sa relation avec son partenaire. Et comment pourrait-il être autrement puisqu'il la ramène systématiquement vers ce qu'elle a enfoui, refoulé? Cette figure incarne ce qui la construit et la détruit dans un même temps, ce qu'elle doit assumer mais qu'elle a toujours refusé, les traumatismes de l'enfance et les maux douloureux, non cicatrisés, qui amènent à relever de nouveaux défis dans la vie psychique. Cet interlocuteur se trouve bien là pour rappeler à la protagoniste qu'il y a bien autre chose en elle. Dans cette perspective:

> L'Autre […] est essentiellement un produit imaginaire, une projection en négatif de tout ce que le « je » n'est pas ou ne veut pas être. Autrui est le pilier d'une construction fantasmatique destinée à permettre au Moi de mieux surmonter ses déchirements et ses hantises .[261]

Malina est là lorsque la locutrice se retrouve confontée aux images douloureuses des agressions incestueuses du père, il reste avec elle jusqu'à la fin du roman, jusqu'au dernier souffle final, au moment de rendre l'âme, l'*animus*. Il l'accompagne à la rencontre de « ça », cette force primitive qui la pousse à parler, la gêne, la trouble. Dans cette même mise en scène de la vie psychique, Ivan se voit attribuer un autre rôle, à la fonction fondamentalement différente mais tout autant nécessaire.

---

[259] *Ibid*, p.170 *« Hast du immer nichts zu sagen? Ich: Mir zeigt sich etwas, ich fange auch an, eine Logik darin zu sehen, aber ich verstehe im Einzelnen nichts […] »* , p.216.

[260] *Ibid*, p.269 *« wir fangen zu streiten an, ich sehe es kommen, daß wir aneinandergeraten* » , p.343.

[261] Hamen, Sylvie, *Hommes et femmes dans l'œuvre d'Ingeborg Bachmann: déchirure et altérité*, p.270.

> Un Moment c'est Ivan et moi ; un autre moment, nous ; tout de suite après, toi et moi. Deux êtres qui n'ont aucun projet commun, qui ne cherchent ni la coexistence ni l'accès à une autre vie, ni la rupture, ni l'accord sur une langue privilégiée.[262]

Omniprésent dans le premier chapitre du roman, il offre pour la narratrice des perspectives de « bonheur »[263]. Son nom évoque pour elle le rêve d'une vie sans tracas, « Naiv », comme le suggère l'anagramme du prénom du personnage, une paix familiale (Ivan a deux enfants), l'évasion vers un ailleurs aux accents de liberté. Il revêt l'habit du père idéal, de l'amant attentionné, du sauveur attendu. Lorsqu'elle s'interroge sur ses relations avec lui, elle n'hésite pas à faire ressortir cette fonction salvatrice:

> Bien qu'Ivan ait certainement été créé pour moi, je ne peux avoir seule des droits sur lui. Car il est venu pour rendre aux consonnes une consistance, aux voyelles leur pleine sonorité, pour faire que les mots me reviennent aux lèvres, pour rétablir les rapports faussés, me sauver des problèmes […][264]

Ivan fait surgir la parole, il éveille les mots et sort de l'hypocrisie du langage ambiant. Son accent hongrois invite à l'exogamie de la langue: « je lui dis dans une autre langue, tout ce que je n'ai jamais dit, sans la moindre réserve »[265]. Le personnage d'Ivan contraste avec celui de Malina en ce qu'il représente cette fois l'aspiration à un idéal, un ailleurs inatteignable.. Il est la part de rêve et d'inspiration créatrice qui sommeille en elle et qui lui fraye des sorties vers un monde non domestiqué, où elle n'est plus l'esclave d'un environnement fermé, mais où elle peut vivre:

---

[262] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.83.

[263] *Ibid*, premier chapitre: « Glücklich mit Ivan » .

[264] *Ibid*, p.24, « *Wenn Ivan auch gewiß für mich erschaffen worden ist, so kann ich doch nie allein auf ihn Anspruch erheben. Denn er ist gekommen, um die konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen und die Probleme zu erlösen […]* » , p.30.

[265] *Ibid*, p.26, « *wenn ich etwas Unbedachtes sagen will, sage ich es ihm in einer anderen Sprache alles, was ich noch nicht gesagt habe* » , p.31.

> en demi-sauvage dans un monde magique, libérée pour la première fois des jugements, des préjugés de [son] entourage, désormais capable non plus de juger le monde, mais seulement d'y réagir, prête à hurler et à gémir, à bondir de joie, à connaître la faim et la soif. [266]

Dans cet espace vierge de toute intrusion extérieure, la narratrice peut laisser s'épanouir son langage, son imagination. De cette exploration naît la fabulation. Rompant avec son univers quotidien, l'héroïne fuit vers les plaines d'un conte qu'elle écrit pour elle-même. Sous l'influence d'Ivan, elle devient la princesse de Kagran et se construit un mythe personnel où la mythologie austro-hongroise se mêle aux images de sa vie intérieure. L'étranger qu'elle y rencontre prend le relais d'Ivan et la conduit vers un « *dimanche dans le miroir* », sans regard, « *au seuil du rêve* », là où elle « *sait* ».[267] Ivan pousse les portes d'un monde imaginaire où l'être peut s'inventer, se réinventer avec ce qu'il porte en lui. Ainsi, alors que Sarraute confronte son « je » avec un autre « *je anonyme qui est tout et qui n'est rien* » [268], Bachmann décompose et théâtralise la rencontre du sujet avec soi, son « ipse » aux visages divers qui est autre(s) et pourtant lui. Le roman se fait alors l'histoire de cette survie à l'enfer des autres pour reprendre le thème de la pièce de Sartre, sorte de cohabitation obligatoire avec ses « moi » refoulés. Or, ici, le compagnon de cette vie intérieure n'est ni anonyme, ni neutre, il interpelle par son nom mais aussi par son genre. Et l'on peut penser, en suivant Derrida, que:

> Peut-être un autre « sexe » ou plutôt un autre « Geschlecht » viendra-t-il s'inscrire dans l'ipséité ou déranger l'ordre de toutes les dérivations, par

[266] *Ibid*, p.61, « *In dieser animierten Welt einer Halbwilden lebe ich, zum ersten Mal von den Urteilen und den Vorurteilen meiner Umwelt befreit, zu keinem Urteil mehr über die Welt bereit, nur zu einer augenblicklichen Antwort, zu Geheul und Jammer, Glück und Freude, Hunger und Durst, denn ich habe zu lange nicht gelebt.* » , p.76.

[267] *Ibid*, p.55, « ich werde meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein » , « auf der Schwelle des Traumes » , « Ich weiß ja, ich weiß! » , p.69.

[268] Sarraute, N., *L'Ère du soupçon,* p.61.

> exemple celle d'une Selbstheit plus originaire et rendant possible l'émergence de l'ego et du toi.[269]

De cette scission intérieure, bousculant les genres, naissent des duos dont la simple union pose la nature de l'être en question et interroge son identité profonde.
L'histoire de soi devient alors une histoire de couples dont la relation amoureuse mais aussi parfois haineuse s'avère être productive, et même procréative.

2) Histoires de « je », histoires de couples

Nous avons observé que l'être se créait des doubles représentatifs et que ceux-ci se présentaient comme étant en opposition forte l'un à l'autre ; ces figures peuvent aussi aider le sujet à se retrouver et à se reconstituer en tant qu'unité. Figures de la séparation et de la rupture, ces doubles se font aussi partenaires aptes à donner naissance à la création poétique.
Composantes révélatrices d'une bisexualité psychique, ces personnages sont aussi:

> Conséquence de la différenciation des sexes: chacun d'eux est désormais le complément de l'autre, mais ensemble l'opposé, l'antagoniste et aussi le miroir de l'autre, auquel il renvoie une image différente de la conscience spontanée que chacun peut avoir de lui-même.[270]

La représentation du sujet est dédoublement non seulement par les différents personnages auxquels elle donne naissance, mais également parce que l'altérité qui s'y découvre relève aussi d'un jeu des genres masculin et féminin visant à une expression neutre sexuellement (pour Sarraute) ou à ne forme de la psyché androgyne au sens où les deux pôles sexuels se retrouvent en un même corps (comme dans les œuvres de

[269] Derrida, J., *Psyché*, p.405.

[270] Gusdorf, G., *Les Écritures du moi*, p106.

Bachmann et Woolf). Cette ambivalence permet de matérialiser les antagonismes de l'être mais également de se rapprocher d'un état originel au delà du genre sexuel.

a) Corps de femme et discours d'homme: une reconquête de sa voix: Malina

Si la narratrice se présente bien comme étant seule face à elle-même, elle ne peut pas parvenir à reconstituer son unité sans faire appel à un pendant intérieur masculin. Le Moi de *Malina* vit constamment accompagné ou partagé entre deux hommes, Ivan et Malina. Ces deux personnages sont bel et bien présentés comme des amants, non seulement parce qu´ils partagent continuellement les journées ou soirées de la protagoniste, mais aussi parce qu'il est question de sentiments amoureux dans leurs dialogues. Ils se confient l'un à l'autre et leur rapport est aussi compris comme une union des corps. « Ivan et Moi: convergence » affirme la protagoniste. Leur relation à trois est même décrite comme une relation de ménage. D´une part, parce qu´ils partagent leur vie de tous les jours, leur appartement, leur lit. D´autre part, parce que leur attitude rappelle celle d´un couple, de deux couples. Ils se téléphonent, s´inquiètent l´un de l´autre, s´accompagnent et se jugent l´un et l´autre. Ainsi, la narratrice ne parvient à se représenter qu´en faisant appel à deux constituants, l´un féminin, l´autre masculin, tout à la fois opposés et complémentaires, divergents et convergents, polymorphes et uniformes.

Cette attirance pour deux hommes, conduisant à une déconstruction en deux pôles de l´être, se retrouve d´ailleurs expliquée et justifiée par la narratrice elle-même:

> Naturellement, les hommes m´ont toujours intéressée, mais on n´est pas obligée pour autant de les apprécier, la plupart je ne les aimais guère mais ils m´ont toujours fascinée, ne serait-ce parce qu'on se dit: Que va t-il se passer après la morsure de l´épaule, et qu´en attend-il?[271]

[271] Bachmann, Ingeborg, *Malina,* p.223, « *Natürlich haben mich immer Männer interessiert, aber eben deswegen, man muß sie ja nicht gleich mögen, die Meisten habe ich überhaupt nicht gemocht, nur fasziniert haben sie mich immer, schon weil man denkt: wie wird das jetzt nach dem Biss in die Schulter weitergehen, was verspricht er sich davon? »* , p.285

La fascination-répulsion exercée par les hommes sur son être et qui l´obsède apparaît comme le facteur de création des figures masculines de l´héroïne. Et le double Malina de rétorquer: « J´étais convaincu que tu aimais les hommes, les hommes t´ont toujours plu, leur compagnie au moins t´était indispensable, si ce n´est plus… », insistant sur la complexité du rapport à la figure masculine et à sa représentation ou à ses effets. Indispensable, l´homme semble bien l´être pour la narratrice en ce qu´il permet à celle-ci de peser ses idées, de se confronter à elle-même par des subterfuges contraignants. L´homme se fait à la fois complément nécessaire à l'existence de la femme, et perturbateur non désirable, redoutable, repoussé ce qu'annonc d'ailleurs le personnage de Mme Novak, qui voit que:

> Chacun de ces deux êtres, a répondu Mme Novak, séparément pourrait vivre, mais pas ensemble ; car l'élément masculin et l'élément féminin, l'intelligence et l'affectivité, le pouvoir créateur et le pouvoir d'autodestruction, étaient également marqués.[272]

Cette ambivalence du double masculin explique la création de deux figures masculines à l´intérieur du roman. D´une part Malina, le responsable du chaos intérieur et du malaise mais auss du combat mené par la femme, figure de l´écrivain en mal de réussite et dont la relation de couple présente quelques difficultés:

> Pendant des années, mes rapports avec Malina n´ont consisté qu´en rencontres manquées, graves malentendus et rêvasseries idiotes – je veux dire en malentendus beaucoup plus graves qu´avec les autres êtres.[273]

Au contraire, les rapports avec Ivan sont tout à fait pacifiques, calmes, presque bénéfiques. Ivan est là pour rassurer la protagoniste, lui apporter un sentiment de stabilité, de sécurité, de protection.

---

[272] *Ibid*, p.204.

[273] *Ibid*, p.12, *« Meine Beziehung zu Malina hat Jahrelang aus mißlichen Begegnungen, den größten Mißverständnissen und einigen dummen Phantastereien bestanden »* , p.14.

> Ivan et moi ne nous torturons ni ne nous assassinons, nous nous plaçons l´un devant l´autre pour protéger ce qui est nôtre et ne peut être saisi. Parce qu´Ivan ne me questionne jamais, ne se méfie, ne me soupçonne jamais, mes soupçons se dissipent.[274]

À travers ces deux extraits nous pouvons bien observer le rôle départi à chacune des figures masculines partenaires de la narratrice. La vie commune des trois actants en un seul lieu représente donc bien l´unité de la personne et les aléas de leur vie commune ou les séparations ponctuelles de l´un ou de l´autre partenaire traduisent les états plus ou moins dépressifs de la narratrice. Si Malina s´absente, *elle* vit épanouie puisque abandonnée à Ivan alors que si ce dernier vient à partir, la protagoniste sombre dans l´angoisse et la déchirure, d'où le long dialogue paroxystique final avec Malina. Par ailleurs, un élément de l´écriture mêle masculin et féminin. En effet, la compréhension des évènements, des choses, l´origine même de l´être englobe les deux sexes pour n´en faire ressortir que l´essentiel, l´unité. Notons que lorsque les deux pôles sont mêlés, ils sont le plus souvent attribués ou reliés à l´origine de l´être, c´est à dire à ses parents. Père et mère constituent en effet des figures obsédantes de l´imaginaire, non seulement quand les deux participent à l'évocation de quelques moments de l´enfance, mais aussi parce que se cache derrière le père un amant œdipien. La narratrice de Bachmann s´allonge ainsi dans le lit paternel, s´imagine avec cet homme à la fois géniteur, amant et assassin:

> Je n´avance pas, rien ne se manifeste, j´entends seulement, sans cesse, plus ou moins forte, une voix ajoutée aux images, qui dit: inceste. On ne peut pas confondre, je sais ce que cela signifie [275]

[274] *Ibid*, p.25, *« Weil Ivan mich nie fragt, nie mißtrauisch ist, mich nie verdächtigt, schwindet mein Verdacht »* , p.31.

[275] *Ibid*, p.182, *« Ich höre immer nur, leiser oder lauter, eine Stimme zu den Bildern, die sagt: Blutschande. Das ist doch nicht zu verwechseln, ich weiß was es heißt »* , p.233.

Affirme la narratrice. Cependant, là encore, même lorsqu´il s´agit du père, les deux sexes sont mélangés, père et mère ne font plus qu´un, tableau crucial de l´origine, du tout. « Mon père, maintenant a le visage de ma mère »[276] explique ensuite la narratrice, qui connaît des fantasmes continus. Or, que père et mère soient mêlés comme les amants intérieurs de la narratrice sont attachés à celle-ci, nous conduit à la constatation du résultat de cet accouplement. En effet, l´écriture ne se réduit pas à une union mais aboutit aussi à une naissance. Sous les apparences de la relation amoureuse, physique et parfois incestueuse, émerge une vision de l´écriture comme acte créateur. Après avoir personnifié les différents aspects de son inconscient, la narratrice fait de son âme, de son ça, de ce qui l´agite, un enfant:

> À présent, je prends l´enfant par la main et me dirige vers mon père […]. Mon fils n´a pas encore de nom, comme les non-nés, il faut vite que je lui donne un prénom et mon nom avec, je lui propose dans un souffle: Animus[277].

L´âme ou plutôt le souffle vital prend corps et naît dans la trame même du récit. Cette référence à Jung n'est d'ailleurs pas anodine, et si l'on considère le parcours universitaire de l'auteure, il est difficile de ne pas la mettre en relation avec la réflexion de Jung:

> Au moyen-âge, bien avant que les physiologistes aient démontré que notre structure glandulaire confère à chacun de nous des éléments à la fois mâle et femelle, un dicton voulait que « chaque homme porte en lui une femme » et c'est cet élément féminin dans chaque homme que j'ai appelé l'anima.[278]

---

[276] *Ibid*, p.188.

[277] *Ibid,* p.185, *« Ich nehme jetzt das Kind an die Hand und will sofort zu ihm gehen, aber dazwischen sind andere Zimmer. Mein Kind hat noch keinen Namen, ich fühle dass es namenslos ist wie die Ungeborenen, ich muss ihm bald einen Namen geben, und meinen Namen dazu, ich schlage ihm flüsternd vor: Animus »* , p.237.

[278] Jung, C. G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, Folio, Essais, 1964, traduction de Laure Deutschmeister p.47. Dans une note précédente, nous avons commenté le fait que Jung nomme animus la part masculine que la femme porte en elle et anima la part féminine que l'homme porte lui.

Force intérieure, souffle de vie ou de création, de l'union des pôles masculins et féminins renaît un bout d'âme. Tel le déroulement des dialogues socratiques, le texte en tant que recherche de la personne, fictive ou non, se fait accouchement, dans le sens à la fois où il retrace le cycle de la maternité, de la fécondation à l'aboutissement, et où il mène le narrateur à une re-découverte de soi, un retour sur lui-même et sur son passé, une re-naissance. Par ailleurs, le thème de l´enfant en qui on se reconnaît ou à qui l´on donne vie se retrouve dans nos récits. En effet, si la narratrice de Sarraute vit ces moments d'enfance comme un retour aux sources de soi vivifiant, la protagoniste de Bachmann la ressent plutôt comme une crise dépressive ou névrotique et non comme un épanouissement – mais l´enfance reste cependant présente dans son parcours intérieur. L'enfant sert de miroir interposé, de porte-parole caché, comme l´on pourrait le déceler dans les commentaires de la narratrice bachmannienne: « *Le soir, je dis à Ivan: les enfants ne te ressemblent pas du tout, Béla peut–être un peu […] Ivan doit avoir deviné que j´ai eu peur des enfants* »[279]. Aveu révélateur de ce sentiment à la fois de non-reconnaissance et de crainte vis-à-vis de l´enfant: crainte de se revoir dans cet état ou de penser à son passé enfantin, cette déclaration porte l´attention sur bien des complexes ou des facteurs de gêne chez la narratrice.

Le texte accompagne donc l´héroïne dans ses traverses personnelles. Les mots suivent son approche d´elle-même tant intérieure que physique. Le lecteur découvre alors un personnage clivé, aux obsessions et refoulements débordants. Il s´agit donc pour lui de distinguer et de reconnaître dans l´avancée du texte les différents niveaux psychiques auxquels correspond la narration. En confiant ses mots à son inconscient, la narratrice permet à son langage de se développer en suivant un imaginaire propre, guidé par la montée et la conquête progressive d´un moi idéal, qui réconcilie tant les conflits refoulés du sujet avec sa situation extérieure, que ces deux pôles, mâle et femelle, en l'image rêvée d´un être androgyne, complet et harmonieux, dont les mots cherchent à échapper aux limites du langage ordinaire.

[279] Bachmann, Ingeborg, *Malina,* p.99, *« Am Abend sage ich zu Ivan: Die Kinder sehen dir aber gar nicht ähnlich, Béla vielleicht ein wenig, wenn er nicht diese braunen Strubbelhaare hätte und helle Augen, wäre er ähnlicher! Ivan muss erraten haben, daß ich mich gefürchtet habe vor den Kindern »* , p.127.

b) <u>Bisexualité et ordre spirituel dans l'œuvre de Woolf.</u>

La biographie de Virginia Woolf conduit rapidement le lecteur à constater les penchants personnels de l'auteur pour les relations homosexuelles. Sa relation avec Vita Sackville West fait particulièrement l'objet de commentaires dans le journal et les lettres de la romancière. Elle y explique la complémentarité qu'elle trouve dans ses relations féminines et sa situation maritale. Les personnages de ses œuvres reflètent souvent le souvenir de ses rapports ambigus. Mrs Dalloway dans l'œuvre éponyme évoque son attachement et son attirance pour Sally Seaton. *Orlando* joue encore sur la fascination que pouvait exercer la nature androgyne sur Virginia Woolf. Homme, Orlando le héros androgyne et capable de traverser les siècles, aime les femmes, devenu femme il ne cesse de les aimer. Exploratrice de l'âme humaine, la nature complexe des relations humaines et les affections de l'âme ne cessent de préoccuper l'auteur. Le lien qui unit les personnages des *Vagues* poursuit le travail à l'œuvre dans les deux romans cités précédemment. *Mrs Dalloway* paraît en 1925, *Orlando* le suit en 1928. Trois ans plus tard, *Les vagues* renoue avec une écriture hermaphrodite de l'être traitant les personnages du roman comme des figures sexuées rassemblées pour recréer une forme de vie spirituelle, poétique. Le personnage de Perceval occupe une place à part du fait de son absence de parole dans le roman. Il rassemble autour de lui les personnages met ne prend pas part à l'enchevêtrement des soliloques. Il n'existe que dans son silence, dans l'absence et par sa faculté à cristalliser les discours des autres personnages. Les six locuteurs forment eux, les composantes d'un ensemble équilibrant voix féminines et voix masculines: les trois voix de Suzanne, Rhoda et Jenny trouve un équilibre dans le balancement permis par les voix de Bernard, Louis, Neville. Entre les deux trios se tissent des liens. Prenons en exemple quelques extraits d'un même moment dans le roman. Jinny aime se laisser emporter par l'amour, elle cherche le regard des autres:

> Ces inconnus noirs et blancs contemplent mon visage penché vers eux ; et lorsque je me détourne pour regarder un tableau, ils se détournent aussi. Leurs mains rajustent machinalement leurs cravates. Ils sont très jeunes.

> Ils désirent faire bonne impression. Je sens mille possibilités naître en moi. Je suis tour à tour espiègle, gaie, languissante, mélancolique.[280]

Ces paroles se croisent parfois avec celle de Neville, épris de Perceval et qui, lui aussi, réussit à s'enthousiasmer pour la vie et ce qu'elle amène de moments forts:

> Pourquoi penser dans un monde où l'instant présent existe? dit Neville. Rien ne devrait recevoir un nom, de peur que ce nom même le transforme. Abandonnons pour un instant ce spectacle de beauté, cette berge et moi-même au pur plaisir d'exister! [...] Oh! comme j'aime la vie... Comme les ramilles du saule s'allongent gracieusement sur le ciel... Un bateau passe à travers les branches du saule, plein de jeunes hommes indolents, ignares et robustes. [281]

Si chaque personnage se reconnaît par ses préférences et sa manière d'appréhender la vie, son attention portée aux choses, certaines voix semblent se répondre, s'échanger. Un équilibre se forme entre voix féminines et masculines par la répartition complexe des particularités de chacune. A l'enthousiasme pour la vie, au regard parfois critique porté sur leur environnement par Neville et Jinny et à leur nature changeante répond le désir d'ordre et de tradition qu'expriment Louis et Suzanne l'un après l'autre:

> Moi, qui souhaite que les vagues de la vie ordinaire se referment au-dessus de moi pour me protéger, je découvre du coin de l'œil de distants

[280] Woollf, V. *Les vagues*, p.114, « *The black-and-white figures of unknown men look at me as I lean forward; as I turn aside to look at a picture, they turn too. Their hands go fluttering to their ties. They touch their waist coasts, their pockets handkerchiefs. They are very Young. They are anxious to make a good impression. I feel a thousand capacities spring up in me. I am arch., gay, languid, melancholy by turns.* » p.76

[281] *Ibid*, p.94, « *In a world which contains the present moment », said Neville, « why discriminate? Nothing should be named lest by doing we change it. Let it exit, this bank, this beauty, and I, for one instant, steeped in pleasure. [...] Oh! I am in love with life!* » p.60

> horizons ; je suis sensible à la perpétuelle agitation des chapeaux qui s'inclinent et se redressent. Un esprit errant, désemparé semble m'adresser une plainte: « Redresse-nous, « réorganise-nous, nous qui passons en désordre, « sautillant au hasard, le long des vitrines qui « contiennent des plats de sandwichs au « jambon. » Une femme aux dents gâtées hésite devant le comptoir… Oui, je vais vous ramener à l'ordre. [282]

Cette aptitude à l'ordre si elle est demandée par une femme dans le discours de Louis est reprise également dans le discours de Suzanne, dont il se sent d'ailleurs proche:

> Je ne puis flotter à la surface, mêlée aux autres êtres. Je préfère le regard fixe des bergers que je rencontre sur la route ; et celui des bohémiennes assises dans un fossé, près de leur roulotte, et allaitant leurs enfants comme j'allaiterai mes enfants. […] J'aurai des enfants, j'aurai des servantes portant des tabliers, et des ouvriers portant des fourches. J'aurai une cuisine où l'on apportera dans des paniers les agneaux malades pour les réchauffer, où les jambons pendront des solives, et où les chapelets d'oignons reluiront. Je serai pareille à ma mère, silencieuse, couverte d'un tablier bleu, et tenant à la main la clef des armoires. [283]

Suzanne et Louis arborent une image de la vie droite, rigoureuse où l'être se fond dans les habitudes de la tradition. Leurs discours portent avec eux ce désir d'une vie à l'abri du jugement des autres, une vie faite de discrétion. Suzanne se voit maîtresse de son foyer, gardienne des jambons qui viendront nourrir sa famille. Louis observe du dehors

---

[282] *Ibid,* « *I, who would wish to feel close over me the protective waves of the ordinary, catch with the tail of my eye some far horizon; am aware of hats bobbing up and down in perpetual disorder. To me is addressed the plaint of the wandering and distracted spirit (a woman with bad teeth falters at the counter), bring us back to the fold, we who pass so disjectedly, bobbing up and down, past Windows with plates of ham sandwiches in the foreground. Yes, I will reduce you to order. »* p.70

[283] *Ibid,* p.112, *« I cannot float gently, mixing with other people. I like best the stare of sheperds met in the road; the stare of gipsy women beside a cart in a ditch Suckling their children as I shall suckle my children. […] I shall have children; I shall have maids in aprons; men with pitchforks; a kitchen where they bring the ailing lambs to warm in baskets, where the hams hang and the onions glisten. I shall be like my mother, silent in a blue apron locking up the cupboards. »* p.73

les jambons d'une vieille femme. Les images se croisent d'un discours à l'autre venant ajouter à chaque fois un contrepoint aux paroles de l'autre. La pensée semble ainsi suivre un cheminement discontinu où les superpositions d'impressions et les observations des personnages se trouvent balancées et contrebalancées entre perception féminine et masculine. Les personnages féminins du roman transportant dans leur représentation de la réalité les traces d'un vécu propre à leur situation. Les coquetteries de Jinny, le rêve de maternité de Suzanne rappellent ce que Woolf a pu évoquer dans *Une chambre à soi* sur les différentes « chambres » qu'occupe chaque femme et qui sont autant d'images de leur intériorité:

> Les chambres diffèrent si totalement les unes des autres; elles sont calmes et pleines de bruit, donnent sur la mer ou, au contraire, sur la cour d'une prison ; elles sont encombrées de linge qui sèche, ou toutes vivantes d'opales et de soieries; elles sont rudes comme des crins de chevaux ou douces comme des plumes-il suffit d'entrer dans n'importe quelle chambre de n'importe quelle rue pour que se jette à votre face toute cette force extrêmement complexe de la féminité. Comment pourrait-il en être autrement? Car les femmes sont restées assises à l'intérieur de leurs maisons pendant des millions d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice; et cette force créatrice surcharge à ce point la capacités des briques et du mortier qu'il lui faut maintenant trouver autre chose, se harnacher de plume, de pinceaux, d'affaire et de politique. [284]

Les voix féminines sont autant de fenêtres sur ces chambres de l'âme, elles gardent donc dans leurs discours des traces du décor domestique qui leur sert d'environnement. Sous leurs phrases, cependant se dégage cette « force créatrice » qui cherche à jaillir sous les métaphores. Ainsi, Rhoda, la solitaire, se laisse porter par les images évocatrices de sa gêne à s'exprimer et à s'affirmer:

[284] Woolf, V. *Une chambre à soi*, Denoël, 10/18, 1977 pour la traduction française. Trad. par Clara Malraux, p.131

> Brûlante de honte, je me sens rejetée de ce corps maladroit où je suis mal à l'aise, exposée à l'indifférence, au dédain de cet homme, moi qui rêve de colonnes de marbre et d'étangs où les hirondelles se baignent de l'autre côté du monde. […] Le tigre bondit, les langues me frappent comme des fouets. Mobiles, incessantes, elles me cinglent. Je dois dissimuler, et parer leurs coups à l'aide de mensonges. [285]

Les propos de Rhoda font ressortir une scission de l'être entre réalité subie et aspiration au rêve où l'impossibilité de vivre entièrement. L'être se dédouble et se travestit pour survivre. Ce recours à la duplicité et cette impossible authenticité revient souvent dans les discours d'un autre personnage: Bernard. Figure de l'écrivain, il se laisse porter par son écriture et capacité à inventer. Dans un de ses soliloques du même passage étudié, il explique, avec d'autres mots, une autre voix cette distorsion entre image extérieure et perception intime de soi:

> Bernard, tout bouillant en public est réservé dans l'intimité. Voilà ce que ne comprennent pas les gens à qui je sers indubitablement de sujet de conversation. Ils disent que je suis fuyant, évasif. […] Ils ne comprennent pas que je dois effectuer des transitions, et couvrir de mon mieux les entrées et les sorties de plusieurs individus très différents les uns des autres qui jouent tour à tour le rôle de Bernard. [286]

Les propos de Bernard traduisent, d'une voix masculine, au timbre plus rationnel et moins métaphorique, ce que Rhoda formule par des images animales. Bernard joue ce rôle particulier de l'artiste dans le roman et se laisse percevoir comme une possible

[285] Woolf, V., *Les Vagues*, p.118 « *I am thrust back to stand burning in this clumsy, this ill-fitting body to receive the shafts of his indifference and his scorn, I who long for marble columns und pools on the other side of the world where the swallow dips her wings.[…] The tiger leaps. Tongues with their whips are upon me. Mobile, incessant, they flicker over me. I must prevaricate and fence them off with lies*. », p.79

[286] *Ibid*, p.88, « *Bernard in public, bubbles, in private is secretive. That is what they do not understand, for they are now undoubtedly discussing me saying I escape them, am evasive. […] They do not understand that I have to effect, different transitions have to cover the entrances and exits of several different men who alternately act their parts as Bernard*. » p.56

projection masculine de Woolf, tant les propos de ce locuteur rejoignent parfois les propos de l'auteur. Les voix des *vagues* trouvent leur complétude dans ce partage de la pensée entre voix féminine et voix masculine. La combinaison des discours mêlant les deux genres confère à l'ensemble une impression d'équilibre. L'âme revêt sous cette forme d'écriture toute sa dimension plurielle. Les rappels et les reprises d'un discours à l'autre créent une impression d'infinie variation reflétant les innombrables facettes de la psyché. Non seulement l'auteur met en place un balancement constant entre les pôles masculin et féminins, reconstruisant une image de la bisexualité psychique où deux forces d'expression se complètent, mais à cela s'ajoute un balancement entre plusieurs manières d'écrire. Les voix féminines conduisaient le lecteur vers les lucarnes de l'imaginaire féminin ; les voix masculines l'amène vers des modes d'investigation littéraire. Bernard, Neville et Louis s'interrogent successivement sur la manière de traduire la vie en mots. Alors que les locutrices du roman semblent se laisser porter naturellement par leurs phrases, leurs images ; les locuteurs mettent en question le langage et interrogent la littérature. Dans le même passage que celui d'où sont originaires les citations étudiées précédemment, Bernard commente sa recherche de style:

> Ce que je cherche à obtenir, c'est un effet de rapidité, de chaleur, de fondu, ce flot de phrases coulant l'une dans l'autre, comme de la lave.[287]

Bernard cherche le bon rythme pour ses phrases, le mot juste, commente ses essais, se positionne en tant qu'écrivain en exprimant sa volonté de ne pas suivre un modèle donné:

> Le vrai romancier, l'être humain parfaitement simple, pourrait continuer à imaginer sans fin. Il ne ferait pas la synthèse, comme je la fais. Il

[287] *Ibid*, p.91, « *It is the speed, the hot molten effect, the laval flow of sentence that I need*. » p.58

> ne comprendrait pas comme moi l'aspect désolé des cendres grises dans un foyer sans feu.[288]

A sa suite, Neville vient compléter cette réflexion sur la justesse du style et la perception à rendre des choses. Mais cette fois, c'est sous l'angle de la poésie que le langage est abordé:

> Mais voici qu'un rythme bien connu recommence à palpiter en moi, les mots immobiles se soulèvent, courbent leurs crêtes, et retombent, et se redressent encore, de nouveau, et toujours. Je suis un poète. Je suis certainement un grand poète.[…] Je vois tout ; je ressens tout […].[289]

Enfin, Louis, lui, lit, observe et tend une oreille à l'écoute du rythme juste:

> Et cependant, même le petit restaurant à son rythme. On dirait un air de valse, tournant, tourbillonnant sans fin. […] où est la solution dans toute cette continuité? Où est la fente, par où l'on peut apercevoir l'universel désastre? Le cercle est clos ; l'harmonie est parfaite.[290]

Les voix qui résonnent dans le roman repensent cette question de la continuité en esquissant une image de la psyché où les perceptions singulières sont mises en perspective les unes aux autres par la succession de fragments de paroles. Le choix d'instances d'énonciation séparées et marquées sexuellement se lit comme la recherche d'une forme d'écriture capable de rendre à la fois l'anima et l'animus de l'être pour reprendre les termes jungiens vus avec l'œuvre de Bachmann, mais qui serait également

---

[288] *Ibid,* p.93, « *the real novelist, the perfectly simple human being, could go on, indefinitely, imagining. He would not integrate, as I do. He would not have this devastating sense of grey ashes in a burn-out grate.* » p.59

[289] *Ibid,* p.95, « *Now begins to rise in me the familiar rhythm; words that have lain dormant now lift, now toss their crests, and all and rise, and fall and rise again. I am a poet, yes. Surely I am a great poet. […]I see it all. I feel it all.* » p.61

[290] *Ibid,* p.106, « *Yet I feel, too, the rhythm of the eating-house. It is like a waltz tune, eddying in and out, round and round […] Where then is the break in this continuity? What the fissure through which one disaster? The circle is unbroken; the harmony is complete* » p.70

capable de réunir roman, poésie et musique au sein d'une même voix: « *la voix de la mer*. » comme elle l'écrit dans son journal.

Bernard, l'écrivain, sera le dernier à prendre, longuement la parole à la fin du roman. Or, c'est lui qui insiste le plus dans ses soliloques sur son incapacité à exister seul. Il réitère régulièrement le lien qui lie son existence à celle des autres locuteurs. L'œuvre se referme sur la solitude d'un seul, celui qui endosse la tâche d'écrire. L'écriture est donc renvoyée à elle-même. Miroir de l'auteur à l'œuvre, les paroles de Bernard reprennent les pensées de Woolf. Les soliloques de ce dernier apparaissent alors comme une mise en abîme de la pensée de l'auteure ; et ce, particulièrement quand il s'agit de commenter son rapport aux autres figures du récit, féminines et masculines .Il s'attribue un caractère où: *« unie à la sensibilité d'une femme […], Bernard faisait preuve d'une justesse d'esprit bien masculine* »[291]. Il ne s'envisage que dans l'unité qu'il forme avec les autres personnages, son identité personnelle s'effaçant se fondant en une identité plurielle: « *je ne suis pas un seul être mais plusieurs: je ne sais pas exactement qui je suis, Jinny, Suzanne, Neville, Rhoda ou Louis, ni comme distinguer mon existence de la leur* »[292]. Dans ses précédents romans, Virginia Woolf avait déjà placé ses personnages dans une dualité bisexuelle. Clarissa Dalloway trouvait en Septimus Warren Smith son double masculin. Orlando réunissait en lui seul les deux caractères. Dans *Les vagues*, l'image du dédoublement se trouve démultiplié, comme pour mieux en approfondir les facettes créatives que les combinaisons des voix amènent, dans une tentative de coopération, comme elle peut l'avoir pensé dans *Une chambre à soi*:

> Afin d'assurer notre propre continuité à travers ces divers états, nous refoulons sans cesse, inconsciemment, certaines choses, et à la longue cet effort devient pénible. Mais il est possible d'imaginer un état d'esprit qui permettrait d'assurer sans peine la continuité de la personnalité, parce que, dans cet état, on n'aurait rien à refouler. Et je viens peut-être de connaître un tel état d'esprit, pensai-je, m'éloignant de la fenêtre. Car lorsque je vis le couple entrer dans le taxi, il est certain que mon esprit eut l'impression de se trouver de nouveau rassemblé comme dans une fusion naturelle, après avoir été divisé. La raison

[291] *Ibid*, p.89, « *But « joined to the sensibility of a woman » […]* « *Bernard possessed the logical sobriety of a man* »., p.56

[292] *Ibid*, p.296, « *I am not once person; I am many people; I do not altogether known who I am- Jinny, Susan, Neville, Rhoda or Louis: or how to distinguish my life from theirs*. » p.212

> évidente de ce sentiment proviendrait de ce qu'il est naturel que les sexes coopèrent.[…]. Et je continuai, par jeu, à ébaucher un plan de l'âme tel qu'en chacun de nous dominent deux forces, l'une masculine, l'autre féminine ; et dans le cerveau de l'homme, l'homme a la prédominance sur la femme, et dans le cerveau de la femme, la femme a la prédominance sur l'homme. L'état normal et satisfaisant est celui où les deux sexes vivent en harmonie et coopèrent dans l'ordre spirituel. Dans un homme- qui est un homme-la partie féminine du cerveau doit néanmoins jouer son rôle ; et de même faut-il qu'une femme soit en rapport avec l'homme qui est en elle.[293]

La recherche d'une continuité dans la discontinuité, le désir de fusion et de rassemblement, les deux forces masculines et féminines qui cohabiteraient et coopéreraient en un même corps sont autant de lignes directrices dans l'écriture des *Vagues* et la nature du lien qui se tisse entre les soliloques. Les instances d'énonciation dans le roman répondent à un ordre où anima et animus constituent « *le plan de l'âme* ». La multiplicité des voix permet en outre un tissage des éléments entre eux infini. Les voix font résonner leur timbre singulier pour ajouter à chaque fois à cette peinture de l'âme une touche particulière.

[293] Woolf, V., *Une chambre à soi*, Denoël, 10/18, 1977 pour la traduction française. Trad. par Clara Malraux, p.147

Troisième partie:
Au-delà de la parole, le dialogue comme immanence.

La parole apparaît comme une nécessité voulue par l´être, de manière inconsciente ou consciente, destinée à s´alléger d´un poids contenu et gardé précieusement depuis longtemps. Agissant comme un instinct pulsionnel, les mots poussent violemment l´être à s´exprimer. Par élans irrémédiables et incalculables, les phrases pressent le narrateur. Dès lors, le récit est perçu comme un modulateur des pressions intérieures. En racontant ce qui l´agite, l´être se purge. Le texte prend alors les traits d´une mise en scène cathartique, en ce qu´il procure soulagement voire même satisfaction et bienfait à l´être qu´il met en jeu.

> Vous voilà de nouveau parti avec vos phrases […]. Voilà que vous montez de plus en plus haut comme la ficelle d'un ballon rouge, à travers les couches de feuillage, hors de portée. Et vous traînez ; vous tirez sur mes jupes ; vous regardez en arrière, tout occupé à tourner des phrases.[294]

Déclare Suzanne dans *Les Vagues* se laissant emporter par l'élan de son camarade, tandis que, comme nous avons pu le voir, les héroïnes de Bachmann et de Sarraute se projettent dans des personnages fictifs par l´écriture pour mieux faire leur analyse. Les mots se font la voix de l´intérieur, et vecteurs d'une dualité profonde. La parole sert donc à évacuer ce mal-être qui obsède les protagonistes ou à répondre à une attente insistante, dans le cas du roman de Sarraute. Dès lors, le récit met en jeu la nature propre de l´être. De manière à se libérer de ce qui le harcèle, le locuteur va donc tenter d´utiliser son récit pour remonter à la source de lui-même, à son origine, à ce qui le rend tel qu´il est. La bivocalité sous sa forme dialoguée ou polyphonique dirige le sujet vers la reconstitution d'une bisexualité originaire servant la recherche d'une écriture au–delà du corps. La création devient procréation dans le sens où l'union des deux genres sexuels aboutit à « *l'enfantement* » d'un style d'écriture. Suzanne, dans l'œuvre de Woolf, ne t-il pas d'ailleurs que « *le monde tout entier est en plein travail d'enfantement* »[295]? La perception du monde est donc ici affaire de naissance. Le sujet porte en lui un avènement,

[294] Woolf, V, *Les Vagues*, p.26 « *Now you trail away », said Susan, « making phrases. Now you mount like an air-ball's string, higher and higher through the layers of the leaves, out of the reach. Now you tug at my skirts, looking back, making phrases. » The Waves*, p.12

[295] *Ibid*, p.113, « *all the world is breeding »*, p.74.

celui d'un nouveau langage, comme la narratrice de Bachmann qui se rêve donnant naissance, en un souffle à l'enfant, Animus.

Si nos narratrices accouchent dans leur récit, c´est bien d´elles-mêmes. Travail laborieux et éprouvant que de remonter ces « *cavernes de glaces où grogne l'ours polaire*»[296], passage obligé vers le noyau de l´être. « *Tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant…vers quoi? Qu'est ce que c'est? Ça ne ressemble à rien […] tu l'agrippes comme tu peux, tu le pousses…où?n'importe où, pourvu que ça trouve un milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-être à vivre*»[297] décrit la narratrice de Sarraute, invitant tant le lecteur qu´elle-même dans ce voyage vers l'antre du souvenir. Et nos œuvres nous apparaissent bien comme des récits de voyage vers le passé originel de la narratrice. Petit à petit, les « je » de Bachmann et Sarraute dégagent les points importants de leur vécu. Plus l´héroïne de Bachmann vient à évoquer la figure de son père et moins elle a besoin de l´aide de ses doubles masculins. Ainsi, plus elle approche de l´origine de son mal-être et plus elle revient à une réalité individuelle intègre. De même, ce n'est qu'avec le travail provoqué par les interruptions de sa « conscience » et la distance prise par rapport aux réminiscences que la narratrice de Sarraute refait le point sur son identité, le rôle joué par sa mère dans ses relations aux autres et sa situation par rapport à sa famille. Quant aux voix woolfiennes, elles semblent cheminer vers le sens cachés de leurs mots où « *chaque syllabe a un sens* »[298] et le besoin de reconstituer un « *esprit mis en pièces* »[299] se fait ressentir. Le récit traduit une volonté de se dire, de s'écrire, un besoin de s´auto analyser comme une force pulsionnelle poussant irrémédiablement le « je » vers le refoulé, l'enfoui, l'*Ici* du langage pour reprendre un titre de Sarraute. Les mots délient à proprement parler ce qui est a été noué, comme le suggère de façon très explicite Bernard dans l'œuvre de Woolf: *« Et l'obscur mouvement produit par nos paroles dans les profondeurs de votre esprit finira par briser ce dur nœud dans votre mouchoir de poche. »*[300].

---

[296]Woolf, V., *Les Vagues,* p.26. « *icy caverns where the sea-bear barks », The Waves*, p.12

[297]Sarraute, Nathalie, *Enfance*, p.8.

[298] Woolf V., *Les Vagues,* p.29 « *Each tense, said Neville, « means differently ». The Waves* p.13

[299] Idem, p.49 « m*y shattered mind is pieced » The Waves* p.28

[300]Idem,p 23, « […] and then words, moving darkly, in the depths of your mind will break up this knot of hardness, screwed in your pocket-handkerchief », *The Waves,* p.10

A travers nos textes, des êtres se découvrent et dévoilent les trésors ou les déboires de leur inconscient. Chaque élément extérieur apparaît comme porteur de signification intérieure, personnelle et subjective. Le lecteur doit alors apprendre à déjouer les détours de ce réseau sémantique et psychique. La lecture de nos œuvres semble ainsi suivre le cours d´une séance d'analyse, laissant intervenir en liberté associations, langages polymorphes et souvenirs enfouis. Que se cache-t-il derrière cet emprunt psychanalytique et jusqu´à quel point l´auteur s´engage-t-il personnellement dans son récit? C´est ce que nous essayerons d´éclaircir en considérant le langage comme un instrument de re-création du Moi puis nous nous intéresserons au symbolisme du texte et au recours aux méthodes psychanalytiques, Enfin, l´écriture nous apparaîtra dans ce contexte comme la création d´un Moi idéal ou retrouvé au sein du récit.

I) Une écriture pulsionnelle ou la « voix sidérale »

Si le dialogue naît de l'alternance de voix différentes, il n'existe aussi que par le silence et les pauses qui lui sont inhérents. Le dialogue rompt le fil du propos par les interstices de vide qu'il glisse entre deux prises de parole. Qu'apportent ces ruptures répétitives dans le dessein de la psyché? Que se joue t-il dans cet entre-deux du discours qui conforte l'être dans son équivocité? Le choix typographique autant que narratologique de ces espaces appelle commentaire et interprétation. Par les notes blanches qu'il insère dans le discours, le dialogue se fait composition musicale. L'alternance des voix crée une dynamique, une rythmique propre à l'avancée dans l'introspection. Les mouvements de la parole laissent place à la « petite musique de l'âme » dont les formes varient du cri à la symphonie orchestrale. Enfin, derrière la mise en forme des voix du « moi », se laisse deviner une réflexion sur le principe même de création littéraire.

1) Cette voix qui me pousse…

Le dialogue met en place une confrontation de paroles portées par différents interlocuteurs. Dans nos œuvres, les discours de l'un et de l'autre interagissent dans un même but: laisser émerger le Moi. Cette interaction agit comme vecteur de la narration, les paroles d'une voix amenant la réponse de l'autre. Un des interlocuteurs assume donc une fonction de déclencheur. Il incarne une force agissante face à laquelle l'autre ne peut reculer ou fuir. Nous avions vu dans la partie précédente que les dialogues sarrautiens ou bachmanniens revêtaient les caractéristiques d'une séance d'analyse. Le « je » de Bachmann répond aux interrogatoires de Malina, cherchant les réponses à apporter. Quant à la voix narrative d'*Enfance* elle est conduite à affiner ou corriger ses souvenirs au gré des remarques de son acolyte. « L'impulsion » lançant la parole vient bien d'une voix assumant ce rôle comme cela est clairement reconnu dans l'œuvre de Sarraute où la narratrice confirme: « *C'est de toi que me vient l'impulsion* »[301]La voix « critique » dirige l'évolution de la narration en ce qu'elle impulse le récit mais amène aussi l'autre à l'achever: « *Rassure-toi, j'ai fini, je ne t'entraînerai pas plus loin* »[302]. Quant au contenu

[301] Sarraute, *Enfance* p.9

[302] *Ibid* p.276

même des souvenirs, il reproduit ce fonctionnement par élans et associations, procédant par là même de l'imitation des tropismes du quotidien:

> Les idées arrivent n'importe quand, piquent, tiens, en voici une…et le dard minuscule s'enfonce, j'ai mal… » maman a la peau d'un singe »[303]

La métaphore animale évoque particulièrement bien le mouvement à l'œuvre dans le discours. Le sujet est subitement touché par l'irruption d'une image, d'une pensée. Cette sensation l'irrite jusqu'à ce qu'elle s'extériorise et que les mots soient lâchés ou plutôt libérés. Un phénomène similaire est repérable dans l'œuvre de Bachmann, lorsque l'héroïne est confrontée à sa part raisonnable, dominante, Malina:

> Il faut que je raconte. Je raconterai. Il n'y a plus rien dans ma mémoire qui me gêne.
> Oui, répond t-il sans marquer de surprise.
> […]
> Il le faut, et je le ferai, répété-je tout haut à part moi. En effet, si Malina ne pose plus de questions, c'est que je suis dans le vrai. Je peux être rassurée.[304]

La protagoniste se sert du discours de son partenaire comme d'un tuteur pour progresser. Soit les remarques de ce dernier l'orientent dans le choix de son propos, soit son attitude et ses silences la confortent dans la voie d'exploration choisie. Le processus d'exploration de l'âme développé en psychanalyse est donc bien ici repris à des fins littéraires laissant à chacun des interlocuteurs du dialogue un rôle et une fonction déterminés dans ce contexte. Le moi se livre et se libère des mots par la parole poussée non plus par une instance objective que serait l'analyste mais par sa propre conscience.

---

[303] *Ibid*, p.99

[304] Bachmann, I, *Malina*, p.16 « *Ich muß erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr was mich in meiner Erinnerung stört. Ja, sagt Malina, ohne Verwunderung. […] Ich muß und ich werde, wiederhole ich laut vor mir denn wenn Malina nicht fragt und nichts weiter wissen will, dann ist es richtig. Ich kann beruhigt sein* » p.20

L'extériorisation et le dédoublement permettent cependant, si ce n'est une objectivation complète, tout au moins une distanciation nécessaire à la progression du discours. Dans l'œuvre de Virginia Woolf, l'écoute et la parole vers autrui prennent d'autres formes. Certes, les monologues s'enchaînent mais l'impression du dialogue est donnée grâce, d'une part à la scansion entre chaque soliloque et d'autre part aux phénomènes d'échos et de reprises que l'on retrouve d'un discours à l'autre et que nous avons déjà pu évoquer. En prenant la parole, le « je » se confie et attend une interférence avec un alter-ego, qu'il lui arrive même d'invoquer:

> Mais vous me comprenez, vous mon MOI, qui venez toujours quand je vous appelle (et quelle expérience atroce ce serait que d'appeler un Moi qui ne vient pas)[305]

L'adresse à cette autre partie de Soi est donc lancée. Reste à trouver la forme qu'il prend pour répondre. Comment rejoint il le « je », ce Moi apte à tout comprendre, à tout entendre? Une première réponse se trouve dans l'écoute accordée par les personnages des *Vagues* à ces voix qu'ils entendent et qui résonnent au tréfonds de leur être.

> Et ces observations me permettent de me différencier, de me construire; en écoutant la voix intérieure qui me crie de noter tout ce que je rencontre au cours de mes flâneries, je me crois appelé à trouver durant une nuit d'hiver le sens de toutes ces choses, le lien qui les unit, et à faire le total qui les additionne toutes.[306]

[305] Woolf, V, *Les Vague*sp.89, « *But you understand, you, myself, who always comes at call (that would be a harrowing experience to call and for no one to come[..]) »* p.57

[306] Idem p.129 « *And, striking off these observations spontaneously I elaborate myself; differentiate myself and, listening to the voice that says as I stroll past, » Look! Take note of that!* « *I conceive myself called upon to provide, some winter's night, a meaning for all my observations-a line runs from one to another, a summing up that completes. »* p.86

L'écriture vient à Bernard par l'écoute de cette « voix du dedans » qui lui sert de guide. Le recours à l'autre pose non seulement les bases d'une réflexion sur soi mais aide, par la distance qu'elle met entre l'être et les choses à donner du sens à son expression. La construction particulière du roman de Woolf par la superposition des soliloques et leur portée dialogique ouvre une voie différente de celle de Joyce et du roman entièrement monologué. Lectrice critique de l'auteur des *Gens du Dublin*, Virginia Woolf a aussi exprimée son malaise à la lecture de *Ulysse*. Certes comme le commente Françoise Pellan[307], Joyce avait:

> Une théorie du roman proche de la sienne et pourtant ce qu'il écrit la laisse insatisfaite. Sa vision lui paraît un peu étriquée.[…] Serait-ce qu'à s'enfermer dans le champ clos d'une conscience, on court le risque d'asphyxier sa faculté créatrice?

V. Woolf aspirait donc dans son écriture à plus d'ouverture dans l'introspection même. Les « *Moments of being* » qu'elle affectionne dans son œuvre ne sont pas à lire comme des moments d'égotisme mais comme des moments de découvertes et d'échange avec soi, avec l'Autre en soi. L'échange avec Soi semble ne pouvoir se faire que par un détour par autrui (à l'égal encore de nos séances d'analyse). Ce tiers permet d'amener l'individu sur une piste, de l'amener à la parole, Bernard se trouve d'ailleurs conduit à un tel constat lorsqu'il précise:« *La vérité est que j'ai besoin d'être stimulé par la présence des gens* »[308].

Et l'Autre, derrière la façade des personnages, se fait parole, langage et création poétique. La multiplicité des voix agit comme un kaléidoscope dont chaque protagoniste renverrait une facette d'un tout morcelé et pourtant commun tel que l'auteur le développe dans son essai « une esquisse du passé »:

> C'est là le ravissement que j'éprouve lorsqu'il m'arrive en écrivant d'avoir l'impression de découvrir ce qui va ensemble, de bien monter une

[307] Pellan, Françoise*, V. Woolf. L'ancrage et le voyage*, PU de Lyon, 1994, p.60

[308] Woolf, V, *Les Vagues* p.92 « *The truth is that I need the stimulus of other people* ». p.59

> scène, de faire tenir debout un personnage. A partir de cela j'atteins à ce que j'appellerai une philosophie ; en tout cas, c'est une idée que je ne perds jamais de vue, que derrière l'ouate se cache un dessin, que nous -je veux dire tous les êtres humains- y sommes rattachés; que le monde entier est une œuvre d'art; que nous participons à l'œuvre d'art. *Hamlet* ou un quatuor de Beethoven constituent la vérité sur cette énorme masse qu'on appelle le monde. Mais il n'existe pas de Shakespeare, pas de Beethoven ; certainement et une fois pour toutes, Dieu n'existe pas. Nous sommes les mots ; nous sommes la musique ; nous sommes la chose en soi. Et c'est ce que je vois quand je reçois un choc.[…] Si je faisais mon autoportrait, il faudrait que je retrouve quelque…jauge, dirais-je…quelque chose qui représenterait cette théorie. Elle démontre que notre vie ne se limite pas à notre corps, ni à ce que nous disons ou faisons ; on vit en permanence en se référent à certaines jauges ou théories à l'arrière-plan. La mienne est qu'un dessin est caché sous l'ouate.[309]

Cette philosophie de l'art, si elle est explicitement décrite ici en 1939, est déjà à l'œuvre dans l'écriture des *Vagues*. Les mots traversent l'apparence du personnage et passent d'un discours à l'autre. Les paroles se font lieu de passage et les tirets ou guillemets ouvrent des portes vers d'autres régions de l'Etre. Pour décomposer le mouvement qui s'exerce au sein du roman, prenons appui sur deux passages représentatifs. Tout d'abord, comme la voix des héroïnes de Sarraute et Bachmann, une voix à dimension divine pousse l'être à avancer.

> Elle parle, la voix de l'Action. Ecoutez, Rhoda (car nous sommes des complices, avec nos mains posées contre une urne froide), écoutez la voix rapide, distraite, excitée de l'Action, la voix des chiens lancés sur la piste. Ils parlent sans cesse sans se donner la peine de finir leurs phrases.[310]

Cette « voix de l'Action » semble venir du souvenir des chants grecs. Elle porte en elle la dimension théâtrale de l'*Agôn* cette partie de la comédie grecque ancienne qui

[309] Woolf, V. *Instants de vie*, Livre de Poche, Stock, 1986 traduit de l'Anglais par Colette Marie Huet, p.79

[310] Woolf, V, *Les Vagues p*.156, « *The voice of action speaks. Listen, Rhoda (for we are conspirators, with our hands on the cold urn), to the casual, quick, exciting voice of action, of hounds running on the scent*. » p.107

alterne avec les chants du chœur et mettant en scène un débat entre personnes aux idées divergentes. Le chœur des vagues est bien là dans l'œuvre amenant rythme et souffle dans le récit. L'Agôn transparaît dans la tension créée par les ruptures entre chaque prise de parole des personnages. Un nouveau tableau se dessine alors, celui de l'étude de l'être mais dans une mise en scène aux accents antiques. L'échange verbal s'efface cependant, laissant place à une confrontation d'images, de points de vue et le rythme des phrases qui s'enchaînent en cadences et « sans fin », fuyant un arrêt irrémédiable. Woolf réinterprète l'écriture dramatique antique comme elle réinterprète certains mythes dont nous reparleront ultérieurement. Les réflexions éparses dans son journal réitérant son attachement aux œuvres classiques – n'oublions pas qu'elle souhaitait relire l'*Odyssée* en grec au moment où elle se lance dans l'écriture des *Vagues*, ce qui vient conforter ce dessein d'un projet d'écriture à la dimension universelle comme elle pouvait le retrouver dans les textes des anciens. Pas d'Agôn sans chœur et c'est là que l'auteur trouve son unité. Si le débat ne peut s'achever, forcément vain par l'impossible compréhension du langage de l'autre, l'échange est cependant possible par les résonnances qui se tissent d'un discours à l'autre, toile de « non –Etre » propre à réunir les âmes. Cette traversée s'esquisse dans notre deuxième extrait choisi:

> Pareille à un oiseau palpitant, une phrase accourt, traverse l'espace qui nous qui écoute et sépare. Elle se pose sur ses lèvres à lui. Je remplis de nouveau mon verre. Je bois. Entre nous, le voile tombe. Je suis admise dans la chaude intimité d'une autre âme.[311]

Le chœur des oiseaux est bien présent par la comparaison du début, puis la parole surgit, se frayant littéralement un chemin, une voie au-delà du seul signifiant premier, au-delà du sens qui ne peut être commun. La phrase devient breuvage magique, c'est-à-dire poétique au sens étymologique du terme. Elle est naissance et création, communion et avènement de l'Autre.

[311] Idem. p.117 *« Words crowd and cluster and push forth one on top of another. It does not matter which. They jostle and mount on each other's shoulders. The single and the solitary mate, tumble and become many. It does not matter what I say. Crowding, like a fluttering bird, one sentence crosses the empty space between us »* p.77

La polyphonie du roman se fait instrument de composition musicale comme nous le reprendrons. La phrase sort de son contexte trivial à l'instar *d'Ulysse* de Joyce lu par Woolf et s'intègre dans un ensemble plus complexe dépassant le singulier pour toucher à l'universel, l'essentiel. La référence à Shakespeare et Beethoven n'est donc pas anecdotique. Le premier s'étant attaché à recourir au théâtre pour faire émerger des questionnements sur la nature humaine et le langage, l'autre se distinguant par ses œuvres symphoniques. La dynamique qui anime chacun des interlocuteurs dans nos œuvres construit donc une unité dans la fragmentation inhérente aux dialogues ou aux soliloques. Chaque silence se fait lézarde dans le mur de l'individu et porte ouverte vers autrui. Voici quelques exemples d'enchaînements où ces lieux de passage s'illustrent comme passerelles pour connecter les univers distincts.

Dans l'œuvre de Woolf tout d'abord:

> […]
> _Regardez la nappe: elle voltige autour de la table, toute blanche, dit Rhoda[…]
> _Près de mon oreille une abeille bourdonne, dit Neville. Elle est ici…Elle n'est plus là…
> _Je brûle, je grelotte, dit Jinny. Je passe tour à tour au soleil et à l'ombre. »

> « Et maintenant, les voilà partis, murmura Louis. Je suis seul. Ils sont rentrés dans la maison pour le déjeuner du matin, et moi je reste ici, au pied du mur, parmi les fleurs .[312]

Les répliques rapides s'enchaînent, donnant au dialogue un rythme cadencé, proche de la stichomythie. Entre celles-ci, des points de suspension laissant une souffle passer mais prolongeant aussi l'image évoquée, dans un espace sans fin. Puis un espace plus long laissé par un saut de plusieurs lignes, annonce la venue d'un autre moment, celui du monologue de Louis. La première proposition ferme la porte sur les personnages, marquant leur départ. Une nouvelle porte s'ouvre sur l'espace intime du protagoniste et

[312] Idem, p.18 « *Now they have all gone said Louis.'I am alone. They have gone into the house for breakfast, and I am left standing by the wall among the flowers*. » p.7

cette frontière est même symbolisée textuellement par la référence au « mur », clôturant le nouveau lieu discursif. Le relais est passé, le retour à la peinture bucolique peut être effectué, porté, cette fois par un autre locuteur. Le silence, partie prenante de l'écriture à plusieurs voix, devient passerelle. Il devient l'instrument nécessaire du voyage entre deux sphères intimes. Notes blanches dont la valeur est signifiée:

> Le silence va se refermer derrière nous. Si je regarde en arrière, par-dessus cette tête chauve, je puis voir le silence qui déjà se referme, et les ombres des nuages qui se poursuivent au-dessus de la lande. Le silence se referme sur notre passage d'un instant.[313]

Ce passage de relais d'un soliloque à l'autre peut même faire l'objet parfois d'un commentaire du personnage, explicitant une nouvelle fois la capacité à ouvrir des « brèches » d'un monde (langagier) à l'autre:

> Je courais de plus en plus vite en criant. Qu'est-ce qui met en mouvement les feuilles? qu'est ce qui met en mouvement mon cœur, mes jambes? Et je me suis élancée vers vous, Louis, lorsque je vous ai vu ici, vert comme un buisson, comme une branche, immobile les yeux fixes[…][314] « les voilà de retour, mes hôtes familiers. La brèche faite en moi par l'admirable coup d'épée de Neville est maintenant refermée. Je redeviens moi même, et je mets joyeusement en jeu tout ce que Neville ignore en moi.[315]

Cette citation insiste sur deux aspects préalablement évoqués: d'une part, la précipitation des personnages dans leur élan verbal, concrétisé ici par le mouvement

[313] Idem, p.75 « *Silence will close behind us. If I look back over that bald head, I can see silence already closing and the shadows of clouds chasing each other over the empty moor; silence closes over our transient passage*. » p.48

[314]Idem, p.21 « *I cried as I ran, faster and faster. What moved the leaves? What moves my heart, my legs? And I dashed in here, seeing you green as a bush, like a branch, very still, Louis, with your eyes fixed. »* p.8

[315]Idem, p.102 « *Now they have returned, my inmates my familiars. Now the stab, the rent in my defenses that Neville made with his astonishing fine rapier, is repaired*. » p.66

soudain rappelant l'impulsion de Sarraute dans son roman. Cette force amène le discours d'un personnage vers celui d'un autre, « hôte familier ». L'image de la fêlure ou de la brèche est à nouveau présente reprise même typographiquement par l'utilisation soudaine de guillemets et l'image de l'épée. Cet intrusion de l'étranger aliène l'être et le tire vers autre chose, ce « non être » évoqué par l'auteur dans *Instants de vie*, puisque le retour à soi s'effectue une fois l'entaille refermée. Or, il convient de se demander par quel biais l'écrivain rend possible ce dialogisme dans un discours qui ne rapporte pourtant pas les paroles de l'autre. Dans ces deux extraits cités l'élément naturel revient et franchit les discours. Les éléments du jardin évoqué par les protagonistes sont en effet repris tour à tour d'un point de vue différent. Dans la dernière citation, le retour sur soi et l'arrêt de l'élan vers les autres passent encore par un élément du paysage. L'œil s'arrête sur une image appelant une autre association. Les mots servent alors une peinture, reflet de l'âme. Un souffle traverse donc le récit: souffle de vie par la force qui l'anime, respiration par le mouvement qu'il amène d'un discours à l'autre, souffle universel par le partage qu'il évoque. C'est un lien qui rassemble les voix isolées, donnant aux soliloques leur unité. Cette caractéristique se retrouve également dans l'œuvre de Bachmann. Non seulement par le trio imaginaire que forment les personnages rassemblés au sein d'une même psyché (phénomène que nous avons déjà commenté en deuxième partie) mais aussi par l'espace intime partagé et revendiqué comme tel:

> Il n'en reste pas moins qu'Ivan et moi, nous trouvons parfois une heure, ou même toute une soirée, que nous avons l'un pour l'autre un peu de temps, et un temps différent. Nous vivons certes des vies séparées, mais le sentiment de l'unité de lieu ne nous quitte pas, et Ivan, qui n'y a sûrement jamais réfléchi, ne peut s'y dérober non plus. Aujourd'hui il est chez moi, la prochaine fois j'irai chez lui ; s'il n'a pas envie d'enrichir nos groupes de phrases, il sort son échiquier ou le mien, et me force à jouer. [316]

[316] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.36, « *Insgesamt kann da aber kein Zweifel sein, dass Ivan und ich manchmal eine Stunde, manchmal sogar ein Abend finden, etwas Zeit füreinander haben, die anders verläuft. Wir leben ja zwei verschiedenen Leben, aber damit ist nicht alles gesagt, denn das Gefühl für die Ortseinheit verläßt uns nicht, und Ivan, der darüber bestimmt nie nachgedacht hat, kann ihr auch nicht entgehen. Heute ist er bei mir, das nächste Mal werde ich bei ihm sein, und wenn er keine Lust hat, mit mir Sätze zu bilden, stellt er sein oder mein Schachbrett auf, in seiner oder meiner Wohnung, und zwingt mich zu spielen* » . p.44

Si les singularités portées par chacun des protagonistes existent, ils évoluent cependant sur un même territoire. Là encore l'enjeu reste le langage. La scission entre les mots de l'un et de l'autre reste présente par le recours à l'image wittgensteinienne du jeu d'échec. Un plateau commun ne paraît pas possible, seul l'emprunt à l'un ou à l'autre paraît probable. La création d'un ensemble reste pourtant envisageable par la collaboration, la mise en commun, l'échange. Le principe de création naît alors de la construction commune de phrases, de l'ouverture au langage de l'Autre. Le langage est terrain de domination lorsque l'interlocuteur impose à l'autre son échiquier mais il peut aussi devenir expérimentation et création lorsqu'il fait l'objet d'une préoccupation commune. Dans cet espace d'invention langagière, les mots deviennent autant de notes d'une composition rythmique, musicale, symphonique. Le Moi de *Malina* laisse entendre des airs qui la hantent et le chœur des *Vagues* poursuit son chant.

2) Les harmonies du chœur

Nous avons pu commenter le phénomène de résonnance que l'on pouvait constater de l'œuvre de Woolf d'un discours à l'autre. Cet écho amène à la création d'un ensemble polyphonique, chœur au sens antique du terme en ce qu'il amène un commentaire sur le moment décrit par le personnage mais aussi au sens musical en ce qu'il répond au « chœur des « oiseaux ». Quant à l'échange de paroles dans l'œuvre de Bachmann, il devient appel, invitation à une troisième voix naissante, celle des astres, dépassant les simples mots pour tendre vers un mode d'expression nouveau. Une écriture à la limite entre musique et littérature s'esquisse alors sous les mots de ces deux auteures, laissant naître sous leur plume une musicalité verbale.

Le premier moment poétique des *Vagues* annonce d'une part la portée dialogique des soliloques et d'autre part la dimension musicale qui leur est inhérente. La métaphore d'un oiseau mimétique des personnages se fait jour rappelant les poèmes d'Alfred Tennyson et Christina Rossetti que cite et commente Woolf dans *Une chambre à soi* se les remémorant avec un esprit critique mais en relevant « *la façon dont un fragment de*

poésie agit sur l'esprit et rythme le mouvement des jambes » car, « *ces mots chantaient dans [son] sang* »[317]:

> Avant la guerre, à un déjeuner d'apparat, comme celui-ci, on aurait dit exactement les mêmes choses, mais elles auraient eu une autre résonnance, parce que, alors, elles étaient accompagnées d'une sorte de fredonnement non articulé, mais musical et captivant, qui modifiait le sens des mots. Pourrait-on en faire une transcription verbale?
>
> Peut être, avec l'aide des poètes, serait-ce possible. Un livre traînait à mes côtés, et l'ouvrant, je tombai sur Tennyson. Voici ce que Tennyson chantait:
>
> *Une larme splendide est tombée*
> *De la fleur-passion de la grille.*
> *Elle vient, ma colombe, ma chérie ;*
> *Elle vient, ma vie, mon destin.*
> *La rose rouge pleure: elle approche, elle approche*
> *Et la rose blanche soupire: elle tarde,*
> *Le pied- d'alouette écoute: je l'entends, je l'entends.*
> *Et le lis murmure: j'attends.*
>
> Est-ce là ce que les hommes fredonnaient aux dîners d'apparat d'avant guerre? Et les femmes:
>
> *Mon cœur est comme un oiseau qui chante,*
> *Et dont le nid est dans la branche humide,*
> *Mon cœur est comme un pommier*
> *Dont les branches ploient sous le poids des fruits serrés ;*
>
> *Mon cœur est comme la lyre arc-en-ciel*
> *Qui nage dans une mer alcyone ;*
> *Mon cœur est plus heureux qu'eux tous,*
> *Car mon amour est auprès de moi*[318]

[317] Woolf, V., *Une chambre à soi*, p.22

[318] *Ibid*, p.20-21

Woolf reprend, s'inspire et réinterprète ces chants de la Nature pour créer une forme nouvelle capable de restituer la force de la poésie dans une œuvre d'un autre genre. On retrouve dans *Les vagues* les couleurs du paysage floral de Tennyson et la comparaison du cœur comme oiseau de Rossetti sous une forme métaphorique filée et une rythmique musicale:

> La lumière frappa tour à tour les arbres du jardin, et les feuilles devenues transparentes s'éclairèrent l'une après l'autre. Un oiseau gazouilla très haut ; il y eut un silence ; plus bas, un oiseau reprit le même chant. […] Au dehors, les oiseaux chantaient leurs mélodies vides.[319]

Le feuilletage polyphonique prend sens dans la lumière qu'il rend mais aussi dans la musique qu'il éveille et qui n'est encore qu'une « mélodie vide », parce qu'encore isolée, vierge. C'est par l'ajout progressif des voix qu'un ensemble symbolique se construit. N'est il pas écrit d'ailleurs que « *La voix humaine a une vertu désarmante. Tous seuls, nous sommes incomplets. »*[320] . Dans cette composition chaque instrument a sa fonction et seule partition est juste lorsqu'aucun ne manque. Si « *Les oiseaux vont et viennent […] avec chacun sa chanson »*[321] comme le précise Suzanne et comme les monologues eux aussi représentent chacun une individualité, l'ensemble cependant crée une harmonie.

Le personnage de Perceval prend forme et corps par le récit des personnages, le chœur de l'œuvre se fait aussi entendre par la succession des discours. Le chant prend de l'ampleur d'un mouvement à l'autre et son évolution suit celle des protagonistes. Voici le parcours des oiseaux au fur et à mesure de l'avancée des vagues:

---

[319] Woolf, V, *Les Vagues*, p.16 « *The light struck upon the tress in the garden, making one leaf transparent and then another. One bird chirped high up; there was a pause; another chirped lower down. […]The birds sang their blank melody outside*. » p.4

[320]Idem, p.79, « *The human voice has a disarming quality- (we are not single, we are one).* » p.50

[321]Idem, p.19 « *Birds are singing up and down and in and out all round us* » p.6

Les oiseaux, gorges mouchetées de rose, de jaune, jetaient une note ou deux, sauvagement, pareils à de joyeux patineurs qui vont par bandes. Puis, soudain, ils se taisaient, se séparaient l'un de l'autre. [322]

[…]

Dans le jardin, les oiseaux qui, à l'aube, avaient chanté au hasard, spasmodiquement, sur tel arbre, sur tel buisson, pépiaient maintenant en chœur d'une voix claire, aigüe, tantôt tous ensemble, comme conscients de la présence de leurs compagnons, tantôt seuls, comme s'ils s'adressaient au pâle ciel bleu. Tous s'envolaient d'un seul coup d'aile, lorsque le chat noir rampait à travers les buissons, ou lorsque la cuisinière les effrayait en jetant des cendres sur le tas d'escarbilles. Leur chant était plein de crainte, et d'appréhension de la douleur, et du sentiment d'une joie qu'on doit en toute hâte arracher à l'instant. Puis, tous chantaient à qui mieux mieux dans l'air limpide du matin, volant très haut au-dessus des ormes, se poursuivant, fuyant, se pourchassant, se becquetant tout en tournoyant en plein espace. Ensuite, las de se poursuivre, las de voler, ils descendaient avec grâce, s'inclinaient doucement vers le sol, se posaient, et demeuraient silencieux sur un arbre, sur un mur, et leurs yeux brillants jetaient de vifs coup d'œil, et leurs têtes se tournaient çà et là, prodigieusement attentives, conscientes à l'excès de la présence d'un objet en particulier […].[323]

Dans le jardin où les arbres étalaient leurs branches épaisses au-dessus des parterres, des serres et des étangs, chacun pour soi, les oiseaux chantaient. Un oiseau solitaire pépiait sous la fenêtre de la chambre à coucher; un autre sous la plus haute branche du lilas ; un troisième sur le rebord du mur. Tous chantaient d'une voix stridente, passionnée, véhémente, qui semblait leur éclater du cœur, sans souci de l'âpre dissonance produite avec le chant de

---

[322]Idem, p.37 « *The birds, whose breasts were specked canary and rose, now sang a strain or two together, wildly, like skaters rollicking arm –in –arm, and were suddenly silent, breaking asunder*. » p.20

[323]Idem, p.85 « *In the garden the birds that had sung erratically and spasmodically in the dawn on that tree, on that bush now sang together, as if conscious of companionship, now alone as if to the pale blue sky. They swerved, all in one flight, when the black cat moved among the bushes, when the cook threw cinders on the ash heap and startled them. Fear was in their song, and apprehension of pain, and joy to be snatched quickly now at this instant. Also they sang emulously in the clear morning air, swerving high over the elm tree, singing together as they chased each other, escaping, pursuing, pecking each other as they turned high in the air. And then tiring of pursuit and flight, lovely they came descending, delicately declining, dropped down and sat silent on the tree, on the wall with their bright eyes glancing, and their heads turned this way, that way, aware, awake, intensely conscious of one thing, one object in particular* » p.54

l'oiseau voisin.[…]Ils chantaient en plein air, en plein soleil, revêtus de leur magnifique plumage neuf, veiné comme un coquillage ou brillamment moucheté, rayé ici du bleu le plus tendre, là éclaboussé d'or, ou bariolé d'une seule plume éclatante. Ils chantaient, comme si leur chant leur était arraché par la pression du matin. Ils chantaient comme si les arrêtes de l'Etre étaient devenues soudain plus aigües, plus tranchantes, capables de fendre la douceur de la lumière verdâtre et bleue, et l'humidité mouillée de la terre […]. De temps à autre, leurs chants coulaient en gammes rapides, emmêlés comme les eaux d'un torrent de montagne qui se heurtent, s'unissent, se précipitent de plus en plus vite le long des mêmes pentes, et frôlent les mêmes feuillages épais. Mais un roc les arrête, et elles se séparent.[324]

[…]

Les oiseaux chantaient des lieder passionnés qui ne s'adressaient qu'à l'oreille d'un seul être, puis se taisaient. [325]

[…]

Les oiseaux se tenaient tranquilles, se contentant de tourner rapidement leurs petites têtes de droite à gauche. Ils se taisaient, comme gorgés de chants, comme repus de la plénitude de midi.[326]

[…]

Les oiseaux tournoyaient en plein ciel ou fondaient sur leur proie. Ils couraient sur les traces du vent, tourbillonnaient et se séparaient comme s'ils n'étaient que les mille fragments d'un même corps. Ils s'abattaient sur la cime des grands arbres comme un filet palpitant. Ca et là, un oiseau se dirigeait tout

[324]Idem, p.122-123 « *In the garden where the trees stood thick over flower beds, ponds, and greenhouses the birds sang in the hot sunshine, each alone. One sang under the bedroom window; another on the edge of the wall. Each sang stridently, with passion, with vehemence, as if to let the song burst out of it, no matter if it shattered the song of another bird with arsh discord. Their round eyes bulged with brightness; their claws gripped the twig or rail. They sang, exposed without shelter[…] They sang as if the song were urged out of them by the pressure of the morning. They sang as if the edge of being were sharpened an d must cut, must split the softness of the blue green light, the dampness of the wet earth.[…]. Now and again their songs ran together in swift scales like the interlacings of a mountain stream whose waters, meeting, foam and then mix, an hasten quicker and quicker down the same channel, brushing the same brad leaves. But there is a rock; they sever*. » p.81-82

[325],Idem, p.163 « *The birds sang passionate songs addressed to one ear only and then stopped* » p.112

[326] Idem, p.180 *« The birds sat still save that they flicked their heads sharply from side to side. Now they paused in their song as if glutted with sound, as if the fullness of midday had gorged them. »* p.125

seul vers la lande, et, perché sur un poteau blanc, ouvrait et refermait alternativement ses ailes en pleine solitude.[327]

[…]

Un oiseau perché sur un arbuste couleur de cendre s'emplit le bec d'une gorgée d'eau froide. On n'entendait ni le bruit des roues ni le bruit des faucheurs: rien que la clameur du vent qui s'élançait toutes voiles dehors, frôlant le sommet des brins d'herbe[328]

[…]

La grive se taisait et un mouvement de succion ramenait le ver à l'intérieur de son gîte étroit.[…] D'errantes lumières traînaient leurs panaches sur des routes invisibles et comme englouties, mais nulle lueur ne s'épanouissait au creux de l'aile repliée des collines, et l'on entendait aucun bruit, sauf le cri d'un oiseau en quête du plus solitaire des arbres.[329]

Les oiseaux reviennent, au rythme des vagues, ils répondent par leur chant et seulement parfois par leur cri, aux réflexions solitaires des personnages. D'abord isolés et disharmoniques, ils se regroupent petit à petit pour s'échanger les notes d'une composition à plusieurs voix. Se prenant au jeu, leur chant devient passionné et le rythme s'accélère, tels que le lecteur peut aussi le constater dans la partie soliloquée:

Le chœur des garçons en gaieté recommence. Maintenant, ils cassent de la vaisselle: un des signes conventionnels de la joie. Le chœur, pareil à un torrent, escalade les rochers, assaille brutalement les vieux arbres, se précipite au fond des gouffres avec un abandon splendide. Ils roulent, ils galopent, ils courent le renard, ou après des ballons de football ; ils montent et descendent attachés à leurs rames, tout pareils à des sacs de farine. Toutes les séparations

[327]Idem, p.198 « *Birds swooped and circled high up in the air. Some raced in the furrows of the wind and turned and sliced through them as if they were one body cut into a thousand shreds. Birds fell like a net descending on the tree-tops. Here one birds taking its way alone made wing for the marsh and sat solitary on a white stake opening its wings and shutting them*. » p.139

[328]Idem, p.226 « *A bird, perched on an ash-colored twig, sipped a beak full of cold water. There was no sound of cropping and no sound of wheels, but only the sudden roar of the wind letting its sails fill and brushing the tops of the grasses*. » p.159

[329]Idem, p.256 « *The trush was silent and the worm sucked itself back into its narrow hole.[…] Travelling lights drove a plumy wedge among unseen and sunken roads, but no lights opened among the folded wings of the hills, and there was no sound save the cry of a bird seeking some lonelier tree. »* p.181

> individuelles disparaissent: ils agissent comme un seul homme. Le vent d'octobre souffle sur ce tapage et le disperse dans la cour: bouffées de silence, bouffées de bruits. Ils cassent de nouveau de la vaisselle: les conventions toujours.[330]

Le chœur en vient alors à se rapprocher du liquide vital qui s'écoule à travers les pages du roman, élément poétique mais aussi dynamique du récit. Le *Ils* des camarades de jeu répond aux groupe « des oiseaux », recréant une voix de chorale répondant à l'autre. Le dialogue revêt alors une autre dimension. La binarité du rythme créée par l'alternance moment poétique /moment discursif se fait dialogue des êtres ne formant plus qu'un avec l'Autre qui est partout et nulle part mais qui se fait entendre dans les branches des arbres, dans les flots du torrent, au cœur des vagues. Le Moi polyphonique formé par les « je » successifs » se place en miroir des « mille fragments d'un même corps » formé par les oiseaux. Lorsque Perceval se laisse deviner puis disparaître, ensemble, individus et oiseaux ne semblent plus alors chercher que « l'oreille d'un seul être ». Enfin, l'obscurité retombant sur les flots, chacun regagne sa solitude, il ne reste plus que chant isolé d'oiseau, cri et voix solitaire, avant le silence final. Un chant reprend l'autre et les blancs qui les séparent ne semblent être là que pour laisser planer ce qui ne peut se dire, fuite entre deux mesures qui donne toute sa justesse pour Woolf à la musique intérieure: *« ce que je chantais de façon si poignante que je ne l'ai jamais oublié, ni ma vision d'une nageoire fendant une mer vaste et vide* »,[331] écrit elle d'ailleurs dans son journal. La musicalité dans l'œuvre de Woolf n'est plus à démontrer ; ici l'alternance des modes discursifs sert réellement à l'auteur pour composer une symphonie polyphonique. Chaque voix, devient par son timbre l'instrument d'un jeu dont les harmonies se font et se défont au fil des pages. L'orchestration obéit à une partition rigoureuse écrite tantôt pour une voix humaine, tantôt pour l'élément naturel, avant de se rejoindre dans la voix d'un Tout universel. Et si l'ensemble fonctionne, c'est que les deux grands ensembles suivent le

[330]Idem, p.104, « *There again comes that rollicking chorus. They are now smashing china-that also is the convention. The chorus, like a torrent jumping rocks, brutally assaulting old trees, pours with splendid abandonment headlong over precipices. On they roll; on they gallop; after hounds, after footballs; they pump up and down attached to oars like sacks of flour. All divisions are merged-they act like one man. The gusty October wind blows the uproar in bursts of sound and silence across the court. Now again they are smashing the china-that is the convention. »* p.68

[331] Woolf, V., *Journal*, t. 3, Stock, Paris, 1983, p.387

même chef d'orchestre, ce Temps qui meut les choses, celui qui donne aux êtres et aux vagues leur irrémédiable mouvement, Temps du vécu intérieur, le seul propre au partage d'une intimité. Cette recherche esthétique d'une écriture mêlant les arts et transgressant les genres se retrouve également dans l'œuvre de Bachmann.

Si l'on connaissait l'intérêt de Woolf pour la musique, dont une de ses nouvelles portent explicitement la marque: *The string quartet*, l'apport de la musique dans l'écriture de l'auteure autrichienne est lui essentiel dans sa réflexion artistique. A l'origine de plusieurs pièces radiophoniques où la question du rendu oral et de la rythmique se pose déjà, Bachmann s'est aussi fait remarquer par son talent de librettiste et sa collaboration réussie avec le compositeur Hans Werner Henze. Non seulement l'auteur parsème son roman d'extraits du *Pierrot lunaire* de Schönberg, mais la musique hante son œuvre et la nourrit. Forme de langage où mots et notes s'accompagnent mutuellement, ne laissant donc pas seul le langage se heurter aux limites du dire ; il n'est donc pas étonnant que l'on retrouve dans son roman l'invocation d'une voix hors temps, hors frontières. Lorsque la narratrice se laisse aller au discours prophétique, elle prépare l'arrivée d'un souffle nouveau:

> Un jour viendra où les humains auront des yeux d'or rouge et des voix sidérales, où leurs mains seront faites pour l'amour, et la poésie de leur sexe sera réinventée. [332]

Ce désir d'un nouvel outil d'expression, faisant renouer l'être avec l'Origine, qu'elle soit sa force féminine ou sa virilité créative revient de façon réitérée, obsédante comme un appel fait à l'Etre universel: *«C'est avec une voix inouïe, avec ma voix d'astre, ma voix sidérale que je suscite son nom et sa présence.»*[333] L'espace poétique dépasse

[332] Bachmann, I., *Malina*, p.112 « *Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wieder schaffen sein* » p.112

[333]Idem, p.184 « *ich rufe Ivan, aber er muss nicht kommen, muß mich nicht halten, denn mit einer Stimme, die noch nie jemand gehabt hat, mit der Sternstimme, der siderischen Stimme, erzeuge ich den Namen Ivan und seine Allgegenwart*. » p.236

l'horizon terrestre est s'ouvre au cosmos où ne résonne plus qu'une seule voix composée des différentes strates de l'Être. Cette voix se distingue par son aptitude à dépasser les distances et à réunir l'indicible et l'exprimé, le silence et le mot. Comme dans l'œuvre de Woolf, le lecteur assiste à la recherche d'une voix qui rassemble et qui pourtant ne peut prendre naissance que par un premier mouvement de séparation. Cette langue de l'au-delà de soi dépend d'un jeu d'assemblage, de rencontre. Elle ne naît que par la mise en mouvement d'une danse à plusieurs et la résurgence de l'Amour au sens de force unificatrice et universelle et même philosophique à l'instar du logos héraclitéen comme l'explique Marko Parjevic:

> Il s'agit d'un ordre amoureux de la langue par tension harmonique où l'amour est à entendre dans le sens d'une rigueur d'être […] le différent de soi même tombe d'accord avec soi. Cet accord ne lui vient pas de dehors: c'est lui-même qui se divisant s'unit, s'écartant, se rassemble, s'opposant, s'accorde. Le deux fait un, le un fait deux, et cela dans le moment et aussi dans le durée où s'inscrit le rythme.[334]

Le va et vient d'un « je » à l'autre, les silences scandant le passage d'une parole à une autre créent une tonalité particulière, fondamentale, au cœur de l'Harmonie polyphonique, qui a pu être rapproché de la « Grundstimmung » d'Hölderlin. Cette voix qui résonne et repousse le sens au-delà des frontières du Dire qui reprend celle des présents mais est aussi celle de l'Absent, parole poétique vers laquelle tend toute forme de création. Nos œuvres sont ainsi avant tout champ de création, et les mots y sont détournés pour être transformés en notes ou même en teintes. La parole s'y déploie comme terrain d'expérimentation sur le chemin d'une nouvelle grammaire langagière.

[334] Pajevici, Marko, *Poésie, musicalité, liens, croisements, mutations*, L'Harmattan, p.2007, p.58

II) S'entendre écrire

Non seulement les soliloques ouvrent les portes d'une parole poétique mais ils engagent également leur auteur sur la voie de l'écriture. L'intimité recréée dans nos œuvres porte les traces de la recherche esthétique. A défaut de pouvoir dire l'indicible, il reste à en montrer le chemin. Les personnages font ainsi preuve d'une attention particulière accordée aux mots choisis, au phrasé rendu. Leur discours ne reproduit pas une oralité fictive et triviale (à la différence du monologue traditionnel), mais il traduit souvent la recherche menée par l'écrivain dans sa quête d'un langage authentique. Le lecteur assiste alors à une mise en abîme de l'œuvre en création. L'auteur donne voix à des personnages pour accéder à une autre forme de langage singulière mais ces voix se font elles mêmes porte-parole d'une réflexion sur la vacuité des mots et l'impuissance du langage ordinaire.

1) Sarraute ou la vie des mots.

Deux moments consacrés à la recherche de l'écriture et à la résonnance des mots se retrouvent au centre du roman de Sarraute: l'exercice de récitation et celui de rédaction, deux contraintes liées au langage et imposées à la narratrice enfant. La réitération de ce souvenir dans l'anamnèse n'est pas anodine mais permet à l'auteur de se remémorer ce qui fait obstruction à un langage « naturel ». Alors qu'elle tente de rendre le moment vécu avec des mots « vrais », ce sont les passages appris, les textes enseignés, portés par l'environnement éducatif qui lui reviennent.

> « Cher petit oreiller, doux et chaud sous ma tête, plein de plume choisie, et blanc et fait pour moi… » tout en récitant, j'entends ma petite voix que je rends plus aigüe qu'elle ne l'est pour qu'elle soit la voix d'une toute petite fille, et aussi la niaiserie affectée de mes intonations… je perçois parfaitement combien est fausse, ridicule, cette imitation de l'innocence, de la naïveté d'un petit enfant, mais il est trop tard, je me suis laissé faire, je n'ai pas

> osé résister quand on m'a soulevée sous les bras et placée debout sur cette chaise pour qu'on me voie mieux….[335]

> C'est la leçon de récitation…je regarde la main de la maîtresse, son porte-plume qui descend le long de la liste de noms…hésite…si elle pouvait aller plus bas jusqu'à la lettre T?[…]Je sais très bien le texte par cœur, je ne risque pas de me tromper, d'oublier un seul mot, mais il faut surtout que je parle sur le ton juste…voilà, c'est parti…ne pas faire trop monter, trop descendre ma voix, ne pas forcer, ne pas la faire vibrer, ça me ferait honte…dans le silence ma voix résonne, les mots se détachent très nets, exactement comme ils doivent être, ils me portent, je me fonds avec eux, mon sentiment de satisfaction…[336]

L'exercice scolaire offre à la narratrice enfant une sérénité superficielle, les mots résonnent conformément à ce que l'on peut attendre d'eux et de celles qui les portent: rien de plus qu'un message appris qui appartient au langage de l'extérieur. La réitération de ce moment d'apprentissage au cœur du roman vient confronter la narratrice à ses différents rôles. Ils permettent de créer des variations de tensions selon le mode choisi entre la Nathalie intime, celle qui tente de laisser couler les mots de l'intérieur et la petite Nathalie « poupée », celle que les adultes tentent de modeler. Entre la résonnance des mots prononcés et le ressenti, le creux laisse émerger les tropismes chers à l'auteur. Sans cette dissension, le travail d'introspection de l'adulte serait incomplet. L'anamnèse laisse ressurgir à la fois les souvenirs et les phrases inscrites dans la mémoire de l'élève mais aussi les images et le ressenti de la fillette. Le « je » adulte, redonne vie à ce vécu intérieur par sa recherche des termes pouvant le qualifier. Le travail de la parole est donc double ici. D'une part, il s'agit de retrouver le discours formaté, normé de l'enfant ; d'autre part, il convient de fixer l'effet de celui –ci sur la narratrice à ce moment là, l'indicible. L'expérience nécessite donc plusieurs tentatives pour avoir une chance d'être concluante. La récurrence de la thématique permet de fixer une « situation problème » déterminante. Une des motivations de ce choix d'écriture se trouve ainsi commentée par J. D Moussay[337]: « *elle a essayé de cadrer ce que d'autres et elle-même ont appelé*

[335] Sarraute, N., *Enfance*, p.62

[336]Idem, p.180

[337]Moussay, J.D, *Les Mots et leurs malaises*, in *Autour de N.Sarraute, colloque internationale de Cerizy-la-salle* Annales littéraires, Université de Besançon, 1995, p.148

l'innommable, l'insondable ou l'impossible à dire. Mais cet impossible à dire, il s'agit de le situer dans les termes d'un problème afin de le passer au signifiant, au symbolique. ». La narratrice se retrouve face à cette problématique du langage vrai. Ainsi, la séance de rédaction, elle aussi répétée, oppose les mots convenus aux mots indécis et encore imprécis de la narratrice. La tentation de l'écriture se fait jour mais suit immédiatement la difficulté à se détacher du mode langagier familier et des normes de l'usage collectif. L'auteur mime l'enfant découvrant le travail de l'écrit et les difficultés qui lui sont inhérentes.

> Je suis dans ma chambre, à ma petite table devant la fenêtre. Je trace des mots avec ma plume trempée dans l'encre rouge…je vois bien qu'ils ne sont pas pareils aux vrais mots des livres…Ils sont comme déformés, comme un peu infirmes… En voici un tout vacillant, mal assuré, je dois le placer… ici peut être…non, là… Mais je me demande…j'ai dû me tromper…il n'a pas l'air de bien s'accorder avec les autres, ces mots qui vivent ailleurs…j'ai été les chercher loin de chez moi et je les ai ramenés ici, mais je ne sais pas ce qui est bon pour eux, je ne connais pas leurs habitudes…[338]

> Les mots parmi lesquels je me suis posée ne sont pas mots de tous les jours, des mots grisâtres, à peine visibles, assez débraillés…ces mots-ci sont comme revêtus de beaux vêtements, d'habits de fête…la plupart sont venus de lieux bien fréquentés, où il faut avoir de la tenue, de l'éclat…ils sont sortis de mes recueils de morceaux choisis, des dictées aussi […] aucun risque de voir quoi que ce soit fluctuer, devenir instable, incertain.[339]

Ces deux passages ont pour point commun de traiter des mots comme entités venus d'un « ailleurs » bien loin de l'« ici » de la narratrice enfant. Leur superficialité et leur vacuité s'expose dans la personnalisation qui fait d'eux des *gens bien comme il faut*, des *poupées* avec lesquelles jouer à inventer des vies lues et apprises. Ils prennent place dans le jeu de rôle de la petite fille comme les outils d'un habit de normalisation, de mise en forme éducative et restent loin du naturel recherché par la narratrice adulte, des mots sans maquillage, originaires du *là* de l'intimité, moins bien rangés et fixés que celui du

[338] Sarraute, N, *Enfance*, p.87

[339] Idem, p.216

tout un chacun. En s'écrivant comme apprentie auteure, la narratrice joue du miroir vers soi pour illustrer le sens de sa recherche et l'inscrire dans un parcours de vie. Le résultat de la rédaction de la fillette disparaît derrière le travail seul de recherche, d'écriture et de relecture. Le lecteur suit alors une sorte de génotexte primitif puisqu'il suit la tentative de mise en œuvre d'un processus d'écriture. Or il s'agit bien dans *Enfance* de retrouver justement la trace laissée par les actes et les mots plus encore que les faits même. Et cette démarche, telle qu'elle est à l'œuvre dans le roman est reprise par Sarraute dans une interview accordée quelques années après la parution de l'œuvre. L'auteure nous y éclaire sur l'intérêt apporté par ce choix de souvenirs:

> Or, il me semble que c'est l'effort qui, en l'occurrence, nous intéresse. Cette interpénétration de la sensation et du langage, en laquelle consiste le travail de tout écrivain_ quels que soient les résultats obtenus. Ce qui peut-être instructif, c'est moins la réussite que la tentative.[340]

L'expérience reste donc le sujet principal en tant qu'espace de vie et de ressenti. D'où l'importance du dialogue qui ne fixe pas les êtres ni les choses dans un état mobile mais permet de scinder les images et de faire progresser, par la bivocalité, la perception des choses. La mise en doute du souvenir par la voix de la conscience contraint la narratrice à trouver une voie d'expression à donner à la sensation réminiscente.

> C'est cette lute continuelle entre la sensation qu'il faut conserver telle qu'elle est, qu'il faut faire entrer dans les mots, des mots qui la figent, des mots qui la déforment, des mots qui la grossissent, c'est cette lutte continuelle entre la force du langage qui entraîne et détruit la sensation, et la sensation qui, elle aussi, détruit le langage.[341]

[340] Sarraute, N, « le langage dans l'art du roman » in Benmussa, S., *Nathalie Sarraute, qui êtes vous ?* La Manufacture, 1987, p.194

[341] Sarraute, N, in Benmussa, S., *Nathalie Sarraute, qui êtes vous ?*p.129

Enfance est alors le récit dialogué de cette lutte. Les deux voix conversent sur les mots justes à donner à ces moments de vie et ces mots se cherchent sur des chemins de traverse du langage, des espaces « en friche » ou rien encore n'est délimité.

2) Ecrire pour composer: *Les Vagues*

Les voix de Woolf, elles aussi sont sujettes à considérer autrement les mots qui sont les leurs ou ceux qui résonnent dans leur for intérieur. Les paroles attirent le regard des personnages à qui il manque le langage pour en parler. Sous le filtre de leur ressenti, les mots deviennent autant de touches de couleur laissés par le pinceau du vouloir-dire. Ils se détachent les uns des autres par leur tonalité et leur assemblage prend alors des allures picturales qui rappellent au lecteur l'importance de la lumière dans l'œuvre de Woolf:

> […]
> Ces mots là sont jaune vif, dit Jinny. Ce sont des mots ardents. J'aimerais avoir une robe ardente, une robe jaune vif, une robe du soir couleur fauve.
> Chaque syllabe, dit Neville, est douée d'une signification particulière.[…][342]

L'écriture chez Woolf tient d'un désir d'expression mêlant différents arts, elle se sert de chaque pratique pour puiser la forme adéquate à ma sensation éprouvée. Cette recherche correspond à une volonté de décloisonner le langage. En partant d'une analyse de son propre fonctionnement psychique dont on retrouve les traces dans *Instants de vie:*

> Il y avait une cause extérieure à l'intensité de cette première impression: l'impression des vagues et du gland du store ; la sensation, telle que je la formule parfois pour moi-même, d'être à l'intérieur d'un grain de raisin et de voir à travers une pellicule d'un jaune semi translucide.[…]. Si j'étais peintre, je rendrais ces premières impressions en jaune pâle, argent et

[342] Woolf, V., *Les Vagues*, p.29-30 « Those are white words », said Susan, « like stones one picks up by the seashore. »[…]« Those are yellow words, those are fiery words »[…]« Each tense », said Neville, « means differently. There is an order in this world; there are distinctions, there are differences in this world, upon whose verge I step. For this is only a beginning » p.14

> vert. Il y avait le store jaune pâle ; la mer verte ; le gris-argent des fleurs de la passion. Je représenterais une forme sphérique ; semi-translucide. Je représenterais des pétales recourbés ; des coquillages, des choses semi-translucides ; je tracerais des formes arrondies, à travers lesquelles on verrait la lumière, mais qui demeureraient imprécises. Tout serait vaste et indistinct ; et ce que l'on verrait on l'entendrait aussi; des sons sortiraient de tel pétale ou telle feuille- des sons indissociables de l'image. Sons et images semblent avoir une part égale dans ces premières impressions.[343]

La tentation de la peinture, avivée par les discussions de Woolf avec Vanessa Bell et le cercle du Bloomsbury [344]imprègne l'œuvre de l'auteur et la forme du discours direct et du dialogue permet de créer un détachement du narrateur à son discours, le plaçant dans une position spectatorielle. Les métaphores marines et végétales, ainsi que les sonorités choisies participent ainsi à la composition picturale du roman. La lumière se déclinent derrières les touches de blancs glissées dans les soliloques, que nous avons déjà pu évoquer et suit le mouvement des vagues. L'écriture recrée ici une force d'évocation qui dépasse la signification de syntagmes pour développer une perception multi-sensorielle. La composition musicale que l'on discernait d'un soliloque à l'autre est donc à intégrer dans un système plus complexe mêlant sensation auditive, émotion subjective et vision esthétique. D'ailleurs l'auteur des *Vagues* ne parvient elle pas à la constatation suivante: *« Nous sommes les mots ; nous sommes la musique; nous sommes la chose en soi. Et c'est ce que je vois quand je reçois un choc »*[345]*?* La restitution de l'émotion ne peut donc se contenter d'un seul vecteur d'expression. La profondeur de l'écriture woolfienne tient donc dans les échanges et l'interaction du dit et du tu, de l'invisible avec le visible, du perçu avec le réel. Parmi les « je » de l'œuvre, certains êtres assument un statut particulier. C'est le cas de Bernard, qui se distinguent des autres par son utilisation des mots. A l'écoute des autres, Suzanne le caractérise par ses « phrases » qui l'accompagnent et qu'il ne cesse de poursuivre. Bernard ne se contente pas de rendre aux mots leur couleur, leur note, il les interroge et se place en observateur zélé de la parole.

[343] Woolf, V, *Instants de vie*, p.69-70 Traduction de Colette-Marie Huet

[344] Je renvoie à ce sujet aux références de l'essai de Chantal Lacourarie *V. Woolf,L'écriture en tableau,* Critiques littéraires, L'Harmattan, 2002

[345] Woolf, V, *Instants de vie*, p.78

Explorateur de cette « *espèce de territoire imprenable* »[346] que les échanges de discours construisent, il réfléchit à la question de littérature et offre par là une figure de relais à l'auteur. Et ses réflexions sur l'écriture ne sont pas sans rappeler certains passages *d'Instants de vie*. Il se dit constamment à la recherche *« d'une phrase parfaite, tout juste adaptée à l'instant qui passe »*[347]et commente ses recherches comme Virginia Woolf peut le faire dans ses essais et dans son journal. Il se regarde écrire comme pour mieux discerner le cheminement de son esprit et écoute la résonnance de ses phrases en prêtant attention à l'effet sur leur destinataire, ainsi, lorsqu'il se lance dans l'écriture d'une lettre à à la jeune fille qu'il aime, il commente:

> Ce que je cherche à obtenir, c'est un effet de rapidité, de chaleur, de fondu, ce flot de phrases coulant l'une dans l'autre, comme de la lave…[…]Relisons…Non, c'est un peu terne ; et ce passage ne tient pas debout. Cette phrase est légèrement trop cérémonieuse. Enfin, j'y suis. Le rythme tant cherché retentit dans ma cervelle (dans la littérature, le rythme est tout). Je vais pouvoir écrire sans arrêt, comme en me jouant. [348]

Et ce mode de composition rappelle celui évoqué par l'auteur dans un courrier où elle se prend comme sujet même de sa lettre en tant qu'auteur:

> Le plus difficile, quand on écrit une lettre, c'est d'abord qu'il faut élaguer et qu'on n'a pas le courage de s'appesantir sur les petits désastres qui, à nos yeux pourtant, ont énormément d'importance, qu'il faut donc endosser une personnalité qui n'est pas la vraie. Quand je vous écris par exemple, à vous que je n'ai pas vu depuis 11 ans, j'adopte invariablement un mode enjoué, sans

[346] Woolf, V, *The Waves*, « *But when we sit together, close, said Bernard, we melt into each other with phrases. We are edged with mist. We make an unsubstantial territory* » p.10

[347] Woolf, V, *Les vagues*, p.80, « *I am eternally engaged of founding some perfect phrase that fits this very moment exactly. » The Waves*, p.51

[348] Idem, p.91, « *It is the speed, the hot, molten effect, the laval flow of sentence into sentence that I need. […]Let me read a page. No, this is dull, this is scrappy. This is rather too formal. Now I am getting the hang of it. Now I am getting his beat into my brain (the rhythm is the main thing in writing).Now, without pausing I will begin, on the very lilt of the stroke* » p.58

> doute parce que c'est un masque commode ; or les masques – précisément parce que je suis écrivain – me pèsent. Maintenant que je suis vieille, je ne veux plus avoir à m'encombrer de superflu, je veux former des mots à la crête des vagues de mon esprit – redoutable entreprise [349]

L'écriture à l'œuvre sous toutes ses formes crée une mise en abîme du travail de l'auteur.

3) *Malina* ou le miroir de l'écriture.

a) *Exercices de style et mise en œuvre littéraire.*

L'idée de la lettre revient d'ailleurs dans l'œuvre de Bachmann où l'on retrouve aussi à plusieurs reprises la narratrice préoccupée de son courrier. Dans cet exercice d'écriture, les tâtonnements et la glose qui l'accompagne prennent le pas sur le sujet ou le destinataire de la correspondance. La lettre, la rédaction, le télégramme représentent en réalité autant de voies d'expérimentation et de tentatives de mise à distance du langage pour le narrateur et il n'est donc pas même nécessaire d'en montrer un résultat aboutit, la démarche se suffisant à elle-même. Ces médias permettent surtout à l'auteur d'ouvrir le champ de la spécularité offrant au lecteur l'image d'un être en construction, fragmentée et hésitante où le moi se fait reflet de l'âme ou image faussée d'un je jouant un rôle pour cet autrui destinataire des mots, phénomène bien compris par Bernard pour qui: *« Chaque personne à qui je parle oblige des mots différents à se former sur mes lèvres »*[350]Dès lors, il ne lui reste qu'à partir « *à la recherche de quelque chose d'intact au milieu des fragments et des membres de phrases* »[351]. Bernard doute de sa capacité à donner des mots à son ressenti, il remet en question son langage et celui des autres et n'envisage finalement sa création que dans le morcellement. L'authenticité des choses et des êtres percerait alors dans le non-dit de la parole, dans les entractes et les blancs du dialogue, les

[349] Woolf Virginia, *Lettres*,in VILLENEUVE Pierre-Eric, « Autobiographie et modernité: l'exemple de la correspondance », in *Virginia Woolf, Le Pur et l'Impur*, sous la direction de Catherine BERNARD et Christine REYNIER, Colloque de Cerisy, PUR, Rennes, 2001., Lettre du 3octobre 1924 à Jacques Raverat, p.288.

[350] Woolf, Virginia, *Les Vagues*, p.147 « *Different people draw different words from me »*, p.100

[351] Ibid, p.286, « *I to seek among phrases and fragments something unbroken »* p.205

interstices des soliloques. Là encore, nous retrouvons l'idée évoquée précédemment du souffle s'échappant des pauses caractérisant l'écriture de l'œuvre. Le personnage s'attardant sur ses propres mots invite par là le lecteur à une autre lecture de l'œuvre entre les lignes comme la narratrice de Bachmann qui reprend les intentions romanesques de l'auteur et nous amène à repenser leur unité. Le Moi de *Malina* se joue également du lecteur en créant l'ambiguïté autour de sa personne par les allusions implicites faites à la vie de Bachmann. Ecrivain, la narratrice se consacre à l'écriture d'œuvres aux titres évocateurs: *Espèces de morts, Les ténèbres d'Egypte, souvenir de la maison des morts, Trois assassins, Les secrets de la princesse de Kagran* et un projet d'écriture qu'elle dédie à Ivan mais qui lui semble difficilement réalisable, *l'Exultate Jubilate.* Elle écrit aussi de nombreuses lettres (rappelant que l'auteure du roman est aussi celle des *Lettres à Felician)*, qui restent non expédiées et signées d'une inconnue. Comme Bernard, cette narratrice auctoriale s'attarde sur ce matériau qui reste son outil de travail: le langage. Elle se projette dans les phrases qu'elle s'entend dire, prononcer ou imaginer et qui sèment le doute dans son esprit, « *Au café Heumarkt, [elle] continue d'en vouloir à Lina, dangereuse confidente de tant de [ses] pensées, et qui [l]'entend parfois prononcer au téléphone des phrases, pures hérésies pour elle […]* »[352]. Le double est là pour mettre en évidence la fausseté des paroles prononcées pour l'extérieur et confronter la narratrice à ses propres mots. La figure de l'Autre lui offre la possibilité de mettre en scène sa parole et de créer la distance nécessaire pour entendre ses phrases dans une autre caisse de résonance. Et si les mots du quotidien, lui pèsent et l'aliènent, les mots de la parole intime ou de la création se plient au jeu de rôle qu'elle scénarise. Entre le langage poétique d'Ivan et la voix dirigée par le principe de Raison que porte Malina, le Moi tâtonne, écoute et compose.

Elle constate l'imperfection des mots, s'étonne de la résonance de ces mots « étrangers » qui ne lui appartiennent pas mais lui semblent si familiers. Bernard achève sa recherche sur l'expression d'un désir: celui d'un langage naïf:

> Comment décrire le clair de lune? Et comment décrire l'amour? De quelles périphrases faut il se servir pour désigner la mort? Je ne sais pas. J'ai besoin d'un langage naïf comme celui des amants, de mots d'une seule syllabe

[352] Bachmann, Malina, p.97 "*Im Café Heumarkt bin ich noch immer böse auf Lina, denn sie ist die gefährliche Mitwisserin mancher meiner Gedanken, sie hört mich auch manchmal Sätze am Telefon sagen, die für sie die reine Häresie sind »* p.124

> comme ceux dont se servent les enfants quand ils entrent dans la chambre et trouvent leur mère occupée à coudre, et qu'ils ramassent un bout de laine brillante, une plume, ou un lambeau de cretonne. J'ai besoin d'un gémissement, d'un cri.[…] Nulle de ces résonances, nul de ces échos exquis qui retentissent de nerf en nerf jusque dans nos poitrines, musique insensée, phrases qui mentent. Je n'ai plus rien à démêler avec les tournures de phrases.[353]

L'expression recherchée tend au cri animal, originel, souffle de liberté affranchi d'une phrastique normée et sclérosée mais tirée de la chair vive et concentrant l'essence même de l'humanité. Le Dire qui se fait entendre n'est alors plus que bruit ou silence, les mots de l'indicible ne pouvant être appris. Ce cri est l'infini qui résonne au-delà du rythme et des métaphores créant les nervures du texte, la musicalité des phrases comme une fugue vers l'impossible. La narratrice de Bachmann, confrontée à des problématiques similaires même si elles se déclinent sur d'autres registres, se tourne également vers ce cri qu'elle s'entend sortir comme un dernier appel à la vie, à l'imaginaire, à Ivan: « *quelque chose dans le mur, qui ne peut plus crier, crie quand même: Ivan! »*[354]et ce cri vient après une succession d'abandons violents: « *Le téléphone sonne, Malina décroche, il joue avec mes lunettes de soleil et les casse, puis avec un petit dé de verre bleu qui pourtant m'appartient […]Il a cassé mes lunettes, les jette dans la corbeille à papier, ce sont mes yeux, il y lance aussi le dé de verre bleu, c'est la seconde pierre d'un rêve*[…] »[355]. Et tandis que le « je » se regarde agir, les mots qu'elle utilise renvoient son discours à l'écriture. Des expressions reviennent, se retrouvent de l'univers phantasmatique de la

[353] Woolf, V., *Les Vagues*, p.315, 316, « *What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some scrap of bright wool, a feather, or a shred of chintz. I need a howl; a cry. […] None of those resonances and lovely echoes that break and chime from nerve to nerve in our breasts, making wild music, false phrases. I have done with phrases. »* p.227

[354] Bachmann, I, *Malina*, p.279, « u*nd es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan! »* p.355

[355]Idem, p.279, « *Das Telefon läutet, Malina hebt es ab, er spielt mit meiner Sonnenbrille und zerbricht sie, er spielt dann mit einem blauen Glaswürfel, der doch mir gehört. […]Er hat meine Brille zerbrochen, er wirft sie in den Papierkorb, es sind meine Augen, er schleudert den blauen Glaswürfel nach, es ist der zweite Stein aus einem Traum[…]* » p.355

narratrice à son univers réel, comme ces pierres énigmatiques qui hantent son récit et qui sont associées symboliquement à une vision plus concrète ou lucide des choses: les lunettes, le papier. Ces pierres à la portée précieuse font même l'objet d'une apparition plus longuement commentée:

> Anéantie, je vide exprès l'écuelle, préférant mourir de soif, car ce n'est pas vrai; et tandis que je sens grandir ma soif, les phrases, en légion toujours plus nombreuses, jubilent autour de moi. Certaines, je ne fais que les voir, d'autres, que les entendre, comme à la Gloriastrasse, après la première injection de morphine. Terrée dans un coin, privée d'eau, je sais que mes phrases ne m'abandonneront pas, que j'ai un droit sur elles.[…] j'ai encore conscience qu'il me voit mourir sans mots, j'ai caché les mots dans le Principe de Raison qui est à jamais hors de portée de mon père, tant je retiens mon souffle. J'ai la langue pendante, mais il ne peut rien lire dessus. Comme j'ai perdu conscience, on me fouille, on veut m'humecter la langue pour y trouver les phrases écrites dessus, pour les mettre en sûreté, mais on ne trouve que trois pierres à côté de moi, sans comprendre d'où elles sont venues, ni ce qu'elles signifient. Je suis seule à comprendre le message qu'elles m'apportent. La première, une pierre rougeâtre parcourue de vifs éclairs, dit: Vivre dans l'étonnement. La deuxième, une pierre où frémissent tous les bleus du monde, dit: Ecrire dans l'étonnement. Déjà, je tiens dans la main la troisième, blanche, irradiante, dont personne, pas même mon père, n'a pu empêcher la chute ; mais la cellule devient si sombre que son message n'est plus perceptible. On ne voit plus la pierre. Je connaîtrai le dernier message à ma libération.[356]

[356] Bachmann, I, *Malina*, p.188 « *Ich bin vernichtet und ich schütte deswegen auch noch den Blechnapf mit dem Wasser um, denn lieber will ich verdursten, weil es nicht wahr ist, und während ich verdurste und verdurste, umjubeln mich die Sätze sie werden immer zahlreicher. Einige sind nur zu sehen, andere nur zu hören wie in der Gloriastraße, nach der ersten Morphiuminjektion. In eine Ecke gekauert, ohne Wasser, weiß ich, daß meine Sätze mich nicht verlassen und daß ich ein Recht habe auf sie.[…], weiß ich noch, daß er mich ohne Worte sterben sieht, ich habe die Worte im Satz vom Grunde verborgen, der vor meinem Vater für immer sicher und geheim ist, so sehr halte ich den Atem an. Es hängt mir die Zunge weit heraus, er kann aber kein Wort darauf lesen. Man durchsucht mich, weil ich ohne Bewußtsein bin, man will mir den Mund befeuchten, die Zunge nässen, damit die Sätze auf ihr zu finden sind, damit man sie sicherstellen kann, aber dann findet man nur drei Steine neben mir und weiß nicht, woher sie gekommen sind und was sie bedeuten. Es sind drei harte, leuchtende Steine, die mir zugeworfen worden sind von der höchsten Instanz, auf die auch mein Vater keinen Einfluß hat, und ich allein weiß, welche Botschaft durch jeden Stein komme. Der erste rötliche Stein, in dem immerzu junge Blitze zucken, der in die Zelle gefallen ist, vom*

La protagoniste a reçu pour don trois pierres au sens mystérieux, trois clés la menant sur la voie de l'écriture. Cette trinité minérale peut être lue comme une allusion à la pensée tripartite de l'Ecole de Francfort (mêlant philosophie épistémologiste, sociologie marxiste et pensée historique et s'appuyant sur les idées de Kant, Marx et la psychologie de Freud). Cela ouvrirait le roman vers un optimisme permis par un horizon bleu « poétique » comme le commente Michel Kappes [357]. La narratrice, par sa mise en scène d'une tragédie personnelle, suggère aussi par là les pierres d'un langage artistique nouveau, aux portes de l'utopie. Le regard de « je » écrivain sur son « Moi » à l'œuvre sauve l'écriture tout en la mettant en doute. Ce paradoxe porté à son comble par l'ouverture et la duplicité créées par le dialogue ne peut être explicité que par la lutte et dont l'enjeu reste le Verbe originel. Son dialogue avec Malina (le raisonnable, qui incarne son Principe de Raison) génère les conditions d'affrontement et de confrontations nécessaire pour faire surgir l'essentiel de ce qu'elle garde enfouie et de ce qu'elle désire amener au niveau du Dit, de l'écrit. Et si elle parvient à semer les marques d'une nouvelle poétique dans l'espace de « l'étonnement », c'est que celui-ci amène un regard neuf sur le monde. Or cette même recherche de l'innovation détermine le cheminement de l'œuvre de Bachmann. Quant à la pierre blanche, celle du rêve ne peut révéler qu'un mystère indicible, celui de l'écriture à définir, du langage à inventer, l'impossible vers lequel il faut tendre.

b) Enchâssement et intertextualité: « Les secrets de la princesse Kagran »

Le dialogue par sa propension à faire de la parole échangée le terrain d'un jeu de comédie place la narratrice en position de metteur en scène et de comédienne de sa propre

---

Himmel, sagt: Staunend leben. Der zweite blaue Stein, in dem alle Blaus zucken, sagt: Schreiben im Staunen. Und ich halte schon den dritten weißen strahlenden Stein in der Hand, dessen Niederfallen niemand aufhalten konnte, auch mein Vater nicht, aber da wird es so finster in der Zelle, daß die Botschaft von dem dritten Stein nicht laut wird. Der Stein ist nicht mehr zu sehen. Ich werde die letzte Botschaft nach meiner Befreiung erfahren. » p.240

[357] Kappes, Michel, *Roman et Mythes: Rilke, Bachmann, Plath,* L'Harmattan, 2005, « *Le premier, c'est que la « deuxième pierre,* bleue, *dans laquelle palpitent tous les bleus » prouverait que décidément, ce « bleu » poétique n'a pas disparu »* p.324.

histoire. En s'ouvrant à l'autre, elle se replace face à sa propre histoire à laquelle elle doit donner une forme audible, lisible. Echanger son ressenti conduit à se raconter. Le discours révèle alors tant le désir de se réinventer que celui de se dévoiler, de se retrouver dans les mots dits. Et lorsque l'être se met à remonter le fil de son histoire, se tisse alors un récit aux allures de légende. Passeur d'un mythe personnel à valeur de conte universel, l'héroïne de Bachmann se joue de la mise en abîme de son récit et se réinvente sous les traits de la princesse de Kagran. En se projetant dans un personnage de conte de fée**s**, la narratrice joue avec la dimension universelle et intemporelle du conte pour transposer son vécu dans un espace poétique symbolique, offrant ainsi au lecteur une nouvelle dimension au récit. Ce jeu avec les genres littéraires déjà constaté auparavant se poursuit donc, illustrant les multiples tentatives pour réinterpréter et reformuler la vie qui s'écrit au fil des pages du roman. Là encore, le mélange des genres sert tant une recherche d'un langage littéraire adéquat qu'un jeu de superposition du temps historique et du temps de la légende. La narratrice se fait conteuse pour son public imaginaire. Investissant tous les lieux de sa mémoire, elle renoue avec les figures de l'enfance et le temps des contes pour un ultime travestissement littéraire de soi. Ce jeu de mise en abîme de l'écriture se perçoit particulièrement bien si l'on reprend plus en détail le récit en s'attardant sur certains aspects qui viennent faire écho au récit cadre du roman.

> Il était une fois une princesse de Chagre ou de Chageran, issue d'une famille dont le nom devint par la suite Kagran. Car **S**aint Georges qui tua le dragon dans les marais afin d'en faire surgir la ville de Klagenfurt, après la mort du monstre, a également œuvré à Marchfelddorf, sur l'autre rive du Danube, et une chapelle commémore sa présence près des terres jadis inondées.[358]

La situation initiale du conte place clairement le récit dans un univers féérique médiéval germanique. Le fait de placer l'action à Klagenfurt, ville de naissance de

[358] Bachmann, I, *Malina*, p.50 « *Es war einmal eine Prinzessin von Chagre oder von Chageran, aus einem Geschlecht, das sich in späteren Zeiten Kagran nannte. Denn der heilige Georg, der den Lindwurm in den Sümpfen erschlagen hat, damit nach dem Tod des Ungeheuers Klagenfurt erstehen konnte, war auch hier in dem alten Marchfelddorf, jenseits des Donaustroms, tätig, und es erinnert eine Gedenkkirche an ihn, nahe vom Überschwemmungsgebiet.* » p.62

Bachmann mais aussi de la narratrice offre un premier clin d'œil tant à l'histoire personnelle de l'auteur qu'à celui de la locutrice. Le lecteur se doit de garder en tête ce premier indice d'une lecture pluridimensionnelle du conte où les éléments trouvent une résonance dans plusieurs strates du récit biographique et autobiographique. Le jeu sur la typographie du nom de la princesse reprend à la fois le jeu sur les noms dans le roman et notamment sur les possibilités de création du nom Malina, mais également les commentaires contenus dans ***L****es leçons de Francfort* de Bachmann sur l'importance des noms.[359] Enfin, les éléments géographiques de la légende reprennent ceux de la cartographie intime de la narratrice. Nous retrouvons les marais, les terres inondées, les deux rives du Danube que nous avions pu croiser dans le roman lorsque nous avons abordé la symbolique aquatique dans nos œuvres. Le détail de la chapelle commémorative pourrait inscrire le récit dans une réalité géographique, mais l'imprécision du lieu, comme le flou de l'explication donné à l'évolution du nom de la princesse montrent bien que l'origine de cette légende n'est pas à trouver dans un contexte extérieur défini mais dans l'espace psychique de la narratrice, dans son un territoire où imaginaire, mémoire et ressenti s'allient pour donner corps à l'histoire d'une création.

> La princesse était très jeune et d'une grande beauté, elle avait un cheval noir qui dépassait tous les autres au galop. Les gens de sa suite la priaient instamment de rester en retrait car le pays où ils vivaient, au bord du Danube, était toujours en danger ; il n'y avait pas encore de frontières dans ce pays qui deviendrait plus tard la Rhétie, la Marcomannie, le Norique, la Moésie, la Dacie, l' Illyrie et la Pannonie. La Cisleithanie et la Transleithanie n'existaient pas encore, c'était l'âge des grandes invasions. [360]

[359] Bachmann, Ingeborg, *Leçons de Francfort*, « La fréquentation des noms », in *Œuvres*. Bachmann considère les noms de la littérature comme des piliers de la mémoire et du souvenir pour leur force de résistance à l'oubli. Elle ajoute par ailleurs: *« Nos noms sont tellement fortuits et le sentiment d'être sans nom vis-à vis de nous-mêmes et vis-à vis du monde nous saisit si souvent! C'est pourquoi nous avons besoin des noms, de noms de personnages, de noms de lieux, tout simplement besoin de noms. »* p.696 Pourtant dans son roman *Malina*, les noms paraissent muables ; la narratrice en perd même le sien dans l'anonymat du « je ». Le seul nom marquant et celui du personnage éponyme « Malina » mais c'est aussi le plus changeant signifiant par là la friabilité de l'identité.

[360] Idem, p. 51 *« Die Prinzessin war sehr jung und sehr schön und sie hatte einen Rappen, auf dem sie allen anderen vorausflog. Ihre Gefolgsleute beredeten und baten sie, zurückzubleiben, denn das Land, in dem sie*

La suite du conte confirme ce jeu d'invention onomastique et la dimension étiologique du récit qui rapporterait et éclairerait sur la naissance d'un territoire, d'un pays, terre de la princesse. Le récit suit ensuite le schéma archaïque du conte. Le héros doit subir une épreuve, en l'occurrence l'invasion venue de l'étranger. Pourtant l'origine de cet adversaire interpelle.

> Un jour, les hussards hongrois surgirent de la puszta, du vaste pays magyar aux confins inexplorés. Ils firent irruption sur leurs chevaux sauvages d'Asie qui étaient aussi rapides que le moreau de la princesse, et tout le monde eut grand'peur.[361]

Ces hussards viennent de Hongrie, n'est-ce pas aussi l'origine du partenaire de la locutrice, Ivan? Un autre lien se tisse alors avec le récit cadre du roman. L'héroïne du conte, tout comme le Moi du roman subit l'intrusion d'éléments, de voix extérieures, dont elle se sent sous l'emprise. Cette présence dans le conte aurait pour origine des « confins inexplorés »; or n'a-t-on pas vu dans nos précédentes parties que les figures d'Ivan et de Malina pouvaient aussi être considérées comme les supports aux strates différentes de la psyché, territoire inexploré de l'inconscient? La suite du texte conduit naturellement à cet état d'enfermement que l'on a déjà pu observer dans le roman chez la narratrice. Soulignons cependant qu'à nouveau l'état de paralysie et d'apathie auquel est contrainte la femme est renforcé par l'image d'un adversaire à double visage. L'héroïne se trouve prise entre deux antagonismes: « roi des Huns » / « roi des Avars », « cavaliers rouges »/ « cavaliers bleus » lui barrant toute possibilité de libération, d'épanouissement.

---

waren, an der Donau, war immer in Gefahr, und Grenzen gab es noch keine, wo später Raetien, Markomannien, Noricum, Moesien, Dacien, Illyrien und Pannonien waren. Es gab auch noch kein Cis- und Transleithanien, denn es war immer Völkerwanderung. »p.62

[361]Idem, p.51 *« Eines Tages ritten die ungarischen Husaren aus der Pußta herauf, aus dem weiten, ins Unerforschte reichenden Hungrien. Sie brachen mit ihren wilden asiatischen Pferden herein, die so schnell waren wie der Rappe der Prinzessin, und alles fürchtete sich sehr. »* p.62

> La princesse perdit sa couronne et vécut longtemps en captivité, car elle ne combattait pas et ne voulait pas davantage épouser le vieux roi des Huns et celui des Avars. Elle était séquestrée et surveillée par de nombreux cavaliers rouges et bleus. Comme cette princesse était une vraie princesse, elle préférait mourir que de se voir donnée à un vieux roi, et elle dut prendre son courage à deux mains quand, avant la fin de la nuit, on voulut l'emmener au château du roi des huns ou des avars. Songeant à s'évader, elle espéra que ses gardes s'endormiraient avant l'aube, mais cet espoir ne cessait de faiblir. On lui avait pris jusqu'à son cheval moreau, et elle ne savait pas si elle pourrait jamais sortir du camp pour retrouver son pays aux collines bleues. Couchée sous sa tente, elle ne dormait pas.[362]

La résolution vient de l'extérieur et d' « une voix », ce qui n'est pas sans rappeler la « voix sidérale » à laquelle il est fait plusieurs fois référence dans le roman et que nous avons pu comparer à une *vox poetica* apte à remettre la narratrice-écrivain sur les chemins de la création littéraire. Le rapprochement est d'autant plus aisé que l'auteur nous met sur la piste en l'associant au « ciel », à « une étoile filante », à « un astre ». Le ressenti de la narratrice initiale se retrouve donc reflété, transposé dans le conte**,** initiant un jeu de miroir tendu à l'écriture même.

> En pleine nuit, elle crut entendre une voix qui chantait au lieu de parler, un susurrement berceur qui chantait pour elle seule et pour nul autre dans une langue qui l'ensorcelait et dont elle ne comprenait pas un mot. Elle savait pourtant que les appels de cette voix lui étaient destinés. Ces mots, la princesse n'avait nul besoin de les comprendre. Sous le charme, elle se leva,

[362]Idem,p. 51 *« Die Prinzessin verlor die Herrschaft, sie geriet in viele Gefangenschaften, denn sie kämpfte nicht, aber sie wollte auch nicht dem alten König der Hunnen oder dem alten König der Awaren zur Frau gegeben werden. Man hielt sie als Beute gefangen und ließ sie bewachen von den vielen roten und blauen Reitern. Weil die Prinzessin eine wirkliche Prinzessin war, wollte sie sich lieber den Tod geben, als sich einem alten König zuführen lassen, und ehe die Nacht um war, mußte sie sich ein Herz fassen, denn man wollte sie auf die Burg des Hunnen Königs oder gar des Awaren Königs bringen. An Flucht dachte sie und sie hoffte, daß ihre Bewacher einschliefen vor Morgengrauen, aber ihre Hoffnung wurde immer geringer, auch ihren Rappen hatte man ihr genommen, und sie wußte nicht, wie sie aus dem Heerlager je herausfinden und in ihr Land mit den blauen Hügeln zurückkommen sollte. Schlaflos lag sie in ihrem Zelt. »* p.62

ouvrit sa tente, vit l'immense ciel sombre d'Asie, et un étoile filante tomber du premier astre qu'elle aperçut.[363]

Cette voix résonne donc comme un appel singulier, unique qui ne peut être entendu que par une seule. Il s'agirait donc là d'une voix dont l'outil ne serait pas le langage commun et impropre à traduire l'intime de l'être mais bien un langage différent allant au-delà des mots. D'ailleurs, elle ne prononce ni discours, ni parole mais laisse seulement s'échapper un « chant ». L'élément libérateur se trouve encore au croisement de la musique et de l'écriture dans la force évocatrice du langage. A l'image du chant et du chœur des *Vagues* qui se glissait entre les soliloques, l'écriture aspire ici aussi à une musicalité hors temps, s'intégrant dans une mémoire auditive archaïque tel que le suggère le passage suivant où l'on peut lire « *Die Prinzessin hatte noch immer seinen wunderbaren Gesang im Ohr und sie war dieser Stimme verfallen, die sie Wiederhören wollte. »* De l'écoute d'une voix, l'auteur passe alors à l'incarnation de ce chant par la figure héroïque d'un « sauveur » paradoxalement apprêté des atours d'une figure de la nuit voire de la mort**,** tant les camaïeux de noir se répètent dans le champ lexical: « *einen langen schwarzen Mantel* » est repris deux fois, puis on peut lire plus loin l'hyperbole « *schwärzer als schwarz* » et le tout « *in der Nacht* »:

La voix qui lui parvenait lui disait qu'elle avait le droit de former un vœu, ce qu'elle fit de tout cœur. Elle vit tout à coup devant elle, enveloppé dans un long manteau noir, un inconnu qui n'était pas un des cavaliers rouges ou bleus, mais qui dissimulait son visage dans l'obscurité ; même si elle ne pouvait le voir, elle sut que c'était lui qui l'avait plainte dans un chant plein d'espoir, aux accents inouïs, et qu'il était venu la délivrer. Il tenait le cheval noir par la bride ; les lèvres de la princesse articulèrent doucement: qui es-tu? quel est ton nom et comment remercier mon sauveur? Il lui mit deux doigts sur la bouche, ce qu'elle comprit, lui signifia de se taire et de le suivre, l'enveloppa dans son manteau noir afin que nul ne puisse la voir. Ils étaient plus noirs que

[363]Idem, p. 51*« Tief in der Nacht, da meinte sie, eine Stimme zu hören, die sang und sprach nicht, die raunte und schläferte ein, dann aber sang sie nicht mehr vor Fremden, sondern klang nur noch für sie und in einer Sprache, die sie bestrickte und von der sie kein Wort verstand. Trotzdem wußte sie, daß die Stimme ihr allein galt und nach ihr rief. Die Prinzessin brauchte die Worte nicht zu verstehen. Bezaubert stand sie auf und öffnete ihr Zelt, sie sah den unendlichen dunklen Himmel Asiens, und von dem ersten Stern, den sie erblickte, fiel eine Sternschnuppe herab. »* p.63

> la nuit noire, et, traversant le camp, il l'emmena vers la steppe avec le moreau qui, sans hennir, étouffait le bruit de ses sabots. Le chant merveilleux était resté dans la mémoire de la princesse qui, sous l'empire de cette voix, aurait aimé la réentendre. Elle pria l'inconnu de remonter le fleuve avec elle, mais il lui passa les rênes sans répondre. Alors qu'elle était encore en grand danger, il lui fit signe de partir au galop. Elle s'était éprise de lui alors qu'elle n'avait pas encore vu le visage qu'il dissimulait, et elle lui obéit comme elle le devait. Elle se mit en selle, le regarda sans mot dire, voulant prononcer un mot d'adieu dans sa langue et dans celle de l'inconnu. Elle le dit avec les yeux. Mais il se détourna et disparut dans la nuit. [364]

On a souvent interprété ce personnage comme une figure de l'amant poète de l'auteur Paul Celan du fait de la référence au chant et à la voix audibles par eux seuls et les reliant mais aussi par le mouvement d'attraction puis de fuite qui ressort de la rencontre avec les deux figures du conte et qui n'est pas sans rappeler la relation à dimension poétique du couple. Si l'on met toutefois de côté la teinte autobiographique que peut prendre cet extrait, il reste que l'arrivée de ce personnage dans le récit apparaît également comme la possibilité du duo d'un dialogue et donc une sortie de la solitude pour la princesse. Aussi sombre, mystérieux et tacite soit-il, le cavalier amène la possibilité d'un échange et d'un refuge. Le mouvement du manteau qui recouvre tant la princesse que le cavalier à la fin de ce passage suggère d'ailleurs cette image d'un sentiment de familiarité et de protection retrouvée. Enfin, la liberté retrouvée si elle se passe d'échange verbal aboutit cependant par un épanchement poétique qui se fait jour dans les sonorités et le rythme du passage. L'auteur joue de toute évidence avec les

[364]Idem, p. 52 *« Die Stimme, die zu ihr drang, sagte ihr, sie dürfe sich etwas wünschen, und sie wünschte es sich von ganzem Herzen. Vor sich sah sie plötzlich, in einen langen schwarzen Mantel gehüllt, einen Fremden stehen, der nicht zu den roten und blauen Reitern gehörte, er verbarg sein Gesicht in der Nacht, aber obwohl sie ihn nicht sehen konnte, wußte sie, daß er um sie geklagt und für sie voller Hoffnung gesungen hatte, mit einer nie gehörten Stimme, und daß er gekommen war, um sie zu befreien. Er hielt ihren Rappen am Zügel, und sie bewegte leise die Lippen und fragte: Wer bist du? wie heißt du, mein Retter? wie soll ich dir danken? Er legte zwei Finger auf seinen Mund, das erriet sie, er hieß sie schweigen, er bedeutete ihr, ihm zu folgen, und schlug seinen schwarzen Mantel um sie, damit niemand sie sehen konnte. Sie waren schwärzer als schwarz in der Nacht, und er führte sie und den Rappen, der leise seine Hufe aufsetzte und nicht wieherte, durch das Lager und ein Stück in die Steppe hinaus. Die Prinzessin hatte noch immer seinen wunderbaren Gesang im Ohr und sie war dieser Stimme verfallen, die sie Wiederhören wollte. Sie wollte ihn bitten, mit ihr stromaufwärts zu ziehen, aber er antwortete nicht und übergab ihr die Zügel. Sie war noch immer in der größten Gefahr, und er gab ihr ein Zeichen, zu reiten. Da hatte sie ihr Herz verloren, und sie hatte doch sein Gesicht immer noch nicht gesehen, weil er es verbarg, aber sie gehorchte ihm, weil sie ihm gehorchen mußte. Sie schwang sich auf ihren Rappen, sie sah stumm auf ihn nieder und wollte ihm in ihrer und in seiner Sprache etwas sagen zum Abschied. Sie sagte es mit den Augen. Doch er wandte sich ab und verschwand in der Nacht. »* p.63

rapprochements consonantiques des mots « Reiter » et « Retter », « Rappen » et le jeu se double d'une opposition entre les « rot-blau Reiter » et le « scwharze Retter » où l'on peut entendre de manière symbolique deux voies d'écriture aux couleurs différentes, une « fausse », amenant à l'enfermement de la parole et de l'écriture et une « authentique » propre à faire jaillir une poésie nouvelle libératrice. L'élan créé par la course entamée du cavalier résonne dans les lignes par le recours aux alitérations en sifflantes ou vibrantes: «*Sie waren schwärzer als schwarz in der Nacht, und er führte sie und den Rappen, der leise seine Hufe aufsetzte und nicht wieherte, durch das Lager und ein Stück in die Steppe hinaus. Die Prinzessin hatte noch immer seinen wunderbaren Gesang im Ohr und sie war dieser Stimme verfallen, die sie Wiederhören wollte. Sie wollte ihn bitten, mit ihr stromaufwärts zu ziehen, aber er antwortete nicht und übergab ihr die Zügel. »* De la rencontre naît donc une possibilité de création et le récit enchâssé ne fait alors que reprendre une fois ce qui se passe dans le récit cadre du roman, c'est-à-dire dans le récit de la rencontre entre la narratrice et ses doubles, dans le dialogue, lui aussi tacite objectivement puisqu'interne mais aboutissant à l'écriture de Soi et à la recherche poétique. Mais à l'instar du dialogue entre la narratrice et Malina dans le récit-cadre, L'échange entre la princesse et son cavalier ne la renvoie qu'à elle-même, figure du mirage d'une langue où intimité et extérieur ne connaîtraient pas de frontières de mots. C'est donc seule qu'elle poursuit son voyage initiatique vers des territoires où trouver une liberté… d'expression personnelle. La suite du récit renoue avec deux idées rencontrées auparavant: d'une part, l'intégration de l'histoire personnelle dans une plus vaste Histoire par les détails, le souvenir imaginaire rattaché à un objet, une figure, ou une anecdote, ainsi les perles de la couronne qui rattachent la princesse à l'Histoire autrichienne:

> Le cheval se mit à trotter en direction du fleuve qu'annonçait la moiteur de l'air. Pour la première fois de sa vie, la princesse pleura, et plus tard, des tribus barbares trouvèrent dans cette contrée quelques perles de rivière qu'elles remirent à leur premier roi et qui ornent encore de nos jours, avec les joyaux les plus anciens, la couronne de saint Etienne. [365]

[365]Idem, p. 52 *« Der Rappe begann zu traben, in Richtung des Flusses von dem die feuchte Luft ihm eine Kunde gab. Die Prinzessin weinte zum ersten Mal in ihrem Leben, und es fanden die späteren Völkerwanderer einige Flußperlen in dieser Gegend, die sie ihrem ersten König brachten und die in die Heilige Stephanskrone, mit den ältesten Edelsteinen, bis auf den heutigen Tag eingegangen sind. »* p.64

D'autre part, la traversée d'un pays imaginaire où les éléments géographiques viennent faire échos aux éléments du décor du rêve de la narratrice dans le roman dont nous avons déjà pu commenter l'aspect symbolique. On retrouve ainsi les îles, les saules, le sable et l'eau sous formes fluviale, marécageuse, maritime. Ce phénomène d'écho rappelle au lecteur que l'univers onirique du rêve et l'écriture du conte partage un même espace, celui de l'imaginaire d'un même individu et un même puits de ressource, celui de la mémoire de l'auteur. L'imaginaire puisant dans l'éventail des souvenirs de la personne. Le conte se fait creuset où se rejoignent idées poétiques, images mémorielles et fantasmes personnels. Alors que la narratrice tentait d'échapper à la noyade dans son rêve, la princesse du conte *« s'égare »* portée par l'auteur dans les mêmes contrées de perdition:

> Une fois en pleine campagne, la princesse remonta le cours du fleuve pendant des jours et des nuits et atteignit une région où le fleuve se perdait en d'innombrables bras secondaires qui se ramifiaient de toutes parts. Elle se retrouva dans un grand marécage surmonté de saules rabougris. Les eaux étaient encore à leur niveau normal, les touffes des saules ployaient et ondulaient en bruissant au vent inlassable de la plaine qui empêchait ces arbres de s'élever et les laissait chétifs. Ils oscillaient doucement comme des herbes. La princesse était égarée. Tout semblait s'être mis en mouvement, c'étaient des vagues d'herbes, des vagues de saules, la plaine vivait et la princesse y était le seul être vivant. Soulagés d'avoir échappé à la contrainte des rives immuables, les flots du Danube suivaient leur propre cours et se perdaient dans le labyrinthe des canaux dont les veines, dans les îles formées par les alluvions, taillaient de larges voies où l'eau s'engouffrait en grondant. L'oreille tendue entre les rapides écumants, les remous et les tourbillons, la princesse comprit que l'eau sapait le sable des berges pour en emporter des pans entiers et leurs bosquets de saules. Des îles étaient englouties, formant de nouvelles îles dont la forme et la taille changeaient de jour en jour: ainsi vivrait la plaine, soumise aux vicissitudes, jusqu'au moment de la crue qui ferait disparaître entièrement les saules et les îles. A l'horizon, on apercevait une tâche nébuleuse et non les collines bleutées du pays de la princesse. Elle ne savait où elle était, elle ne connaissait pas les ruines du château de Theben, les contreforts des Carpates qui n'avaient pas de nom, elle ne voyait pas la March qui se glisse subrepticement dans le Danube, et encore moins pouvait elle se douter qu'ici

> on tracerait un jour une frontière au milieu de l'eau, entre deux pays portant des noms. Car à l'époque, il n'y avait ni pays ni frontière. [366]

Si dans ce passage les lieux traversés font certes référence à une réalité géographique, ancrant ainsi la légende en train de s'écrire dans un espace donné. L'ensemble du passage retrace surtout encore une fois, comme dans le roman de Woolf, une Odyssée dans les mers du soi. Les îlots qui ponctuent l'horizon de la protagoniste forment à nouveau autant d'étapes et de caps à franchir pour l'héroïne jusqu'au point d'arrivée que constitue d'ailleurs son propre pays, *« den blauenden Höhenzügen des Landes der Prinzessin »*. Le périple de la voyageuse s'accomplit sur des eaux agitées aux allures diverses: « *der Strom », « das Wasser », « Wellen », « Die Fluten der Donau », « der Kanäle », « Stromschnellen », « Wirbeln und Strudeln »*. Et alors que la narratrice éprouve un sentiment d' « enfermement » redondant dans le roman, les bruits des éléments naturels jaillissent et font résonner leur chant, comme c'est également le cas dans l'œuvre de Woolf. Ce phénomène se trouvant d'autant plus mis en valeur par la personnification de l'eau sous la forme de *« das ungeheuere Lebewesen »*, cette créature

[366]Idem,p. 53 « *Als sie das freie Land gewann, ritt sie viele Tage und Nächte lang stromaufwärts, bis sie in eine Gegend kam, wo der Strom sich verlor in unzählige, nach allen Richtungen sich teilende Nebenarme. Sie geriet in einen einzigen Morast, überwachsen von krüppeligen Weidenbuschen. Noch war das Wasser auf seinem normalen Stand, die Büsche bogen und wiegten sich raschelnd im immerwährenden Wind der Ebene, in dem die Weiden sich nie erheben konnten, sondern krüppelig blieben. Sanft schwankten sie wie das Gras, und die Prinzessin hatte die Orientierung verloren. Es war, als wäre alles in Bewegung geraten, Wellen aus Weidengezweig, Wellen aus Gräsern, die Ebene lebte und kein Mensch außer ihr lebte darin. Die Fluten der Donau, erleichtert, dem Zwang der unverrückbaren Ufer entronnen zu sein, nahmen ihren eigenen Lauf, verloren sich im Labyrinth der Kanäle, deren Geäder die aufgeschütteten Inseln durchschnitt in breite Straßen, durch die das Wasser mit Getöse dahin schoß. Lauschend, zwischen den schäumenden Stromschnellen, den Wirbeln und Strudeln, begriff die Prinzessin, daß das Wasser den sandigen Strand unterwusch und Stücke Ufers mit ganzen Weidengruppen verschlang. Inseln versanken, und Inseln schüttete es neu auf, die jeden Tag Gestalt und Größe änderten, und so würde die Ebene leben, wechselvoll, bis zu der Zeit des Hochwassers, wenn unter den steigenden Fluten Weiden und Inseln spurlos verschwanden. Am Himmel war ein rauchiger Fleck, aber nichts war von den blauenden Höhenzügen des Landes der Prinzessin zu sehen. Sie wußte nicht, wo sie war, sie kannte nicht die Thebener Höhen, die Ausläufer der Karpaten, die alle namenlos waren, und sie sah nicht die March, die sich hier in die Donau stiehlt, und noch weniger wusste sie, daß hier einmal eine Grenze durchs Wasser gezogen würde, zwischen zwei Ländern mit Namen. Denn es gab damals keine Länder und keine Grenzen dazu. »* p.64

dont les sons envahissent l'espace solitaire de la princesse: « *Laute und Stimmen* », « *Klatschen* », « *anschwellendes Gelächter* », « *Flüstern* », « *Grollen* », « *Geraüschen* », *« hallenden Schreien* » sont autant de récurrences sonores qui offrent au lecteur une vision de cet espace où l'être s'efface dans le silence des sa voix pour laisser place à l'expression de la nature, retour originel marqué par la prépondérance de l'eau et des oiseaux. Du fait de la présence importante d'éléments subaquatiques et aériens dans la description, la princesse semble alors évoluer dans un monde entre deux dimensions, « *Reich aus Einsamkeit* ».

> Sur un banc de galets, elle était descendue de son cheval qui n'en pouvait plus. Les eaux étaient de plus en plus bourbeuses, elle eut peur de ce signe avant- coureur d'une crue, elle ne savait plus comment sortir de ce paysage singulier, tout de saules, d'eaux boueuses et de sifflements, et elle continua de conduire lentement son cheval, envoûtée par ce royaume de solitude où elle s'était perdue, ce royaume enchanté, enfermé. Elle se mit en quête d'un refuge pour la nuit, car le soleil déclinait ; le fleuve, cette monstrueuse créature, amplifiant ses rumeurs et ses voix, ses clapotis, ses rires jaillissant sur les pierres, le doux chuchotis de ses méandres paisibles, ses bouillonnements sifflants, ses grondements constants dans les profondeurs, au-dessous de tous les bruits de la surface. Vers le soir, des vols de corneilles grises s'approchèrent, et les cormorans se mirent à peupler les rives, les cigognes à pêcher et toutes sortes d'oiseaux des marais à tournoyer dans les airs en poussant des cris nerveux qui résonnaient au loin. [367]

[367] Idem, p. 53-54 *« Auf einer Schotterbank war sie von ihrem Rappen gestiegen, der nicht mehr weiterkonnte, sie sah die Fluten schlammig und schlammiger werden und fürchtete sich, weil es das Anzeichen für Hochwasser ist, sie sah keinen Ausweg mehr aus der befremdlichen Landschaft, die nur aus Weiden, aus Wind und aus Wasser war, sie führte ihr Pferd langsam weiter, betört von dem Reich aus Einsamkeit, einem verschlossenen verwunschenen Reich, in das sie geraten war. Sie begann, nach einem Nachtlagerplatz Ausschau zu halten, denn die Sonne ging unter, und das ungeheure Lebewesen, das dieser Strom war, verstärkte seine Laute und Stimmen, sein Klatschen, sein anschwellendes Gelächter am Ufergestein, sein zartes Flüstern an einer ruhigen Strombiegung, sein zischendes Aufkochen, sein beständiges Grollen auf dem Grund, unter allen Geräuschen der Oberfläche. Schwärme grauer Krähen näherten sich am Abend und die Kormorane fingen an, die Ufer zu säumen, die Störche fischten im Wasser und Sumpfvögel aller Art kreisten mit gereizten, weithin hallenden Schreien in der Luft. »* p.65-66

M. Kappes interprète dans son étude de l'œuvre de Bachmann[368] cette négation de l'environnement terrestre à un royaume solitaire comme une remontée du temps de la genèse qui s'effectuerait en plusieurs étapes, par un chemin à l'inverse du récit biblique. Le lecteur assiste tout d'abord à l'annulation progressive de la végétation sur terre [Il ne reste dans notre passage d'ailleurs que le saule, arbre symbolique, souvent associé dans la mythologie à la femme et à la mort.], puis l'eau envahit la terre, formant un ensemble où la narratrice se laisse submerger, comme on peut le lire dans le passage suivant. Enfin, le ciel apparaît et la lumière qui n'illumine pas pour donner naissance à la vie comme dans le texte original mais reste teinté d'une obscurité propre à annoncer la mort. Cette explication retrace bien le développement suivi par la narratrice qui effectue une remontée paradoxale vers l'origine de son histoire, puisqu'elle inscrit son conte comme une émanation de ses souvenirs de fillette:

> Enfant, la princesse avait entendu parler de cette sombre région du Danube, de ses îles magiques où, mourant de faim, on avait des visions et connaissait la plus haute extase dans la fureur du trépas. [369]

Et pourtant, loin de la ramener à une nostalgie pleine de vivacité et d'enchantement, elle sombre dans une mélancolie morbide.

> La princesse avait beau penser que l'île se mouvait avec elle, ce n'était pas le mugissement des flots qui l'effrayait ; en elle, l'angoisse et l'égarement se mêlaient à une agitation inouïe qui venait des saules. Car il émanait de ces arbres une grave menace qui pesait sur le cœur de la princesse. Elle était parvenue aux confins du monde des humains. Elle se pencha sur son moreau qui s'était couché, à bout de forces, et poussa un gémissement ; l'animal sentait lui aussi que la situation était sans issue et demandait pardon à sa maîtresse, d'un regard mourant, de ne plus pouvoir la porter en traversant les eaux ou en

[368] Kappes, M., *Roman et mythes: Rilke, Bachmann, Plath.*L'Harmattan, 2005, p.166-167

[369] Bachmann, I. *Malina,* p. 54*« Man hatte der Prinzessin als Kind von diesem ernstesten Land an der Donau gesprochen, von seinen Zauberinseln, wo man Hungers starb, aber auch die Gesichte bekam und das höchste Entzücken im Furioso des Untergangs erlebte. »* p.66

bondissant par- dessus. La princesse s'étendit à ses côtés dans un creux du terrain, en proie à une terreur plus grande que jamais, les saules sifflaient de plus en plus fort, ils rauquaient, riaient, poussaient des cris aigus et des soupirs plein de feulements. L'armée qu'elle avait à ses trousses n'était plus composée de soldats, mais d'êtres étranges qui la cernaient avec des myriades de feuilles voltigeant à la cime touffue des saules ; elle se trouvait dans la région du fleuve qui mène au royaume des morts. Elle avait les yeux grands ouverts quand la plus grosse colonne d'ombres marcha sur elle ; l'espace d'un instant, pour ne plus entendre les hurlements effroyables du vent, elle enfouit sa tête dans ses bras pour se relever aussitôt d'un bond, alertée par des tâtonnements et des frôlements. Ne pouvant ni avancer, ni reculer, elle avait le choix entre l'eau et la tyrannie des saules, mais au plus fort des ténèbres une lueur s'alluma face à elle qui, sachant que ce n'était pas une lueur humaine mais fantomatique, marcha vers elle en connaissant les affres de la mort et ses charmes fascinants.

Le souvenir d'enfance s'accompagne d'un accroissement de la sensation d'étouffement par le rapprochement des éléments aquatiques, végétatifs et aériens. Les récurrences liées au bruit se font de plus en plus nombreuses équivalent à l'acmé dans la progression dramatique. Cette cavalcade nocturne et désespérée semble d'ailleurs faire également référence à une autre figure de la littérature germanique, le célèbre poème de Goethe *« Erlkönig »*[370] dont le déroulement permet de retrouver les traces d'intertextualité avec le récit de Bachmann.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?
Siehst Vater, du den Erlkönig nicht!
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

« Du liebes Kind, komm geh' mit mir!
Gar schöne Spiele, spiel ich mit dir,

Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand. »

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind,
In dürren Blättern säuselt der Wind.

« Willst feiner Knabe du mit mir geh'n?
Meine Töchter sollen dich warten schön,
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein. »

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort?
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.

« Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt,
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt! »
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an,
Erlkönig hat mir ein Leids getan.

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not,
In seinen Armen das Kind war tot.[371]

[371] Goethe, J-W, *Ballades*, « Qui chevauche si tard à travers nuit et vent?/C'est le père avec son enfant./Il serre bien le garçon dans ses bras,/Il le tient bien, il lui tient chaud./Mon fils, pourquoi caches-tu ton visage avec peur?/- Père, ne vois-tu pas le Roi des Aulnes?/Le Roi des Aulnes avec couronne et traîne?/-Mon fils, c'est un filet de brume./- « Viens, doux enfant, pars avec moi,/A de beaux jeux je jouerai avec toi;/Tant de fleurs colorées poussent sur la côte,/Ma mère a maints vêtements d'or. »/- Mon père, mon père, tu n'entends donc pas/Ce que le Roi des Aulnes me promet tout bas?/- Sois calme, reste calme mon enfant,/Dans les feuilles sèches frémit le vent./- « Veux-tu, bel enfant, partir avec moi?/Mes filles prendront bien soin de toi,/Mes filles conduisent la ronde nocturne,/Et te berceront, danseront, chanteront pour toi. »/- Mon père, mon père, et ne vois-tu pas là bas,/Les filles du Roi des Aulnes en ce sombre endroit?/-Mon fils, mon fils, je le vois très bien,/Les vieux saules te semblent si gris./-« Je t'aime, ta belle silhouette m'attire;/Et si tu n'y consens pas, j'aurai recours à la force! »/ -Mon père, mon père, voilà qu'il me touche/!Le Roi des Aulnes m'a fait mal!/ Empli d'effroi, le père galope prestement,/Il serre dans ses bras l'enfant gémissant/Atteint la demeure avec peine et effort;/Dans ses bras l'enfant était mort. »

Seul manque le personnage du père, absent dans le récit de la princesse. Celui-ci hante pourtant le rêve de la protagoniste du roman. Tous les éléments sont à nouveau replacés dans des strates du récit différentes. L'allusion au poème romantique sert à nouveau un phénomène d'écho dans son texte, déplaçant la forme lyrique dans un contexte narratif. Les ingrédients du cauchemar qui se lisent dans le poème de Goethe transparaissent dans les éléments fantastiques et oniriques du conte de Bachmann tout comme l'angoisse croissante créée par le rythme des vers. Un autre aspect attire également notre attention dans la mise en perspective des deux textes. Si l'on se penche sur le caractère biographique et historique du Goethe, nous pouvons constater qu'il compose son poème alors qu'il aspire à une autre forme d'écriture que celle que lui proposait le mouvement du *« Sturm und Drang »*. La mort du jeune enfant emporté par les forces de la nature pourrait être comprise comme la fin d'un style d'écriture où trop d'importance serait donné à l'irraison personnelle. Or, il se trouve que l'écriture du roman de Bachmann marque également le désir d'une nouvelle voie d'expression pour l'auteur autrichienne. Pour Bachmann, Essayiste, novelliste et poète, *Malina* représente la première tentative importante d'écriture romanesque. Avec cette œuvre, elle signe une dernière tentative pour répondre à la problématique posée par son correspondant Paul Celan, à la suite d'Adorno concernant la possibilité même d'une écriture poétique après Auschwitz. Le premier volume de la trilogie *Drei Todesarten* marque un point culminant de la réflexion de l'auteur sur cette question de l'écriture poétique. Par un jeu de mis en abîme et d'échos, Bachmann interroge la littérature et entame un dialogue avec les œuvres qui l'ont précédée pour la réfléchir, c'est-à-dire tendre un miroir et en faire ressortir ce qui la compose mais également pour s'en détacher et insuffler une nouvelle dimension. Le dialogue reste alors constant entre la création poétique et la mémoire littéraire, le désir d'une écriture portant vers l'avenir et le souvenir d'œuvres lues et ancrées dans une culture universelle et personnelle. D'autre part, la forme du poème de Goethe ne trouve t-elle pas son originalité dans le recours au dialogue? La lecture du *Roi des aulnes* frappe par la tension qui est provoquée entre les demandes de l'enfant et les répliques du personnage fantastique qu'est le Roi des Aulnes et celles, raisonnables, du père. Il ne reste à l'enfant qu'une place tiraillée entre réalité et raison pragmatiques, et imaginaire exubérant et fantasmatique. N'est-ce pas d'une certaine manière ce que l'on reconnaît aussi dans le roman de Bachmann? La narratrice se retrouve également prise entre les Charybde et Scylla du monde idéal d'Ivan et du rappel à une réalité dominatrice de Malina. A la suite du poème de Goethe, l'héroïne du conte de Bachmann se laisse

entraîner par une rencontre aux allures fantastiques et mythiques la lune, élément rattaché au saule et à la femme dans la mythologie grecque, refait son apparition:

> Ce n'était pas une lumière, c'était une fleur éclose dans la nuit déchaînée, plus rouge que le rouge, et qui n'était pas sortie de la terre. Quand la princesse voulut la saisir, sa main, en touchant la fleur, rencontra une autre main. Le vent et les éclats de rire des saules se turent et, sous la lune naissant qui éclairait de sa blancheur inquiétante les flots plus calmes du Danube, elle reconnut l'étranger au manteau noir ; il lui tenait la main tout en lui fermant la bouche de deux doigts afin qu'elle ne lui redemande pas qui il était, mais ses yeux sombres et chaleureux lui souriaient. Il était plus noir que tout le noir qui l'avait entourée. Elle se laissa tomber vers lui, dans ses bras qui la posèrent sur le sable, il lui mit la fleur sur la poitrine comme à une morte et étendit son manteau sur eux deux. [372]

S'ensuit justement un dialogue rapporté entre la princesse et l'étranger dont le commencement annonce non seulement la fin de l'emprise des éléments et donc indirectement d'un imaginaire despotique mais aussi une renaissance de l'héroïne et par là, de la parole…poétique. Le changement arrive pour Bachmann de l'écriture et par l'écriture, dans une utilisation des mots novatrice et bousculant les clichés:

> Le soleil était déjà haut quand l'étranger tira la princesse d'un sommeil semblable à la mort. Il avait fait taire les vrais immortels que sont les éléments. La princesse et l'étranger se mirent à deviser comme de vieilles connaissances et, quand l'un parlait, l'autre souriait. Ils se disaient des mots clairs et des mots sombres. Les eaux avaient décru et, avant le coucher du

[372] Bachmann, I.p. 55 *« Malina Sie konnte nicht vor und nicht zurück, sie hatte nur die Wahl zwischen dem Wasser und der Übermacht der Weiden, aber in der größten Finsternis ging ein Licht an vor ihr, und da sie wußte, daß es kein Menschen licht, sondern nur ein Geister licht sein konnte, ging sie in Todesangst darauf zu, aber bezaubert, bestrickt. Es war ein Licht, es war eine Blume, gewachsen in der entfesselten Nacht, röter als rot und nicht aus der Erde gekommen. Sie streckte die Hand nach der Blume aus, da berührte ihre Hand zugleich mit der Blume eine andere Hand. Der Wind und das Gelächter der Weiden verstummten, und in dem aufgehenden Mond, der weiß und befremdlich die stiller werdenden Wasser der Donau beschien, erkannte sie den Fremden in dem schwarzen Mantel vor sich, er hielt ihre Hand und mit zwei Fingern der anderen Hand bedeckte er seinen Mund, damit sie nicht wieder fragte, wer er sei, aber er lächelte aus den dunklen warmen Augen auf sie nieder. Er war schwärzer als vorher das Schwarz um sie, und sie ankt zu ihm hin und in seinen Armen auf den Sand nieder, er legte ihr die Blume wie einer Toten auf die Brust und schlug den Mantel über sie und sich. »* p.67

> soleil, la princesse avait entendu son moreau se lever, s'ébrouer et trotter dans les fourrés. Elle trembla au plus profond de son cœur et s'écria: je dois continuer ma route, remonter le fleuve, viens avec moi, ne me quitte plus![373]

Cet étranger, figure de l'amant-poète, du juif errant par son obligation de rejoindre son peuple mais aussi de témoin des temps archaïques (« *mon peuple est plus vieux que tous les peuples du monde et dispersé aux quatre vent*s») représente un idéal de poésie à trouver et à recréer. Il amène dans le conte un élan nouveau et permet à la protagoniste du récit de développer de nouvelles aptitudes. Il place la princesse dans une nouvelle position. Faisant le lien entre passé, présent et avenir grâce à son « don de double vue », elle ne peut qu'attendre le retour à une terre intègre, ce « da heim » qu'elle n'a jamais vraiment connu et où elle ne pourra se rendre. La rencontre avec ce personnage ouvre à nouveau un moment de dialogue dans le récit, marqué par la prise de la parole de la princesse dotée d'un talent nouveau. Comment comprendre ce « don de double-vue » dans le roman? Outre le fait que cela confère à la princesse une qualité la reliant –comme l'étranger- à des espaces temps passé et avenir, c'est aussi un rappel à ces « yeux » qui reviennent dans les œuvres de la poète autrichienne et qui tardent à guérir sous l'impulsion des mots. Ce deuxième visage, traduction littérale de « zweite Gesicht » renvoie au travail poétique. **«** Tout est une question de regard, de perspective **»,** aimait à déclarer Bachmann dans ses entretiens ou ses discours. Dans cette perspective, Le poète reçoit pour mission d'offrir une vision nouvelle du monde et donc du langage. Pour cela, il recourt à la figure de l'Autre, l'étranger. La venue de ce dernier dans le récit fait naître un échange dont les propos renvoient aussi au dialogue entrepris par l'auteure avec Paul Celan dans leur correspondance. Dans le passage suivant, la vision de l'avenir que propose la protagoniste établit un lien entre le temps de la légende et le temps de la réalité contemporaine, donnant une dimension immortelle à la nature relationnelle du couple:

---

[373]Idem, p.55 « *Die Sonne stand schon hoch am Himmel, als der Fremde die Prinzessin aus ihrem totenähnlichen Schlaf weckte. Er hatte die wahren Unsterblichen, die Elemente, zum Schweigen gebracht. Die Prinzessin und der Fremde begannen zu reden, wie von alters her, und wenn einer redete, lächelte der andere. Sie sagten sich Helles und Dunkles. Das Hochwasser war gesunken, und ehe die Sonne unterging, hörte die Prinzessin ihren Rappen aufstehen, schnauben und durch das Gebüsch traben. Sie erschrak bis in ihr tiefstes Herz und sagte: Ich muß weiter, ich muß noch den Fluß hinauf, komm mit mir, verlaß mich nie mehr! »* p.68

Mais, comme l'étranger hochait la tête, la princesse demanda: faut- il que tu rejoignes ton peuple?

L'étranger sourit: mon peuple est plus vieux que tous les peuples du monde et dispersé aux quatre vents.

Alors suis-moi, lança la princesse dans un cri de douleur impatiente, mais l'étranger fit: patience, prends patience, car tu sais bien, tu le sais. Durant la nuit, la princesse qui avait reçu le don de double vue dit en pleurant: je sais que nous nous reverrons.

Où? demanda l'étranger avec un sourire, et quand? Car la vraie chevauchée n'a pas de fin.

En regardant la fleur éteinte qui se fanait par terre, la princesse répondit en fermant les yeux, au seuil du rêve: laisse-moi le voir!

Et, lentement, elle parla: ce sera en amont du fleuve, il y aura de nouvelles invasions, ce sera dans un autre siècle- laisse moi-deviner- ce sera dans plus de vingt siècles, tu diras comme les gens: ma chérie…

Qu'est-ce qu'un siècle? demanda l'étranger. La princesse prit une poignée de sable qui lui fila entre les doigts: voici à peu près vingt siècles, ensuite il sera temps que tu viennes m'embrasser.

Ce sera donc bientôt, dit l'étranger, continue!

Ce sera dans une ville, et dans une rue de cette ville, dit la princesse, nous jouerons aux cartes, je perdrai mes yeux, ce sera dimanche dans le miroir.

Que sont la ville et la rue? demanda l'étranger tout interdit. La princesse s'étonna et répondit: nous en verrons bientôt, je ne connais que les mots qui les désignent, mais nous en verrons quand tu m'enfonceras des épines dans le cœur, nous serons à une fenêtre, laisse-moi finir, une fenêtre toute fleurie qui recèlera une fleur pour chaque siècle, plus de vingt fleurs ; elles nous permettront de savoir que nous sommes au bon endroit, et toutes les fleurs seront comme celle-ci![374]

[374]Idem, p.56 « *Aber der Fremde schüttelte den Kopf, und die Prinzessin fragte: Mußt du zu deinem Volk zurück? Der Fremde lächelte: Mein Volk ist ¨alter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut. So komm doch mit! rief die Prinzessin, vor Schmerz und Ungeduld, aber der Fremde sagte: Geduld, hab Geduld, denn du weißt ja, du weißt. Über Nacht hatte die Prinzessin die zweite Gesicht bekommen, und darum sagte sie unter Tränen: Ich weiß, wir werden einander wiedersehen. Wo? fragte der Fremde lächelnd, und wann? denn wahr ist der endlose Ritt. Die Prinzessin sah auf die erloschene, welkende Blume, die auf dem Boden liegengeblieben war und sagte, die Augen schließend, auf der Schwelle des Traumes: Laß mich sehen! Langsam begann sie zu erzählen: Es wird weiter oben am Fluss sein, es wird wieder Völkerwanderung sein, es wird in einem anderen Jahrhundert sein, laß mich raten? es wird mehr als zwanzig Jahrhunderte später sein, sprechen wirst du wie die Menschen: Geliebte ... Was ist ein*

Des éléments récurrents dans la correspondance poétique et les œuvres de Celan et Bachmann se laissent aisément reconnaître ici: le sable et les fleurs rattachées au temps et à la mort, le rêve. [375] Nous les retrouvons ainsi dans des poèmes comme « *Blume* » du recueil *Sprachgitter*. La rencontre avec l'étranger se veut autant synonyme d'amour que d'inéluctable fin, puisqu'elle aboutit à la mort de l'héroïne, terrassée sur le chemin de son retour. Cette assimilation de l'amour, de la mort et de la découverte poétique de soi a d'ailleurs permis le rapprochement effectué par F. Rétif entre les personnages de Bachmann, sa relation avec Celan et le mythe d'Orphée et d'Euridyce.[376] La fin du conte

---

Jahrhundert? fragte der Fremde. Die Prinzessin nahm eine Handvoll Sand und ließ ihn rasch durch die Finger laufen, sie sagte: Soviel ungefähr sind zwanzig Jahrhunderte, es wird dann Zeit sein, daß du kommst und mich küsst. Dann wird es bald sein, sagte der Fremde, sprich weiter! Es wird in einer Stadt sein und in dieser Stadt wird es in einer Straße sein, fuhr die Prinzessin fort, wir werden Karten spielen, ich werde meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein. Was sind Stadt und Straße? fragte der Fremde betroffen. Die Prinzessin geriet ins Staunen, sie sagte: Aber das werden wir bald sehen, ich weiß nur die Worte dafür, doch wir werden es sehen, wenn du mir die Dornen ins Herz treibst, vor einem Fenster werden wir stehen, laß mich ausreden! es wird ein Fenster voller Blumen sein, und für jedes Jahrhundert wird eine Blume dahinter aufgehoben sein, mehr als zwanzig Blumen, daran werden wir erkennen, daß wir am richtigen Ort sind und es werden die Blumen alle wie diese Blume hier sein! » p.68

[375] Sur les correspondances entre dans les oeuvres de Bachmann et Celan, je renvoie aux différentes études de F. Rétif à ce sujet et notamment à son article « Entre ombre et lumière: Ingeborg Bachmann, Paul Celan et le mythe d' Orphée » *La revue des ressources .org*, 17 décembre 2009, où elle explique: « *Le dialogue qu'il nous est donné d'entrevoir à travers leurs œuvres est d'une extrême densité et intensité: tout est crypté et tout fait signe, un univers de mots qui se répondent de poème à poème, de discours à discours, tout un réseau de correspondances, dont le poète et la poétesse nous ont laissé des indices savamment dosés et codés, fulgurations ultimes au-delà desquelles commence l'indicible* »

[376]Idem, *« A travers le personnage de son héroïne, emmurée vivante, Ingeborg Bachmann dénonce un art et renonce à un art qui accepte de vouer Eurydice à l'ombre, Orphée à la perte et l'œuvre à la pierre. Moi disparaît en même temps que la possibilité d'écrire et d'aimer simultanément. Mais en remettant à Malina sa plume, elle ne signifie pas qu'elle se résigne à un roman qui soit une mort, selon la formule de Barthes. Car Malina, employé au ministère des armées, n'a pour vocation que de raconter « les histoires dont sont faites la grande Histoire », c'est-à-dire des histoires non d'amour, mais de guerre et de mort*. » Si ce commentaire est tourné vers l'ensemble du roman, l'inspiration de Bachmann pour le mythe se retrouve aussi mise en abîme dans cet extrait de la Princesse de Kagran. L'épine dans le cœur évoquant le sentiment profond qui lie l'héroïne à l « étranger » et le retour de la protagoniste dans son pays rappelant l'impossible retour d'Eurydice. Il ne peut y avoir d'écriture et de création sans l'amour mais quelque part aussi sans

s'achève par un silence partagé entre les deux personnages mais ce silence se fait aussi réponse au poème de Celan, « *Fleur* ». Le poète termine par ces derniers vers:

> Je sais,
> je sais et tu sais, nous savions,
> nous ne savions pas, mais
> nous étions pourtant là et pas là-bas,
> et de temps en temps, quand
> seul le Rien se tenait entre nous,
> alors nous étions totalement l'un et l'autre
> En haut,
> les voyageurs
> demeurent
> inaudibles

Cette affirmation *« je sais »* revient en écho dans le texte de Bachmann:

> La princesse se mit en selle, elle ne supportait plus les nuages car l'étranger taciturne y ébauchait leur première mort. Il ne chanta aucun chant d'adieu, elle chevaucha vers les collines bleues de son pays qui apparaissaient au loin dans un silence terrible, car il lui avait enfoncé une première épine dans le cœur, et dans la cour du château, parmi ses fidèles vassaux, elle tomba tout**e** ensanglantée de son cheval et balbutia dans son délire en souriant: je le sais bien, je le sais![377][…]

---

solitude. La relation de la princesse à l'étranger semble vouée comme celle de Bachmann et Celan à ne connaître que des interstices de rencontres poétiques.

[377] Bachmann, I. *Malina*, p.56 « Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran » *Die Prinzessin meinte, daß die lnsel sich mit ihr bewegte, trotzdem war es nicht die dahin donnernde Wasserflut, vor der sie Furcht überkam, sondern es waren Angst und Verwunderung in ihr und eine nie gekannte Unruhe, die von den Weiden ausging. Etwas Tiefbedrohliches ging von ihnen aus und legte sich schwer auf das Herz der Prinzessin. Sie war an die Grenze der Menschenwelt gekommen. Die Prinzessin beugte sich zu ihrem Rappen nieder, der sich erschöpft hingestreckt hatte einen klagenden Laut von sich gab, denn auch er fühlte, daß es keinen Ausweg mehr gab, und er verlangte, mir einem schon sterbenden Blick, nach der Verzeihung der Prinzessin, er konnte sie nicht mehr durch das Wasser und über das Wasser tragen. Die Prinzessin legte sich in die Mulde neben dem Pferd nieder, und eine Banguis wie noch nie war in ihr, die*

Cette exclamation résonne comme le dernier cri désespéré de la princesse, un appel à être entendue mais aussi la réponse à une question non posée, implicite, indicible, sans doute celle d'une possible poésie commune, d'une ligne d'entente, de rapprochement, dans le silence des mots et la musique des vers. Le conte s'achève sur ce sentiment de solitude inexorable retrouvé, les eaux recommencent à envahir le territoire imaginaire de la narratrice, renvoyant alors au début du récit.

> …elle ne voyait plus aucun moyen de sortir de cet inquiétant paysage tout de saules, d'eau et de vent… les saules sifflaient de plus en plus fort, ils riaient, poussaient des cris et des gémissements… pour ne plus rien entendre, elle enfouit sa tête dans se bras… Ne pouvant ni avancer ni reculer, elle avait le choix entre l'eau et la tyrannie des saules.[…][378]
>
> …Il n'y avait pas une âme qui vive à part elle, qui s'était égarée…à croire que tout s'était mis en mouvement, la houle des branches de saule, la course des flots…elle était en proie à une agitation inouïe qui l'accablait…[379]

Weiden zischelten immer mehr, sie raunten, sie lachten, sie schrien schrill auf und stöhnten seufzend. Kein Heer von Soldaten verfolgte sie mehr, aber ein Heer fremder Wesen umzingelte sie, die Myriaden von Blättern flatterten über den buschigen Häuptern der Weiden, sie war in der Region des Flusses, wo er ins Totenreich führt, und sie hatte die Augen weit offen, als die gewaltigste Kolonne aus Schattenwesen auf sie zudrückte, und einen Augenblick, um das Heulen des fürchterlichen Winds nicht mehr zu hören, vergrub sie den Kopf in ihren Armen und sprang sogleich wieder auf, von einem tappenden scheuernden Geräusch wachsam gemacht.

Die Prinzessin schwang sich auf ihren Rappen, sie ertrug die Wolken nicht mehr, denn der Fremde entwarf schweigsam seinen und ihren ersten Tod. Er sang ihr nichts mehr zum Abschied, und sie ritt ihrem Land mit den blauen Hügeln entgegen, das in der Ferne auftauchte, in einer fürchterlichen Stille, denn er hatte ihr den ersten Dorn schon ins Herz getrieben, und inmitten ihrer Getreuen im Burghof fiel sie blutend von ihrem Rappen. Sie lächelte aber und lallte im Fieber: Ich weiß ja, ich weiß! » Malina, p.68-69

[378]Idem, p.127 *« ... sie sah keinen Ausweg mehr aus der befremdlichen Landschaft, die nur aus Weiden, aus Wind und aus Wasser war... die Weiden zischelten immer mehr, sie lachten, sie schrien auf und stöhnten... um nichts mehr zu hören, vergrub sie den Kopf in ihren Armen... Sie konnte nicht vor und nicht zurück, sie hatte nur die Wahl zwischen dem Wasser und der Übermacht der Weiden. »* p.77

[379]Idem, p.139 *« .. . und kein Mensch außer ihr lebte, und sie hatte die Orientierung verloren...es war, als wäre alles in Bewegung geraten, Wellen aus Weidengezweig, die Fluten nahmen ihren eigenen Lauf... eine nie gekannte Unruhe war in ihr und legte sich schwer auf ihr Herz... »* p.85

Ce mouvement de va et vient et d'irrémédiable retour permet d'illustrer à la fois le travail de l'écriture sous la forme d'un voyage aux multiples périples entre vie et mort mais aussi les aléas de la correspondance et des échanges entre les deux poètes que sont Celan et Bachmann. Ces allers-et-retours constants reprennent implicitement le mouvement créé par les répliques dans le dialogue du roman. D'autre part, si le conte s'arrête là pour la narratrice, il y est encore fait référence un peu plus tard dans le roman, cette fois, dans le récit-cadre:

> Un monsieur demande: je peux vous parler un instant? J'ai une nouvelle à vous transmettre. Je demande: à qui, à qui devez vous transmettre quelque chose? Il dit: à la princesse de Kagran et à elle seule. Je lui crie dessus: ne prononcez pas ce nom. Jamais! Ne me dites rien. Mais il me montre une feuille morte, et je comprends qu'il a dit vrai. Ma vie est finie car il s'est noyé pendant le transport, et il était ma vie. Je l'aimais plus que ma vie.[380]

Alors que le lecteur n'a pas de référent précis concernant l'interprétation à donner au déictique « il », des indices sont laissés pour tenter de personnifier l'expéditeur ou l'objet du message. La citation de la princesse de Kagran renvoie à son partenaire d'aventure dans le conte, « l'étranger » et donc indirectement au partenaire poétique, le correspondant Paul Celan. Cette piste se confirme par l'accent mis sur la feuille morte. Dans l'œuvre poétique de Bachmann et Celan, la feuille évoque le plus souvent la poésie même dans ce qu'elle a de plus fragile et de plus friable. C'est le matériau utilisé pour le transport de la pensée sur l'arche du poème, « *l'unique lumière* » de Celan: « *Les lampes de la terreur sont claires, y compris dans la tempête./ A la quille des barques feuillues elles s'approchent froides de ton front ; tu voudrais qu'elles explosent sur toi? Ne sont-*

[380]Idem, p.165 *« Kann ich Sie sprechen, einen Augenblick? fragt ein Herr, ich muß Ihnen eine Nachricht überbringen. Ich frage: Wem, wem haben Sie eine Nachricht zu geben? Er sagt: Nur der Prinzessin von Kagran. Ich fahre ihn an: Sprechen Sie diesen Namen nicht aus, niemals. Sagen Sie mir nichts! Aber er zeigt mir ein vertrocknetes Blatt, und da weiß ich, daß er wahr gesprochen hat. Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluß ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben. »* p.100

elles pas de verre? »[381]. C'est aussi la forme du courrier reliant le poète à sa mère morte mais aussi à son inspiration dans *« flocons noirs »:* « *une neige est tombée, sans lumière. Ça fait déjà/ une lune ou deux que l'automne sous la bure du moine / à moi aussi est venu porter un message, une feuille des talus d'Ukraine. »*[382]. Plus qu'une coïncidence, la feuille fait partie de cette somme de chaînons reliant les œuvres poétiques des deux auteurs, au même titre que la nuit, le sable, le feu, la lumière, le temps. La feuille morte suggère la mort de l'étranger et par réflexion la mort de l'amant et de la relation amoureuse (Le roman *Malina* est publié en 1971 mais Paul Celan meurt noyé en 1970). Le rapprochement est d'autant plus aisé que la feuille se retrouve emportée par les eaux, coïncidence signifiante avec les circonstances de la mort du poète. Sans interlocuteur poétique, sans double masculin, la protagoniste ne peut envisager d'avenir. Le lecteur assiste donc à l'annonce d'une « seconde mort » prédite déjà par la princesse du conte. Si la vie (créative) de la protagoniste prenait source dans sa relation à l'autre, alors se retrouvant seule, elle ne peut envisager que la mort. En effet, pour Bachmann, à la différence de Celan, il n'y avait de ressource poétique que dans la possibilité d'un partage, d'une communion avec l'autre. La dernière référence dans le récit à la princesse de Kagran marque la disparition progressive du personnage d'Ivan dans le roman, qui laisse sa place à l'apparition du « troisième homme », le père, et de Malina dont la présence deviendra dominatrice. L'équilibre de la narratrice bascule pour se laisser emporter dans « les fins dernières », titre de la dernière partie du roman.

La parole traverse les discours en changeant d'interlocuteur, elle bascule d'une région de la psyché à une autre. La princesse du conte rejoint son pays mais se voit emportée en même temps par les éléments qui la guettaient, brisant avec le schéma traditionnel du conte et égarant le lecteur. L'histoire de la princesse de Kagran trouve son sens dans le roman comme une mise en miroir du récit de la protagoniste de *Malina* mais également de l'expérience créatrice de l'auteur. L'écriture n'est elle pas avant tout

[381]Celan,Paul, trad. J-P Lefebvre d'après Paul Celan, *Die Gedichte*, Barbara Wiedemann, Suhrkamp Verlag, Francfort 2003 « *Die Lampen des Schreckens sind hell, auch im Sturm./Am Kiel der laubigen Kähne nahen sie kühl deiner Stirn;/Du wünscht, sie zerschellten an dir, denn sind sie nicht Glas? »*

[382]Idem, *« Schnee ist gefallen, lichtlos. Ein Mond/ Ist es schon oder zwei, dass der Herbst unter mönchischer Kutte/ Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus ukrainischen Halden. »*

bohémienne comme l'auteur le suggère dans son poème « *la Bohème est au bord de la mer* »[383]:

> Si les maisons par ici sont vertes, je peux encore y entrer.
> Si les ponts ici sont intacts, j'y marche de pied ferme.
> Si peine d'amour est à jamais perdue, je la perds ici de bon gré.
>
> Si ce n'est pas moi, c'est quelqu'un qui vaut autant que moi.

[383] Bachmann, *Poèmes*, traduction de F. Rétif in http://www.Monumenta.com/2007 Bachmann, Ingeborg, *Werke*, Bd I Gedichte, Piper Verlag, 1978

Böhmen liegt am Meer

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.

Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.

Grenz hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist so viel wie ich.
Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.

Zugrund - das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.

Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch ein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen.

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
dich hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
ans Meer begandigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,

ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.

Si un mot ici touche à mes confins, je le laisse y toucher.
Si la Bohême est encore au bord de la mer, de nouveau je crois aux mers.
Et si je crois à la mer, alors j'ai espoir en la terre.

Si c'est moi, c'est tout un chacun, qui est autant que moi.
Pour moi, je ne veux plus rien. Je veux toucher au fond.

Au fond, c'est-à-dire en la mer, je retrouverai la Bohême.
Ayant touché le fond, je m'éveille paisiblement.
Resurgie, je connais le fond maintenant et plus rien ne me perd.

Venez à moi, vous tous Bohémiens, navigateurs, filles des ports et navires
jamais ancrés. Ne voulez-vous pas être bohémiens, vous tous, Illyriens,
gens de Vérone et Vénitiens? Jouez ces comédies qui font rire

Et qui sont à pleurer. Et trompez-vous cent fois,
comme je me suis trompée et n'ai jamais surmonté les épreuves,
et pourtant les ai surmontées, une fois ou l'autre.

Comme les surmonta la Bohême, et un beau jour
reçut la grâce d'aller à la mer, et maintenant se trouve au bord.

Ma frontière touche encore aux confins d'un mot et d'un autre pays,
ma frontière touche, fût-ce si peu, toujours plus aux autres confins,

Bohémien, vagabond, qui n'a rien, ne garde rien,
n'ayant pour seul don, depuis la mer, la mer contestée,
que de voir
le pays de mon choix.

Le récit des « *secrets de la princesse de Kagran* » se lit comme une autre étape dans le parcours du « je » bohémien, sur la route des mots, aux confins du moi. La narratrice du roman joue doublement la comédie en prenant le costume de la princesse et en portant avec elle le vécu de l'auteure. Elle réinvente son monde en le parant des ingrédients de la légende pour mieux l'inscrire dans une mémoire, celle du mythe personnel où chaque objet du décor et chaque épreuve à surmonter prend sens dans la formation de la psyché et, pour l'écrivain, dans la construction d'un parcours poétique. Le

périple de l'héroïne du conte fait écho au voyage en bohème en ce qu'il est aussi récit d'une odyssée vers le pays des mots à soi, du « *daheim* » impropable et fuyant, territoire de l'utopie d'un langage authentique.

Quatrième partie:
Dialogue intérieur et transgression des genres: une écriture subversive.

Se laissant prendre par le sommeil et l'imaginaire, nos héroïnes laissent divaguer leurs pensées dans les labyrinthes de leur esprit. De ce fait, l´inexactitude des lieux cités, le flou dans l´identité des personnages évoqués prend sens dans un ensemble où l'être se détache d'un ancrage physique pour se projeter dans un espace hors temps chronologique et au-delà du corps, lieu du poétique et de l'absolu.

Le monologue intérieur pouvait donner lieu dans certaines œuvres à l'émergence d'un discours entre rêve et réalité, ce que certains auteurs tels que Schnitzler n'ont pas hésité a explicité dans le titre même de leurs œuvres comme *Traumnovelle*. Le dialogue ou la forme entrecoupée de soliloques introduit une prise de distance du locuteur vis-à-vis du discours « rêvé ». La deuxième voix critique pour Sarraute ou masculine pour Bachmann empêche par sa prise de parole une absorption du personnage dans son univers inconscient. Le rêve apparaît par bribes, fragments confrontés à l'analyse ou tout du moins au discours du « je » objectivant les choses, les ramenant à une réalité concrète. Ainsi, l'alternance des locuteurs installe une alternance des strates énonciatrices, déplaçant le lecteur d'une situation d'énonciation à une autre selon le niveau de conscience choisi. Tantôt le « je » inscrira son discours dans un moment d'actualité, un présent partagé avec son interlocuteur, tantôt il laissera sa parole s'évader vers des espaces hors du temps présent, lieux du souvenir ou des temps archaïques. Le dialogue joue avec les « je », d'ici et d'ailleurs, de toujours et de maintenant. Il fraye ainsi une voie à l'origine, rassemblant les antagonismes de l'être au sein du Verbe. A l'alternance des discours répond une alternance des genres littéraires. Nos œuvres mêlent langage dramaturgique et poétique, narration et énonciation donnant à leur texte une dimension équivoque. D'autant plus qu'à se mélange des genres littéraires se mêle un mélange des genres sexuels. Voix féminines et voix masculines s'alternent et se répondent, recomposant une psyché originelle, perdant tout caractère sexué univoque. En dispersant le discours du Moi en plusieurs « je », plusieurs genres, plusieurs modes d'expression, nos auteurs semblent suivre leur interrogation: comment le Verbe peut –il servir l'ambivalence du sujet, en quoi l'écriture peut elle laisser traduire une vérité originelle sans s'enfermer dans des carcans normatifs?

I) A la recherche d´une ouverture vers l'ailleurs du langage.

Si les lieux cités par nos protagonistes ne correspondent plus à aucune géographie logique mais plutôt à une géométrie personnelle, les frontières entre les territoires et les mondes en deviennent d´autant plus inefficaces, démontés, anéantis. L´esprit féminin ne pose dans nos textes aucune frontière et s´échappe d´un lieu de l´inconscient à un autre sans forcément en souligner le passage. Il reste des étapes qui marque le transfert d'un côté ou de l'autre du rêve ou de la raison.

1) Le discours intérieur: un espace de transit.

Le lecteur se retrouve alors curieusement emporté dans un monde où « *aucune frontière n´était encore tracée*», «*un monde magique*» où la narratrice se sent « *libérée pour la première fois des jugements, des préjugés »*[384]. Inconsciemment, l´être se libère de ses impératifs et s´ouvre les portes de sa connaissance. D´ailleurs la métaphore de l´arrivée dans l´inconscient comme porte ou fenêtre ouverte, ne revient-elle pas constamment dans nos textes? Trace des anciens interdits et des tabous sauvegardés, ces points de passage servent de sas de protection et de cloison dans l'intimité:

> Puisque plus personne ne comprend aujourd'hui ce que tout le monde autrefois comprenait: pourquoi je ferme la porte, tire le rideau, pourquoi j'accueille Ivan seule […].Malina l'a compris sans que j'aie à le lui expliquer, car même quand ma porte est ouverte et que je suis seule ou qu'il est tout seul dans l'appartement, il fait comme s'il n'y avait jamais eu là de porte ouverte ou fermée, ni de chambre afin que rien ne soit profané, que les premières hardiesses et la douceur des abandons aient à nouveau leur chance. [385]

[384] Bachmann, Ingeborg, *Malina,* p.50-61/ 62-75.

[385]Idem, p.25, « *Obwohl es einmal alle wußten, aber da es heute keiner mehr weiß, warum es heimlich zu geschehen hat, warum ich die Tür schließe, den Vorhang fallen lasse, warum ich allein vor Ivan trete, werde ich ein Grund dafür verraten.[…] Malina hat es verstanden, ohne daß ich es ihm erklären mußte, denn sogar wenn mein Schlafzimmer offensteht und ich allein bin oder ganz allein in der Wohnung ist, geht er vorüber und zu seinem Zimmer, als stünde da nie eine Tür offen, als wäre nie eine verschlossen, als wäre*

> Il faut que je m'arrache à la joie d'écouter, de m'efforcer de parler moi-même cette langue, de découvrir à travers ces nostalgiques et tendres récits, comme à travers les délicieux nursery rhymes et les petits livres pour enfants destinés à Lili, un pays où tout me charme, éveille en moi aussi une tendresse, une nostalgie…mais il n'y a plus un instant à perdre, je me sauve, je referme doucement ma porte… .[386]

Elles ouvrent aussi sur les espaces refoulés et morbides du mal-être en n'offrant comme horizon que les eaux troubles du lac, renvoyant l'individu à sa propre solitude, comme nous avions pu le voir avec l'image de l'île.

> Une grande fenêtre s'ouvre, plus grande qu'aucune fenêtre que j'aie vue, non pas sur la cour de notre maison, rue de Hongrie, mais sur une sombre étendue de nuages, il pourrait y avoir un lac.[…][387]

Ou encore:

> Une fenêtre s'ouvre, au-delà s'étend un pays obscur, nuageux, au centre duquel un lac s'amenuise de plus en plus.[388]

---

da gar kein Raum, damit nichts profaniert wird und die ersten Kühnheiten und die letzten sanften Ergebenheiten wieder eine Chance haben. » p.30-31

[386] *Sarraute, N., Enfance, p.263*

[387]*Bachmann, I., Malina, p.144, « Ein großes Fenster geht auf, größer als alle Fenster, die ich gesehen habe, aber nicht auf den Hof unsres Hauses in der Ungergasse, sondern auf ein düsteres Wolkenfeld. Unter den Wolken könnte ein See liegen. » p.181-182*

[387]Cixous, H, *La, p.111.*

[388]Bachmann, I., *Malina,* p.179, *« Ein Fenster geht auf, draußen liegt ein finsteres, wolkiges Land und ein See darin, der immer kleiner wird. »* p.229

L'espace sur lequel s'ouvre la fenêtre dans l'œuvre de Bachmann ne fait que renvoyer la narratrice à sa propre angoisse. La perspective qui s'offre à elle se réduisant à un espace obscure, désespérant et clos. Dans le roman de Sarraute, au contraire, les fenêtres s'illustrent comme apport lumineux, lucarnes ouvrant sur des espaces vierges.

> On dirait que ce qui s'étend ici, derrière les doubles vitres, c'est de vastes espaces glacés […] et la lumière ici est d'un gris argenté[389]

Alors que les souvenirs de l'intérieur de la maison familiale reprennent vie par la présence de ses habitants et les moments d'enfance retrouvés, l'étendue au-delà de cette intimité brille de l'absence de traces humaines. Lieux du non-souvenir, ces paysages extérieurs reflètent leur non ancrage dans l'intimité par leur caractère inhabité. Pourtant, régulièrement dans le roman, la fenêtre apparaît pour laisser glisser un filet de lumière sur un personnage comme lors de cette scène:

> Il [mon père] est assis au bord d'un divan et moi installée sur ses genoux, tournée vers les hautes fenêtres entièrement voilées d'un rideau blanc… Il m'apprend à les compter… est ce possible? Pourtant je m'en souviens clairement…je compte jusqu'à dix, plus une, la dernière, qui fait onze…[390]

La fenêtre devient synonyme de clarté, de lumière apportée sur le flou du passé. Cet élément revient donc souvent dans le décor au moment de l'évocation précise d'une scène, comme pour finir d'effacer les derniers doutes liés au flou de la mémoire:

[389] *Sarraute, N. Enfance,* p.69

[390] Sarraute, N. *Enfance,* p.43

> Ce qui se confond avec rien, c'est maman assise en face de moi près de la fenêtre […][391]

Et lorsque le regard se dirige de l'extérieur vers l'intérieur des maisons, la lumière disparaît, remplacée par une opacité sombre des vitres, suggérant l'existence d'un habitacle intime étriqué, à la vie intérieure réduite:

> Il me semble qu'à l'abri des façades sans vie, derrière les fenêtres noires, au fond des petites cages sombres des gens à peine vivants se déplacent prudemment, bougent à peine...[392]

La brèche vitrée amène à croiser environnement extérieur et vie intérieure, elle crée une voie de passage entre les deux univers et laisse parfois s'échapper des morceaux familiers:

> Ils chantent comme ils chantaient jadis à travers la cour dans les nuits d'hiver ou l'été près des fenêtres ouvertes […].[393]

Portes et fenêtres, figures d'ouverture mais aussi de fermeture, limite à franchir et seuil de l'abri, elles instaurent à nouveau dans le roman un axe de scission entre intériorité subjective et objectivité externe mais aussi entre clarté, source de lumière et grisaille, noirceur entraînant confusion et isolement. Objets en mouvement et frontières symboliques, ils permettent aux auteurs de jouer avec ces dualités et ces passages fréquentés alimentent les interactions entre « je » et « l'Autre », entre le « jour » et la « nuit », « le rêve » et la « réalité ». Les protagonistes jouent avec elles, créant ainsi des jeux de lumières sur leur vie psychique, à l'instar du marchand de *la Boutique des rêves:*

---

[391] *Ibid,* p.107

[392]Idem, p.123

[393]Woolf, V, *Les Vagues*, p.253, « *Still they are singing as they used to sing, across the court, on winter's nights, or with the window open in summer getting drunk, breaking the furniture[…] »*

> « Si vous voulez voir un rêve, l'obscurité est nécessaire », expliqua l'homme calmement. Il tourna l'interrupteur puis alla vers la fenêtre par laquelle filtrait encore un peu de lumière des réverbères, et tira un rideau ».[394]

Parvenues dans le royaume du rêve, nos narratrices prennent alors « la voie des associations »[395]. Tel événement donne suite immédiate à tel autre, évoquant un événement intime, plus ou moins caché. Récit analytique servant à la plume, la narration subjective laisse parler l´inconscient pour mieux révéler au lecteur les revers cachés du personnage. Un mot en entraîne un autre dans une course faite d´échos plus riches les uns que les autres. La pensée sautant d´un point à l´autre en suivant une forme de logique pour ainsi dire féminine, non catégorique. Un système d´engrenage se met donc en place, organisant le récit autour d´une chaîne d´idées liées les unes aux autres par l´expérience intime de la narratrice pour « *regrouper dans ses sentiers ses parasites d´inconscient* »[396]. Dans son univers onirique, la narratrice se rattache alors à ce qui lui tient lieu d´arrimage: son expression, sa langue, l´écriture. Ainsi, nos protagonistes continuent de s´appuyer sur ce qui leur sert de point de chute et font constamment référence à cette « nouvelle » langue, à ce médium nécessaire qui leur sert d´exutoire.

La traversée des contrées de l'intime s'accomplit également à l'occasion d'une traversée du temps. Et si de prime abord, il s'agit pour les protagonistes de remonter leur histoire et les moments de leur vécu personnel, ce fleuve de souvenir: *« Le passé ne me revient que lorsque le présent se déroule tout uniment, qu'il est comme la surface d'un long fleuve profond. »*[397]. L'enjeu de ce parcours prend une dimension toute autre au fil des mots. L'histoire rejoint l'Histoire et la mémoire personnelle retrouve la trace d'une mnemosis universelle. L'être s'affranchit d'un rapport au temps superficiel et renoue avec son origine et les origines du Verbe. Les mythes se croisent et se réécrivent. Le

[394] Bachmann, « La boutique des rêves », in *Œuvres, Le Passeur et autres nouvelles*, Thesaurus Acte Sud, 2009.

[395] *Cixous, H, La,* p.111.

[396] Idem, p.213.

[397] Woolf, Virginia, *Instants de vie*, Stock, 1986, trad. De Colette-Marie Huet, p.69

dialogue intérieur s'ouvre sur un échange avec un Nous ontologique, liant passé, présent et avenir.

2) La traversée des âges, la traversée des genres.

En cherchant à rejoindre un *là-bas* hypothétique, nos protagonistes sont amenés à suivre la route de leur souvenir. Si la difficulté première réside dans le flou d'une mémoire laissée en friche, une autre se fait jour dans le chemin à suivre. Le « je » doit tout d'abord accepter de renouer avec l'impossible, le refoulé laissé à l'abandon dans les tréfonds de son Moi: *« Il faut que je raconte. Je raconterai. Il n'y a plus rien dans ma mémoire qui me gêne »*[398]se promet l'héroïne bachmannienne, nouant par là même un pacte avec sa conscience. Cette gêne, qu'elle reconnaît, refera son apparition à plusieurs reprises dans le roman, comme pour mieux insister sur les obstacles à franchir, les écueils à éviter. Au fur et à mesure de l'avancée dans le monde de la psyché, les pistes se brouillent, la route du temps devient difficile à remonter, se divisant en strates multiples. La narratrice s'égare, se perd, tente vainement de se protéger:

> Je ne veux pas tout raconter: tout dans ma mémoire me gêne. Malina entre, il sort une bouteille de Whisky à moitié vide, me tend un verre, s'en verse un et dit: Cela te gêne encore. Mais c'est une autre mémoire. [399]

La mémoire, comme le Moi, se démultiplie et répond à une perception personnelle du temps polymorphe. En remontant le cours de son histoire, non seulement la narratrice se heurte à son roman familial fait de blessures, de souffrances et de retenues, mais elle renoue aussi avec un passé historique, celui de l'Autriche, de l'occupation nazie et de la dernière guerre. Devant le constat sombre que l'auteur fait de sa patrie, celle-ci prend

[398] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.17, « *Ich muss erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört.* » p.20

[399] *Ibid*, p.20, « *Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung. Malina kommt ins Zimmer, er sucht nach einer halbleeren Whiskyflasche, gibt mir ein Glas, schenkt sich eines ein und sagt: Noch stört es dich. Noch. Es stört dich aber eine andre Erinnerung*. » p.24

alors une portée symbolique de toute dégradation. Alors que le lecteur croit croiser l'Histoire entre les lignes, celle-ci lui échappe pour rejoindre les histoires:

> […] je suis en accord avec cette ville, avec ce pays rétréci qui ont l'un et l'autre quitté la scène de l'histoire .[…] le déclin est ici à tous les coins de rue, que tout ici est déclin, qu'on a sous les yeux le déclin de tous les empires, ceux d'aujourd'hui et ceux de demain.[400]

De l'histoire d'une persécution (celle des Juifs), la protagoniste passe à un autre, celle des femmes, ces « *filles assassinées* », que le père empêche de prendre la parole. Or, confronté à cet indicible souvenir, la narratrice remonte le courant du langage et de l'écriture. Elle tente alors de s'inscrire dans une histoire, littéraire cette fois en plaçant son œuvre en cours de rédaction dans une lignée d'auteurs. En réitérant dans le roman son attachement à ces œuvres qui ont aussi construit son histoire culturelle, elle élabore une démarche de recherche l'inscrivant dans le temps par la place qu'elle occupera mais la sortant aussi de l'irrémédiable Chronos[401] du fait de l'immuabilité du travail envisagé:

> Moi qui ai lu la *Critique de la Raison pure*, Locke, Leibniz et Hume avec60 watts à la beatrix-gasse, dévoré les pensées de tous les siècles sous les petits abat-jours verts de la Bibliothèque nationale, des Présocratiques à Sartre, moi qui ai lu Kafka, Rimbaud et Blake avec 25 watts dans un hôtel parisien, Freud, Adler et Jung avec 360 watts dans une rue solitaire de Berlin, accompagnée en sourdine par le tournoiement des *Etudes* de Chopin, moi qui ai ébauché sur une plage près de Gênes, le papier taché de sel et racorni par le soleil, un discours enflammé sur l'expropriation des biens intellectuels, moi qui

[400] *Ibid*, p.77, « Ich bin einverstanden mit dieser Stadt und ihrer verschwindend kleinen Umgebung, die aus der Geschichte ausgetreten sind » p.97

[401] Remarque sur la terminologie. Je m'appuie ici sur la distinction des strates temporelles décrites par Platon dans *Les lois* et reprises, entre autres, par Gille Deleuze dans *Logique du sens*. Le temps y est divisé selon trois modes de perception: Chronos est le temps qui rythme les jours et suit une linéarité. C'est le temps des événements. Aîon est le temps du mythe, infini et reliant passé, présent et avenir. Kairos comprend le temps subjectif, la perception du moment, de l'instant.

ai lu *la comédie humaine* en trois semaines, par légère fièvre et sous le coup des antibiotiques à Klagenfurt, Proust à Munich jusqu'au petit jour, jusqu'à l'entrée des couvreurs dans les mansardes, les moralistes français et les logiciens viennois avec des plis à mes bas, moi qui ai lu tous les livres du *Rerum Natura* au *Culte de la raison*, à raison de trente Gauloises par jour, qui ai pratiqué l'histoire et la philosophie, la médecine et la psychologie, travaillé à la Clinique psychiatrique de Steinhof sur les anamnèses des schizophrènes et les maniaques dépressifs, moi qui ai pris des notes à l'Auditorium maximum par +6°, et par 39° à l'ombre, pris sur *de mundo*, *de mente*, *de motu*, moi qui ai lu Marx et Engels en me séchant les cheveux, Lénine complètement ivre, qui ai absorbé journaux sur journaux dans l'égarement, la déroute, tout enfant déjà, devant le poêle, en allumant le feu, des journaux, des livres, des revues, des livres de poches partout dans toutes les gares, les trains, les trams, les omnibus, les avions, moi qui ai tout lu sur tout, en quatre langues, *fortiter*, *fortiter*, tout compris ce qu'il y a à lire… délivrée pour une heure de toutes mes lectures, je m'étends à côté d'Ivan et je dis: Pour toi, si tu le veux vraiment, j'écrirai ce livre encore inexistant. Mais il faut que tu le veuilles vraiment, que tu l'exiges de moi, et jamais je ne t'imposerai sa lecture.[402]

[402] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.66, « *Denn wenn Ivan will, daß ich koche, dann muß das etwas zu bedeuten haben, er kann mir dann nicht mehr rasch davonlaufen, wie nach einem Drink, und heute Nacht sehe ich mich um in der Bibliothek unter meinen Büchern, es sind keine Kochbücher darunter, ich muß sofort welche kaufen, wie absurd, denn was habe ich gelesen bisher, wozu dient mir das jetzt, wenn ich es nicht brauchen kann für Ivan. Die KRITIK DER REINEN VERNUNFT gelesen, bei 60 Watt in der Beatrixgasse, Locke, Leibniz und Hume, in der Düsternis der Nationalbibliothek unter den kleinen Lämpchen von den Vorsokratikern bis zu DAS SEIN UND DAS NICHTS mich durch alle Begriffe aus allen Zeiten betört, Kafka, Rimbaud und Blake gelesen bei 25 Watt in einem Hotel in Paris, Freud, Adler und Jung gelesen bei 360 Watt in einer einsamen Berliner Straße, zu den leisen Umdrehungen der Chopin-Etüden, eine flammende Rede über die Enteignung des geistigen Eigentums studiert an einem Strand bei Genua, das Papier voller Salzflecken und von der Sonne verbogen, in drei Wochen LA COMEDIE HUMAINE bei mittelhohem Fieber gelesen, geschwächt von den Antibiotika, in Klagenfurt, Proust gelesen in München bis zum Morgengrauen und bis die Dachdecker in das Mansardenzimmer hereinbrachen, die französischen Moralisten und die Wiener Logistiker gelesen, mit hängenden Strümpfen, zu dreißig französischen Zigaretten am Tag alles gelesen, von DE RERUM NATURA bis zu LE CULTE DE LA RAISON, Geschichte und Philosophie, Medizin und Psychologie getrieben, in der Irrenanstalt Steinhof gearbeitet an den Anamnesen der Schizophrenen und der Manisch-Depressiven, Skripten geschrieben im Auditorium Maximum bei nur plus sechs Grad und bei 38 Grad im Schatten noch immer Notizen gemacht über de mundo, de mente, de moto, nach dem Kopfwaschen gelesen Marx und Engels und vollkommen betrunken W. I. Lenin gelesen, und verstört und fliehend Zeitungen und Zeitungen und Zeitungen gelesen, und Zeitungen schon als Kind gelesen, vor dem Ofen, beim Feuermachen, und Zeitungen und Zeitschriften*

L'énumération des œuvres ayant servi à former la locutrice s'accompagne de détails précis du contexte de lecture. Nous retrouvons ainsi des détails temporels: « *trois semaines* », « *jusqu'au petit jour* », des indicateurs spatiaux: « *à la Beatrix-gasse* », « *sous les petits abat-jours verts de la Bibliothèque nationale* », « *dans un hôtel parisien* » *par exemple,* des ajouts sur le contexte de lecture: « *avec60 watts* », « *accompagnée en sourdine par le tournoiement des Etudes de Chopin* », « *par légère fièvre et sous le coup des antibiotiques* »*....(etc).* L'expérience de la lecture s'inscrit dans une suite de vécus physiques. Si l'on retrouve regroupés les grands domaines culturels: psychologie, philosophie, littérature, retraçant ainsi de manière presque ordonnée un parcours de formation intellectuelle, l'inscription corporelle de la suite de ces lectures semble suivre une autre taxinomie. Les œuvres se trouvent inscrites d'une part dans la mémoire selon le lieu auquel elles se rattachent et où nous retrouvons les points de repères de la topographie intime de la narratrice mais aussi de l'auteur. D'autre part, elles correspondent à une empreinte sensitive: visuelle (l'éclairage porté sur l'œuvre revient successivement), auditives (par l'ancrage musical), tactile (par le ressenti de la température ou de l'ivresse). Enfin, le goût apparaît de manière détourné par l'allusion aux langues et à la science polyglotte de la narratrice. La mémoire littéraire relève alors d'un syncrétisme des expériences. Comme la narratrice mêlait Histoire de son peuple, histoire des peuples et mythologies, elle associe également formation humaniste et souvenir physiologique. Si le discours du Sujet usait de plusieurs voix, de plusieurs « je » pour offrir au lecteur une vision kaléidoscopique de soi, la reconstitution de la mémoire personnelle use aussi de médias dialogiques. La voie du souvenir traverse les strates de la psyché et reflète des dimensions temporelles parallèles et complémentaires. Si le sujet avance irrémédiablement d'après un temps chronologique, il reste sous l'influence de l'Aiôn et de Kairos. Alors que la lecture successive d'œuvre n'a pu s'accomplir que de manière chronologique, la narratrice en restitue les instants de vie qui lui sont associés, déplaçant l'événement dans un axe non linéaire pour l'inscrire dans la profondeur d'un

---

und Taschenbücher überall, auf allen Bahnhöfen, in allen Zügen, in Straßenbahnen, in Omnibussen, Flugzeugen, und alles über alles gelesen, in vier Sprachen, fortiter, fortiter, und alles verstanden, was es zu lesen gibt, und befreit von allem Gelesenen für eine Stunde, lege ich mich neben Ivan und sage: Ich werde dieses Buch, das es noch nicht gibt, für dich schreiben, wenn du es wirklich willst. Aber du mußt es wirklich wollen, vollen von mir, und ich werde nie verlangen, daß du es liest. » p.80-81

moment de ressenti. L'expérience se déplace donc du temps figeant les choses de Chronos, à celui construisant une autre perception de l'univers du Kairos grec. Pareil phénomène se retrouve dans l'œuvre de Woolf. Louis redessine son arbre généalogique et renoue aves ses racines:

> Moi le compagnon de Platon et de Virgile, je vais frapper à la porte des panneaux de chêne. J'oppose à votre passage cette verge d'acier trempé.[…]Je ne me soumettrai pas sans mot dire au bruit des mâchoires, aux coulées inégales des gouttes d'eau sur la vitrine embuée, aux arrêts des autobus qui repartent avec une secousse ; aux hésitations au bord d'un comptoir ; et aux paroles qui se traînent lamentablement vides de tout sens humain. Oui, je vais vous ramener à l'ordre. »Mes racines descendent à travers les veines de plomb, les veines d'argent, à travers la terre humide d'où s'exhale une odeur de marécage, jusqu'à un nœud central fait de fibres et de chêne. Aveugle et sourd, les yeux et les oreilles scellés par la terre, j'entends pourtant les rumeurs guerrières, et la voix du rossignol ; je sens résonner en moi le pas précipité d'innombrables hordes humaines errant ça et là en quête de civilisation, comme des bandes d'oiseaux migrateurs en quête de l'été. J'ai vu des femmes porter des cruches rouges sur les berges du Nil. Je me suis réveillé dans un jardin, avec un coup brusque sur la nuque et le baiser brûlant de Jinny ; et je me souviens de tout cela comme on se souvient de cris confus, de colonnes qui chancellent, et de lambeaux rouges ou sombres au cours d'un incendie nocturne. Ma vie se passe à m'éveiller, puis à me rendormir.[403]

Le personnage cherche tout d'abord à s'inscrire dans une lignée d'auteurs classiques, antiques, et prend soin de justifier cette affiliation par son caractère intemporel. En effet, l'axe conduit par les deux auteurs cités place désormais le locuteur

[403] Woolf, V, les vagues, p.108, « *My roots go down through veins of lead and silver, through damp, marshy places that exhale odors, to a knot made of oak roots bound together in the centre. Sealed and blind, with earth stopping my ears, I have yet heard rumors of wars; and the nightingale; have felt the hurrying of many troupes of men flocking hither and thither in quest of civilization like flocks of birds migrating seeking the summer; I have seen women carrying red pitchers to the banks of the Nile. I woke in a garden, with a blow on the nape of my neck, a hot kiss, Jinny's; remembering all this as one remembers confused cries and toppling pillars and shafts of red and black in some nocturnal conflagration. I am for ever sleeping and waking. Now I sleep; now I wake*. » p.71

hors d'un quotidien fait de petites perturbations: « gouttes d'eau », « autobus » et autres secousses propres à le détourner de lui-même, coupant ses moments de méditation personnelle. D'autre part, il affirme son désir de rétablir un « ordre », et celui-ci dépend, comme ces quelques lignes nous le suggèrent d'une remontée aux temps archaïques, ceux du Nil, fleuve frontière entre berges fertiles et désert, pays des vivants et royaume des morts. Cette attirance pour un espace mythique, le rattache aussi à une conception dualiste du monde, celle des Egyptiens antiques où le chaos du désert s'oppose à l'ordre des cultures, et où royaume des morts et terre des vivants cohabitent. Enfin, l'extrait se termine sur l'impression de vivre entre rêve et réalité, nuit et jour, eau et feu. De la référence aux auteurs antiques, la remontée du temps pousse le narrateur dans un monde sans verbe, où seuls les cris se font entendre. Cette sortie hors du temps s'est donc accomplie par une genèse à l'envers, puisque le chaos succède à la civilisation, le silence à la littérature. Entre ces deux espaces: le jardin, sorte de passage.

Alors que les vagues avancent indubitablement dans un rythme chronologique, que l'on suit les personnages dans les différentes étapes marquantes de leur vie (école, étude, mariage, vieillesse), les protagonistes se rattachent dans leur vécu à la perception de moments ancrés dans leur intimité. La réflexion sur leur perception du temps se retrouve d'ailleurs dans leurs propos. Ainsi, Bernard observe:

> Et qu'est ce moment du temps, ce jour entre les jours où je me trouve pris? Le grondement de la circulation pourrait être tout aussi bien le vaste murmure des forêts ou le rugissement des fauves. La roue du temps a reculé d'un tour: nos progrès si récents sont anéantis. En vérité, nos corps sont nus. Nous ne sommes que légèrement recouverts de tissus soigneusement boutonnés, et sous ces trottoirs se cachent des coquillages, des ossements, et du silence.[404]

[404] Woolf, V, *les vagues*, p.127, « *And what is this moment of time, this particular day in which I have found myself caught? The growl of traffic might be any uproar-forest trees or the roar o wild beasts. Time has whizzed back an inch or two on its reel; our short progress has been cancelled. I think also that our bodies are in truth naked. We are only lightly covered with buttoned cloth; and beneath these pavements are shells, bones and silence.* » p.85

Les contradictions immanentes à l'être se retrouvent cristallisées dans un double mouvement paradoxal. D'un côté le personnage se retrouve freiné, immobilisé par le quotidien, cette succession incessante de journées. D'autre part, son évolution personnelle et celle du monde représentées par la roue, s'immobilise, recule, obéit à un autre ordre temporel. Débarrassé de ce qui le rattache à une actualité (ces vêtements, et autres accessoires liés à la civilisation), l'être rejoint ses aïeux ancestraux et une terre hors temps, celle de l'Aiôn, sans début ni fin, présent du mythe, libéré de toute objectivité, temps des âmes et de l'éternité. A nouveau, la forêt primitive vient repousser les briques citadines, le temps de l'Origine prend le pas sur le temps de l'action physique. Le sujet traverse les âges pour renouer avec le moment où le verbe n'est pas encore là. Une genèse à reculons s'accomplit puisque ce retour en arrière garde pourtant les traces d'un moment ultérieur, «ossements» et «coquillages» s'inscrivent dans cette scène comme pour signifier une certaine permanence. La narratrice de Bachmann se voit également entraîné vers des espaces hors temps et hors mots, vestige d'un absolu rendu périssable par le langage:

> [.. .]il faut assumer le passé complètement, sans doute n'est ce ni le mien ni le vôtre, mais qui s'en soucie? il faut assumer les choses jusqu'au bout, les autres, dans leur pays d'action, de plans de progrès, n'en ont pas le temps, ce sont eux les vrais inactuels, car ils n'ont pas de langage, ce sont les hommes sans langage, de tout temps qui ont commandé. Je vais vous confier un secret terrible: le langage c'est le châtiment. Toutes choses doivent entrer en lui, et c'est en lui qu'elles doivent périr, selon leurs fautes et l'étendue de leurs fautes.[405]

[405] Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.78, « *von hier ausgesehen, wo nichts mehr geschieht, und das ist auch gut so, muss man die Vergangenheit ganz ableiden, Ihre und meine ist es Ja nicht, aber wer fragt danach, man muss die Dinge ableiden, die anderen haben ja keine Zeit dazu, in ihren Ländern sitzen sie, die wahren Unzeitgemäßen, denn sie sind sprachlos, es sind die Sprachlosen, die zu allen Zeiten regieren. Ich werde ihnen ein furchtbares Geheimnis verraten: die Sprache ist die Strafe. In sie müssen alle Dinge eingehen und in ihr müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmaß ihrer Schuld.* » p.98

Le roman autrichien superpose les époques, les histoires et les mythes pour mieux abolir toute référence temporelle figeante. Roman de la vie psychique mais aussi de la mort, récit sans fin, la force qui le traverse dépasse les frontières des horloges humaines:

> Le temps n'est pas « aujourd'hui ». En fait, il n'y a plus de temps, car cela pourrait s'être passé hier, ou il y a longtemps, cela peut se passer de nouveau, sans relâche, et certaines choses ne se sont jamais passées. Il n'y a pas d'unité de mesure pour ce temps où d'autres temps s'insèrent, il n'y a pas de mesure pour le non-temps où se joue ce qui ne fut jamais dans le temps.[406]

Et ce renoncement au temps ou au langage tel qu'il pourrait être communément entendu et qui représenterait alors un non-sens se retrouve de manière continue dans le roman, de la même manière d'ailleurs que les images de vie et de mort qui se mêlent et se confondent. Bachmann réécrit ainsi une genèse du monde à travers le récit de la princesse de Kagran mais la parabole ne recrée pas de monde, au contraire, elle aboutit à une désertification et à la solitude: *« Il n'y avait plus un seul être vivant à part elle… »*[407]. Le roman semble même construit sur une suite d'axes antithétiques ou complémentaires: L'eau/le désert, la nature sauvage/la ville, le langage-châtiment/le silence-libération, poésie nouvelle/ mots-prisons. Un passage du texte condense cette image paradoxale de mort rendant la vie ou de vie dans la mort replaçant encore une fois la narratrice dans un temps où *« l'événement, c'est que jamais personne ne meurt mais vient toujours de mourir et va toujours mourir dans le présent vide de l'Aiôn, éternité. »*[408]*:*

> Un jour viendra où nos maisons s'écrouleront, les voitures ne seront plus que ferraille, nous serons délivrés des avions et des fusées, nous aurons renoncé à l'invention de la roue et à la fission de l'atome, un vent frais

---

406 Bachmann, Ingeborg, *Malina*, p.143, « *Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein. Für die Einheiten dieser Zeit, in die andere Zeiten einspringen, gibt es kein Maß, und es gibt kein Maß für die Unzeiten, in die, was niemals in der Zeit war, hineinspielt. »* p.181

407 Bachmann, I., *Malina*, p.135, « *…und kein Mensch außer ihr lebte* » p.171

408 Deleuze, G., *Logique du sens*, Editions de Minuit, 10/18, 1969, p.88

> descendra des collines bleues gonfler nos poumons, nous serons morts et nous respirerons, ce sera la vie entière…
>
> L'eau tarira dans les déserts, nous retrouverons le désert et ses visions, les savanes et les eaux pures nous appelleront, les diamants resterons dans la pierre et brilleront pour tous, la forêt primitive nous arrachera à la forêt obscure de nos pensées, nous cesserons de penser et de souffrir, ce sera la délivrance.[409]

Il est intéressant de relever qu'à l'instar de Woolf, l'auteur reprend l'image de la roue pour confirmer son renoncement à un mode de conception du temps circulaire, chronologique. Ici, un souffle balaye l'espace, mais il ne peut advenir qu'après une coupure avec un temps ancré dans l'actualité: *« nous serons morts et nous respirerons »*, l'état accompli de la mort ne laisse une trace que par le passage qu'il ouvre vers un avenir immuable, à l'image de ses eaux pures qui succèdent aux déserts arides. Il n'y a plus d'arrêts dans un présent fuyant mais une route continue aux multiples ramifications, labyrinthe sans fin dont le parcours se joue d'ailleurs *« sur deux tables ou séries […] comme le ciel et la terre, les propositions et les choses, les expressions et les consommations »* puisque *« l'Aiôn est exactement la frontière des deux, la ligne droite qui les sépare mais également surface plane qui les articule, vitre ou glace impénétrable. »*[410] et dans ce labyrinthe, deux repères semblent permettre à la narratrice de se retrouver: la forêt et le diamant ou la pierre, symboles d'une force vitale, originelle, qui semblent faire écho aux mêmes images que l'on retrouve dans l'œuvre de Woolf, ces « flots diamantins »[411] « réseau de lumière diamantée »[412]ou autre « mur de pierre »[413]. Absorbés dans leurs rêves ou plongés dans un sommeil virtuel, les êtres se débattent entre

---

[409] Bachmann, I., *Malina*, p.114*"Ein Tag wird kommen, an dem unsere Häuser fallen, die Autos werden zu Schrott geworden sein, von den Flugzeugen und von den Raketen werden wir befreit sein, den Verzicht leisten auf die Erfindung des Rads und der Kernspaltung, der frische Wind wird niederkommen von den blauen Hügeln und unsere Brust weiten, wir werden tot sein und atmen, es wird das ganze Leben sein.*

In den Wüsten wird das Wasser versiegen, wir werden wieder in die Wüste können und die Offenbarungen schauen, die Savanen und die Gewässer in ihrer Reinheit werden uns einladen, die Diamanten werden im Gestein bleiben und uns alle leuchten, der Urwald wird uns aus dem Nachtwald unsere Gedanken übernehmen, wir werden aufhören, zu denken und zu leiden, es wird die Erlösung sein. » p.145

[410] Deleuze, G., *Logique du sens*, Editions de Minuit, 10/18, 1969, p.89

[411] Woolf, V, *Les Vagues*, p.121, *« diamond-tipped water »*, p.81

[412] Woolf, V, *Les Vagues*, p.163 *« diamond-pointed light »*, p.112

[413] Woolf, V, *Les Vagues*, p.225 *« a wall of grey stone »*, p.159

mondes réels et idéels. L'alternance des voix et la scission du monologue ne fait que reprendre encore formellement ces superpositions d'espaces temporels. Les interstices entre chaque discours offrent des moments de silence où l'on n'entend *« ni le bruit des roues ni le bruit des faucheurs »*[414], où les forces temps s'arrêtent avant de reprendre leur cours lorsque la parole revient. Les perceptions individuelles du moment qui passe s'enchaînent ensuite dans les soliloques des *Vagues* sautant d'une remarque relevant du Chronos à une pensée s'inscrivant dans le Kairos, et trouvant sa résonance dans les paroles de l'autre pour former « *une espèce de territoire imprenable*. »[415] à la porte de l'Aîon, à l'écart de la vanité des êtres. La forme directe du dialogue utilisée dans les œuvres de Sarraute et de Bachmann assure aussi une construction jouant sur les strates du temps et de la perception des événements. Elle formalise cette lutte entre lumière et obscurité, rêve et veille, conscience et inconscience. La voix critique d'*Enfance* sert d'ancrage à la narratrice dans un temps chronologique, les questionnements de cette dernière la ramenant à des actualisations régulières de son discours créant une prise de distance nécessaire au projet initial. L'œuvre de Bachmann, use d'une construction tripartite, reconstituant les trois dimensions temporelles que nous avons pu évoquer. Le roman, qui devait d'ailleurs être le premier volume de la trilogie « *trois genres de mort* » fait entendre trois voix ancrée chacune dans une strate psychique différente. Le « je » de la narratrice, locutrice centrale, autour de laquelle aucune unité n'est possible évolue au cours du roman en s'attachant à saisir ses mouvements en elle, ce qui la rattache souvent au Kairos. Parallèlement, en se livrant à un échange de pensées avec Ivan, en s'imaginant lui conter ses rêves ou ses livres futurs, elle va et vient entre Kairos et Aîo*n*, idéal rêvé et émotion ressentie. Enfin, Malina ne cesse de vouloir la ramener dans un présent contraignant, la forçant à retrouver le fil de sa pensée et le cours de sa vie. Le renoncement à une de ses voix semble entraîner irrémédiablement la disparition des deux autres. La chute de *la princesse Kagra*n, conte offert à Ivan, se solde d'ailleurs par la fin d'Ivan et la fin de la narratrice sombrant dans le silence à la fin de l'œuvre. De l'esquisse de moments de vie, nos auteurs passent aussi à des moments de mort: des petites absences à la vie chrono-biologique qui s'écoule, ces moments de *« non-être »* ouatés qui ne laissent plus que des souvenirs vagues aux protagonistes de Sarraute et Woolf, des

[414] Woolf, V, *Les Vagues*, p.226 « *there was no sound of cropping, and no sound of wheels* », p.159

[415] Woolf, V, *Les Vagues*, p.24 « *But when we sit together, close, said Bernard, we melt into each other with phrases. We are edged with mist. We make an unsubstantial territory."* p.10

moments de détachement de Soi pour autre part, l'ailleurs retenu du rêve, ou bien ces disparitions régulières dans le sablier du temps qui hante les romans de Bachmann et de Woolf par l'image récurrente du désert:

> L'horloge fait tic-tac. Les deux aiguilles sont deux caravanes qui traversent un désert. Les traits noirs sur le cadran sont deux vertes oasis. La grande aiguille a marché en tête pour trouver de l'eau. L'autre chemine péniblement à travers les cailloux brûlants du désert. Elle périra dans le désert.[416]

Ce sable qui envahit l'espace détruit, brûle même la possibilité d'un arrêt, il disloque les aiguilles et annihile par là une tentative de survie, d'arrêt sur un moment. A la séparation des aiguilles de l'horloge répond une fragmentation des perceptions du « je ». Cette oscillation entre trois temps du Moi s'effectue dans l'œuvre de Woolf de manière simultanée offrant à chaque fois une vision plurielle du ressenti de l'être.

> Je viens de traverser les régions sans soleil de la non-identité. Pays étrange… Dans ce moment d'apaisement, dans ce moment de satisfaction oublieuse, j'ai entendu le soupir des vagues qui déferlent par delà ce cercle de vive lumière, par delà cette pulsation de vie furieuse, insensée. J'ai eu mon moment d'énorme paix. C'est peut-être le bonheur, ça…Maintenant, je suis rappelé en arrière par le chatouillement des sensations, par la curiosité, par la gourmandise (j'ai faim) et par le désir irrésistible d'être moi.[417]

---

[416] Woolf, V, les vagues, p.29 « *The clocks ticks. The two hands are convoys marching through a desert. The black bars on the clock face are green oases. The long hand has marched ahead to find water. The other, painfully stumbles among hot stones in the desert. It will die in the desert. »* p.14

[417] Bernard, Woolf, V. *les Vagues*, p.130 « *I have been traversing the sunless territory of non-identity. A strange land. I have heard in my moment of appeasement, in my moment of oblitaring satisfaction, the sigh, as it goes in, comes out, of the tide that draws beyond this circle of bright light, this drumming of insensate fury. I have had one moment of enormous peace. This is perhaps happiness. Now I am drawn back pricking sensations; by curiosity, greed (I am hungry) and the irresistible desire to be myself* » p.87

A une évasion vers les tréfonds de l'être et aux vagues qui rapprochent chacun des locuteurs, succèdent irrémédiablement des moments sensitifs ancrés dans une actualité redonnant au personnage conscience de sa personne, ce « moi » laissé un instant pour des espaces plus larges.

II) Dialogue avec l'Origine

1) Là ou *ça* vit

Lorsque le sable du désert envahit tout l'espace de l'intimité, il ne reste plus à l'être qu'à se faire archéologue pour retrouver les restes de lui-même, remonter à son origine:

> Chaque jour, je fouille, je déterre, je découvre les restes de moi-même dans le sable piétiné par les femmes voici des milliers d'années, à l'époque où j'écoutais des chants s'élever sur la rive du Nil, et le piétinement d'une gigantesque bête enchaînée.[418]

Le lecteur retrouve le son de ces chants immémoriaux qui traversent l'espace et le désert du temps. Leur mélodie conduit à deux éléments significatifs: un parcours marqué par des femmes et une bête enchaînée, rappel d'une force sauvage. Par ces récurrences, l'auteur revient sur sa place d'écrivain et le projet à l'œuvre depuis ses premiers écrits. En effet, jacques Sohier rappelle dans un article[419] que Virginia Woolf reste l'auteur de la nouvelle *The journal of Mistress Joan Martyn* dont l'héroïne s'avère être une historienne parcourant le pays à la recherche de texte anciens et rencontre notamment les écrits d'une jeune femme du XVéme siècle, qui seront l'objet d'une grande partie de la nouvelle: esquisses d'un premier dialogue avec le temps. Il explique aussi que, « *Woolf opère par l'écriture un retour vers le passé enseveli de l'écriture féminine dans le dessein de s'approprier un héritage de ressenti inscrit dans des liasses et ainsi de libérer les voix de la conscience et de l'expression.* »Son œuvre naît donc d'un désir de s'inscrire dans une tradition, une Histoire, tout en trouvant son individualité, l'affirmation de Soi. Sa poésie relève d'un désir de réinvestissement de sa mémoire lectorielle à des fins nouvelles (ce

[418] Woolf, V, *les vagues*, p.141, Louis *« Every day I unbury-I dig up. I find relics of myself in the sand that women made thousands of years ago, when I heard songs by the Nile and the chained beast stamping »* p.95

[419] Sohier, J., « Incidences de la dissidence chez Woolf: de la nouvelle aux pamphlets », *Les cahiers de la nouvelle/Journal of short story in english*, n°31, Automne 1998

que nous avons d'ailleurs constater avec les références intertextuelles à *l'Odyssée* . Ecrire revient à réhabiliter un cycle imaginaire, à redonner vie à la création littéraire. Le mouvement suivi par Woolf est celui tracé par d'autres femmes avant elle. Ce n'est pas un hasard si l'hasard des *Vagues* fut aussi l'essayiste et la biographe de nombreuses écrivaines lorsqu'elle participait aux pages féminines de la revue *The Guardian* . Sur les traces des sœurs Brontë à Haworth ou de Jane Austen dans *The common reader*, elle scrute l'horizon littéraire, notamment féminin, pour y trouver son cap, loin d'un territoire à domination patriarcale. Bachmann suivra d'ailleurs un cheminement similaire. Elle vient se recueillir à travers sa narratrice sur les tombes des « filles assassinées » et la Mémoire reste pour elle un point d'ancrage et de rupture. L'écriture ne peut se faire également que par résurrection du langage comme l'auteur l'explique dans ses *Leçons de Francfort:*

> Pour ce que veut l'écrivain, pour ce qu'il veut de lui, le langage n'a pas encore fait ses preuves ; l'écrivain doit fixer les signes du langage dans le cadre des frontières qui lui sont tracées et il doit, moyennant un rituel, le rendre à nouveau vivant et lui donner ne démarche qu'on ne lui attribue nulle part ailleurs que dans l'œuvre d'art verbale.[420]

L'artiste se doit de connaître et d'assumer l'histoire de son langage pour pouvoir s'en servir, mais aussi s'en détourner. Or, ce constat pose aussi un paradoxe à la compagne de Celan: comment écrire avec un langue qui porte la mort? A la recherche de l'avènement d'une nouvelle écriture: *« un jour viendra où les humains auront des yeux d'or rouge et des voix sidérales, où leurs mains seront faites pour l'amour, et la poésie de leur sexe sera réinventée »,* [421]son art verbal trouve alors sa voie dans le conflit, entre vie et mort et l'écrivain, comme dans l'œuvre de Woolf, se met à rêver *« d'un langage d'avant le langage et sa médiation »*[422], un langage inscrit dans le temps de la personne et hors du temps du quotidien, temps de l'éternel, Aîon, capable d'englober les histoires

[420] Bachmann, I., *Leçons de Francfort*, in *Œuvres*, Thesaurus, Acte Sud, 2009, p.659

[421] Bachmann, I., « *Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden »* .p.140

[422] Pellan, F., Virginia Woolf, *L'ancrage et le voyage*, PU Lyon, 1994, p.164

commune et l'authenticité individuelle. L'art poétique revient alors à renouer avec le perceptible mais non l'apparent, le non-dit à travers le dicible, ce qui se ressent mais ne peut s'écrire:

> Je m'oblige à fixer ce moment, ne serait-ce que dans une seule ligne d'un poème que je n'écrirai pas, je m'oblige à marquer d'un trait ce paragraphe d'une longue, d'une interminable histoire qui commence en Egypte, au temps des pharaons, lorsque les femmes portaient au Nil des cruches rouges. J'ai l'impression d'avoir déjà vécu des milliers d'années. Mais si je ferme les yeux en ce moment, si je ne parviens pas à voir ce raccord entre le présent et le passé qui consiste en un wagon de troisième classe où je suis assis, au milieu d'écoliers qui retournent chez eux pour les vacances, un moment de l'histoire humaine aura été privé de contemplateur.[423]

Les lignes du poète soutiennent cet effort de compréhension et d'inscription dans les mots du moment de sensation furtif. Elles traduisent en phrases un ressenti qui relève de l'essence des choses et non de leur action. Or, ne retrouvons nous pas cette idée dans le roman de Sarraute où la narratrice à la recherche de « cela » ne parvient à le trouver qu'à demi-mots, ou mots échangés. *« C'est apparu, indistinct, irréel…un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard…et de nouveau un épais brouillard le recouvre […].* »[424], comme Louis dans le roman de Woolf, la parole est l'ultime recours pour tenter de fixer ces tropismes qui marquent par la briéveté de leur apparition et la force de leur imprégnation.

L'auteur d' *Entre la vie et la mort* envisage également son écriture comme le lieu de tensions entre deux états dont l'objectif revient à « *faire apparaître l'invisible* » [425]. Sous le principe de création se lit un processus de pro-création, car il s'agit bien ici de

---

[423] Woolf, V, *les vagues*, Louis p.77 « *I force myself to state, if only in one line of unwritten poetry, this moment; to mark this inch in the long, long history that began in Egypt, in the time of the Pharaohs, when woman carried red pitchers to the Nile. I seem already to have lived many thousand years. But if I now shut my eyes, if I fail to realize the meeting-place of past and present, that I sit in a third-class railway carriage full of boys going home for the holidays, human history is defrauded of a moment's vision.* » p.49

[424] Sarraute, *Enfance*, p.76

[425] Sarraute, « Conférences et Textes divers », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléïade, 1996 p.1662

composer avec les racines du langage pour donner naissance à un nouveau langage. Pour Sarraute, *« exprimer signifie pour elle, « donner la vie » »*[426].

Le chœur des voix dans nos romans - qu'il s'agisse d'un ensemble polyphonique ou de duos formés par la psyché- résulte de l'expression des oscillations que le sujet subit entre ce qu'il perçoit dans un présent de l'instant et ces aspirations simultanées à un autre « là ». Ces balancements entre plusieurs espaces temps se complètent pour une meilleure transmission par les mots d'une réalité vivante. Derrière ce mode d'expression en intermittences, se dégage aussi le dessein de retrouver une voix d'expression originelle, capable par essence de faire cohabiter les polarités antithétiques de l'Etre et de suggérer l'ineffable.

2) Disglossie et dualité originelle

Nous avions déjà pu rapprocher la forme dialoguée de nos œuvres de la démarche analytique par ce qu'elle impliquait d'écoute et d'interaction entre les acteurs de la séance et leur objectif: se comprendre, remonter à l'origine d'un mal. Un autre élément vient conforter cette idée de l'influence de la psychanalyse sur l'écriture de l'œuvre: le « je » se réalise aussi dans un univers onirique qui favorise la création d'un environnement imaginaire et de tropes associant éléments naturels et expérience personnelle. De même, si les soliloques des *Vagues* résonnent comme les multiples facettes d'une même composition, les pièces qui composent les éléments du décor intérieur des personnages s'offrent comme un tableau plus vaste d'un seul lieu idéal et le point de convergence des différents « navires » flottant sur cette mer intérieure. Entre l'inscription dans une réalité inhérente à l'instant présent et la fuite dans l'illusion de l'imaginaire, se construit un monde hors temps fugitif, inscrit dans une Mémoire originelle:

> En attendant mon rêve, ma tentative de plongée sous la surface de la rivière est interrompue, mise en pièce par des sensations spontanées, hors de propos, des curiosités, des désirs, des convoitises dont je suis aussi peu

[426] Fontvieille, Wahl, P., *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, PUL, Textes et langue, 2003, p.14

> responsable que dans le sommeil (tiens, j'ai envie de cette valise…) Non. Ce que je veux, c'est plonger dans les profondeurs, c'est exercer pour une fois mon droit d'examiner les choses et non d'agir sur elles, d'entendre les vagues bruits ancestraux des mammouths et des branches brisées, c'est m'abandonner à mon désir irréalisable d'embrasser l'univers dans un seul acte de compréhension.[427]

Or « ce seul acte de compréhension » se fait nécessairement englobant, il traverse les discours et les paysages, multiplie les paroles, les rythmes et les touches de couleur. Il devient donc dialogique par nature du fait des médias déployés afin de l'atteindre. Malgré la multiplicité des protagonistes, la succession des mouvements poétiques, l'attraction d'un unique point symbiotique revient dans le propos. Tantôt acte, tantôt Être unique, il apparaît aussi comme recherche lumineuse:

> Le soleil prenait de la hauteur. Des vagues bleues, des vagues vertes promenaient sur la rive un rapide éventail […] des ombres aiguës rayaient l'herbe, et la rosée dansant à la pointe des fleurs et des feuilles faisaient du jardin une mosaïque d'étincelles qui ne parvenaient pas encore à se fondre en un seul tout de lumière.[428]

L'auteur ne cesse donc pas de multiplier et de décliner les figures exprimant tout à la fois la propension des êtres à retrouver une unité et leur paradoxale incapacité à la recomposer, à l'image du personnage de Perceval, rassemblant chacun des locuteurs

[427] Woolf, V. p.127 « *It is, however, true that my dreaming, my tentative advance like one carried beneath the surface of a stream, is interrupted, torn, pricked and plucked at by sensations, spontaneous and irrelevant, of curiosity, greed, desire, irresponsible as in sleep (I cover that bag-etc.) No, but I wish to go under; to visit the profound depths; once in a while to exercise my prerogative not always to act, but to explore; to hear vague, ancestral sounds of boughs creaking, of mammoths; to indulge impossible desires to embrace the whole with the arms of understanding-impossible to those who act. »* p.85

[428] Woolf, V, *Les Vagues*, p.37 « *The sun rose higher. Blue waves, green waves swept a quick fan over the beach, circling the spike of sea–holly and leaving shallow pools of light here and there on the sand.[…]Sharp stripes of shadow lay on the grass, and the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole*. » p.20

autour de lui tout en étant pourtant absent. Seuls les mots évoquant ce dernier membre du groupe permettent de lui donner corps et présence, comme si l'auteur jouait sur cet état d'absence/présence pour tromper le lecteur et faire fuir toujours plus loin une possible unité. Dans un même temps, l'auteur joue de l'alternance des silences et de la parole, des descriptions marines et de des discours rajoutant à cet effet d'instabilité des choses, et créant une respiration au cœur du récit. La polyphonie des voix et la polyscopie des visions servent la transmission d'une perception muable des choses et dépendante d'une conscience à la fois collective et individuelle. Les éléments relevés par les locuteurs se répondent et font écho aux passages poétiques des vagues s'inscrivant dans une vision holistique de l'être. Les éléments du texte interagissent entre eux et jouent à se refléter les uns les autres. Les vagues suivent le mouvement de la vie des personnages et dans un même temps les protagonistes se plaisent à se représenter comme éléments d'un environnement liquide. Les deux mondes interférent s'intégrant alors dans une seule création poétique, le *« play-poem »*. Comédiens, acteurs de la mise en scène de leur intimité, les êtres participent, de par leurs discours à la création d'un morceau poétique. L'héroïne de Bachmann a recours à un stratagème similaire.

Nous avions vu qu'elle se présentait dès l'incipit comme personnage de théâtre, elle devient aussi au cours du roman, pièce poétique au sens où sa parole donne naissance tantôt à des strophes à dimension prophétique, tantôt au conte de *la princesse de Kagran*, marquant son imprégnation d'un « monde magique »[429], propre à la création d'images et à l'expression d'un ressenti inénarrable. Cette alternance entre imaginaire et réel, vécu explicite et suggestion imagée se retrouve dans les œuvres de l'auteur comme une pièce fondatrice de son art poétique. Bachmann, n'écrit elle pas dans *Les lettres à Felician: « Je suis tout à la fois énigmatique et transparente »*[430] ou encore:

> Je pense à toi, au lac, à la ville, aux jours brûlants sur la côte, dans le sable, aux sentiers ombragés, au souffle musical de l'air, aux cris stridents des grenouilles quand on regarde le ciel de nuit. L'eau est calme, bleue, j'aimerais

[429] Bachmann, I, *Malina,* « *dieser animierten Welt einer Halbwilden* » , p.77

[430] Bachmann, I, *Lettres à Felician,* in *Œuvres*, Actes Sud Thesaurus, 2006, p.45.

m'allonger dans une barque au milieu des roseaux, je veux rester muette, tout ce qui m'entoure te dira ce que je ressens. [431]

Outre la présence obsédante du lac qui hante l'œuvre de l'écrivain autrichien, le balancement entre cris et silence, mutisme de la voix et parole des choses se reconnaît ici aussi comme les marques d'une dispersion de l'être dans un espace onirique. Les propos du dialogue prennent une autre dimension, psychotique au sens où le moi se laisse emporter par ce quelque chose, ce « ça » qui le détache peu à peu de la réalité. Le sens perdure et se développe par la construction d'un réseau métaphorique créant un « au-delà de l'écriture », pour reprendre une expression de Barthes. Cette quête paradoxale d'un sens des choses hors de tout imprègne également l'œuvre d'auteurs contemporains comme Thomas Bernhardt. Le narrateur de son œuvre *Dans les hauteurs* déclare ainsi:

Je mets ma tête dans l'air frais et froid,
La chanteuse dit, après avoir fait de moi son bouffon, je suis là-bas, je suis là, je suis Dieu sait où, dit je vois en vous la postérité de toutes les insuffisances qui trouvent leur expression dans votre incurable maladie, vous devriez savoir ce que je vois quand je dors, quand je dors en dehors de tous mes désirs, quand je contemple les yeux fermés *mon univers sublime*,
Auquel vous n'aurez jamais accès, *jamais*!
Quand je contemple les yeux fermés mon univers, qui *pourra* jamais *me* détruire![432]

Là encore, cet extrait associe un « je » en dialogue imaginaire avec un interlocuteur en possession de la « voix », et en l'occurrence apte à faire résonner un chant et qui de plus garde les portes d'un « *univers sublime* ». Parole, langage et poétique sont donc reconnaissables sous ces figures symboliques. En outre l'idéal et le réel se retrouvent à nouveau isolés et hermétiques l'un à l'autre, l'un associé au trouble pathologique de l'impuissance langagière, maux des mots, la « maladie »; l'autre emporté par le souffle de la rêverie onirique, perdue hors du temps et de l'espace. Cette oscillation

[431]Idem, p.45

[432]Bernhard, Thomas, *Dans les hauteurs, Tentative de sauvetage, non-sens*, Gallimard, nrf, 1991

traduit bien ce va et vient dans nos œuvres entre la tentative d'évoquer un présent fait de moments de vécu concrets et faussement anodins, les lettres qui s'entassent et les portes qui s'ouvrent pour Bachmann, les journées d'école et les visites de la famille ou des amis pour Sarraute, les jeux d'enfants ou les rencontres pour Woolf et la poussée vers un monde poétique fait de cris et silence, de bruits et de couleurs, de sensations fugitives et d'images rêvées. Cette alternance se retrouve d'ailleurs dans la notion même de dialogue, échange où parole retenue et confessions libérées se mêlent dans le discours de sujet selon le temps laissé par l'interlocuteur où ses intercessions rompant le fil de son imaginaire. Cette binarité revient finalement de la dualité naturelle des choses et la représentation de ces deux pôles amène à une reconstitution d'une unité fictive.

3) Au-delà du corps des mots: l'innomable.

Nous avions vu que l'alternance de voix masculines et féminines dans nos œuvres permettait la re-création d'une langue commune aux protagonistes, androgyne. Comment ne pas rapprocher cette tentation d'une écriture bi ou asexuelle de la recherche d'une langue à la source de l'Etre, au point paradigmatique de son unité originelle. Au-delà de considération psycho analytiques dont nos auteurs avaient connaissance et qui placent le « ça » comme force intérieure réunissant pôles masculin et féminin, l'image du « sauvage » en Soi revient dans les romans. Entité libérée par la parole créatrice, cette force permet aussi l'ouverture symbolique de l'œuvre vers un au –delà des mots.

Au cœur du jardin perdu ou idyllique, métaphore filée ou image récurrente de nos œuvres, se loge parfois un être aux mœurs libérés et dont la description de Woolf insiste sur son caractère indomptable:

> Et il ya aussi la vieille bête brute, le vieux sauvage, l'homme velu qui plonge à pleines mains dans son festin d'entrailles, qui s'empiffre, qui éructe, qui parle d'une voix gutturale, viscérale: il est toujours là. Il s'accroupit en moi. […]je vous assure que j'ai souvent du mal à le tenir en main. Cet homme couvert de poils, cette espèce de grand singe, a joué son rôle dans ma vie. Il a brandi devant moi sa torche toute resplendissante de flammes rouges qui laissent derrière elles un épais sillage de fumée. Et sous les reflets de cette

> torche, le vert de chaque feuille d'arbre reluisait, plus vert que jamais, et le frais jardin lui-même s'est illuminé. [433]

Partie intégrante de la personne, cette créature habite et possède la chair comme le suggère les récurrences liées au corps: « *entrails* », « *visceral* », « *in me* ». Rattaché aux origines de l'Homme: «*the ape-like*», elle fait résonner une voix aux sons inarticulés et possède une faculté pour le protagoniste digne d'intérêt: celle de redonner vie au naturel, à la sève des éléments. Nous retrouvons le rouge, le vert et la lumière qui ont parsemé le roman et les allitérations en [g] et [s] suggèrent l'aspect guttural de la voix autant que le souffle qu'elle laisse passer. Sans doute s'agit-il de cette musique évoquée quelques pages auparavant:

> Ici, de nouveau, devrait intervenir la musique. Pas la musique de Perceval, cette farouche chanson de chasse, mais une musique guttural, organique, aiguë, presque déchirante comme le chant de l'alouette […] . [434]

Le recours à cette figure du monstre intervient à la fin de l'œuvre, moment où Bernard s'adonne à la rétrospection et réalise le bilan de sa vie et de ses camarades sous la forme d'un dialogue

> à ce compagnon qui a traversé avec moi de terribles aventures ; à ce fidèle ami qui reste assis auprès du feu quand tout le monde est allé se coucher, et remue les cendres avec un tisonnier ; à cet homme qui s'est construit, si mystérieusement construit, par couches successives, dans un bois de hêtres, au

[433] Woolf, V, *les vagues*, p.*310 « There is the old brute, too, the savage, the hairy man who dabbles his fingers in ropes of entrails; and gobbles and belches; whose speech is guttural, visceral-well, he is here. He squats in me. […] I assure you, I have great difficulty sometimes in controlling him. That man, the hairy, the ape-like, has contributed his part of my life. He has given a greener glow to green things, has held his torch with its red flames, its thick and smarting smoke, behind every leaf. He has lit up the cool garden even. »* p.223

[434] Woolf,V. *Les Vagues*, p.269, « *Here again there should be music. No that wild hunting-song, Percival'music; but a painful, guttural, visceral, also soaring, lark-like[…] »* p.192

> pied d'un saule sur la berge d'une rivière, ou penché sur un parapet à Hampton Court ; à l'homme qui s'est ressaisi au moment critique, et a frappé la table de sa cuiller en disant « je ne consentirai pas ».[435]

Or, cette ultime tentative d'ouverture de la parole vers l'Autre ne trouve d'issue que dans la perte de Soi en tant qu'homme social. En effet, dès lors qu'il entame son discours, Bernard ne s'envisage plus que comme « *un homme sans âme* »[436]. Alors que la bête en Soi exprime un rapport au corps très charnel, cru, paradoxalement, Bernard se détache du *« manteau du Moi* », s'observe hors de lui effectuant alors une scission entre un « je » libéré de toute attache sclérosante et son double, personnage d'une histoire dont il ne se sent plus acteur:

> Au moment où, penché sur cette barrière, je regardais les champs dérouler leurs vagues de couleur sous mes pieds, cet être ne me répondait pas. Il ne me contredisait pas. […]J'ai crié dans le sentiment soudain d'une complète solitude: « Désormais, je sais qu'il n'y a rien. La « vie m'a détruit. Nulle nageoire ne fend jamais l'infinie étendue des eaux. Nul écho ne répond quand je parle, et ne transforme mes paroles. Cette mort là est pire que ne fut la mort de mes amis, la mort de ma jeunesse. Je ne suis plus qu'un personnage épais encombrant la boutique du coiffeur. »[437]

---

[435] Woolf, V. *Les Vagues*, p.304, « *I spoke to that self who has been with me in many tremendous adventures; the faithful man who sits over the fire when everybody has gone to bed, stirring the cinders with a poker; the man who has been so mysteriously and with sudden accretions of being built up, in a beech wood, sitting by a willow tree on a bank, leaning over a parapet at Hampton Court; the man who has collected himself in moment of emergency and banged his spoon on the table, saying, « I will not consent* ».p.218

[436] Woolf,V. *Les Vagues*, p.305, « *a man without a self »*

[437] Woolf, V. *Les Vagues*, p.304, « *This self now as I leant over the gate looking down over fields rolling in waves of colour beneath me made no answer. He threw up no opposition. He attempted no phrase. His fist did not form. I waited. I listened. Nothing cames, nothing. I cried then with a sudden conviction of complete desertion, Now there is nothing. Nofin breaks the waste of this immeasurable sea. Life has destroyed me. No echo comes when I speak, no varied words. This is more truly death than the death of friends, than the death of youth. I am the swathed figure in the hairdresser's shop taking up only so much place*. » p.218

Comme la protagoniste de *Malina*, le narrateur du dernier soliloque des *Vagues* se voit mourir et renaître à la fois hors de la vie commune. Il évolue alors dans un espace entre deux états, dans une vie au caractère éternel, universel et absent à la vie des autres. « *Je voyais mais je n'étais pas vu. Nul dais ne m'abritait, nul hérault n'annonçait ma venue, le vieux manteau du Moi était tombé de mes épaules ; ma main creuse ne s'efforçait plus de recueillir les sons*»[438]explique t-il en reprenant la métaphore du costume pour évoquer ce « je » qui ne devait finalement sa présence qu'à son rôle dans le théâtre du monde. Débarrassé de ces impératifs sociaux, artificiels, l'être retrouve la trace de cet autre soi, naïf, primitif, originel: « *je marchais seul dans un monde nouveau, vierge d'empreintes de pas. J'étais pareil à un enfant qui ne sait se servir que de monosyllabes*».[439] Revenu sur la voie de sa *« cire blanche originelle* »[440] écaillée par les années et la vie, le « je » renoue avec une partie de lui oubliée, refoulée, celle qui constitue aussi la quête de Sarraute dans son roman, cette *Enfance* où les mots ne sont pas encore modelés, formatés par un monde d'adultes intégrés à la société. Si le silence et le non-dit envahissent les phrases, c'est que se dresse devant les protagonistes une évidence engendrant les difficultés liées à l'écriture:

> L'origine reste béance, déchirure et mystère, un manque avéré et parfois désespéré dont il vaut mieux faire son deuil que de l'orner d'oripeaux ou de drapeaux empruntés […]. Elle est le non-lieu de l'équivoque à soutenir comme tel et elle nous fait dire en même temps: « comprendre c'est filier » et « ne se connecte que ce qui a été », prônant ainsi la recherche entêté du lien (filial) et celle non moins têtue de la distance unitive.[441]

Devant cet état de fait d'une impossibilité à transmettre ce qui a été perdu, ce qui n'est plus, les personnages oscillent entre silence du manque et paroles impossibles, entre moment du souvenir, de la recherche des ses autres en Soi et moment de l'écriture.

---

[438] Woolf, V. *Les Vagues*, p.307, « *I saw, but I was not seen. I walked unshadowed; I unheralded. From me had dropped the old doak, the old response; the hollowed hand that beats back sound*. » p.221

[439] Woolf, V. *Les Vagues*, p.307, « I walked alone in a new world, never trodden […] unable to speak save in a child's words of one syllable. » p.220

[440] Woolf, V. *Les Vagues*, p.261, « *the wax-the virginal wax »* p.185

[441] Meitinger, Serge, *Littérature et Origine*, in *La revue des ressources.org*

Le protagoniste aspire donc à une communication hors norme, hors cadre public. Il recherche un langage privé, intime, destructuré qui n'obéirait qu'à un souffle, à la vie elle-même, aux pulsions et non à la raison. Langue utopique de Bachmann qui serait capable de rallumer la flamme de la vie et annonce d' « *un jour […] où les femmes auront des yeux rouge, des cheveux d'or rouge, et la poésie de leur sexe se verra réinventée…* »[442] ou tentative pour retrouver « ça » enfoui au bout des mots sarrautiens, où « *ça se dessine, ça prend forme* » [443], de la parole adressée à soi s'exprime une volonté de rendre au langage sa naïveté au sens d'authenticité première. Le recours au dialogue, par les silences et les croisements qu'il entraîne ouvre une voie d'expression au langage de ce « ça », au mode langagier informel, indicible. Ce souffle de vie, *anima* chez Bachmann, voix gutturale chez Woolf ou n'étant que « *ça* » et tout à la fois chez Sarraute sont autant de manières de « *Convoquer l'origine pour s'expliquer avec elle et pour qu'on puisse s'élaborer un passage entre-deux.* »[444]. Les espaces entre les discours servent de lieu de passage, vers l'Autre en Soi, vers la source de l'être, source de vie, de mots:

> C'est là que nous habitons, Ivan, Malina et moi ». « Le terrain est léger, fertile,
> ce qui tombe sur mon sol prospère. En me propageant dans les mots, je propage
> Ivan lui-même, j'engendre une race nouvelle, de notre union naît ce que Dieu a
> voulu: oiseau de feu,
> azuriles,
> flammes filantes,
> gouttes de jade. [445]

[442] Bachmann, I., *Malina*, p.110 « *Ein Tag wird kommen an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden*" p.140

[443] Sarraute,N. *Enfance*, p.91

[444] Sibony, Daniel, *L'entre –deux, l'origine en partage,* p.11

[445] Bachmann,I. *Malin*a, p.83, « *Die Basis ist locker und gut, und was auf meinen Boden fällt, das gedeiht, ich pflanze auch Ivan fort, ich erzeuge ein neues Geschlecht, aus meiner und Ivans Vereinigung kommt das Gottgewollte in die Welt: Feuervögel/Azurrite/Tauchende Flammen/Jadetropfen*. » p.106

Conclusion

« Regarde-toi entre toi-même »[446] invite H. Cixous dans son roman *La*, et cette injonction pourrait s'adresser au lecteur avisé de nos œuvres. Regard introspectif, écoute de soi et parole tendue à l'autre portent les romans étudiés. Polyphonies et dialogue se rejoignent mettant en scène plusieurs locuteurs, libérant un espace poétique entre deux voix et ouvrant une voie novatrice dans l'écriture de l'intime. La brèche ouverte par Proust, Joyce ou Schnitzler dans l'exploration de la conscience et des mouvements de l'âme et dans l'écriture d'une nouvelle forme romanesque trouve son prolongement sous la plume féminine de Woolf, Bachmann ou Sarraute. La voie vers une vérité intérieure implique cependant ici une analyse de Soi et un démantèlement du Moi en plusieurs « Je ». Dissonance et dysphasie bouleversent la conception monologuée de la parole intime et engagent l'expression d'une psyché dans de nouveaux horizons littéraires, narratifs et sémiotiques.

Nous avons vu que nos auteurs ne se contentaient pas d´écrire sous un « je » salutaire, mais prêtent aussi à ce sujet un inconscient respectif et représentatif d´une vie intérieure des plus riches. L´identité et le corps du personnage apparaissent alors comme les supports nécessaires à la mise en scène d´une psyché en déconstruction. Le langage s´adapte alors aux caprices de cette force intérieure et se personnalise en fonction des sauts de la pensée et des strates psychiques franchies par celle-ci. Le Moi éclate dans les phrases narratives, évoquant tantôt l´euphorie, tantôt le mal-être d´un inconscient déchiré.

Le recours au silence orchestre cette psyché en ensemble de voix portées par des sujets différents. Cette construction fragmentée, théâtralisée rompt avec une tradition dialogique romanesque classique et offre au lecteur, devenu « spectateur /voyeur » d'un théâtre psychique une mise en scène du moi. La narratrice de Sarraute joue également sur le même échiquier du langage entre la facilité de l'image toute faite et la poussée vers une approche plus authentique de Soi. La quête d'une vérité de l'être passe donc par sa

[446] Cixous, Hélène, *La*, p.64

confrontation formelle et directe avec l'Autre. Partenaire de drames intérieurs pour Sarraute et Bachmann ou du chœur d'une tragédie intime pour Woolf.

Sorte de miroir lancé vers soi ou d´auto analyse romancée, nos récits servent surtout à entraîner le lecteur dans le labyrinthe du Moi féminin, et à le pousser dans l´aventure de la connaissance personnelle. Mais nos auteurs s'inscrivent dans les préoccupations philosophiques et humanistes de leur temps. Ainsi, leurs romans reflètent les réflexions modernes liés au langage et à l'inconscient. La parole est perçue comme un outil inapte à transmettre un vécu intérieur et paradoxalement nécessaire pour faire le lien entre soi et le monde. L'introspection aboutit non plus sur une libération de soi mais sur une confrontation avec soi et le monde en soi. Se dire revient à se penser dans un acte de coopération ou d'opposition avec cet autre Moi que je découvre. Sous l'introspection se découvre une manière de se penser dans la dualité et de penser dans le monde dans la pluralité. Dans cette perspective l'introspection loin de refermer le locuteur sur un discours égocentrique ouvre le discours sur une rencontre et sur un échange ontologique. Le roman bascule d'une vison de soi égotiste à une compréhension du Moi allocentriste.

En poursuivant nos recherches, nous avons pu tisser des liens avec les idées de Wittgenstein et le contenu de nos romans. La lecture du *Tractatus logico philosophicus* notamment refermant la question du sens du langage dans une transposition d'idées subjectives sur un ultime et nécessaire silence. L'œuvre de Bachmann répond par une structuration de ce silence dans l'entre deux du dialogue des partenaires imaginaires de sa narratrice. Seule entre la voix de la raison et celle de l'Ideal du mythe, entre Sublime et réel, celle-ci se perd et se délite dans les points de suspension, les tirets et les espaces du dialogue. La parole, elle, exprime le doute, l'angoisse à remplir son rôle de transmission. La création au sein du discours endophasique d'un auditeur interlocuteur permet à l'être une sortie hors de soi qui l'amène à prendre la distance nécessaire à la recherche et à l'invention d'un langage hybride propre à soi et compréhensible pour autrui.

Poussé par ce compagnon d'analyse qu'est cet autre « je », le locuteur se retrouve conduit à s'exprimer par tous les moyens que les mots mettent à sa disposition. Face au mal à dire, les locutrices de Bachmann et Sarraute poussent les barrières des langues, usent de mots étrangers plus à même à traduire un ressenti personnel. Ce lexique de l'Autre surgit dans le discours sous une forme si ce n'est salvatrice, tout au moins libératrice, apportant l'espoir de *« cristaux transparents qui un jour, peut être, briseront*

l'accablant enfermement de l'homme dans la langue prépensée »[447]. Elles se mettent à rêver à l'utopie *« d'une langue sans terre, déliée du sortilège de ce qui est historiquement là et qui vit inconsciemment dans l'usage enfantin de la langue »*[448]. La parole intérieure se fait alors polyglotte, cherchant un son et une tonalité qui lui soi propre. Les langues maternelles, paternelles et d'adoption sont mises à l'épreuve du ressenti, de l'authenticité. Et lorsque les mots ne suffisent plus, lorsque l'exogamie de la langue se heurte à ses limites, la syntaxe prend le relais. Woolf ouvre des portes à l'intérieur de ses phrases, mêlant tirets et guillemets pour se servir de la phrase comme d'une partition où composer une musique propre à l'âme. Là où les mots manquent, silences et cris prennent le relais. Le langage de l'intime devient alors construction hybride où langues, rythme et images s'enchevêtrent pour laisser entendre et suggérer ce qui ne peut être dit. Une voix perce entre les mots, qui prend naissance dans le creux des répliques et qui structure le vide des silences. Voix de l'entre-deux du dialogue, elle aussi la voix qui passe entre eux, ceux qui habitent et forment le chorum des voix intérieures.

Non seulement le dialogue amène une dynamique au discours intérieur en empruntant au langage dramatique une forme de progression cathartique au sens où le personnage et le lecteur se rejoignent dans le partage d'un même ressenti, d'une même souffrance à dire et vivre l'instant ; mais il entraîne aussi le sujet sur les terres d'une langue utopique, celles de l'indicible, au-delà des mots.

Nous avons vu que la forme littéraire adoptée par nos auteurs était l'aboutissement d'une réflexion sur l'impossibilité à se résoudre à un seul langage, une seule parole pour parler de Soi. En nous intéressant ensuite au regard porté sur lui-même par le personnage, motif traditionnel du récit d'introspection, nous avons également constaté l'originalité d'une mise en pièces de l'image personnelle. Si le personnage subit une déconstruction de son Moi, il est également soumis à un morcellement du corps. Dans nos romans, le lecteur ne trouve ni portrait, ni remarques physiques qui ne fassent l'objet d'un truchement du regard. Le miroir que le personnage se tend ressemble à celui auquel a recours le peintre James Ensor dans son *Autoportrait aux masques*.[449] Des reflets de la narratrice de Bachmann ressort le décalage constant entre image perçue de soi, image rêvée et

[447] Adorno, Theodor W., *Mots de l'étranger et autres essais*. Notes sur la littérature II. Ed. La maison des sciences de l'homme, 2004. p.4

[448]Idem. p.7

[449]Tableau de 1899 mettant en scène le peintre s'attribuant l'unique visage de la toile, parmi une cinquantaine de masques et quelques têtes de mort.

déguisement imposé. Les miroirs des *Vagues* n'offrent au regard que des fragments de soi, vides et furtifs. Les objets et les vitrines renvoient la narratrice à une image de fillette fixe et lisse dont il faut s'échapper pour retrouver les traces d'une enfance vraie. Le regard suivi par le lecteur propose donc une vision à la fois kaléidoscopique et dissoute des êtres. La recherche de Soi suit la piste d'une nature plus profonde et qui échappe aux regards de soi, et des autres. La piste suit les indices dans les bribes de souvenirs éparpillés et recréés. Les débris de miroirs appellent à se défaire d'une image personnalisée et individualisée de l'être pour rejoindre la voie d'une origine apte à être partagée, celle qui confronte l'Homme à son histoire et mêle son vécu à celui de ses ancêtres. Derrière les figures circonstanciées que revêt le personnage au fil de la vie ou des *Heures* pour reprendre un titre de Woolf et qui sont autant de masques carnavalesques sur le tableau d'Ensor, surgissent des figures aux dimensions métaphysiques ou mythiques, Eros ou Thanatos que l'être retrouve dans ses réflexions.

Comment dire le Moi, approcher d'une vérité de l'être sans sombrer dans les profondeurs des eaux troubles et opaques du narcissisme? A une époque où le monologue intérieur devient un exercice favori des romanciers, Woolf décide de s'en écarter pour le réinterpréter en multipliant les voix et en découpant le texte pour rompre avec le genre romanesque et créer le « *playpoem* » genre transgressif entre théâtre et poésie où le caractère imagé et oral du discours est donc mis en valeur. Ce qui explique d'ailleurs sa possible mise en scène sur les planches par des metteurs en scène comme G. Vincent, E. Daumas ou plus récemment M-C. Soma [450] Bachmann la suit plus tard en se servant de son expérience d'auteur de pièces radiophoniques et de librettiste pour inscrire son roman *Malina* dans un genre entre roman et théâtre. Notons d'ailleurs que son œuvre a été également adaptée au cinéma[451], la force des répliques et les antagonismes présents dans le roman aidant à la mise en place d'une progression dramatique. Sarraute se joue des genres et la forme dialoguée adoptée dans *Enfance* se rapproche fortement des ses pièces aux personnages anonymes et regroupés autour d'un échange où les mots ont le premier rôle. Nous avons vu que le regard du locuteur porté sur lui ne parvient pas à porter le « je » vers un Moi possible. C'est que nos œuvres sont moins l'histoire d'un regard sur soi que d'une voix entendue et d'une rencontre possible.

[450]Guillaume Vincen a coadapté la le roman au théâtre avec M. Stoufflet au théâtre national de Bretagne en 2004. Marie-Christine Soma présente une mise en scène des *Vagues* au studio Vitry en 2010, Emmanuel Daumas à présenté un spectacle adapté des *Vagues* « *Enfants, nos vies…* » en 2005à l'Ensatt.

[451] *Malina*, film allemand de Werner Schroeter 1991.

Le dialogue qui a cours sous la plume de nos écrivains pose une hypothèse à suivre: et si Narcisse avait écouté Echo? Si la voix d'Echo en reprenant les propos de Narcisse l'avait conduit à se trouver sans s'absorber? Alors peut être un dialogue aurait il pu avoir lieu. Nos auteurs semblent ainsi réunir la double démarche d'introspection et de distanciation, de parole et d'écoute. Nos œuvres renoue avec le mythe au sens large en récrivant l'histoire d'un seul comme une histoire à plusieurs, et notamment en recréant par l'usage des voix féminines et masculines des couples guidant l'être dans sa recherche de l'origine. Cette zone dépassant les opposés et achèvement de la rencontre . *« Tout le mystère du Neutre passe peut-être par Autrui et nous renvoie à lui, c'est-à-dire passe par cette expérience du langage où le rapport du troisième genre, rapport non unitaire, échappe à la question de l'être comme à celle du tout, nous laissant en butte à « la question la plus profonde » cette interrogation du détour par où vient en question le Neutre - qui n'est jamais encore l'impersonnel.»*[452]

Si l'*Orlando* de Woolf se jouait déjà des genres et bousculait le statut du personnage en le transportant dans le temps et d'un sexe à l'autre, les personnages des *Vagues* poursuivent le cheminement vers une complémentarité des genres dans la constitution d'une même psyché. Locuteurs et locutrices n'échangent pas réellement de paroles mais leurs propos se croisent, se font écho et trouvent leur résonnance dans les propos de l'autre. Chaque soliloque ne trouve alors de sens que dans une mise en perspective avec les autres. Ces morceaux de discours n'étant complet que mis en relation aux autres par ces chaînes de sens qui relient chaque caverne entre elle. Les vagues entraînent avec elles ces êtres réunis autour d'un seul Perceval qui permet une dernière fois de recréer ce diamant de vie intérieure cher à Woolf.

Le trio imaginaire constitué par le « je » de *Malina* et ses partenaires reproduit également ce caractère bisexuel originel de la psyché. Derrière les histoires de couples de la narratrice se dévoilent surtout différentes strates de son Moi que la narratrice se doit de franchir pour accéder à une origine neutre. Ivan apporte le Sublime, l'Idéal qui conduit a narratrice vers ses rêves, ses mondes imaginaires, mais la détourne aussi de la réalité. Malina aux multiples visages ne laisse aucun répit à la narratrice. Il joue le rôle d'une

[452] Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard NRF, 1969, p.102-103.

Raison poussant la narratrice vers ses derniers retranchements et l'amenant à se confronter au refoulé comme la voix critique de la narratrice d'*Enfance* peut le faire mais il reste aussi un avatar des interdits et des règles prescrites par la société. Un combat ou une rixe vivace se joue sous les yeux du lecteur entre les pulsions ou antagonismes masculins et féminins de la narratrice. Soit celle ci se crée des figures de doubles adaptés, chacun selon des critères subjectifs, à sa personne. Entre une figure où le sentiment et l'affect prédominent et une autre ou la Raison et la règle sont de mises, le « je » féminin tente de trouver sa place, sa voix, son souffle. Voix féminines et voix masculines se répondent est se font écho créant un ensemble polyphonique et même symphonique tant la portée de leurs discours se dote d'une musicalité particulière. Or l'étude de cette dualité de mise dans nos œuvres nous a naturellement amené à l'aboutissement de cette ambivalence. De la complémentarité de partenaires opposés au sein d'une même psyché naît une création poétique. Les couples formés dans l'œuvre de Bachmann conduisent à la procréation littéraire puisque la narratrice est poussée à l'idée de naissance comme avènement d'une poésie féminine. Ce mouvement novateur passe alors par un dialogue avec sa propre altérité pour en faire ressortir l'âme universelle, ce ça neutre et originel que l'on retrouve chez nos trois auteurs et dont l'expression passe par un bouleversement des genres littéraires mais aussi une réécriture de soi sous la forme d'une genèse personnelle ou le couple originel renoue avec la parole d'enfant, c'est-à-dire au-delà des formes rangées de la société.

Porte-parole d'une écriture écorchée, le Moi engendre une réflexion de l´être par rapport à soi, quant à soi, mais aussi quant aux autres. Paradoxalement, le Moi en déconstruction porte aussi les germes d´une altérité créatrice. Exposé, il permet de recourir à des symboles qui jouent sur l´inconscient collectif. L´expression de l ´âme en proie à la dépression ou au bonheur retrouvé libère des images capables de réveiller ce « ça » contenu chez l´Homme. En privilégiant le mode d´expression pulsionnel de ce dernier, nos auteurs tentent aussi de libérer la langue d´un carcan social, conventionnel. Derrière l´illusion de *« textes bruts* » se cache aussi le désir de donner corps à la langue intérieure, celle qui échappe aux normes données, aux idées triviales, aux tabous sociaux. L´écriture dévoile une volonté déterminée d´accéder à une liberté vraie et authentique: cette *« liberté de tout comprendre et de tout dire », la même qui « touche d´emblée à la totalité de la vie »*[453].

[453] Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972 p.31.

Pour se laisser conduire moins par le flux des mots que par les moments de la vie tels qu'ils peuvent être ressentis, les paroles s'enchaînent selon une écriture non plus romanesque mais musicale ou parfois picturale. L'importance du rythme dans le phrasé woolfien et l'alternance rythmée des soliloques et des tableaux poétiques nous avait conduits à souligner la composition symphonique des *Vagues.* L'inspiration musicale traverse également l'œuvre de Bachmann dans les citations constantes que l'auteur fait de l'œuvre de Schönberg. L'écriture n'est plus déterminée dans nos œuvres par une diégèse qu'il faut mener à bien mais plutôt par une composition autour de moments de paroles évocateurs et de silences où l'indicible prend son sens. Sarraute se joue ainsi dans son dialogue des points de suspension et des réflexions renvoyant au choix des mots ou paroles entendues pour laisser passer ses moments intraduisibles à travers le non-dit. Tropismes et ressentis infimes se glissent ainsi dans les propos de la narratrice comme une musique s'écrit et répond aux images au fil des phrases de Woolf ou Bachmann. L'écriture devient alors un outil de création où le langage peut être réinventé sous les traits polymorphes de la peinture, de la musique, de la poésie. Les mots servant alors autant de pinceaux que de notes dans l'écriture du monde sensoriel des paysages intérieurs.

Dès lors l'intime semble pouvoir être réécrit, réinventé au-delà des formalismes admis. La confrontation des genres mais aussi des ressources artistiques permet alors de réécrire l'âme humaine et plus particulièrement l'âme féminine. A l'*Odyssée* de Joyce, Woolf semble alors répondre avec *Les vagues* par une autre odyssée, où l'épopée suivrait le chant de Circé ou l'œuvre tissée de Pénélope. Le mythe se réécrit sous la plume féminine où le Moi se laisse porter par les flots musicaux des phrases et le fil métaphorique. L'espace ouvert par le dialogue plonge le lecteur dans une traversée de l'inconscient, au-delà du Temps, au-delà des mots. Le vide laissé par le silence et un langage vain se retrouve structuré. Il devient frontière et voie de passage entre les mondes des profondeurs archaïques et du réel éphémère, de l'intime et du public, du Je parlant et du lecteur auditeur.

Sous les descriptions conscientes énoncées par les sujets racontant leurs émotions, leurs sentiments et faisant part de leurs observations quant à eux-mêmes mais aussi vis-à-vis de leur entourage, émerge un autre niveau d'énonciation. Les mots s´organisent à

l´intérieur du récit selon un ordre inconscient. Le rêve et l´imaginaire fantasmatique de la personne deviennent des moteurs de la narration et les phrases s´enchaînent selon des associations et autres figures métaphoriques ou métonymiques produites par cette force intérieure contenue dans l´être narrateur. Le rythme, la syntaxe et le sens des mots s´adaptent au bon-vouloir du « ça » vivace et agitateur. L´être se raconte et en se narrant, libère ce qu'il retient enfermé en lui. Ainsi, grâce à l´écriture s´épanouissent doubles et autres, des figures de l'inconscient propres à mettre la narratrice sur la voie de sa quête intérieure.

Sous les mots apparaît bien cette force pulsionnelle qui pousse les protagonistes à dévoiler subtilement leurs malaises ou fantasmes obsédants; les désirs refoulés et les envies tenaces ou autres élans spontanés et instinctifs. Une force de destruction émerge du récit amenant à la décomposition ou recomposition progressive du corps et de ses désirs. Le lecteur assiste donc à une aliénation sans borne de l'être par lui-même, visant à dépasser les barrières et autres contraintes imposées par la société. Dans son appréhension du quotidien et ses épanchements métapsychiques, l'être soulève peu à peu les strates de son passé, attiré par un idéal originel à reconstituer. L´idée d´un état primitif salvateur se dessine progressivement. L´imaginaire retrace dans l´esprit de nos locuteurs les chemins d´un jardin source de renaissance. Dés lors, dans cet espace à reconstruire, la création se fait à mots et à corps. Le dialogue se distingue d'une reproduction d'une analyse psychanalytique comme on peut le trouver dans les nombreux romans contemporains issus de l'autofiction, qui ont suivi *Fils* de Doubrovsky. L'œuvre ne cherche pas à suivre le fil d'une vie, mais à remonter le cours de la vie en recomposant en ré agençant ce qui en fait son matériau originel: sensations, images, mythes archaïques.

Ainsi, le recours à des registres symboliques, tels ces chiffres ternaires rythmant constamment le texte ou autres allusions intertextuelles suggèrent la mise en place d´un réseau sémantique subtil, ouvrant les portes d´un inconscient dynamique. Le processus spirituel du « je » suivi par le lecteur poursuit sa route du temps dans des régions de l'imaginaire où un « nous » collectif peut retrouver ses repères. Derrière les souvenirs mêlés et les évocations symboliques et fantasmatiques se dessine une origine aux racines profondes et universelles.

Figures antiques, triade obsédante du père, de la mère et de l'enfant et temps subjectif évoquent la présence d´un mythe personnel à la dimension de l´instance narrative choisie.

Un réseau de sens se tisse, que le lecteur peut suivre, engageant un dialogue avec l'œuvre qui le renvoie à sa propre culture, sa propre mémoire. La progression par strates successives du dialogue ou de l'enchevêtrement de soliloques présentes dans nos œuvres annihile l'identification possible à un personnage mais renvoie au contraire le lecteur à lui-même et l'invite à se confronter à un entre-deux ouvert. L'auteur permet la création d'un espace où prend naissance l'origine et où sont abolies les notions de masculin et de féminin, de social et de culturel. Seul persiste alors le poétique au sens étymologique du terme, le créatif transgressant les notions de genres. L'entre-deux du dialogue serait alors celui d'une origine littéraire et culturelle: celle de l'écartèlement du langage et du manque à dire les choses, de la rupture dans l'écriture et de la filiation à une culture, terre de déconstruction et de réinvention du monde, de soi, de l'être.

Bibliographie

Corpus primaire

- Bachmann, Ingeborg, *Malina*, Frankfurt, Suhrkamp, 1971
- Bachmann, Ingeborg, *Malina*, Paris, Seuil, 1973, Points, traduction de Philippe Jaccottet
- Bachmann, Ingeborg, *Malina*, Paris, Seuil, 2008, trad. De Philippe. Jacottet et Claire. de Oliveira
- Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Gallimard, Folio, 1983
- Sarraute, Nathalie, *Oeuvres complètes*, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1996
- Woolf, Virginia, *The Waves,* The Hogart Press 1931, Penguin Books, 1992
- Woolf, Virginia, *Les Vagues,* Stock, Le Livre de Poche, 1974, traduction de Marguerite Yourcenar
- Woolf, Virginia, *Les Vagues*, Calmann Lévy, 1994, traduction de Cécile Wajsbrot

Bachmann

- Achberger, Karen, *Understanding Ingeborg Bachmann vol.1,* Bjorklund. Beth. Columbia, University of South Carolina, 1995
- Battiston-Zuliani, Régine, *Lectures de l'identité narrative: M. Frisch, I. Bachmann, Marlen Haushofer, W.G Sebald*, Orizons, Paris, 2009
- Bachmann, Ingeborg, *Oeuvres*, Actes Sud, Thesaurus, 2009
- Bachmann, Ingeborg, *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, Piper Verlag, München, 1995

- Bachmann Ingeborg/Paul Celan, *Herzzeit, Briefwechsel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008
- *Bachmann Ingeborg* Revue *Europe* n° 892-893 Août –Septembre 2003
- Hamen, Sylvie, *Hommes et femmes dans l´œuvre d´Ingeborg Bachmann*, Presses Universitaires de Nancy, 1994
- Hamen, Sylvie, *« Je ne sors pas de mon rôle qui n'est pas le mien », le travestissement du corps et de la voix dans* Malina, *d'Ingeborg Bachmann*, in *Travestissement féminin et liberté(s)*, sous la direction de Guyonne Leduc, L'Harmattan, 2006
- Höller, Hans, *Ingeborg Bachmann*, Actes Sud, 2006, trad. de Miguel Couffon
- Kappes, Michel, *Romans et mythes : Rilke, Bachmann, Plath*, L'Harmattan, Littératures comparées, 2005
- Lennox, Sarah, *Cemetery of the murdered daughters, Feminism, History and Ingeborg Bachmann*, University of Massachussetts Press, 2006
- Rétif Françoise, « Entre ombre et lumière : Ingeborg Bachmann, Paul Celan et le mythe d'Orphée. », *http://www.la revue des ressources.org*, 17/12/09
- Rétif, Françoise, *Simone de Beauvoir et Ingeborg bachmann : Tristan ou l'androgyne ?:la femme et son amour*, P. Lang, Publications Universitaires Européennes, Berne, 1989
- Solibakke, Karl, *Geformte Zeit, Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*, Würzburg, Königshausen und Neumann,2005
- Swiderska Matgorzata, *Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren: Ingeborg Bachmann als Essayistin*, M.Niemeyer, Tübingen, Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 1989

Sarraute

- Allemand, André, *L´Oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Edition de la Baconnière, Langages, Neuchâtel, 1980
- Asso, Françoise, *Nathalie Sarraute, une écriture de l´effraction*, PUF, 1995
- Benmoussa, Simone, *Nathalie Sarraute, Qui êtes vous* ? , la Manufacture, 1987.

- Boué Rachel, Nathalie Sarraute, *la Sensation en quête de parole*, l´Harmattan, 1997
- Boué Rachel, *L'Eloquence du silence, Celan, Sarraute, Duras…*L'Harmattan, Critique littéraire, 2009
- Calin, Françoise, *La Vie retrouvée, étude de l´œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Minard, Lettres Modernes, Paris, 1976
- Fontvieille, Agnès et Wahl Philippe, Nathalie Sarraute, d*u tropisme à la phrase*, Presses Universitaires de Lyon, 2003
- Gosselin, Monique, *Enfance de Nathalie Sarraute*, Gallimard, 1996, Folio
- Rykner, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Seuil, 2002
- Tisa-Braun, Micheline, *Nathalie Sarraute ou la recherche de l´authenticité*, Gallimard, 1971
- *Nathalie Sarraute ou l´usage de l´écriture*, Revue générale des publications françaises et étrangères, *Critique* Janvier/Février 2002, n°656-657
- Sarraute, Nathalie, *L´Ere du soupçon*, Gallimard, Folio essais, 1956
- Sarraute, Nathalie, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980

- Boué, Rachel, *L'Eloquence du silence*, *Celan*, *Sarraute*, *Duras*, L'Harmattan, 2009

Woolf

- Defromont, Françoise, *Virginia Woolf, vers la maison de lumière*, Des Femmes, 1985
- Dunant, Ghislaine, *Virginia Woolf : un credo romanesque*, Chronique Gallimard, NRF n°352, mai 1982
- Forrester, Viviane, *Virginia Woolf*, Albin Michel, 2009
- Lacourarie, Chantal, *V. Woolf : l'écriture en tableau*, L'Harmattan, Critiques littéraires, 2002
- Pellan Françoise, *V. Woolf : L'ancrage et le voyage*, Presses universitaires de Lyon, 1994

- Regard, Frédéric, *La Force du féminin, sur trois essais de Virginia Woolf,* La Fabrique éditions, 2002
- Reynier, Christine, Bernard, Catherine *Virginia Woolf, Le Pur et l'Impur* (colloque Cerisy 2001), Presses Universitaires de Rennes, 2002
- Rodier Carole, *L'Univers imaginaire de V.Woolf*, Paris, ed.du temps, 2001
- Vigne, Marie-Paule, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995
- Woolf, Virginia, *La Mort de la phalène,* Seuil, Points, 1968, trad. de Hélène Bokanowski
- Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*, Gallimard, Folio, 1994, trad. de Marie-Claire Pasquier
- Woolf, Virginia, *La Fascination de l'étang,* Paris, Seuil, Points, 2003
- Woolf, Virginia, *Romans et nouvelles*, Le livre de poche, la pochothèque, 2002
- Woolf, Virginia, *Orlando*, Sock, Le livre de poche, 1974, traduction de Charles Mauron
- Woolf, Virginia, La Traversée des apparences, GF-Flammarion, 1985, traduction de Viviane Forrester
- Woolf, Virginia, *Journal d'adolescence 1897-1909*, Stock, La Cosmopolite, 1993 trad. de Marie Ange Dutartre
- Woolf, Virginia, *Journal intégral 1915-1941*, Stock, La Cosmopolite, 1981 trad. de Colette-Marie Huet et Marie Ange Dutartre
- Woolf, Virginia, *Instants de vie*, Stock, Le Livre de poche, 1986, traduction de Colette-marie Huet
- Woolf, Virginia, *L'Ecrivain et la vie,* Paris, Rivages, Poche, 2008, trad. de Elise Argaud
- Woolf, Virginia, *Une chambre à soi,* Denoel, 10/18, 1992, traduction de Clara Malraux
- Woolf, Virginia, *Lettres illustrées*, Herscher, 1992
- Woolf, Virginia, *Ce que je suis en réalité demeure inconnu, Lettres (190-1941)*, Paris, Seuil, Points, 1993, trad. De Claude Demanuelli

Psychanalyse et Littérature

- Bellemin-Noel, Jean, *Vers l´inconscient du texte*, Quadrige, 1996 PUF
- Bertrand, Michèle, *Psychanalyse et récit*, Besançon, PUFC, 1998
- Célis, Raphaël, *L'Oeuvre et l'imaginaire – les origines du pouvoir-être créateur* - , Bruxelles, Faculté universitaire Saint Louis, 1977
- De Bruyn, Günther, *Das erzählte Ich*, Fischer Bibliothek, 1995
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Fischer, 1900
- Fülleborn, Ulrich / Engel, Manfred, *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1988
- Kittler, Friederich A / Turk, Horst, *Urszenen*, Suhrkamp, 1977
- Rainkin, Marcel, *L'Inconscient à l'œuvre*, Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres, 1983.
- Schmidbauer, Wolfgang, *Vom Es zu Ich, Evolution und Psychanalyse*, München, Paul List Verlag, 1975
- Wieder, Catherine, *Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1988
- Wuthenow, Ralph-Rainer, *Das erinnerte Ich*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1974

Psychanalyse

- Anzieu, Didier, *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'inconscient, 1981
- Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Psychismes, 1995
- David, Christian, *La bisexualité psychique*, Payot, Petite Bibliothèque/326, 1992
- Dorra, Max, *Quelle petite phrase bouleversante au coeur d'un être ?*Paris, Gallimard, Conaissance de l'inconscient, 2005

- Freud, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*, Gallimard, Folio Essais, 1983, trad. De Jean Bellemin-Noël.
- Freud, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Payot, Petite Bibliothèque, 1976, traduction de S. Jankélévitch
- Groddeck, Georg, *Le livre du ça*, Gallimard, tel, 1973, trad. De L. Jumel
- Jung, Carl. Gustav., *Essai d'exploration de l'inconscient*, Folio, Essais, 1964, traduction de Laure Deutschmeister
- Mc Dougall, Joyce, *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1982,
- Roche, A, Clancier, A, Chiantaretto, J.F, *Autobiographie, Journal intime et psychanalyse*, Economica, Psychanalyse, 2005
- Stern, Daniel, *Le moment présent en psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2003, trad. De Michèle Garène

Philosophie

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Payot, Petite Bibliothèque, 2003
- Bollack, Jean/ Wismann, *Héraclite et la séparation*, Paris, Editions de Minuit, 2001
- Bouveresse, Jacques, collectif, *Visages de Wittgenstein*, Beauchesne, Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 1995
- Buber, Martin, *Je et Tu*, Aubier, 2001
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de Minuit, 10/18, 1969
- Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène*, PUF , Épiméthée , 1967
- Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, Paris, 1996
- Heidegger, Martin, *Etre et Temps*, Paris, Gallimard, Bibliothèque philosophique, 1986
- Moutot, Gilles, *Adorno, langage et réification*, Presses Universitaires de France, Philosophies, 2004
- Williamson, Timothy, *Vagueness (Problems of philosophy)*, London, Routledge, 1994

- Wittgenstein, Ludwig, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Gallimard, NRF, trad. De Marc Goldberg et Jérôme Sackur Bibliothèque de philosophie, 1996
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractacus logico philosophicus*, Gallimard, tel, 1961, trad. De Gilles-Gaston Granger
- Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 2005, trad. De Françoise Dastur et Maurice Elie
- Wittgenstein, Ludwig, *Notes sur l´expérience privée et les « sense data »*, Trans-Europ-Express, bilingue, 1989, traduction de Elisabeth Rigal

Théorie littéraire

- Bakhtine, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, Tel
- Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure*, Seuil, 1981
- Forster, E.M, Aspects du roman, Christian Bourgeois éditeur, 1993, 10/18
- Dujardin, Edouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Albert Messein 1931
- Egger, Victor, *La parole intérieure, essai de psychologie descriptive*, BiblioBazaar, LLC, 2008
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972
- Genette, Gérard, *fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991
- Gusdorf, Georges, *Lignes de vie I. Les écritures du moi, II Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, 1990
- Gusdorf, Georges : *La parole*, PUF. Paris, 1977
- Hamburger, Kate, *La logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986, trad. Pierre Cadiot
- Hamburger, Kate, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett, Stuttgart, 1957
- Heckmann, Herbert, *Literatur aus dem Leben, autobiographische Tendenzen in der Deutsprachigedichtung*, München, Hanser, 1984
- Lejeune, Philippe, *Les Brouillons de Soi*, Seuil, Poétique, 1998
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975
- Marquard, Odo / Stierle Karlheinz, *Poetik und Hermeneutik / Identität*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979
- Pirandello, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Denoël, 1968

- Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris, Points, 1973
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman,* Grasset, 1972,
- Sartre, Jean-Paul, *Qu´est-ce que la littérature ?* Gallimard, Paris, 1948
- Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, Paris,Tel, 1993
- Tel Quel, *Théorie d'ensemble,* Seuil, Paris, 1968

Autres

Critiques / essais

- Adorno, Theodor W., *Mots de l'étranger et autres essais, Notes sur la littérature II*, La Maison des sciences de l'homme, 2004
- Baudrillard, Jean / Guillaume, Marc, *Figures de l'altérité*, Descartes&Cie, Paris, 1994
- Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, NRF, Blanche, 1969
- Collomb, Michel, collectif *Voix et création au XXéme Siècle,* éd. Honoré Champion, Varia, 1997
- Gagnebin, Murielle. *L'irreprésentable ou les silences de l'oeuvre,* Paris, PUF écriture, 1984 p.248.
- Jannick, Alan, Toulmin, Stephen, *Wittgenstein, Vienne et la modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978
- Jenny, Laurent, *La parole singulière*, Belin, L'extrême contemporain, 1990
- Killeen, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible,* Presses Universitaires Vincennes, L'imaginaire du texte, 2004
- Monneyron, Frédéric, *Bisexualité et littérature,* L´Harmattan, Paris, 1998
- Nancy, Jean-Luc, *Une pensée finie*, Galilée, l'Etre singulier pluriel, 1990
- Pajevic, Marko, *Poésie, musicalité, liens, croisements, mutations,* L'Harmattan, 2007
- Papadopoulo-Belmedi, Ionna, *Le chant de Pénélope, poétique du tissage féminin dans* L'Odyssée, Belin, L'Antiquité au présent, 1994

- Poulet Georges, *Entre moi et moi, essais critiques sur la conscience de soi*, Corti, 1977
- Rétif Françoise, collectif *L'indicible dans l'espace franco-germanique au XXéme Siècle*, L'Harmattan, 2004
- Robin, Régine, *Le deuil de l'origine, une langue en trop, une langue en moins*, Kimé, Détours littéraires, 2004
- Salado, Régis, Charbonnier Gil, Wolkenstein Julie, *La fiction de l'intime,* Atlande, Neuilly, 2001
- Sibony, Daniel, *L´entre-deux. L´origine en partage*, Seuil, Paris,1991
- Steiner, George, *Langage et silence*, Seuil, Paris, 1969, 10/18
- Steiner, George, *Après Babel*, Albin Michel, Paris, Des idées, 1978, trad. De Lucienne Lotringer
- Tadié, Jean-Yves et Tadié Marc, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1999
- Waisman, Friederich, *Wittgenstein et le cercle de Vienne*, Trans-Europ-Express, Mauvezin, 1991

Œuvres littéraires

- Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, ed. de Minuit, 1953
- Butor, Michel, *Intervalles*, Paris, Gallimard, NRF, Le Chemin, 1973
- Bernhard, Thomas, *Dans les hauteurs*, Gallimard, 1989, trad. De Claude Porcell
- Celan, Paul, *Entretien dans la montagne*, Verdier, « Der Doppelgänger », 1983, trad. De Stéphane Mosès
- Celan, Paul, *Choix de poèmes*, Gallimard, Poésie, 1998, trad. De Jean-Pierre Lefebvre
- Cixous, Hélène, *La*, Paris, Gallimard, 1976
- Des Forêts, Louis-René, *Le Bavard,* Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1978
- Doubrovsky, Serge, *Le Livre brisé*, Garnier Flammarion, Livre de Poche, 1991
- Dujardin, Edouard, *Les Lauriers sont coupés*, GF- Flammarion, 2001

- Hesse, Hermann, *Le Loup des steppes*, Calmann-Lévy, 1947, Le livre de poche, trad. Alexandra Cade
- Homère, *L'Odyssée*, GF Flammarion, 1965, trad. de Médéric Dufour et Jeanne Raison
- Faulkner, William, *Le bruit et la fureur*, Gallimard, Paris, Folio, 1972
- Frisch, Max, *Homo Faber*, Suhrkamp Verlag, Franfurt am Main, 1964
- Frisch, Max, *Mein Name sei Gantenbein*, Suhrkamp Verlag, Franfurt am Main, 1957
- Joyce, James, *Ulysse* Gallimard, Paris, 1948, Le livre de Poche, traduction de Auguste Morel et Stuart Gilbert
- Plath, Sylvia, *La Cloche de détresse*, Gallimard, Paris, L'imaginaire, 1988
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Quarto, 1999
- Robbe Grillet, Alain, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984
- Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964
- Schnitzler, Arthur, *Romans et nouvelles II*, Le livre de Poche, la pochothèque, 1996
- Von Hofmannstahl, Hugo, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, Poésie, 1980, trad. De Jean-Claude Schneider et Albert Kohn

Articles / Revues

- Auclair, Marie, « La Scène du livre ou le théâtre de Nathalie Sarraute », *Tangence*, n° 54, 1997
- Barbier, René, « L'autobiographie fictionnelle et le devenir spirituel du sujet », *Journal des Chercheurs*, sagesses du monde, article 123,28/07/2003
- Bormuth, Matthias, « Utopie und Sprache bei Ingeborg Bachmann », *Parapluie elektronische zeitschrif für Kulturen, Künste, Literaturen*, N°19, issn 1439-1163
- Demangeat, Michel, « Rituel et liturgie du double dans la création littéraire », *Imaginaire et inconscient* 2004/2, n°14, p35-48

- Lecercle, J.J, « L'écriture féminine selon Virginia Woolf », *Etudes britanniques contemporaines*, n°Hors série. Presses Universitaires de Montpellier, 1997
- Lee, Mark. D, « Sarraute et la peinture, « Judging a book by its cover » », *The French review*, vol. 71, N°4, March 1998, USA
- Müller, Hélène, « A tu et à toi », *TRANS*, Revue de littérature générale et comparée, N°8, 08/07/2009
- Puech, Christian, « Langage intérieur et ontologie linguistique à la fin du XIX éme Siècle », *Persee* revue scientifique, 2001, n°132
- Rakotobe d'Alberto, N. « L'Ombre et la proie ou comment capter l'invisible dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Image[&]Narrative, [e-journal]*, vol x, issue1, 2009
- Rétif Françoise, Tunner Erika, « Ingeborg Bachmann », Austriaca, N°43, Décembre 1996
- Rétif Françoise, « Entre ombre et lumière : Ingeborg Bachmann, Paul Celan et le mythe d'Orphée », *La revue des ressources*, article 1411, 17/12/2009
- Sohier, Jacques, « Incidences de la dissidence chez Woolf : de la nouvelle aux pamphlets », *Les cahiers de la nouvelle*/ Journal of the short story in englisch, n°031, Automne 1998