

UNIVERSITE DE LIMOGES

ECOLE DOCTORALE n°525 - Lettres, pensée, arts et histoire

FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Equipe de recherche : FRED

Thèse N°

Thèse

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES

Discipline : Lettres modernes

présentée et soutenue par

Qi FENG

le 15 décembre 2014

**LE MELANGE DE LA REALITE ET DE LA FICTION
DANS TROIS ROMANS DE MARGUERITE ANDERSEN :**

De mémoire de femme, Parallèles et Le figuier sur le toit

Thèse dirigée par Monsieur le professeur Claude FILTEAU

JURY :

Rapporteurs

M. Antony Soron, MCF(HDR), ESPE de Paris

Mme. Thanh-Vân Ton-That, PR, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne

Examineurs

M. Claude Filteau, PR émérite, Université de Limoges

M. Jean-Pierre Levet, PR émérite, Université de Limoges

A mes parents

*Mon père, ma mère, et moi. Vater, Mutter, Kind. Voilà
mon début, mon origine, mon éden.*

(Marguerite Andersen, De mémoire de femme)

Remerciements

La présente étude n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien généreux et constant de certaines personnes. Donc, je voudrais les prier d'accueillir ici tous mes sentiments de reconnaissance qui viennent du fond de mon cœur, en acceptant mes remerciements.

Mes premiers remerciements vont d'abord à mon directeur de thèse, le professeur Claude Filteau, qui m'a accompagnée tout au long de ma recherche. Je tiens à lui exprimer ma plus profonde gratitude. Merci pour sa générosité, sa grande disponibilité, sa lecture scrupuleuse, ses conseils précieux, ainsi que son généreux appui au cours de certains de mes moments difficiles, qui m'ont beaucoup encouragée à réaliser cette thèse.

Merci infiniment à tous les membres de mon jury qui, m'ont prodigué d'utiles conseils qui m'ont aidé à bien structurer et améliorer mon étude.

Mes remerciements vont aussi à des bibliothécaires de la Faculté des lettres, à qui j'ai eu recours pour trouver des documents et des livres.

Je remercie à tous mes collègues, qui d'une manière ou d'une autre ont joué un rôle certain dans la réalisation de cette thèse. Surtout à mes amis chinois, ceux avec qui nous travaillons ensemble, et discutons souvent des idées qui aident à la rédaction de la thèse.

Mes remerciements vont également à Suzanne ; à Gisèle et Jean-Pierre. Merci de tout cœur pour leur soutien, leur aide et leur encouragement.

Enfin, je ne peux pas oublier mon père FENG Fengji et ma mère QI Hainan, qui m'ont encouragée de continuer mes études en France, en me fournissant les ressources nécessaires disponibles. Je dois remercier vivement mes parents, pour leur amour inconditionnel qui embellit ma vie, et leur soutien émotif qui me donne le courage de faire face à toutes les difficultés rencontrées dans la vie. Ainsi, je dédie cette thèse à mes parents, et leur adresse un retentissant hommage. Mille mercis et je vous aime !

Sommaire

Introduction.....	6
Première partie : La fragmentation.....	28
Chapitre I : Le thème de l'écriture dans <i>De mémoire de femme</i> et <i>Parallèles</i>	30
I. Relation de la triple identité entre personnage, narratrice et auteure.....	30
II. Projet d'écrire du personnage.....	41
Chapitre II : Le jeu intertextuel.....	60
I. Citation, qui facilite la réception de <i>De mémoire de femme</i>	60
II. Informations historiques, histoires des femmes dans <i>Parallèles</i>	64
III. Photo, vecteur d'informations.....	68
Chapitre III : Construction de l'identité entre auteure, narratrice et personnage dans <i>Le figuier sur le toit</i>	72
I. Manifestation de la triple identité de manière allusive.....	72
II. La mise en rapport de textes les uns avec les autres.....	89
Deuxième partie : L'anti-chronologique.....	104
Chapitre I : Le temps du journal intime dans <i>De mémoire de femme</i>	108
I. Ecrire le temps.....	109
II. Une voix autodiégétique.....	122
Chapitre II : Temps en strates multiples dans <i>Parallèles</i>	137
I. Un va-et-vient fréquent entre présent et passé.....	140
II. Temps du dialogue.....	154
Chapitre III : De l'espace vécu à l'espace imaginé.....	169
I. Point de départ : ville natale.....	172
II. Représentation de l'espace imaginé.....	189
Chapitre IV : Le temps de l'enfance dans <i>Le figuier sur le toit</i>	209
I. Temps du raconter : présent avançant vers le point final de l'histoire.....	212
II. Temps raconté.....	220
III. Retour à l'enfance, un espace-temps vécu.....	236
Troisième partie : L'hétérogénéité.....	247
Chapitre I : La diversité narrative dans <i>De mémoire de femme</i>	250
I. La narration hétérodiégétique.....	252
II. La narration homodiégétique.....	262
Chapitre II : Du récit singulier au récit pluriel dans <i>Parallèles</i>	270
I. la structure narrative : récit aux deux niveaux.....	272
II. La voix narrative et ses transgressions.....	274
III. Du récit singulier au récit pluriel.....	298

Chapitre III : Une voix narrative combinée dans <i>Le figuier sur le toit</i>	311
I. Le statut de la narratrice.....	313
II. Narratrice extradiegetique.....	317
III. Voix combinées.....	326
Conclusion.....	338
Bibliographie.....	346
Annexes.....	367

Introduction

I. Présentation de l'auteure

Marguerite Andersen, née le 15 octobre 1924, est une auteure d'origine allemande. Depuis 1965, en publiant sa thèse *Paul Claudel et l'Allemagne*(1965), elle détient un doctorat en lettres françaises de l'Université de Montréal. Dès lors, elle s'attache étroitement à la langue française. D'une part, elle a été professeure de français dans plusieurs pays puis professeure de littérature à l'Université Concordia et à l'Université de Guelph où elle a été directrice du département de français. D'autre part, après sa retraite, elle s'éloigna du monde de l'éducation et se plongea dans la fiction. Sans aucun doute, elle est une auteure féconde. Elle a publié une vingtaine d'œuvres, entre autres, roman, prose poétique, recueil de nouvelles et théâtre, en visant à fasciner toutes les questions, des plus jeunes aux plus âgés¹. Alors, comme Mariel O'Neill-Karch le remarque, « Marguerite Andersen est une féministe convaincue et active, tant sur le plan littéraire que social »².

En fait, ses œuvres reflètent dans une grande mesure les transformations culturelles et sociales de la société canadienne-française. C'est pourquoi son œuvre provoque un grand retentissement, et elle a gagné plusieurs fois des prix littéraires, tels que le Prix Trillium pour son dernier roman autobiographique *La mauvaise mère*(2013). En fait, cet honneur lui revint pour la deuxième fois, alors qu'elle le remportait en 2009 avec *Le figuier sur le toit*(2008), avec lequel elle a aussi remporté le Prix des lecteurs de Radio-Canada, encore, le Prix du Journal de Montréal pour *De mémoire de femme*(1983), le Grand Prix du Salon du livre de Toronto pour *La soupe*(1995) et le Prix O'Neill-Karch pour sa pièce de théâtre *La fête*(1998). En plus, son recueil de nouvelles, *Les crus de l'Esplanade*, et sa collection de poèmes en prose intitulée *Bleu sur blanc*(2000) ont été finalistes au Prix Trillium. Pareillement, ses romans *Parallèles*(2004) et *Doucement le*

¹ Précisons que son roman *La chambre noire du bonheur* et son recueil de nouvelles *La bicyclette* s'adressent à un jeune public.

² Mariel O'Neill-Karch. « Marguerite Andersen : des affinités au tournant de la page ». dans *Liaison*. n° 56, 1990, p.31.

bonheur(2006) l'ont été pour le Prix littéraire du Gouverneur général. En 2012, son roman *La vie devant elles*(2011) a été finaliste du prix littéraire Emile-Ollivier.

D'ailleurs, Marguerite Andersen a écrit et collaboré à des œuvres de non-fiction, et elle a fait de la traduction. Elle fait partie d'associations professionnelles, internationales, nationales et provinciales. Elle a présidé la Société des écrivains de Toronto de 1990 à 1995, également l'Association des auteures et auteurs de l'Ontario français de 2000 à 2004. Depuis 1998, elle est coéditrice de la revue littéraire *Virages*, la nouvelle en revue. Par conséquent, en 2012, en reconnaissance de ses contributions exceptionnelles aux arts, à la culture et à la société francophone de l'Ontario, elle a été lauréate du Prix du Nouvel-Ontario.

Par ailleurs, considérée comme une infatigable voyageuse, une femme cosmopolite, Marguerite Andersen a vécu en Tunisie, en Angleterre, en Ethiopie, au Québec, aux Etats-Unis, en France et vit aujourd'hui à Toronto. Ainsi, elle témoigne de diverses expériences qui permettent à sa création littéraire d'être riche et variée. Pour ainsi dire, Marguerite Andersen est « l'une des figures de proue de la littérature franco-ontarienne actuelle »³, et son œuvre « génériquement très diversifiée [...] et] pourtant extrêmement serrée sur les plans thématique et formel »⁴, constituent un sujet qui intéresse le lecteur. Pour cette raison, elle est digne d'une étude approfondie.

II. Problématique

En réalité, malgré la diversité des genres littéraires abordés, nous remarquons que les œuvres de Marguerite Andersen se concentrent souvent sur un thème : le mélange de la réalité et de la fiction, tant dans ses récits autobiographiques, que dans *Doucement le bonheur*, roman basé sur des faits historiques. Pour mieux dire, l'aventure singulière constitue une dimension ineffaçable de la création de Marguerite Andersen. En outre, immigrante d'origine allemande, écrivant en français dans le contexte de l'Ontario où l'anglais occupe une place prédominante, elle a réussi à harmoniser son écriture avec ces deux

³ François Paré. « Souveraineté et détournement du regard dans les nouvelles de Marguerite Andersen ». dans *University of Toronto Quarterly*, Vol. 68, n° 4, automne 1999, p.823.

⁴ *Ibid.*,

différences. Ainsi, le choc culturel se traduit par de multiples points de vue, soulignant le conflit qui existe entre l'attachement à la culture d'origine et l'intégration à une nouvelle culture. Ainsi, en premier lieu, pour définir notre problématique générale, nous parlerons de cette question : comment, sous l'effet du choc culturel, l'auteure a-t-elle marié la réalité et la fiction ?

Chez Marguerite Andersen, l'image féminine, le souvenir et le personnage porté sur l'écriture participent de son univers. L'auteure laisse généralement son personnage se souvenir de son enfance en Allemagne pendant la guerre ; elle a du plaisir à faire de ses héroïnes des écrivaines, puisque « (s)on bonheur vient en grande partie du fait qu'à travers l'écriture, elle peut établir des affinités avec d'autres personnes qui ont des émotions semblables aux siennes, des femmes surtout »⁵. C'est la raison pour laquelle l'écriture sert de moyen de communication entre le personnage et l'auteure, bien entendu, dans le but de découvrir la relation intime entre les gens, y compris la filiation, l'amitié et l'amour, de telle manière que ses préoccupations féministes se manifestent « tant par l'exploration qu'elle fait des liens entre les femmes, que par les rapports de force entre les hommes et les femmes qu'elle présente dans son œuvre »⁶. Par conséquent, à partir du témoignage individuel, ses œuvres ont souvent pour objectif de montrer une scène historique et sociale, en même temps, nous ne pouvons pas ignorer les contributions de ses œuvres aux études féministes.

Par la suite, nous préciserons en second lieu notre problématique en nous bornant à l'étude de ses romans à la fois romanesques et autobiographiques. De toute évidence, une telle écriture, nous renvoie à la notion d'autofiction, qui devient dès lors la problématique principale de notre recherche. L'autofiction est un genre littéraire difficile à définir, en effet,

sa définition la mieux partagée, quand il s'agit de la situer sur la carte des grands genres modernes, consiste à voir dans son territoire à peu près tout ce qui se situe

⁵ Mariel O'Neill-Karch. « Marguerite Andersen : des affinités au tournant de la page ». *op. cit.*, p. 31.

⁶ Julie Tennier-Gigliotti. *Le « vécrire » dans l'œuvre romanesque de Marguerite Andersen*. Thèse de doctorat sous la dir. de Mariel O'Neill-Karch, Toronto, Université de Toronto, 2014, p.6.

*entre la fiction et l'autobiographie ; entre le récit tenu pour faux d'une part, et de l'autre le récit tenu pour vrai par son lecteur de la vie de son auteur*⁷.

Ainsi, l'autofiction est définie comme suit : « un mixte entre roman et autobiographie, genres jusqu'alors antithétiques et dont l'antithèse formait le critère distinctif »⁸. Donc, nous pouvons la considérer comme une autobiographie transgressive, mais l'objet principal de cette écriture reste toujours le même : l'écriture de soi. En ce cas-là, l'auteure, ainsi que son témoignage individuel, est davantage impliquée dans son œuvre. Cependant, le lecteur n'est pas là pour démêler la fiction de la réalité, le « vrai » ou le « faux » n'a plus qu'une importance secondaire. Par contre, le personnage qui devient écrivain, et son écriture autobiographique deviennent le vrai sujet de l'œuvre. Pour ainsi dire, « (l)a force du texte vient exactement de sa relation entre l'expérience décrite et sa résolution dans l'écriture. L'auteur est bien un effet de discours dont le texte raconte la naissance inéluctable »⁹, et le lecteur est attentif à cette traduction formelle du sentiment intérieur de vérité qui constitue la preuve la plus manifeste de l'authenticité¹⁰.

En fin de compte, notre problématique, qui repose sur la représentation du mélange de la fiction et de la réalité, devra se résoudre dans le cadre de la recherche littéraire. Plus précisément, notre intérêt résidera dans les stratégies narratives et discursives que Marguerite Andersen emploie dans ses œuvres, puisque c'est au moyen de l'étude de la voix narrative, qui a pour fonction de clarifier la question « *qui parle dans le récit ?* », que l'opposition entre la vérité et la fiction sera mise en évidence. En attendant, par l'intermédiaire du mélange des voix narratives, c'est-à-dire, la voix du personnage, celle de la narratrice et même celle de l'auteure, la construction d'une triple relation ambiguë entre eux participera de la clef du problème. En fait, nous ferons remarquer que l'identité flottante entre le personnage, la narratrice et l'auteure reste toujours au cœur de

⁷ Gaspard Turin. « Eric Chevillard : l'autofiction comme expression d'un anti-sujet ». dans Joël Zufferey(dir.). *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, L'harmattan, 2012, p.69.-70.

⁸ Thomas Clerc. *Les écrits personnels*. Paris, Hachette, 2001, p.71., cité par Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*. Paris, Editions du Seuil, 2008, p.267.

⁹ Thomas Clerc. *Les écrits personnels. op. cit.*, p.72.

¹⁰ *Ibid.*,

l'écriture de soi d'Andersen, de telle manière que les tenants de l'autobiographie demandent à l'auteure de se placer sous le signe de la vérité, et que ceux de la fiction désirent une lecture du discours romanesque au lieu de celle du discours référentiel. Sans aucun doute, cette ambiguïté constitutive de l'autofiction, qui pourrait être regardée comme son caractère essentiel, donne à réfléchir et mérite une étude approfondie.

D'ailleurs, le plus remarquable, c'est les fonctions des écrits intimes qui attirent l'attention du lecteur. De plus, au fur et à mesure de la représentation de l'image du personnage autobiographique, surgissent principalement deux thèmes : l'un est la quête de l'identité perdue, qui résulte de l'expatriation, l'autre la construction de l'identité féminine, qui est dans une grande mesure relative à la réalisation de soi. En effet, ils se construisent autour des questions : pourquoi écrire sur soi, à qui cette écriture autofictionnelle s'adresse-t-elle dans ce cas ? Par là, l'écriture de soi disposera de multiples fonctions : dire le vrai, vaincre le temps, se connaître et communiquer son expérience à autrui¹¹. A cet égard, d'après Lucie Hotte et Lara Mainville : chez Andersen, comme chez plusieurs autres romancières de l'Ontario :

¹¹ *Ibid.*, p.45.-60. Avant tout, il s'agit d'établir une relation entre l'auteur et le lecteur, donc, il faut donner une assise au discours et le rendre possible, de façon à inviter le lecteur, « concerné par l'engagement initial de l'écrivain, à écouter la confession qui lui est faite », en même temps, la vérité du récit a pour effet de remettre à sa place les illusions du moi antérieur et du monde révolu contre lequel il se dresse, donc, le lecteur est invité à comprendre un moi et un monde autres qui le feront réfléchir à son tour sur sa propre condition d'homme.

Ensuite, le récit autobiographique s'appuie sur le recul chronologique propre à l'écart entre l'enfance et le moment de la narration, alors, la mémoire, qui cherche à mêler perspectives personnelle et historique, est souvent mise en relation avec la nostalgie. Alors, l'écriture de soi a pour effet de vaincre le temps : en arrêtant la fuite du temps, l'auteure peut faire revivre le passé pour chercher l'identité flottante.

Et puis, la connaissance de soi est sans aucun doute l'un des principaux buts poursuivis par l'autobiographe. Dans ce sens-là, c'est par le biais du récit que l'auteure, en tant que spectateur d'une enquête sur soi, est facile à l'accès à soi-même. Et toute autobiographie est marquée par de nouvelles méthodes d'investigation de la personnalité, par le développement des sciences du langage, et par la découverte de l'inconscient. Pour ainsi dire, au moyen des formes à la fois plus directes et plus complexes de représentation de l'existence, l'auteur choisit son propre moyen afin de révéler son identité et sa vérité, soit l'analyse, soit l'autoportrait, soit l'explication due à l'alternance entre le fait et le commentaire, l'autobiographie est plutôt une auto-interprétation. En d'autres termes, c'est l'organisation rhétorique qui donne son sens à l'entreprise autobiographique.

Enfin, l'écriture de soi a paradoxalement pour fonction de communiquer. En ce temps-là, les liens entre l'écriture et la vie sont resserrés, l'auteur désire produire au public l'image qui crée la polémique, et le rôle du lecteur est prépondérant. « Instruire le lecteur n'est pas un but annexe mais fondateur de l'écriture de soi, qui est posée par ses adeptes, [...] comme essentiellement destinée à autrui ». Et le lecteur peut saisir le message en bonne et bonne forme : soit qu'il le persuade, soit qu'il l'interpelle.

*une préoccupation marquée par la question identitaire s'inscrit dans les romans par une exploration de la mémoire historique, familiale ou individuelle et par une fouille des rapports à autrui grâce à un examen du quotidien ainsi que des fantasmes, des rêves et de l'errance qui permettent de le fuir ou de le réinventer*¹².

Notre problématique devra porter sur les raisons d'écrire une autofiction : en combinant le témoignage individuel avec le contexte socio-culturel, à partir de la construction d'une identité personnelle, Marguerite Andersen nous fait part du changement social que produit le choc culturel, également, du rôle du souvenir, qui sert de miroir réfléchissant la vie de l'auteure et de ceux qui subissent un sort similaire, en d'autres termes, l'écriture de soi ressemble à une sorte de pédagogie. Ainsi, notre recherche, mettra l'accent sur l'analyse du style de l'écriture autofictionnelle d'une part, et prendra en considération l'intention d'écrire de l'auteure et les effets de son écriture de l'autre.

Bien entendu, afin d'élucider la problématique du mélange de la réalité et de la fiction chez Marguerite Andersen, nous devons nous engager dans une recherche sous différents angles, mais, avant de souligner notre approche méthodologique et l'organisation de la thèse, nous allons nous pencher sur le choix du corpus.

III. Choix du corpus

Dans le cadre de notre réflexion sur la problématique générale de la thèse, parmi toutes les écritures autofictionnelles anderseniennes, nous choisissons ses trois œuvres *De mémoire de femme*¹³, *Parallèles*¹⁴ et *Le figuier sur le toit*¹⁵ comme corpus :

¹² Lucie Hotte et Lara Mainville. « L'écriture de la mémoire : les romancières franco-ontariennes ». dans *Documentation sur la recherche féministe*, Vol. 25, n° 1/2, printemps/été 1996, p.5.

¹³ Marguerite Andersen. *De mémoire de femme*. Ottawa, Editions L'interligne, 2002, 355p. Désormais, toutes les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *MF*, suivi immédiatement, après une virgule, du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁴ Marguerite Andersen. *Parallèles*. Sudbury, Prise de parole, 2004, 263p. Désormais, toutes les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *P*, suivi immédiatement, après une virgule, du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁵ Marguerite Andersen. *Le figuier sur le toit*. Ottawa, Editions L'interligne, 2008, 270p. Désormais, toutes les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *FST*, suivi immédiatement, après une virgule, du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

D'une part, notre choix tient à la parenté entre les trois œuvres. Sans aucun doute, cette similitude consiste en priorité au genre littéraire. Dès le moment que nous avons ce livre *De mémoire de femme* à la main, nous trouvons que son genre « roman » est bien marqué sur la première de couverture, nous croirions entrer dans un monde tout à fait fictionnel. Cependant, quand nous arrivons à l'intérieur, les Editions Interligne nous précisent que c'est un « récit en partie autobiographique ». En effet, en tant que le premier roman de Marguerite Andersen, *De mémoire de femme* relève de l'autofiction.

Comparable à *De mémoire de femme*, *Parallèles* se présente aussi comme un « roman » en page couverture, mais se précise comme une « fiction documentaire » à l'intérieur. Alors, si ce livre n'est pas un roman de façon certaine, il est possible que nous le regardions aussi comme une autofiction, puisqu'il est censé évoquer le passé de deux femmes écrivaines, Marguerite Andersen, notre auteure et Lucienne Lacasse-Lovsted, auteure de romans jeunesse, qui est décédée en 1999. Pour ainsi dire, ce livre est surtout proche à la fois de l'autobiographie et de la biographie imaginaire.

Enfin, passons à la troisième œuvre choisie *Le figuier sur le toit*, qui est proposée par les Editions Interligne comme un roman. Cependant, semblable à *De mémoire de femme* et à *Parallèles*, ce livre s'appuie aussi sur la vie personnelle de notre auteure. Comme le dit celle-ci : l'œuvre se veut le reflet à la fois « d'un peu de moi et d'un peu de mon imagination »¹⁶, *Le figuier sur le toit* peut pareillement être considéré comme une écriture autofictionnelle.

D'ailleurs, cette similitude repose sur le contenu de l'œuvre. Étant donné que l'auteure compte sur sa propre expérience durant la création, surgissent inévitablement des thèmes récrits, même des scènes répétitives, de telle manière qu'une communication entre ses œuvres s'établisse. Dans *De mémoire de femme*, nous découvrons que le personnage principal est Anne Grimm. Elle a vécu trois mariages, et sa vie se déroule sur trois continents dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et de la rénovation sociale. Alors tout ce qui se passe sur et

¹⁶ Annik Chalifour. « Marguerite Andersen, à la croisée du moi et de l'imagination ». dans *Livres*. Semaine du 22 septembre au 28 septembre 2009. [en ligne]. In : L'Express, l'hebdo des francophones du Grand Toronto. Disponible sur : < <http://www.lexpress.to/archives/4315/> >. (Consulté le 11 mai 2014)

autour d'Anne se lie étroitement à la vie de Marguerite Andersen. En plus, Andersen donne à son héroïne une envie d'écrire afin de devenir une écrivaine. Par là, ce personnage-écrivain(e) affiche son désir de l'amour, sa résistance à la trahison, sa peur et son rejet de la guerre en remontant dans le passé. Hors de tout doute, dans ce roman mémoriel, la relation entre auteure et personnage constitue un sujet intéressant.

Dans *Parallèles*, au lieu d'une écrivaine qui se souvient de son passé, le personnage-écrivain(e) Marguerite a l'idée d'écrire un roman sur « deux personnages plus ou moins fictifs » (*P*, 10), ainsi, l'œuvre porte sur un sujet original : deux femmes écrivaines « semblables bien que dissemblables » (*P*, 10). Marguerite Andersen et Lucienne Lacasse-Lovsted, sont nées toutes deux dans les années vingt, mais viennent de différentes couches sociales. Marguerite est née en Allemagne dans une famille bourgeoise, et Lucienne est venue d'une famille plus modeste de Rimouski. Puis, Marguerite se plonge dans l'évocation du passé qui se déroule autour de leur enfance, soit la période de la Seconde Guerre mondiale, de leurs études, de leurs amours, de leurs enfants, et de leur rencontre jusqu'à la fin de la vie. On trouve également des scènes où les deux amies s'interrogent sur des questions diverses, qui représentent justement leurs regrets, leurs doutes et leurs rêves. En ce qui concerne Marguerite, il s'agit de l'écriture de soi, et le lecteur reste toujours dans le domaine de la question de l'identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure.

De toute évidence, *Le figuier sur le toit* évoque dans une large mesure le premier roman d'Andersen *De mémoire de femme*, de même que *Parallèles*, car l'auteure crée les trois romans en s'inspirant de sa propre vie, et à l'instar du personnage dans *Parallèles*, le personnage principal est ici nommé Marguerite, une professeure à la retraite et écrivaine. Une nouvelle fois, le doute sur l'identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure revient. Et cette vieille dame, à la veille de son quatre-vingt-quatrième anniversaire, se met dans la méditation, elle se rappelle les images de son enfance heureuse, malgré qu'elle ait vécu dans l'époque du national-socialisme et les années désastreuses de 1933 à 1946. Par contre, des images des souffrances infligées aux Juifs, des scènes de la vie quotidienne des habitants sous le régime nazi et des ruines de la ville après des

bombements surgissent en même temps. A nouveau, Marguerite Andersen nous raconte des histoires dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale.

En fin de compte, les souvenirs de la guerre sont un thème constant chez Andersen. Et il s'ensuit que le sentiment de honte et de culpabilité du personnage est perçu dans chaque œuvre. Egalement, le personnage est ainsi plongé au vif du dilemme posé par l'auteure, qui s'interroge toujours sur son existence et son identité d'origine. En d'autres termes, la question identitaire est omniprésente tout au long des romans autobiographiques de Marguerite Andersen. Pour ainsi dire, au cours de notre recherche, notre corpus sera susceptible de faire ressortir notre problématique générale, c'est-à-dire, l'identité ambiguë entre le personnage, la narratrice et l'auteure, ainsi que la quête de l'identité du personnage dans un contexte de multiculturalité.

D'autre part, notre choix dépend de l'originalité de chaque œuvre, soit leur particularité. De toute évidence, malgré la réécriture qui établit un lien entre les trois œuvres, chaque œuvre met l'accent sur son propre thème. Plus précisément, nous disons que le premier livre se concentre sur les mémoires d'une femme, alors que le deuxième insiste non seulement sur les mémoires des deux femmes, mais aussi sur le développement de la condition de la femme. Par contre, le dernier est composé des souvenirs d'un enfant, et attache plus d'importance aux rapports familiaux.

Par ailleurs, le plus important et le plus intéressant, c'est que chaque œuvre s'applique d'une manière particulière à faire revivre le passé du personnage, dans le but d'apporter au lecteur une représentation à la fois réelle et fictionnelle. A cet égard, bien que le récit soit essentiellement raconté par la narratrice, l'auteure manipule des procédés différents pour mettre en relief la problématique de l'identité flottante entre le personnage, la narratrice et l'auteure dans les trois œuvres :

Dans *De mémoire de femme*, bien que le personnage d'Anne porte un autre nom que le nom de l'auteure, la narratrice et le personnage sont évidemment mis en relation. Puisque la majorité des récits sont marqués par la date, cela nous fait appel à la notion du journal intime. Pour ainsi dire, au moyen du journal personnel,

Anne nous fait découvrir son passé et son intériorité. Et en plus, l'emploi de la mise en abyme, qui fait de l'écriture du personnage un récit en miroir, a pour fonction d'établir une relation ambiguë entre le personnage-écrivain(e) et l'auteure, en sorte que la relation de la triple identité se représente tout au long du roman. En attendant, en plus de la voix d'Anne, le récit est suspendu par l'insertion de la voix des trois personnages autre que la narratrice-personnage. Alors, la narration est autodiégétique, mais passe du « je » à la troisième personne. Lucie Hotte soulève les aspects subversifs du texte, qui « s'écarte à la fois du genre mémoriel et du genre diaristique »¹⁷, et présente le personnage en « quête scripturaire »¹⁸, qui repose sur une prise de conscience libératrice. En réalité, au fur et à mesure du changement de point de vue narratif, le récit ne se borne pas à l'écriture intime. Pour ainsi dire, le mélange de la réalité et de la fiction se traduit ainsi, par l'alternance des points de vue interne et externe, et par l'alliance des voix féminine et masculine, de façon que la vie d'une femme écrivaine, et sa quête scripturaire qui participe en fait à la quête identitaire, soient complètement mises en scène.

Dans *Parallèles*, des témoignages individuels s'accompagnent souvent des informations historiques et du contexte franco-ontarien. Ainsi, l'auteure est capable de faire ressortir le caractère principal de cette œuvre : une fiction documentaire. En effet, le texte porte sur le devenir des deux personnages, qui est marqué par « un processus d'autodéfinition largement influencé par les croyances culturelles, les conditions économiques et l'hégémonie linguistique »¹⁹. En attendant, la formation de leur identité francophone reflète des difficultés et des contradictions provoquées par le choc culturel en Ontario. Par là, Marguerite souhaite attirer l'attention de son lecteur et de sa lectrice, c'est-à-dire, « groupe de référence/narrataire potentiellement plus compatissant que celui de son passé. Ce

¹⁷ Lucie Hotte. « Préface : L'écriture et la vie ». dans *De mémoire de femme*. Ottawa, L'Interligne, 2002, p.10.

¹⁸ *Ibid.*, p.12.

¹⁹ Julie Tennier-Gigliotti. *Le « vécrire » dans l'œuvre romanesque de Marguerite Andersen. op. cit.*, p.8.

groupe a une identité qu'elle imagine être homologue à la sienne, lectrice francophone avide d'aventure et d'évasion »²⁰.

Par ailleurs, par rapport à *De mémoire de femme* dans lequel des narrateurs sont multiples, *Parallèles* est en général dominé par l'usage de la première personne pour raconter l'histoire de Marguerite, donc, il existe d'abord une narratrice qui s'identifie à Marguerite, en sorte que le point de vue au sujet de la vie de Marguerite s'avère plus homogène. En attendant, la narratrice est également chargée de nous faire partager la vie d'un autre personnage Lucienne. En ce temps-là, cette narratrice est obligée de donner la voix à titre des deux femmes, c'est-à-dire, d'exprimer des sentiments et des émotions différents, surgissent probablement des discours qui mettent en évidence l'opposition entre la ressemblance et la dissemblance, et qui aboutissent au conflit entre le point de vue du personnage et celui de la narratrice. Cependant, en tout cas, cette narratrice pourrait enfin parler au nom de la femme, en faveur de leur envie, leur rivalité et leur liberté.

A la différence d'une évocation de toute la vie, *Le figuier sur le toit* se concentre essentiellement sur l'enfance du personnage, surtout pendant la période du nazisme, des années tumultueuses de 1933 à 1945. Également, le livre nous fait découvrir l'enfance heureuse de la vieille dame Marguerite. Sans aucun doute, c'est cette œuvre qui met davantage en relief la relation du personnage avec son pays d'origine, et qui met également en lumière des secrets familiaux qui sont relatifs à la perte de l'identité. Par un autre biais, en plus de la voix intérieure de Marguerite, à travers la mise en scène de la vie actuelle de Marguerite, qui montre en même temps la situation socio-culturelle de son descendant, la narratrice approfondit ainsi une réflexion sur la vie, le passé et le présent de Marguerite, qui permet de refléter la construction identitaire.

Pour ainsi dire, par l'intermédiaire d'une conversation de Marguerite avec la famille, soit les ancêtres soit les descendants, l'auteure semble trouver la réponse à la question répétitive dans toutes les trois œuvres « *Where are you from ?* ». En

²⁰ Julie Tennier. « Marguerite Andersen et le moi en l'absence de l'autre : *De mémoire de femme* ». dans *Voix plurielles* Vol. 9, n°1, 2012, Littératures franco-canadiennes, p.60.

d'autres termes, l'identité provient de la connaissance de soi, mais la définition de l'identité ne tient pas à « une réflexion solitaire »²¹, comme l'affirme Charles Taylor :

(n)ous la définissons toujours au cours d'un dialogue avec – parfois lors d'une lutte contre – les choses que nos « autres donneurs de sens » veulent voir en nous. Même après que nous avons dépassé en taille certains de ces « autres » - nos parents, par exemple – et qu'ils ont disparu de nos vies, la conversation avec eux continue à l'intérieur de nous-mêmes, aussi longtemps que nous vivons²².

A part la réflexion sur la quête identitaire, dans le cadre de l'énonciation, le plus remarquable, c'est l'emploi de la troisième personne qui l'emporte dans le récit. Par conséquent, le lecteur a la curiosité d'élucider la question que l'auteure écrit sur elle-même en incarnant le personnage. De même, l'identité flottante de la narratrice mérite une étude, de façon à témoigner de l'identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure. En plus, il s'avère que le remords associé au sentiment de culpabilité hante Marguerite Andersen depuis toujours ; originaire d'Allemagne, elle semble garder de la distance avec son pays natal. Par là, nous essayerons aussi de mettre en évidence la réponse à la question : pourquoi l'auteure parle d'elle-même comme si c'était une autre qui en parlerait. Et tout cela dégage en fait la problématique générale de notre recherche, soit l'altérité dans l'écriture autofictionnelle.

IV. Méthodologie

Cette écriture en tranches multiples demande une lecture particulière, multidimensionnelle, afin de reconstruire l'histoire, et de refléter l'intériorité du personnage. On remarque qu'un courant littéraire traduit une vision du monde à une certaine époque. Par exemple, dès la fin du XIX^e siècle, l'acte d'écrire devient l'objet de l'écriture. Le lecteur plonge dans un univers qui « éclate et se déconstruit constamment, ce qui propulse à l'avant-plan la problématique de l'écriture—et

²¹ Charles Taylor. *Multiculturalisme : différence et démocratie*. trad. fr. de Denis-Armand Canal. Paris, Flammarion, 1997, p.50.

²² *Ibid.*,

laisse voir le processus de création—, dévoilant la mécanique de l'écrit et ses stratégies »²³.

D'après Hans Robert Jauss, l'auteur de la théorie de la réception, le système de référence d'une œuvre par un lecteur dépend de l'horizon d'attente du public qu'il définit ainsi en 1974 :

Le système de références objectivement formulable [...], pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne²⁴.

En conséquence, déterminer la poétique et le genre du récit, éclairer les rapports implicites qui lient le texte à des œuvres connues, et enfin mettre en opposition la fiction et la réalité, la fonction poétique et la fonction pratique du langage, deviennent des éléments décisifs pour le lecteur qui veut comprendre le récit. Bien entendu, nous les mettrons en pratique dans notre recherche, afin d'atteindre les objectifs de cette thèse, qui sont de définir les traits autofictionnels dans les trois œuvres d'Andersen pour élucider la construction identitaire. Et simultanément, nous insisterons sur des travaux critiques sur l'autofiction.

Avant tout, nous nous pencherons sur l'étude de Philippe Gasparini qui s'attache à redéfinir la stratégie du roman autobiographique dans *Est-il je ?* et qui s'interroge sur la validité du concept d'autofiction dans *Autofiction : une aventure du langage*. Parce que ses œuvres répondent, de manière adéquate et complète, aux questions portant sur l'autofiction, en s'appuyant sur les réflexions d'autres théoriciens, tels que Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune et Gérard Genette. En fait, leurs pensées feront aussi partie de la méthodologie que nous allons utiliser.

²³ Lucie-Marie Maghan et Christian Morin. *Lectures du Postmodernisme dans le roman québécois*. Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p.19.

²⁴ Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. trad. fr. de Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1990, p.49.

L'autofiction est un genre littéraire difficile à définir, mais l'objet principal de cette écriture reste toujours le même : la représentation de soi. La parution du « roman » de Serge Doubrovsky en 1977 signe l'acte de naissance, en France, du néologisme « autofiction » : l'autofiction est une « (f)iction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau »²⁵, soit une définition soulignant le pouvoir d'invention de l'écriture, c'est-à-dire, avec leur beau style, les autobiographes mentent en voulant faire vrai²⁶. Et ensuite, Doubrovsky développe cette première définition doublement négative : « Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte »²⁷. En même temps, il ajoute que l'autofiction est partiellement liée à la psychanalyse : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte »²⁸.

Alors, Philippe Gasparini, dans son œuvre *Autofiction : une aventure du langage*, retrace le chemin de ce concept. Selon lui, les jeux de représentation de soi peuvent se diviser en deux grands espaces, le premier est la « fictionalisation de soi », soit le domaine de l'autofabulation qui désigne les « projections autoriales dans des situations imaginaires »²⁹. L'autre est l'« autonarration », qui est perçue comme un renouvellement de l'espace autobiographique. En ce qui concerne l'autofiction, par sa stratégie d'ambiguïté, elle perturbe le pacte de lecture autobiographique et se rattache à l'espace de l'autonarration, de là, nous

²⁵ Serge Doubrovsky. *Fils*. Paris, Gallimard, 2001, p.10. conclusion d'un résumé liminaire signé « S. D. ».

²⁶ Laurent Jenny. « L'autofiction ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2003. [en ligne]. In : Département de français moderne – Université de Genève. Disponible sur : <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html> >. (Consulté le 29 juillet 2014)

²⁷ Serge Doubrovsky. *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris, Presses universitaires de France, 1988, p.70.

²⁸ *Ibid.*, p.77.

²⁹ Philippe Gasparini. *Autofiction : une aventure du langage. op. cit.*, p.298.

pouvons la considérer comme une autobiographie transgressive. De plus, selon Philippe Gasparini, à part son caractère dominant qui est l'ambiguïté, la structure de l'autofiction est souvent marquée par l'anti-chronologie, la fragmentation, l'hétérogénéité et aussi la pratique du commentaire interne³⁰. Et ces caractères sont dans une grande mesure à l'origine de la structure de notre thèse, que nous allons clarifier prochainement.

Nous aurons de plus recours aux écrits sur l'autobiographie de Philippe Lejeune, dans lesquels le pacte autobiographique est mis en évidence, en sorte que l'identité entre l'auteur, le personnage et la narratrice dans notre corpus soit attestée ; aux études sur l'intertextualité, s'ajouteront celles qui concernent la mise en abyme de Lucien Dällenbach, qui permettra d'établir une relation forte entre le personnage-écrivain(e) et notre auteure; à la théorie du temps verbal de Harald Weinriche, amènera à diviser le temps dans le récit mémoriel selon deux axes principaux : le moment de l'énonciation et le temps remémoré, de là, l'emploi du temps commentatif servira à la coïncidence entre le personnage et la narratrice, par contre, l'emploi du temps narratif contribuera à la distinction entre le « je » narrant et le « je » narré ; enfin nous nous intéresserons aux théories de Gérard Genette et d'Alain Rabatel en narratologie :

En premier lieu, G. Genette pose que le récit factuel, contrairement au récit de fiction, se caractérise par le fait qu'il n'est jamais ou peu délégué à un personnage. C'est l'auteur qui assume la narration. Alors, cela nous renvoie de nouveau à la question « *qui parle ?* », donc, c'est au moyen de l'analyse de la voix narrative que nous pourrons y répondre. Puisque la voix soulève la question de l'identité narrative, qui « n'est pas l'identité numérique aux yeux de l'état civil, mais l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité »³¹. Et selon G. Genette, lorsque l'auteur du récit se donne pour le narrateur, le récit se donne comme factuel, sans tenir compte de la teneur véridique ou non du récit, puisque l'auteur est un être réel, ce qu'il raconte ne peut être que réel ou donné pour tel³².

³⁰ *Ibid.*, p.308.-309.

³¹ Gérard Genette. *Fiction et diction*. Paris, Editions de Seuil, 1991, p.85.

³² *Ibid.*, p.82.

En ce sens, c'est la voix qui joue un rôle important dans l'opposition entre réalité et fiction.

En second lieu, les travaux d'Alain Rabatel nous permettront d'explorer une relation entre le personnage et le narrateur par le biais du jeu sur les perspectives actorielle et auctorielle, qui provoque une tension entre des points de vue représenté, raconté ou asserté. Nous serons amenés à étudier d'une manière plus approfondie le conflit de perspective narrative entre le point de vue de la narratrice et le point de vue du personnage, dans le but de déterminer qui parle exactement dans le récit, de telle façon qu'une relation entre le personnage et la narratrice, à la fois proche et distanciée, soit mise en scène, que la rivalité entre la fiction et la réalité soit si vive que l'ambiguïté subsiste tout au long de la lecture.

Par ailleurs, en ce qui concerne notre corpus, en plus d'une triple relation entre le personnage, la narratrice et l'auteure, dont la représentation reflète le style d'écriture d'Andersen, il s'agira aussi d'une quête de l'identité après sa perte, en conséquence, les écrits de Charles Taylor, de Sherry Simon, de Julia Kristeva et de Simon Harel nous permettront de fouiller, du point de vue de la langue, de la relation entre l'individu et la société, le problème de l'altérité dans les trois œuvres qui nous concernent, puisque au fur et à mesure de la connaissance de soi, surgit devant le personnage un dilemme, qui se traduit par le conflit entre la nostalgie et la distanciation.

Enfin, nous nous pencherons sur les écrits de Michel Braud à propre du journal intime, puisque *De mémoire de femme* est composé de journaux, à travers lesquels le personnage et la narratrice, le « je » narrant et le « je » narré, se croisent ; sur ceux de Françoise Rullier-Theuret, de Sylvie Durrer et de Suzanne Guellouz, qui approfondissent la question du dialogue, qui joue un rôle important dans *Parallèles*. Le dialogue servira à représenter la scène où les deux personnages se parlent, et jouera en outre un rôle introductif ou commentatif dans le récit ; également sur les écrits au sujet de l'espace, puisque l'espace vécu et l'espace imaginé, tels que la mer Baltique, le corps, et l'écriture, se situent au centre du projet de Marguerite Andersen.

V. Organisation de la thèse

En vertu des trois caractères principaux de l'autofiction fournis par Philippe Gasparini, notre thèse se composera de trois grandes parties, titrées « La fragmentation », « L'anti-chronologique » et « L'hétérogénéité ».

Dans la première partie, nous réfléchissons sur les conditions qui nous permettent de parler d'autofiction. Dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*, étant donné que le récit est à la première personne, cette partie comportera d'abord un chapitre consacré à la construction d'une identité triple entre le personnage, la narratrice et l'auteure pour mettre en relief le pacte autobiographique. En attendant, à travers le projet d'écrire du personnage, une identification à la fois biographique et professionnelle sera étudiée. En même temps, l'écriture du personnage établira une communication entre le personnage et notre auteure, de telle manière que le pacte référentiel soit mis en doute. Un chapitre portera sur la relation entre l'écriture du personnage et le texte antérieur. Au moyen de la citation, de l'attestation documentaire, des indications auront pour fonction de faciliter l'accès à la question débattue, tels que les traits fictionnels, le rapprochement de l'auteure avec l'écrivaine-narratrice, l'identité féminine. En même temps, en nous appuyant sur des indications qui peuvent passer pour des preuves de véracité, tels que des informations historiques, des photos, nous souligneront la vérité du récit et aboutiront au crédit de l'auteure.

Vu que *Le figuier sur le toit* est raconté en général à la troisième personne, il y aura un chapitre particulier consacré à l'étude de la triple identité dans cette œuvre. Cependant, malgré diverses indications qui assureront et maintiendront l'identification de l'auteure avec le personnage, la relation entre la narratrice et le personnage constituera une équation à résoudre tout au long de notre recherche. Il nous faudra analyser le texte, du point de vue stylistique au sens large du terme, à partir du jeu des temps et de l'énonciation, pour éclairer la relation ambiguë entre la narratrice et le personnage. En plus, dans une grande mesure, l'écriture du personnage et l'intertexte qui constituent l'œuvre font preuve de la fragmentation de la structure narrative, mais cette fragmentation sera de même caractérisée par la discontinuité dans le récit, qui résulte du passage temporel, et par la complexité d'une instance narrative multiple, qui est marquée par la confusion entre le

discours de la narratrice et celui du personnage, c'est pour cela que nous nous engagerons dans les deux parties suivantes.

La deuxième partie contiendra une réflexion sur le jeu des temps. En premier lieu, les trois œuvres relèvent du récit mémoriel, sans exception, ils s'écrivent en suivant un ordre anti-chronologique, c'est-à-dire, en allant du plus récent au moins récent, du présent au passé. Donc, notre analyse reposera sur une structure temporelle, qui se divisera en deux axes : l'un est le moment d'énonciation qui semble coïncider avec le présent du personnage, ainsi le personnage-écrivain(e) aura la possibilité de se rapprocher de la narratrice ; l'autre est le temps remémoré où l'identité du personnage s'avérera hétérogène, pour ainsi dire, la narratrice se distanciera ici du personnage en tant qu'observatrice ou commentatrice. Cependant, l'emploi du présent de narration aura pour effet de confondre le présent d'énonciation avec le passé raconté, alors le rapport de la narratrice à l'histoire témoignera d'une grande ambiguïté, nous devons donc prendre en considération cette manière de parler, pour mesurer ce désordre temporel qui serait à l'origine de l'illusion fictionnelle.

En second lieu, avec le jeu des temps, caractérisé par l'alternance entre le monde raconté et le monde commenté, plus précisément, par la relation ambiguë qu'établissent la narratrice et le personnage, il est discutable que l'écriture autofictionnelle appartienne-t-elle au récit ou au discours. En fait, nous pourrions la considérer comme « un genre mixte ». Et toutes les trois œuvres disposeront des particularités pour vérifier et démontrer cette hypothèse :

Dans *De mémoire de femme*, sous la forme du journal intime, la narratrice-personnage prend la parole à la première personne pour évoquer le passé et pour représenter ses idées actuelles ; cette œuvre participe certainement d'un mélange du récit et du discours. Dans *Parallèles*, l'emploi du dialogue, où les deux personnages donnent directement la voix, interrompt le récit, dans lequel l'écrivain(e)-personnage Marguerite relate le passé en s'en souvenant. D'une part, le dialogue formé par des discours directs aura pour fonction de manifester le caractère de chaque personnage et leur développement ; d'autre part, certains dialogues qui mettent en scène les péripéties de l'histoire serviront à établir une relation étroite avec son encadrement narratif. Et quant au *Figuier sur le toit*,

l'auteure choisit de privilégier la période de l'enfance. « Cet âge de la vie, pour n'être pas toujours celui de l'innocence, coïncide avec l'acquisition des premiers savoirs et avec les premières expériences du monde »³³. Donc, nous remarquons qu'au temps raconté, la petite Marguerite a connu la mort des grands-parents, a assisté à des débats entre la famille, a vécu la violence de la guerre, en sorte que Marguerite adulte, au moment de sa vieillesse, approfondit une réflexion sur l'irréversibilité de la perte du corps, sur la force du lien familial face à la divergence d'opinions personnelles, et sur l'incontestabilité de l'identité d'origine. Pour ainsi dire, par le retour à l'enfance, il s'agira d'apprendre à se voir, et le temps du raconter témoignera du temps de la réflexion.

Par ailleurs, le temps sera mis en rapport avec l'espace. Particulièrement, dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*, la représentation de la mémoire se réduit en débris, puisque des souvenirs se référeront aux espaces vécus, telle que la famille, qui serait le début de toute l'histoire et serait le lieu qui enfouit des secrets. Et concernant des personnages qui s'éloignent de la ville natale dans le but de chercher une nouvelle vie, la représentation de la nature sera un moyen privilégié d'exprimer leur mal du pays, leur nostalgie, telles que la réécriture de la mer Baltique, et la représentation du fleuve Saint Laurent.

Ensuite, il s'agira de l'espace imaginé, l'un sera l'écriture, à travers laquelle le personnage-écrivain(e) se soulagerait de son sentiment de honte et de culpabilité. En d'autres termes, la fonction de l'écriture de soi sera ici mise en relief. L'autre sera le corps. Plus précisément, le corps féminin, après avoir subi la fatigue et la violence, sera délivré. Ensuite, le corps féminin participerait d'un corps du désir, avec lequel les désirs du personnage, soit son envie de liberté et celui de la vie, seront manifestés. Pour ainsi dire, il semble que l'auteure parle davantage au nom de la femme. Bien entendu, nous devons faire attention à la mise en relation du corps perdu de Lucienne avec son écriture dans *Parallèles*, puisque ici, son écriture servira de corps imaginaire. Le plus important, c'est que l'écriture devienne un corps indestructible, de façon à la comparer avec son corps réel.

³³ Florence Godeau. *Poétique du récit d'enfance : Benjamin, Nabokov, Sarraute*. Paris, Presses universitaires de France, 2012, p.11.

Ainsi nous pourrions dire que l'écriture a pour effet de prolonger l'existence du personnage d'une manière nouvelle et originale.

Finalement, nous passerons à la troisième partie, qui se focalisera sur l'ordre narratif et son hétérogénéité, pour mettre à nouveau l'accent sur la question essentielle « *qui parle ?* » dans les trois œuvres qui nous concernent. Le premier chapitre aura pour objectif d'étudier la diversité narrative dans *De mémoire de femme*. Si nous pouvons dire que l'emploi du journal intime a pour effet de souligner une écriture intime, de mettre en avant l'identification entre le personnage d'Anne et la narratrice, l'abolition de la contrainte de la focalisation interne portant sur Anne contribuera à faire ressortir le trait fictionnel dans cette autofiction. D'une part, cette abolition se traduira par la narration hétérodiégétique. C'est-à-dire, le personnage principal qu'est Anne ne sera plus le focalisateur dans la partie intitulée « Trois paratextes autour de trente-trois personnages ». En revanche, le point de vue narratif se focalisera sur les deux sœurs d'Anne, en sorte que le lecteur puisse entendre des voix féminines qui représentent une image de la femme traditionnelle, également, qui portent un jugement critique envers Anne. D'autre part, un autre personnage Dominique, le fils d'Anne, devient le narrateur et observateur, alors qu'Anne est le personnage secondaire. Ici, au moyen d'une narration homodiégétique, sous forme du journal intime, Dominique découvrira des secrets familiaux, surtout la relation amoureuse entre sa mère et son beau-père. Pareillement, cette voix masculine témoigne d'un regard critique dont Anne est la cible. En même temps, le plus intéressant, c'est que le point de vue de Dominique coïncide de temps en temps avec celui d'Anne, voire celui de l'auteure. Pour ainsi dire, au moyen des narrations du point de vue divergent, à proprement parler, l'écriture intime d'Anne qui aura pour objectif de se défendre et les voix des autres qui exerceront une fonction critique à son encontre, l'auteure préparera à son lecteur une lecture à la fois autobiographique et romanesque.

Ensuite, cette partie comportera un chapitre, dans lequel nous allons considérer et analyser *Parallèles* non seulement comme un récit singulier, mais aussi comme un récit pluriel. En premier lieu, l'analyse de la structure narrative nous permettra de définir la position de l'écrivaine-narratrice Marguerite, puisque l'autre personnage Lucienne se substituera à la narratrice pour raconter sa propre

histoire. En second lieu, en ce qui concerne l'histoire de Marguerite, le clivage entre le « je » narrateur et le « je » narré contribuera dans une grande mesure à refléter la transgression de l'unité de point de vue dans l'énonciation autodiégétique. Et quant au récit qui concerne Lucienne, malgré son écriture intime qui relève de l'énonciation autodiégétique, la position supérieure du point de vue de la narratrice par rapport à celui du personnage nous permettra de le regarder comme une écriture biographique, s'accompagnant souvent des critiques de la narratrice, ou celles de l'auteure. Par ailleurs, en raison de son caractère, c'est-à-dire la fiction documentaire, *Parallèles* servirait d'un discours culturel, s'adressant au destinataire qui est impliqué dans le récit et souligné par l'emploi des pronoms : « vous » et « on ». En ce sens, nous retournerons sur la fonction de l'écriture autofictionnelle, en nous interrogeant sur l'évolution identitaire du personnage.

Cette partie se terminera par un chapitre portant sur l'emploi des voix combinées dans *Le figuier sur le toit*, ainsi, nous arriverons à établir un rapport étroit entre la narratrice et le personnage. En fait, nous devons d'abord clarifier la structure narrative, puisqu'une narratrice extradiégétique prédomine dans tout le récit. Et comme le personnage principal, Marguerite, est soit présent soit absent dans l'histoire que la narratrice raconte, plus précisément, cette narratrice pourra être hétérodiégétique et homodiégétique. Pour ainsi dire, des diverses possibilités feront obstacle à l'identification de la narratrice et le personnage principal, également, à la mise en évidence du caractère autobiographique dans le récit.

Cependant, le récit à la troisième personne sera en temps opportun interrompu par le récit à la première personne. Dans ce cas-là, l'énonciation autodiégétique servira de commentaire, de critique, et de jugement du personnage de Marguerite. Alors, d'un côté, grâce à la relation entre le *déjà alors* et le *encore aujourd'hui*, telle qu'une émotion si intense et constante pour la famille, la narratrice et le personnage de Marguerite se rapprocheront petit à petit, à la faveur de la confusion entre le point de vue de la narratrice et celui du personnage, et de l'irruption de la première personne dans les chapitres intitulés « Parenthèse ». De l'autre, ce sera toujours le sentiment de honte et de culpabilité qui provoque un fossé infranchissable, en sorte que Marguerite se distancie de son passé. Et il

semble que cette distance serait à l'origine d'une écriture autofictionnelle qui est écrite principalement à la troisième personne. En d'autres termes, l'emploi du « elle » aura pour effet de permettre à l'auteure de parler d'elle-même comme si c'était un autre ; au contraire, le « je » jouera le rôle de conduire le récit à l'autobiographie.

Au bout du compte, à travers une étude du point de vue de l'écriture personnelle, plutôt que de l'écriture autofictionnelle, cette thèse permettra de montrer l'émergence de la triple identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure dans les trois œuvres. Sur la base de cette identité, nous espérons que nous pourrons comprendre mieux la représentation de la fiction et de la réalité chez Marguerite Andersen. Au terme de cette analyse, nous espérons aussi que nous pourrons voir émerger une voix féminine, avec laquelle l'auteure parle de l'évolution et de la réalisation de soi, de la construction de l'identité, soit culturelle soit féminine.

Première partie : La fragmentation

Comme l'autofiction est considérée comme une autobiographie transgressive, on suppose que le narrateur soit à la fois l'auteur et le personnage central, et ce narrateur à la première personne part à la recherche de son « moi » à partir de son présent. Pour ainsi dire, le récit de vie se caractérise par une alternance de récit et d'analyse. D'une part, le récit est consacré à une reconstruction du passé, et d'autre part, l'analyse se situe au moment de l'écriture. Et dans les œuvres de Marguerite Andersen, nous remarquons que le personnage principal qui est écrivain se lance dans son projet d'écrire. Par exemple, Anne dans *De mémoire de femme* a envie d'écrire un récit de sa vie, et Marguerite dans *Parallèles* a le projet d'évoquer la vie des deux femmes. De même la vieille dame Marguerite dans *Le figuier sur le toit* a l'intention de partager ses expériences avec celui qui en a besoin au moyen de l'écriture. En général, la situation du « je » auteure, narratrice et personnage implique une sorte de dédoublement. Et l'écriture du personnage fait partie du livre que le lecteur tient à la main, en même temps, elle se trouve en parallèle avec le récit de l'auteure. En d'autres termes, l'auteure arrive à se reconnaître à travers une image du personnage qui est identifié à elle-même.

Et surtout dans *Parallèles*, il s'agit d'une biographie en parallèle de la vie de deux femmes. C'est pourquoi la représentation d'une amitié entre elles est sans aucun doute le centre de la dramatisation de cette histoire. Et le plus important, c'est l'écriture qui les rapproche, car en dehors de l'écriture, bien des choses les distinguent. De là, l'acte d'écrire du personnage, ainsi que des autres thématiques, tels que l'enfance, l'amour, le désir, la honte faisant partie intégrante de la mémoire des deux personnages, sont mis en intrigue pour refléter des scènes que l'auteure a sélectionnée soigneusement. Et le lecteur a l'impression que leurs histoires se déroulent respectivement la plupart du temps, et que leurs sorts se croisent doucement.

Par conséquent, le premier chapitre de cette partie portera sur l'acte d'écrire du personnage, pour mettre en évidence la relation entre auteure, narratrice et personnage, qui souligne dans une certaine mesure le caractère autobiographique

de l'autofiction dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*. Par rapport aux deux œuvres précédentes, *De mémoire de femme* et *Parallèles*, qui adoptent en général la narration à la première personne, dans *Le figuier sur le toit*, la narration y est essentiellement caractérisée par la voix hétérodiégétique, que l'on nomme couramment le récit à la troisième personne, dans lequel il s'avère plus difficile d'associer directement le narrateur au personnage, mais il reste quand même une relation ambiguë entre l'auteure, le personnage et la narratrice³⁴ : En premier lieu, l'auteure crée le personnage Marguerite Bohner en s'inspirant de sa vie individuelle et sa personnalité. Le prénom du personnage renvoie au sien.

En second lieu, l'adoption de la troisième personne, celle du « elle » dans notre cas ici, ne signifie pas que la narratrice n'est pas le personnage, comme P. Lejeune confirme qu'« il peut parfaitement y avoir identité du narrateur et du personnage principal sans que la première personne soit employée »³⁵. Alors, nous nous demanderons, dans le dernier chapitre de cette partie, pour quelles raisons, l'auteure a eu l'intention de créer une dissociation entre la narratrice et le personnage de l'autre.

Cette partie se terminera par un chapitre se focalisant sur la mise en évidence l'identité entre l'auteure, la narratrice et le personnage dans *Le figuier sur le toit*. D'une part, il s'agira de l'identification biographique et professionnelle, par laquelle notre problématique de la recherche de l'écriture de soi sera capable de se construire. D'autre part, il est question de la procédure consistant à relier le texte à un ou plusieurs autres textes, y compris les textes de la même auteure Andersen et ceux d'autrui. Ils auront pour fonction d'offrir des indications, qui contribueront à renforcer l'identité que partagent l'auteure, la narratrice et le personnage d'une part, à établir une communication entre des textes pour rendre les textes plus significatifs de l'autre.

³⁴ Alors, notre hypothèse nous permet d'employer dès lors la narratrice au lieu du narrateur pour mettre en relief le rapprochement de ce narrateur anonyme avec le personnage Marguerite. Et en plus, nous pouvons pour l'instant supposer que la narratrice est égale à Marguerite, à l'âge du vieillissement.

³⁵ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Paris, Editions du Seuil, 1996, p.16.

Chapitre I : Le thème de l'écriture dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*

I. Relation de la triple identité entre personnage, narratrice et auteure

I.1. Nomination du personnage

Le thème de la création artistique, notamment celui de l'écriture, est sans aucun doute une pratique fréquente chez Marguerite Andersen. Nous remarquons souvent une relation ambiguë entre l'auteure, la narratrice et le personnage principal, ce que nous appelons la triple identité. Quelquefois, la narration est reconnaissable à partir du nom du personnage, de plus, l'auteure parle elle-même, en se trouvant juste derrière la narratrice. Alors, c'est l'acte d'écrire qui les réunit. Et les témoins personnels de l'auteure servent de bases de données de la création. A la différence de l'autobiographie, qui se réfère plutôt aux mémoires réelles et nous réduit à un monde fixé, l'autofiction est une pratique qui « utilise le dispositif de la fictionalisation auctoriale pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques »³⁶, et la fiction y joue un rôle déterminant durant la création. Et étant donné qu'« (é)crire est donc le mode d'exploration d'une identité sans cesse différée »³⁷, l'acte d'écrire devient davantage un moyen pour renforcer cette incertitude, de sorte que la construction de l'identité du personnage, ou même de l'auteure semble difficile.

Selon Serge Doubrovsky, la « fictionalisation de soi » nécessite un personnage portant le nom de l'auteur, mais dans *De mémoire de femme* Marguerite Andersen nomme son personnage principal Anne Grimm. Il semble que notre œuvre soit exclue de la catégorie de l'autofiction. Cependant, il existe de multiples moyens onomastiques qui contribuent à un rapprochement entre le nom de l'auteur et celui du héros. Selon Ph. Gasparini, malgré la différence, le nom du personnage peut quand même être chargé de la signification « d'origine ethnique

³⁶ Vincent Colonna. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat sous la dir. de G. Genette, Paris, EHESS, 1989, p.260.

³⁷ Christine Le Quellec Cottier. « Cendrars et ses <écrits autobiographiques> : une autofiction avant la lettre ? ». dans Joël Zufferey(dir.). *L'autofiction : variations génériques et discursives*. op. cit., p.19.

et culturelle par sa consonance »³⁸. Nous voyons qu'Anne commence la recherche de soi à travers l'évocation de son passé sous les noms d'Anne Bohner, Anne Wegscheider, Anne Louvée et Anne Grimm. Comme la narratrice le dit : « Vous pensez que je les invente bêtement, ces noms-là, non, je n'ai fait que légèrement déguiser certains des quatre noms que j'ai portés » (*MF*, 34), il est possible de supposer que l'auteure parle en se cachant derrière le « je », puisque les noms montrent vaguement les témoignages de l'auteure, une vie vagabonde, de l'Allemagne au Canada. Et enfin Le Grimm et le Andersen sont aussi des noms de célèbres auteurs de contes. Par conséquent, cela met en évidence le lien entre l'auteure et Anne, dans la mesure où elles écrivent toutes les deux.

Par ailleurs, nous trouvons qu'il y a un autre personnage s'appelant Marguerite dans cette œuvre. Malgré qu'elle se présente comme une amie qu'Anne veut retrouver à Paris, sa présence semble connoter une certaine intimité avec l'auteure. Son apparition complexifie la tâche d'identifier l'auteure à Anne.

Marguerite est absente des journaux intimes d'Anne jusqu'à ce qu'elle écrive sur la recherche d'un casier pour ranger ses affaires, qui signifie aussi le lieu écrit de son passé. Il semble que Marguerite repère le début de l'écriture, comme si notre auteure commençait sa création romanesque. Et la figure de ce casier aux yeux de Marguerite est une mode venue du Nord, « d'où je viens moi aussi et où l'on a toujours éprouvé le besoin de tout ranger, de ne rien laisser traîner, besoin que je partage mais auquel je suis, au fond, hostile » (*MF*, 23). Nous formons une métaphore ici, entre le style du casier et le caractère d'Anne, à propos duquel Anne, Marguerite et l'auteure partagent ici une même opinion. A ce moment-là, le surgissement de Marguerite nous donne une impression de l'incursion de l'auteure.

L'apparition clef de Marguerite se trouve aussi dans le journal, quand Anne réfléchit sur la question des relations amoureuses sans sexualité. Quand Anne admet le caractère amoureux de son amitié pour Marguerite, autrement dit son amour pour elle, Marguerite devient un symbole du féminisme auquel Anne aspire. « grâce et pesanteur simultanées, Arlésienne douce et sévère, plus jeune que

³⁸ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Editions du Seuil, 2004, p.43.

celle de Van Gogh. Voix grave, rauque, de joie, de colère, de tabac, de vin [...] J'ai pleuré dans ses bras, j'ai dormi, j'ai eu froid, j'ai eu chaud, j'ai pensé à mon père, à Amédée » (MF, 245). Une image féminine mais aussi spartiate comme un homme. Avec elle Anne peut sentir la chaleur et la sollicitude, sur elle Anne peut tout à fait compter. Malgré qu'elle explique que cette émotion se produit sous l'influence d'un demi-cachet de L.S.D., Anne nous fait découvrir l'image d'un couple homosexuel, qui évoque la cohabitation à Arles entre Van Gogh et Gauguin. Puisque nous avons toujours des soupçons autour de la relation homosexuelle des deux artistes. Anne nous donne plus d'indications afin d'exprimer son désir de Marguerite. Elle conçoit la danse de Marguerite avec ses enfants comme un spectacle de la beauté auquel ses souvenirs « se sont alors évanouis pour faire place » (MF, 245). A ce moment-là, les enfants « émerveillés » avec elle paraissent sortis d'« une commedia dell'arte » (MF, 245), le bonheur et la joie se répandent, tout est magnifique. Et Anne veut aussi participer à la vie de Marguerite, « le désir d'être près d'elle, de la voir, de la voir peindre, faire la cuisine, aimer » (MF, 245), en devenant « le jeune Werther qui s'éprit de Lotte s'occupant de ses frères et sœurs » (MF, 245).

Tant le désir d'Anne envers Marguerite sous l'influence des hallucinations que son plaisir perçu au moment du « spectacle de la beauté », témoignent d'une relation étroite entre Anne et Marguerite, mais la relation de ce couple est dramatique. Nous connaissons bien l'oreille coupée de Van Gogh et le suicide de Werther, qui font ici une allusion à la rupture de cette relation « homosexuelle ». En fait, tout cela reflète l'opinion d'Anne sur l'homosexualité, même celui de l'auteur. Puisque derrière la première personne « je », la parole est peut-être donnée au possesseur de la plume, qui fait les demandes et les réponses :

Ai-je en tant que femme le désir d'avoir avec Marguerite des relations sexuelles ? [...] Là n'est pas du tout la question. Au contraire, je désire plutôt qu'elle soit ma sœur, ma douce sœur, non, même pas, je ne veux pas d'elle en tant que ma, maman, ma sœur. Non. (MF, 246)

La relation entre « ma, maman, ma sœur » met l'accent sur la familiarité et l'intimité, mais s'accompagne souvent du conflit et de la contrainte. Et encore plus, l'amour d'Anne envers Marguerite,

je peux l'aimer parce qu'elle n'éveille pas en moi l'envie de la saisir, de la posséder, auprès d'elle je me sens dépossédée de tous mes désirs de possession, de domination, d'interrogation, de contrôle, et de toutes les résistances. A distance je suis intime avec elle, de loin elle m'est proche.(MF, 246)

Cela fait appel à une relation proche mais à distance, pleine de liberté mais solide, qui se rapporte à la relation entre Anne et l'auteure. Elles se tiennent à distance, mais elles s'approchent au fur et à mesure de l'écriture. Donc, bien que le personnage de Marguerite soit décrite comme une arlésienne, qui peut aussi désigner un type de personnage de fiction, nous pouvons toujours supposer qu'elle a une relation ambiguë avec l'auteure. Parce qu'en qualité de peintre, elle s'applique aussi à la création artistique, il nous paraît que Marguerite est l'incarnation de l'auteure, soit son alter ego.

Dans *Parallèles*, les deux personnages portent le nom des deux auteures, Marguerite et Lucienne. Alors, dans une certaine mesure, cette nomination accélère l'identification des personnages à notre auteure et son amie, deux personnes réelles, mais notre auteure nous déclare son intention dans « Le projet », concernant le premier chapitre de l'œuvre : « Deux personnages plus ou moins fictif, leurs vies revues et corrigées, complétées » (*P*, 10). Donc, tout au long de la « fictionalisation de soi », les deux personnages se construisent à la base de la vie des deux auteures, également, se présentent comme des symboles, qui ont pour objet de manifester la condition de vie des femmes selon différentes circonstances sociales. Puisqu'il existe de grandes différences entre elles : Marguerite sort d'une famille bourgeoise et intellectuelle de l'Allemagne, et arrive à la fin des années cinquante au Canada comme émigrante. Malgré les déplacements pendant la guerre et les mariages échoués, elle a une vie plus facile et elle a une famille heureuse où ses parents l'aident à chercher le bonheur. Par contre, Lucienne a des origines plus modestes, et la famille se soumet à la morale catholique. Dans ce contexte-là, elle pratique généralement la confession de ses fautes. En plus, l'absence de la mère la dépouille de ses joies enfantines ; sa vie est entourée d'une atmosphère grisâtre.

Cependant, leur désir de liberté semble concordant, et cet esprit insoumis au sort rend les deux personnages semblables. Alors elles se défendent. Enfin

elles vivent une vie qu'elles espéreraient, jusqu'à ce que la mort les sépare. En attendant, l'écriture leur donne l'occasion d'exprimer leurs propres opinions, et c'est pour cela que la narratrice-personnage Marguerite déclare que :

Deux femmes semblables bien que dissemblables, se faisant face, l'une le miroir de l'autre, sans compétition, sans rien perdre de leurs personnalités individuelles. Leurs existences se révéleront, couches superposées, stratifications concordantes, discordantes, inégales, mais strates parallèles en fin de compte. (P, 10-11)

Par ailleurs, à cause de son caractère documentaire, ce livre nous fait ressouvenir de l'Histoire des années vingt, de la période de la Seconde Guerre mondiale et de l'époque actuelle. Il fait ressortir le sort de la femme dans des contextes. Par conséquent, en plus des deux personnages aux noms réels, il implique aussi d'autres images de la femme, soit leur mère, soit leur fille. Ainsi l'auteure met en évidence leurs existences dans la société à travers des histoires à la fois réelles et imaginaires. Pour ainsi dire, il se révèle une différence importante, qui traduit sans doute une certaine évolution chez notre auteure. Alors son objectif de l'écriture ne se borne pas à témoigner de sa mémoire individuelle, mais aussi de l'expérience féminine. Et la question de l'identité féminine est davantage examinée dans cette œuvre, et plus tard, notre thèse portera sur le développement de l'identité féminine, qui se traduit par ses changements et ses formes contemporaines. C'est-à-dire, à travers l'écriture, la femme écrivaine peut déclarer le désir féminin et leur lutte pour la valorisation de l'estime de soi.

I.2. De l'identité culturelle à l'intégration

I.2.a. Questions de langue

Afin de mettre en place l'identification de la triple identité, selon Ph. Gasparini, on peut tenir compte de leur âge, leur milieu socio-culturel, leur profession, leurs aspirations, etc.. Nous apprenons qu'Anne est une professeure à l'Université. Elle avait cinquante-quatre ans quand elle a écrit dans son journal du 26 septembre 1978. Quand elle se souvient de sa vie passée, elle découvre qu'elle est née en Allemagne, a eu trois mariages, a eu trois enfants, parle trois langues et a habité trois continents dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. Alors tout ce qui se passe sur et autour d'Anne se lie étroitement à la vie

de l'auteure. Elles ont le même âge. Il semble que la coïncidence soit intentionnelle.

La vie dans des pays différents fait ressortir le choc culturel, de sorte que l'identité apparaît floue. Et le choix de la langue écrite fait preuve de cette incertitude. *De mémoire de femme* se présente comme un livre écrit en français avec des mots allemands. Entre langue dominée et langue dominante, notre auteure cherche à « maintenir le substrat d'une langue pour ainsi dire <secrète> dans la langue affichée, à faire entendre l'imaginaire d'une autre langue sous la langue »³⁹. L'allemand est ici une langue qui se réfère à des histoires personnelles, au vécu d'Anne. Chaque mot allemand ressemble à une étiquette de ces cassetins, qui comprennent des souvenirs d'Anne. Par exemple, « la *Bunte Stube* » (MF, 49 et 58) représente un lieu où la mère a offert un cadeau à sa fille, où mère et fille partagent le bonheur. Et « l'image des *Mädchen in Uniform* » (MF, 56) nous amène à un contexte particulier : c'est l'histoire de la jeune Anne pendant la guerre, etc..

D'ailleurs, l'alternance entre les deux langues se présente comme une traduction, tel que « Mon père, ma mère, et moi. *Vater, Mutter, Kind*. Voilà mon début, mon origine, mon éden » (MF, 246). La traduction est plutôt une production, et le processus de récréation signifie la communication entre Anne et l'auteure, qui peuvent toutes les deux échanger des idées en allemand. A titre de personnage d'une fictionalisation de soi, cette communication a sans doute pour but de « reconnaître la voix de l'autre en soi-même »⁴⁰. Si nous essayons d'« exploiter l'espace ambigu entre traduction et écriture, espace où se conjuguent reproduction et production, échange et création, contact et incorporation »⁴¹, surgit un problème de la formation d'identité. Le mélange des deux langues révèle une question jamais résolue : l'origine de l'auteure. Au fond de son cœur, il y a toujours une tension entre l'oubli et l'irruption de la langue allemande, un désaccord entre l'aspiration et la répulsion à l'égard de son pays natal.

³⁹Robert Dion et Hans-Jürgen Lüsebrink. « Introduction ». dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz(dir.). *Ecrire en langue étrangère Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec, Editions Nota bene, 2002, p.12.

⁴⁰ Sherry Simon. « La traduction qui tourne mal : le texte hybride ». dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz(dir.). *Ecrire en langue étrangère Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone. op. cit.*, p.310.

⁴¹ *Ibid.*, p.308.

En revanche, le français a un rapport avec le présent de l'auteure. Bien que les francophones de l'Ontario soient des minoritaires dans leurs pays, l'auteure a envie de faire prendre connaissance de leur vie et de leur situation actuelle à tous les francophones au moyen de l'écriture en français. Par ailleurs, il y a tellement de grands écrivains qui écrivent en français, donc le choix de l'écrit en français fait ressortir son intention de devenir une écrivaine renommée. De plus, le français signifie une relation intime entre mère et fille. « Le français reste néanmoins la langue de mon choix. [...] il est ma langue maternelle. C'est toi, ma mère, qui m'as dotée de cette langue que je choisis aujourd'hui pour m'exprimer » (*MF*, 32). Être dotée d'une langue par la mère devient comme un petit secret entre elles, et représente aussi une motivation d'écrire pour la fille. Et utilisant cette langue pour écrire, c'est une façon équivoque de communication entre mère et fille, par laquelle la fille démontre à celle qui est toujours silencieuse dans la famille sa capacité de briser le silence.

Dans *Parallèles*, Marguerite est immigrée d'origine allemande, et Lucienne est vagabonde dans une ville étrangère, et leur vie avec beaucoup de déplacements témoigne du choc culturel, qui a toujours affaire avec la contradiction entre l'harmonie et l'exclusion. En même temps, si sa formation est sous l'influence de la multiculturalité, l'identité s'avère interculturelle. Et en racontant leurs histoires, l'auteure essaye de nous dépeindre la vie des déracinés. Et d'abord, dans le chapitre « Questions de langue », l'auteure nous découvre petit à petit la question de l'origine liée étroitement à celle de la langue. Alors, il est nécessaire de rappeler les scènes où les deux personnages entrent en contact avec l'environnement d'une langue étrangère.

Ainsi lorsque Lucienne arrive la première fois à Ottawa, où l'anglais occupe évidemment la place dominante, un passant lui donne un coup de main en lui demandant : « *Are you alright, Miss ?* Elle comprend la question, mais hésite à répondre en anglais » (*P*, 92). L'hésitation reflète que Lucienne se trouve dans une situation isolée et désespérée, et qu'elle a du mal à communiquer avec les inconnus en parlant anglais. Et le problème de la langue conduit probablement à une souffrance, comme Lucienne est restreinte dans les Équipements sociaux : « Moi, je suis plutôt mécontente. Comme [...] je ne parle pas anglais, je ne peux

pas tout simplement m'en aller » (*P*, 122). Et Marguerite est frappée par la même gêne. Afin de fuir la guerre, elle quitte l'Allemagne et va à Londres, où elle est obligée de parler anglais. Même avec sa sœur, son beau-frère ne veut pas qu'elles parlent allemand dans son pays, dans sa maison. « Je me sens dépaysée, j'ai le mal du pays, [...] Je suis mal à l'aise » (*P*, 127).

Tant pour Marguerite que pour Lucienne, la langue maternelle se reporte de toute évidence à leur pays natal. Alors, quand elles s'en éloignent, leur dépaysement se traduit par l'embarras de parler une autre langue, et en plus, leur vie d'ailleurs semble pleine de difficultés, qui les découragent d'intégrer dans ce monde inconnu. De plus, il semble que l'abandon de la langue maternelle signifie la rupture avec leur passé, leur pays natal et leur origine, et cette rupture aboutit sans aucun doute au niveau de la mentalité à la contradiction, qui est inévitable.

Comme Lucienne écrit dans un de ses cahiers : « Les mots français me manquent, [...] et quand je parle anglais, les mots anglais ne sont pas toujours justes. Je parle mal les deux langues, je ne suis pas douée » (*P*, 200). D'une part, Lucienne s'attache toujours au français, langue de son enfance, de son passé. Quand elle cherche du travail dans les bureaux unilingues anglais dans les années cinquante ou soixante à Toronto, elle, francophone, « se sent accusée et coupable de trahison » (*P*, 200). D'autre part, elle est contente que le danois, la langue de son mari, « masque le passé ; son nom danois, grâce auquel on lui pardonne toutes les fautes de son anglais parlé, lui permet d'échapper au statut de *second class citizen* » (*P*, 200). Pour ainsi dire, le français représente le passé, au contraire, l'anglais que ses enfants parlent marque le présent. Et le fait qu'elle « parle mal les deux langues », sous-entend qu'elle est mal à l'aise dans l'opposition des deux langues. Pour s'adapter aux nouvelles circonstances, elle doit parler anglais, la langue de la majorité, mais pensant à son origine, elle est gênée par le sentiment de honte, parce que les Canadiens français ne renoncent jamais à garder leur langue.

Par ailleurs, l'identité culturelle est marquée dans une certaine mesure par la langue. Donc, le choix entre le français et l'anglais reflète la recherche d'identité. Bien que le changement de prénom ne soit pas obligatoire quand elle entre dans les Equipières sociales, qu'elle ait « l'occasion de se distancier de son enfance, de

son adolescence troublée » (*P*, 92), Lucienne choisit le prénom « José » qui est bien un prénom masculin français avec un accent aigu, cela semble impliquer son but de renforcer son identité francophone. Par conséquent, soit Lucienne, soit José Lacasse, soit son nom danois, le personnage porte successivement les trois noms, et ils sont reliés à sa quête identitaire. Par là, nous pouvons dégager une conclusion que « Lucienne écrit en français, pense en français, bref, elle est francophone » (*P*, 199).

Et quant à Marguerite, la question de l'origine est encore plus compliquée, puisqu'elle écrit en français, une langue autre que sa langue maternelle. « Le français me permet de tout dire, de révéler toutes mes aventures, d'évoquer toutes mes révoltes, sans jamais me faire critiquer par celles qui aimaient tant me tourmenter autrefois, en rigolant » (*P*, 201). Au contraire, la langue maternelle lui rappelle son pays natal, dont elle s'enfuit pendant la guerre. Alors l'écriture en français donne lieu à la découverte des secrets du personnage, y compris ses hontes à cause de ses exils de son pays natal, dans le but de se défendre et de se soulager. En ce sens, il s'agit de rompre avec la nostalgie mémorielle du passé, aussi avec le sentiment de honte et de culpabilité, puisqu'elle a une attitude complexe envers son pays d'origine : « *Where are you from ?* [...] Mais à entendre la question, je me sens Autre et coupable de l'être, incapable de le nier. *From Germany*, je dis et entends qu'on me condamne de venir d'un pays meurtrier » (*P*, 51). Et selon Simon Harel, « choisir une langue d'écriture autre que la langue maternelle revient à faire l'expérience d'un clivage qui a des conséquences majeures, puisque ce choix équivaut à bannir une partie de soi »⁴². Alors ce bannissement correspond à la vie de Marguerite hantée par l'errance, de l'Allemagne au Canada, passant par l'Autriche, l'Angleterre et la Tunisie, correspond aussi à la conjonction du proche et du lointain, du familier et de l'étranger.

En même temps, cet exil dans la langue est toujours associé à la perte de l'identité. Marguerite explique qu'elle ne peut pas travailler en Allemagne, car elle n'a plus la nationalité allemande, et avec le passeport français et le passeport anglais, elle demande un visa pour aller enseigner le français à Montréal. Nous

⁴² Simon Harel. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal, Editions XYZ, 2005, p.178.

nous rendons compte que l'identité de Marguerite est floue. En conséquence, pour Marguerite qui veut refaire sa vie à la suite de la rupture traumatique que représente l'émigration, la langue maternelle est alors un vestige à rejeter⁴³. Par contre, surgissent dans cette œuvre les influx de la langue maternelle, alors c'est bien dans la situation impliquant la mère. Proprement dit, c'est dans cette situation où la maternité permet à Marguerite de penser à sa mère. « Je me suis fait avorter ; c'est toujours illégal. [...] Je n'ai pas de remords. Un troisième enfant ? *Drei brauchst Du nicht*, m'avait écrit ma mère » (*P*, 145). Il s'avère que la langue maternelle a pour fonction d'établir et de maintenir le lien intime entre la mère et Marguerite, et cette fonction reflète sa nécessité de la langue maternelle, et de plus, tout cela manifeste sa fidélité à l'origine allemande.

1.2.b. Influence de la religion

Dans *Parallèles*, l'auteure dévoile, au moyen de l'histoire de Lucienne, que la religion joue un rôle important au cours de la recherche d'identité. Il faut faire attention à ce que l'auteure nous mentionne qu'en 1923, année de la naissance de Lucienne, le Canada est encore « *Dominion* de l'Empire britannique » (*P*, 29). Alors, il est évident que ce mot anglais « *Dominion* » renvoie au sens de la domination, donc en rappelant l'Histoire des Canadiens français, nous pouvons dire que Lucienne est née dans le contexte de la colonisation. De plus, Albert Memmi affirme avoir « [...] pu constater que les Canadiens (français) étaient dominés (par le Canada anglais et les Américains), en effet, de plusieurs manières, et en tout cas qu'ils en souffraient »⁴⁴. Donc, nous comprenons que la famille de Lucienne s'attache étroitement au catholicisme. Particulièrement, lorsque la famille se trouve dans une situation difficile, la famille a recours à la religion en appelant Dieu. Par exemple, après avoir donné naissance à son septième enfant, la mère de Lucienne crie son désespoir envers Dieu : « Tu me l'as donnée, mon Dieu, reprends-la! [...] Tu me l'as donnée, reprends-la! [...] Tu me l'as donnée, reprends-la donc! [...] Tu me l'as donnée, reprends-la donc! [...] Prends-la donc, mon Dieu, moi, je n'en peux plus » (*P*, 22-23). Bien que cette femme soit de plus en plus

⁴³ *Ibid.*, p.179.

⁴⁴ Albert Memmi. *Portrait du colonisé: précédé du portrait du colonisateur; et d'une préf. de Jean-Paul Sartre. Suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés?*. Montréal, Editions L'Étincelle, 1972, p.138.

impatiente, même elle perd petit à petit la raison, Dieu garde silence. De plus, sortie de la famille et entrée dans une grande ville inconnue, Lucienne semble « se réfugier chez les Equipières sociales » (*P*, 96), elle explique ainsi : « comme je n'ai pas un sou, que je ne sais rien faire ou presque, que je ne parle pas anglais, je ne peux pas tout simplement m'en aller. Lise et Edith ont quitté l'Institut sans dire pourquoi. Je n'ai pas ce courage » (*P*, 122). Dans un certain sens, la religion semble faire fonction d'abri dans la vie de Lucienne.

Cependant, la religion joue un rôle négatif à cause de son « poids abusif »⁴⁵, puisque la famille se soumet aux ordres religieux catholiques, et la mère, une bonne catholique, ne pense jamais à des méthodes contraceptives qui constituent un péché à son avis. Elle est atteinte de la mélancolie puerpérale, enfin est folle de désespoir. Et le malheur qu'elle subit semble une punition pour leur vie heureuse, leur plaisir éprouvé. Pareillement, la vie de Lucienne est strictement surveillée conformément aux trois obligations : « *Chasteté, Pauvreté et Obéissance* » (*P*, 121-122). Et l'enseignement religieux lui donne « des scrupules » qui fausse sa vie : « Que cette religion est devenue sa culture, une culture entourée de murailles apparemment infranchissables qui censurent tout ce qui essaye de pénétrer à l'intérieur » (*P*, 208-209). Alors, leur attachement à la religion reflète bien les valeurs refuges d'Albert Memmi : leur réaction correspond à l'attitude du colonisé, qui a tendance à se replier sur les valeurs traditionnelles, qui se traduisent sous forme de la famille et de la religion. Ici, l'emprise d'une religion est à la fois vivace et formelle. C'est « l'impossibilité d'une vie sociale complète, d'un libre jeu de la dynamique sociale, qui entretient la vigueur de la famille, replie l'individu sur cette cellule plus restreinte, qui le sauve et l'étouffe »⁴⁶. Et quant à l'influence de la famille, nous l'approfondirons dans la partie suivante.

⁴⁵ Albert Memmi. *Portrait du colonisé. précédé du portrait du colonisateur. Préface de Jean-Paul Sartre*. Paris, Payot, 1973, p.130.

⁴⁶ *Ibid.*,

II. Projet d'écrire du personnage

II.1. De l'écriture à la lecture

Chez Marguerite Andersen, la recherche de l'identité est un thème constant, et son traitement est innovateur. En mélangeant vraisemblable et invraisemblable, notre auteure introduit cette image d'auteur dans l'œuvre. Anne a le projet d'écrire afin de devenir une écrivaine, par lequel elle peut se remémorer sa vie passée. Par là, nous nous apercevons que l'écrivaine Anne est identifiable à l'auteure, et qu'elle occupe également la position du narrateur. Elle devient ce que Philippe Gasparini appelle écrivain narrateur, qui « détient tous les leviers de commande du texte, et montre, à l'occasion, sa capacité à communiquer directement avec le lecteur par-dessus la tête des autres personnages »⁴⁷. Quand Anne explique sa raison d'écrire (« Ecrire. J'en ai besoin, je le veux, je veux écrire pour savoir si le temps investi ailleurs était du temps perdu ou non. Les affectations, les causes, le gagne-pain, les illusions, le tout forme le Moi. Tiens, voilà une division en quatre parties ! » (*MF*, 34)), elle établit en fait un plan pour son écriture. D'abord, nous pouvons croire que « les affectations » désignent la partie « Pré-texte en vingt-deux éléments » où les souvenirs d'Anne sont fragmentairement racontés, et ils se lient par les vingt-deux éléments, soulignés en majuscules, qui sont en fait les vingt-deux thèmes, tels que « MA NAISSANCE », « EXIL », « AHRENSHOOP », etc.. Ensuite, « les causes » équivalent à la partie « Trois paratextes autour de trente-trois personnages », puisque cette partie est au sujet de la guerre, qui est à l'origine du départ d'Anne, et au sujet du mariage d'Anne, qui provoque sa douleur. Et puis, nous passons à la partie « Avant A. ou Vingt-huit questions », qui parle du corps féminin, avec lequel Anne écrit et travaille pour vivre. C'est-à-dire cette partie est autour du gagne-pain, ainsi elle dit : « Travail monotone, travail mal payé. Il me faut de l'argent, il me faut un divertissement » (*MF*, 261). Enfin, dans la partie suivante « A. », Anne raconte son histoire du grand amour, elle sent « LA PASSION » et mène une « VIE HEUREUSE », mais enfin son histoire se termine par l'échec de son mariage. En attendant, Anne peut passer du présent au passé à travers ses journaux intimes, elle peut aussi laisser la parole et être un

⁴⁷ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.57.

personnage secondaire dans l'histoire d'autrui, alors son écriture devient son autonarration et un récit hétérodiégétique tout à la fois.

Lorsque l'écriture d'Anne s'achève, que son plan est terminé, la création de l'auteure est alors réalisée, c'est bien là où se rencontrent l'identité de l'écrivaine-narratrice et celle de l'auteure, c'est la mémoire d'Anne, celle d'une femme. Le processus de révélation progressive de son projet littéraire met en question le métadiscours, qui est tenu pour « un outil de communication destiné à assurer à l'œuvre une réception conforme au dessein de l'auteur »⁴⁸. En tant que lecteurs, nous suivons la mise en œuvre de ce projet, découvrons progressivement des éléments qui gênent ou contribuent à son développement dans le but de « reconstruire un ordre à partir des informations accessibles »⁴⁹, qu'est l'activité de lecture.

Selon Gérard Genette, la nomination du personnage est déjà « une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre »⁵⁰. Et surtout le personnage principal est une écrivaine, son désir d'écrire met en relief le potentiel fictionnel par rapport à celui de l'autobiographie. Cela appartient à « un processus d'autocréation de l'écrivain et inaugure une existence seconde sur la scène littéraire »⁵¹. Alors si on regarde le plan d'écriture du personnage comme une représentation discursive des actions relatives, afin de dévoiler l'ambiguïté de cette existence, il faut l'acte de lecture. D'après la théorie de lecture de Bertrand Gervais, qui a démontré dans *Récits et actions Pour une théorie de la lecture* que l'acte de lecture prend l'allure d'une théorie de la compréhension de l'action, la raison en est simple : lire un récit, c'est comprendre minimalement les actions qui y sont représentées. Et le récit est ainsi défini comme le lieu de la représentation discursive de l'action, et selon ce point de vue, une théorie de la lecture doit passer par une définition de cette représentation. Et selon le réseau conceptuel de l'action, l'action n'est pas une unité simple mais une entité conceptuelle complexe

⁴⁸ *Ibid.*, p.126.

⁴⁹ Bertrand Gervais. *Récit et actions Pour une théorie de la lecture*. Québec, Le Préambule, 1990, p.75.

⁵⁰ Gérard Genette. *Seuils*. Paris, Editions du Seuil, 2002, p.57.

⁵¹ Jérôme Meizoz. « Posture d'auteur et dynamique autofictionnelle dans *Mort à crédit* ». dans Joël Zufferey(dir.). *L'autofiction : variations génériques et discursives*. op. cit., p.36.

qui dépend des relations établies entre un ensemble de traits. Et ces traits sont définis par des catégories, telles que rôle et statut, intention et buts, mobiles et motifs, moyens et plans, modes d'accomplissement et déroulement d'action. En ce sens, on peut analyser le plan d'écriture du personnage au moyen du but, des moyens de l'accomplissement et du résultat obtenu, de manière à dégager des idées en série à partir d'une écriture multidimensionnelle.

En tant qu'écrivaine, Anne tente de construire un espace intime de manière à se remémorer le passé et à créer un espace ouvert pour mettre à jour le présent, de sorte que tout puisse recommencer à zéro pour réparer les regrets, que tout le monde puisse se replacer pour renouer la relation familiale. « Je voudrais essayer de dire tous les jours deux instants au moins de ma vie, mêler le passé et le présent, vécrire» (MF, 22). A l'instar de la plupart des prescriptions métadiégétiques se trouvant en ouverture du roman, ce récit joue le rôle d'introduction, répond à la question de l'origine du texte et affirme son attachement à la vérité.

Pour bien commencer, il faut qu'Anne sélectionne des moments de son histoire et les organise. Alors, elle établit une comparaison entre les deux cadres : l'un est :

LE CADRE

Née en 1924, dans la partie de l'Allemagne qui est actuellement la République démocratique allemande. Famille bourgeoise. [...] Un père fonctionnaire et écrivain, député au Landtag. Ma mère. La mer Baltique. Douce, belle. Deux sœurs plus âgées. Trois maris. Trois enfants, trois langues, une vie vécue sur trois continents.(MF, 28)

L'autre est le casier qu'elle trouve au marché pour ranger ses affaires. D'une part, ce « CADRE» est considéré comme l'intrusion métadiégétique, qui est chargée « de structurer, de découper et de relancer le récit »⁵². D'autre part, le casier participe d' « un rangement possible » (MF, 27), c'est-à-dire son histoire se borne à ce cadre, concernant la filiation, la famille, et l'amour, et la durée de cette histoire se limite aussi. Par conséquent, nous trouvons que sa mémoire fait preuve

⁵² Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.129.

d'une fragmentation. Comme Anne divise sa mémoire en parties et les nomme, et une partie de sa mémoire correspond bien à une case étiquetée d'un nom, tels que « Amour », « Allemagne », « Ahrenshoop », « Ma mère » et « Mon père ». Et le plus intéressant, c'est qu'il y a quelques cases vides, qui représentent « les moments creux » (MF, 26) de son existence, alors ils seront remplis par la fiction, qui a rapport avec la rêverie et ses pensées intimes.

Par ailleurs, ce « CADRE » sert au lecteur à construire un monde parallèle, soit un dédoublement spatial⁵³, il est comme la jonction du personnage et de notre auteure, et il sert de passage entre le monde de l'auteure et celui du personnage, de vecteur de l'intérieur vers l'extérieur, et de l'extérieur vers l'intérieur. L'écoulement du temps où l'écriture de l'auteure se produisait est parallèle à celui du récit, et la fin du récit est la réalisation du livre. Entre le réel et la fiction, l'auteure s'applique à découvrir sa vie privée en dramatisant son vécu, cela participe de l'autofiction.

De mémoire de femme se divise en parties en fonction de vingt-deux éléments, trente-trois personnages, vingt-huit questions⁵⁴ : de la partie d'« A » qui signifie Amédée à celle du « GRAND AMOUR » (MF, 292), et jusqu'à la dernière partie qui finit par la fête. Chaque partie est construite autour d'un thème, alors cette composition ressemble totalement à la construction d'un casier avec de petits cassetins étiquetés. Chaque cassetin est classé selon le vœu d'Anne, pour qu'il corresponde à un souvenir de son passé. Donc, la mémoire d'Anne se représente en mille morceaux dans la confusion des temps. Et au cours de sa remémoration, notre écrivaine-narratrice met des morceaux en intrigue sous forme de journaux intimes, qui sont interrompus quelquefois par des lettres ou par des dialogues, de telle façon que la structure narrative devient complexe. Alors cela se reporte à l'emploi de l'intertexte, que nous allons explorer dans le prochain chapitre.

⁵³ Delphine Pédron. « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de < La Morte amoureuse > de Théophile Gautier », dans Bouvet, Rachel et François Foley (dir.). 2002. *Pratiques de l'espace en littérature*. Cahier Figura. [en ligne]. In : l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. Disponible sur : < <http://oic.uqam.ca/fr/content/pratiques-de-lespace-en-litterature> >. (Consulté le 14 juin 2013) Publication originale : (2002. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, Vol. 07, 226 p.) p.158.

⁵⁴ Annexe A – Titres thématiques des sections des œuvres : *De mémoire de femme*.

Parallèles s'ouvre par un chapitre intitulé « Le projet ». Et pareillement à *De mémoire de femme*, il est aussi relatif à un projet d'écrire, mais cette fois-ci, il est décrit par une voix à la première personne « je », qui s'appelle Marguerite. En fait, à travers ce projet, nous nous rendons compte que Marguerite dévoile sa décision d'écrire l'histoire de son amie Lucienne, qui est décédée en juin 1999. En même temps, elle mêlera sa vie à la sienne, pour ne pas la laisser seule. Donc, une histoire concernant deux écrivaines qui sont devenues amies grâce à l'écriture se déroulera devant nous. Ainsi Marguerite prétend : « En tout cas, ce livre sera à la fois document et fiction, invention, biographie et autobiographie » (P, 10), alors il est évident que le personnage Marguerite équivaut à notre auteure. En ce cas-là, « Le projet » devient non seulement un projet d'écrire du personnage, où Marguerite, en tant qu'écrivaine-narratrice, est en train de réfléchir sur l'organisation de l'histoire de Lucienne et d'elle-même, mais aussi une introduction du livre rédigée par l'auteure elle-même. Principalement, cette introduction donne au lecteur des informations multiples sur le livre, qui servent en même temps à la réception du livre. D'abord, elle nous fournit de nombreux indices qui indiquent un signe générique autoréférentiel du livre :

Il ne s'agit pas de raconter des histoires complètes, anecdote après anecdote. J'écrirai une « fiction documentaire » selon la fameuse formule de W. G. Sebald⁵⁵, solution que j'avais déjà entrevue dans De mémoire de femme. Car je tiens à rester dans la réalité tout en laissant galoper l'imagination qui me distancie des événements. Pas trop, juste assez pour pouvoir écrire. Je me tiendrai hors de Lucienne et de moi-même pour mieux nous voir.(P, 12)

Nous remarquons que l'auteure fait référence à son œuvre *De mémoire de femme*, qui sert de repère de lecture. C'est ainsi que le *De mémoire de femme* constitue un texte miroir, tandis que le genre de *Parallèles* se compare à une écriture autofictionnelle, de même, les deux personnages principaux sont mis en relation, c'est-à-dire que Marguerite de *Parallèles* se rapproche d'Anne. Et puis,

⁵⁵ W. G. Sebald, né Winfried Georg Maximilian Sebald est un écrivain et essayiste allemand. Sous la plume de Sebald, les personnages sont souvent des étrangers, des émigrés qui, comme lui, quittent leurs pays et tentent une nouvelle orientation. Et le caractère de ses travaux tient à la tonalité très mélancolique, et à la forme d'écriture mixte que le récit est toujours accompagné de photo. Et cette forme d'écriture se trouve aussi dans sa poésie et ses textes critiques. *W. G. Sebald*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :< http://fr.wikipedia.org/wiki/W._G._Sebald >. (Consulté le 24 février 2014)

quant à Lucienne, l'auteure nous dépeint une image de femme ferme même face au cancer qui s'est généralisé. « Douce et courageuse jusqu'au dernier jour. La morphine aidant, certes, mais aussi son inébranlable volonté de ne voir que le positif, ce qui lui donnait une énorme tolérance » (P, 9).

Ensuite, comme nous l'avons analysé ci-dessus, l'auteure a l'intention de parler en faveur de la femme dans *Parallèles* au moyen de l'évocation de l'expérience des deux femmes. Alors, la façon d'explorer les labyrinthes des deux devient une difficulté pour notre auteure, ainsi l'auteure nous explique sa solution :

Des bribes. Des bribes cachées dans les coins plus ou moins obscurs des labyrinthes. Reflets abscons. Souvenirs. Journaux intimes. Écrits. Photos. Des mots enregistrés lors d'une rencontre littéraire. Conter cette amitié discrète, durable, respectueuse, nourricière. Appels. Visites. Repas. Discussions. Malentendus, mais jamais de disputes. Rarement des commérages. Pas de cohabitation.(P, 13)

Pour ainsi dire, à partir de ce paragraphe cité, l'auteure nous découvre la stratégie de son écriture. Sans aucun doute, des souvenirs se présentent sous forme de fragments. Et en outre, l'histoire se passe dans l'ordre anti-chronologique, ainsi l'auteure nous explique :

ma mémoire hautement capricieuse me joue des tours. Les choses se précipitent dans ma tête, des événements successifs apparaissent simultanément ou bien débarrassée de toute chronologie, le souvenir recompose la vie à sa façon, refuse de présenter des situations nettes, à noter d'une écriture de comptable. D'où mes réticences à l'égard du récit chronologique, d'ailleurs depuis longtemps passé de mode.(P, 14)

Alors, la fragmentation et l'anti-chronologie mettent en relief le caractère autofictionnel de l'écriture. Cependant, au moyen de « Table des matières »⁵⁶ du livre, nous notons que le chapitre de « Lectures » suit étroitement celui de « Les débuts, donc », et que celui d'« Ecriture » se place vers la fin. Comme l'épigraphe mise en avant dans ce chapitre « Lectures » est « Transformer la lecture en acte créateur, voilà le hic. » (P, 53), l'auteure emprunte un aphorisme de Jean Ethier-

⁵⁶ Annexe A – Titres thématiques des sections des œuvres : *Parallèles*.

Blais pour indiquer l'angle sous lequel l'auteure entend mettre en intrigue des événements. Donc, du début à la fin, il semble que le développement de l'histoire corresponde au passage de la lecture à l'écriture, alors la réalisation de l'acte d'écrire devient l'axe du livre. Dans ce cas-là, nous pouvons parler de « L'écriture, point de départ et point d'arrivée » (*P*, 251).

Ce livre est composé d'une quinzaine de chapitres. Et dans chaque chapitre, l'auteure nous raconte les histoires des deux personnages en parallèle, l'une après l'autre. Elles mènent leurs vies différentes, mais qui les conduisent peu à peu à l'acte d'écrire. Et au début, il y a un commentaire de l'auteure. Par exemple, le chapitre « Les débuts, donc » commence par une présentation des deux familles d'où proviennent les personnages : « Nous sommes nées au début des années 1920, à des milliers de kilomètres l'une de l'autre, sur des continents différents, dans deux familles qui ne se connaissaient nullement » (*P*, 19), ensuite la présentation des parents : « Nos pères, un boulanger, un professeur écrivain » (*P*, 19), et les mères, l'une est traitée comme folle, l'autre est « une femme intelligente, forte » (*P*, 21). Après l'histoire se présente soit par le souvenir, soit par le journal intime, soit par l'insertion des écrits et des photos. Et après la rencontre des deux personnages, nous voyons que se produisent leurs dialogues, leurs discussions à propre de « question d'argent », de « question de langue », de « doutes », du « corps », et bien sûr de l'« écriture ». Sans aucun doute, leurs vies se croisent et leur amitié dure.

Dans un certain sens, il est prévisible que la narratrice-personnage Marguerite et l'auteure se mélangeront quand elles partageront une identité pour raconter l'histoire, qui repose sur des témoignages individuels de l'auteure, mais qu'elles se distancieront quand l'auteure aura envie de créer la figure d'une femme idéale de façon à souligner les traits fictionnels. Et quant à l'histoire de Lucienne, ce serait aussi un composé de la biographie et de l'imagination. Et quelquefois, notre écrivaine-narratrice laisse la parole à Lucienne, et sa narration se présente sous la forme d'un journal intime, qui est normalement dans le cas imaginaire, mais aussi sous forme de la citation intertextuelle, qui témoigne du caractère vérifiable de l'écriture du personnage de Marguerite. Par conséquent, *Parallèles* participe d'une écriture multidimensionnelle, dans laquelle sont impliquées la

problématique du temps brisé et celle de l'énonciation hétérogène, que nous allons analyser plus tard.

II.2. La mise en abyme de l'écriture du personnage

Dans les œuvres de Marguerite Andersen, nous notons que les personnages forment un projet d'écrire, qui a pour objectif d'évoquer leur passé. De plus, nous nous rendons compte que leur écriture est construite sur la base de l'expérience individuelle de l'auteure, comme le sont les informations fournies par le « CADRE » dans *De mémoire de femme*, les portraits ni tout à fait réalistes ni totalement fictionnels que Marguerite fait dans *Parallèles*. En fait, le projet d'écrire a pour objectif de mettre en lumière la réflexion du personnage à propos de l'origine, et du sort féminin. En ce sens, le personnage-écrivain(e) est mis en parallèle avec notre auteure, qui a envie de faire part au lecteur de sa propre histoire. Ainsi, au moyen de l'accomplissement de son projet, l'écriture du personnage peut passer pour un récit spéculaire de l'œuvre de l'auteure. Et cela se réfère au procédé de la mise en abyme, un cas particulier de phénomène intertextuel, qui est considéré comme une représentation réflexive d'une œuvre au cœur même de cette œuvre.

Au début, c'est André Gide qui parle de mise en « abyme » pour définir une technique narrative qu'il a lui-même utilisée :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. [...] Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme »⁵⁷.

Et puis, Lucien Dällenbach conserve l'image du miroir et crée le terme de « récit spéculaire », et sa définition est la suivante : « Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou

⁵⁷ André Gide. *Journal 1889-1939*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1948, p.41., cité par Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977, p.15.

spécieuse »⁵⁸. Par là, il différencie trois types de mise en abyme : la réduplication simple, la réduplication à l'infini et la réduplication aporistique. La réduplication simple ressemble à la relation entre le récit enchâssé et le récit enchâssant, soit une histoire similaire est narrée avec quelques variations. La réduplication à l'infini provient d'un mimétisme : le fragment « entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite »⁵⁹. Et la réduplication aporistique met l'accent sur l'identité, c'est-à-dire l'œuvre même que l'on lit dont la production est mise en scène, le fragment est « censé inclure l'œuvre qui l'inclut »⁶⁰.

En plus, Dällenbach définit précisément la mise en abyme comme une modalité de réflexion spéculaire, c'est-à-dire de retour de l'œuvre sur elle-même, sur le mode intra- ou méta-diégétique⁶¹. Cette réflexion est en fait un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code de l'œuvre. Alors, l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui de l'œuvre où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification permettant à l'œuvre de se prendre pour thème⁶². Donc, la mise en abyme a pour fonction de mettre en place une communication entre l'œuvre enchâssante et le récit enchâssé, afin que le lecteur comprenne mieux le sens de l'œuvre enchâssante, puisque la réflexion existe sur le mode d'une double entente dont l'identification et le déchiffrement présupposent la connaissance de l'œuvre et que « l'outil de la mise en abyme nous détourne très vite de ses propres reflets, du leurre des interprétations que sa présence manifeste impose d'entrée de jeu, ne laissant plus aucune marge de manœuvre au lecteur »⁶³. En même temps, Dällenbach précise la position de l'auteur et du personnage au moment d'un récit mis en abyme, ainsi :

⁵⁸ Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977, p.52.

⁵⁹ *Ibid.*, p.51.

⁶⁰ *Ibid.*,

⁶¹ Anne Claire Gignoux. *Initiation à l'intertextualité*. Paris, Ellipses Edition Marketing S. A, 2005, p.73.

⁶² Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. op. cit.*, p.62.

⁶³ Jean Regazzi. *L'expérience du roman : lecture et mise en abyme chez Melville, Faulkner et Welles*. Paris, L'Harmattan, 2011, p.12.

toute réflexion intra- ou métadiégétique est d'origine équivoque, pour autant qu'elle fait interférer deux sphères : celle de l'auteur qui renonce à se prononcer lui-même sur son œuvre pour transmettre la connaissance qu'il en a à un personnage qui lui sert de couverture, celle du personnage qui, de par son rôle de porte-parole, se voit promu au niveau de l'auteur – d'où l'urgence, pour le récit vraisemblable, d'atténuer le caractère transgressif de cette interversion en authentifiant comme il se doit les représentants auctoriaux⁶⁴.

Par conséquent, on remarque que le personnage principal, qui est romancier ou artiste le plus souvent, apparaît alors aux prises avec une œuvre dont l'élaboration permet de « thématiser la relation < vie > (récit porteur) – < art > (mise en abyme) et de traiter le rapport selon une idéologie expressive (une conformité se dessine entre telle existence et telle création) ou productive (l'Art métamorphose le vécu narré par le récit-cadre ou le montre lui-même) »⁶⁵.

Alors, l'écrivaine-narratrice chez Marguerite Andersen se trouve dans la même situation : elle établit un projet d'écriture qui reflète l'activité du romancier, c'est-à-dire, elle écrit pour parachever l'écriture d'Andersen. Entre-temps, c'est le rapport que l'écriture du personnage entretient avec le livre-porteur qu'il faut interroger. Nous voyons qu'Anne dans *De mémoire de femme*, ainsi que Marguerite dans *Parallèles*, parle de son écriture, qui apparaît donc en deçà du livre que nous lisons, et implique le livre en voie de réalisation. Donc, de toute évidence, l'écriture du personnage dans *De mémoire de femme*, *Parallèles* est mise en abyme, et relève de la réduplication aporistique.

La plupart des récits dans *De mémoire de femme* sont narrés par Anne à la première personne « je », et la narration se présente essentiellement sous forme du journal intime. Donc, lorsque Anne écrit ses journaux, elle emprunte en effet le ton de l'autobiographie, elle n'écrit que ses propres expériences, ses sentiments. Comme il existe la possibilité d'identifier Anne à notre auteure, donc il est incontestable que se manifeste le pacte autobiographique. Et en plus, le projet d'écrire qui comprend ses souvenirs d'enfance, ses souvenirs familiaux et ses

⁶⁴ Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. op. cit.*, p.72.

⁶⁵ *Ibid.*, p.107.

écritures intimes, combine davantage l'auteure avec Anne, et en même temps, il semble construire un système spéculaire pour le lecteur.

Donc, il paraît que l'accumulation des journaux intimes d'Anne sert de miroir qui reflète la production de notre œuvre, en un mot, l'auteure présente le processus de la création étape par étape dans son livre *De mémoire de femme* sous le nom d'Anne : l'écriture d'Anne devient un récit spéculaire. Ainsi une coïncidence entre l'auteure et son personnage d'Anne : « je pense que j'aurai la patience de remplir les cases, d'établir ainsi un mini-fichier, qui formera la base d'une sorte de livre, un fichier aide-mémoire, de femme, ou de mémoire de femme, tiens : voilà un titre ! » (MF, 26) Il semble que l'auteure réalise la base de son livre, en sorte qu'Anne remplisse les cases encadrant son histoire, et enfin elles se partagent le même titre du livre. En plus, il est possible de se servir de la chronologie que l'auteure a elle-même fournie, afin de mettre en relief la mise en abyme. Par là, la première édition de l'œuvre a lieu en 1983, et le dernier journal d'Anne est daté le 10 juin 1979. Bien entendu, il faut compter le temps consacré à la publication, alors, il se produit une coïncidence entre la clôture de l'écriture d'Anne et celle de l'auteure.

Par ailleurs, « l'écriture de soi se donne fréquemment pour une parole vive adressé à Dieu, à un proche, à des amis, à un auditeur complaisant. Et cet affichage de signes d'oralité soutient régulièrement une pétition de sincérité »⁶⁶. Alors, il est certain que l'auteure est capable de devenir une auditrice de l'introspection d'Anne, et plus, en tant que son prototype, une fois que l'auteure l'écoute, à cause de la mise en abyme, il semble qu'elle se regarde dans un miroir, mais la différence est que le miroir reflète l'histoire d'Anne qui se passe dans un temps revenu en arrière. Par là, l'écriture d'Anne est sans aucun doute un récit spéculaire. Dans ce cas-là, l'outil de la mise en abyme a pour effet de redoubler des sentiments et émotions exprimés dans l'œuvre.

Nous remarquons que dès le moment où Anne décide d'écrire sa vie, son écriture joue le rôle du doublement, le vécu et l'écriture à la fois : « <Vécrire> trente ans au lieu de quinze. Doubler le temps qui reste » (MF, 22). Après,

⁶⁶ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.166.

l'écriture d'Anne témoigne d'une rétrospective, qui réfléchit après coup l'histoire accomplie, comme Anne évoque la scène où la mère et elle partagent un moment intime dans la salle de bain : « Au fond, nous ne faisons jamais rien de très intéressant de cette liberté temporaire que nous donnaient les absences de mon père, mais nous étions heureuses d'échapper à sa surveillance, contente d'être entre femmes » (MF, 63). Alors, il semble que ce récit mis en abyme conduit à une réflexion intradiégétique d'Anne qui est en train d'écrire, donc, elle fait le commentaire suivant :

Conversations dans la salle de bains. Ma mère attend que la couleur prenne ou bien elle est allongée dans l'eau chaude d'un bain. Je suis assise sur le siège des toilettes, nous parlons de choses simples. Cadeaux à faire, vêtements, une lettre. Nous parlons d'une réunion à laquelle mon père doit assister et qui nous rendra maîtresses de la maison. (MF, 63)

En comparaison avec d'autres scènes narrées au temps narratif⁶⁷, par exemple, « La salle de bain. [...] Enfant, je portais à mes narines le blaireau de mon père. L'objet avait une odeur particulière, [...] Je me sentais coupable de m'approcher de si près du visage de mon père [...] » (MF, 62-63), cette scène au sujet de la conversation dans la salle de bains est représentée au temps du présent. Au fur et à mesure de ce passage du temps narratif au temps commentatif, surgit aussi un passage du temps de l'écriture d'Anne, où elle relate l'histoire en se rappelant le passé, au temps de sa « lecture », où elle a la potentialité de commenter, d'exprimer ses sentiments actuels. Comme, selon Dällenbach, la mise en abyme existe dans la mesure où « le commerce que le personnage-narrateur entretient avec [le récit rapporté] réfléchit l'activité du romancier [...] et [...] celle même du lecteur »⁶⁸, alors, Anne ici écrit son passé, également, elle est lectrice et donne ses propres opinions. Et le lecteur a l'impression que des conversations sont ajoutées, pour ainsi dire, inventées au même jour où Anne écrit son journal, puisque les souvenirs sont si vifs et

⁶⁷ A l'égard de l'emploi du temps narratif, de celui du temps commentatif et de l'effet provoqué dans le récit mémoriel, nous allons l'explorer en profondeur dans la prochaine partie.

⁶⁸ Lucien Dällenbach. *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*. Paris, Lettres modernes, 1972, p.70.

ressemblants qu'ils apparaissent dans « une éternelle actualité proche de l'hallucination »⁶⁹.

D'ailleurs, à cause de la mise en abyme de l'écriture d'Anne, nous pouvons dire que son écriture non seulement manifeste ses perceptions du monde où elle se trouve, mais aussi met en évidence les perceptions de l'auteure. A ce moment-là, l'auteure, à la fois locutrice et allocutaire des écritures intimes, s'intègre aussi dans l'écriture. Devant le fait qu'elle quitte son pays après la guerre, Anne admet sa peur et dit : « *Ich muss es sagen*, il faut que je le dise, que je l'admette : je me suis esquivée, coupée de mon milieu, enfuie, exilée » (*MF*, 90). Il semble que cette phrase en allemand a pour effet d'associer l'auteure à Anne, alors la confession d'Anne devient une réflexion métadiégétique. Par conséquent, nous disons que l'auteure s'exprime ici pour avouer ses fautes d'une part, se consoler après des aveux intimes de l'autre. Pour ainsi dire, la mise en abyme contribue à mettre l'accent sur la représentation des émotions. Ici, la mise en abyme met en évidence le sentiment de culpabilité de l'auteure, et fait ressortir aussi sa paix et sa détente à la fin de l'œuvre, qui se termine par une partie fondée sur le « PLAN DE FETE », sorte de conclusion.

Et cette partie intemporelle se compose de phrases contenant des verbes à l'infinitif et des verbes pronominaux. Alors le sujet des verbes devient équivoque : d'une part, il semble marquer une réconciliation de la narratrice et de son moi, d'autre part, il est possible que l'auteure prenne directement la parole et fasse un résumé de son œuvre ainsi : « Ayant achevé le récit, ne plus se raconter. Se défaire de la forme sans pour autant la perdre. S'imaginer tout en restant réelle » (*MF*, 348). Et à la fin, « Inventer mille façons, et plus, de survivre. S'en aller dans la satisfaction, à la fin, dans le rire, et non dans la douleur et l'étouffement » (*MF*, 351), il semble que l'auteure fasse la paix avec elle-même au moyen de l'écriture du personnage, qui joue en fait le rôle de porte-parole pour transmettre les pensées de l'auteure. Dans ce cas-là, l'outil de la mise en abyme n'est plus comme un procédé littéraire, mais bien comme un lien unissant l'auteur et son double. Donc, nous comprenons que c'est l'auteure qui introduit une réflexion à l'intérieur de l'histoire à travers le personnage, qui est son alter ego. Dans un

⁶⁹ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.189.

certain sens, en plus des autres méthodes d'identifier Anne à l'auteure, tels que le nom, le statut, etc., la mise en abyme donne ici une autre occasion de justifier l'existence de l'auteure dans son œuvre, qui aide à mettre en relief le caractère autofictionnel. Par un autre biais, l'emploi de la mise en abyme dans *De mémoire de femme* nous renvoie à un schéma proposé par Lucien Dällenbach⁷⁰, par contre, quant à la question du lecteur, nous l'explorerons dans un chapitre suivant « Destinataire de la voix autodiégétique ». Et l'écriture du personnage, qui a un effet thérapeutique, fait partie de notre recherche prochaine : l'écriture intime, qui est un lieu de l'expansion du sentiment.

Dans *Parallèles*, l'auteure a l'idée de nous découvrir l'histoire des deux femmes écrivaines, Lucienne Lacasse-Lovsted et elle-même, y compris l'histoire de leur amitié, celle de leur vie différente, de façon à aboutir à son objectif d'écriture, comme nous l'avons déjà souligné auparavant, qui se concentre sur le témoignage de l'expérience féminine au lieu de la mémoire individuelle. A partir de cela, elle charge son personnage-écrivain(e) Marguerite de s'engager dans un projet d'écrire, qui comprend une écriture de soi et celle de son amie Lucienne. En ce sens, Marguerite est mise en parallèle avec notre auteure, et de toute évidence, son écriture participe de la réduplication aporistique, c'est-à-dire que son écriture ressemble à un miroir interne réfléchissant l'œuvre que nous lisons, en même temps, la production de cette œuvre qui est en train de se dérouler est mise en scène.

En premier lieu, la mise en abyme dans *Parallèles* insiste sur l'identité, soit l'identification du personnage-écrivain(e) à l'auteure, puisque l'auteure semble ici « construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage »⁷¹, alors Marguerite devient le mandataire de l'auteure :

Etant donné qu'il s'agit de l'histoire de deux femmes écrivaines, nous remarquons que Marguerite met grosso modo en application son projet d'écrire selon deux axes : l'un est son écriture de soi, qui emprunte une solution appliquée dans *De mémoire de femme* pour résoudre la confrontation de la réalité et de la

⁷⁰ Annexe B – Figure.

⁷¹ Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. op. cit., p.101.

fiction. Alors ces récits à la première personne sont considérés comme une écriture autofictionnelle. C'est-à-dire, lorsque le personnage-écrivain(e) qu'est Marguerite met en œuvre son écriture de soi, il se met davantage en rapport avec notre auteure, puisqu'il porte le nom de l'auteure, que ses expériences individuelles sont compatibles avec celles de l'auteure. Dans une certaine mesure, elles se partagent une vie. Et l'autre concerne l'écriture au sujet de son amie, qui passe pour une écriture biographique, construite sur la base de la vie de l'auteure Lucienne Lacasse-Lovsted. Alors, Marguerite raconte cette histoire à la faveur des documents référentiels, qu'elle possède les écrits de Lucienne Lacasse-Lovsted, entre autres ses publications. Il y a des récits autobiographiques, tels que *Une enfance rimouskoise* et *Puisque les fleuves nous conduisent*⁷². Pour ainsi dire, Marguerite essaie de rapprocher, sous sa plume, le personnage de Lucienne de cette femme écrivaine, amie de Marguerite Andersen. Donc, il est certain que le pacte autobiographique occupe une place importante durant l'écriture de Marguerite, puisqu'elle dit : « je tiens à rester dans la réalité tout en laissant galoper l'imagination qui me distancie des événements. Pas trop, juste assez pour pouvoir écrire. Je me tiendrai hors de Lucienne et de moi-même pour mieux nous voir » (*P*, 12). En conséquence, Marguerite décide d'écrire une « fiction documentaire » (*P*, 12), qui renvoie aussi au genre de notre œuvre. Et en ce sens, tant l'écriture de soi que l'écriture biographique, l'écriture du personnage a pour fonction d'édifier un système spéculaire, qui reflète la vie des deux femmes écrivaines.

En second lieu, la mise en abyme se traduit ici par la coïncidence de l'écriture du personnage de Marguerite avec l'œuvre *Parallèles*. Par là, la réalisation du projet d'écrire de Marguerite est mise en rapport avec la production de l'œuvre que nous lisons, de façon à refléter une nouvelle fois le rapprochement entre le personnage-écrivain(e) et l'auteure :

D'abord, au niveau de l'écriture du personnage, nous nous apercevons que Marguerite parle au premier abord de son projet d'écrire. Alors, cela nous donne l'impression qu'elle commence à accomplir son projet, tandis qu'elle se met à

⁷² Marguerite Andersen. *Parallèles*. Sudbury, Prise de parole, 2004, p.261. Publications de Lucienne Lacasse-Lovsted,

écrire. Et elle tient compte d'une question tout au long de son processus d'écriture : comment peut-elle faire aboutir son projet qui a pour but d'« explorer les labyrinthes [...] de deux » (P, 12) ? Ainsi, nous remarquons qu'elle se dit au début : « Le temps fuit. Nous sommes le 6 juillet 2002, j'y vais, je commence. Par les débuts. Les naissances, puisque cela semble raisonnable. Après, on verra » (P, 15). Donc, si son projet d'écrire est considéré comme un plan, nous pouvons emprunter la notion du plan-acte pour expliquer la relation entre le but à atteindre et les moyens mis en œuvre. Parce que Bertrand Gervais désigne le plan-acte comme « la conjonction d'un moyen et d'un but, double dimension qui lui permet justement de jouer le rôle de charnière entre le plan d'un côté, l'aspect cognitif de l'action, et la mise en œuvre des moyens, de l'autre »⁷³, ainsi, nous disons que l'objet du projet d'écrire de Marguerite tient à représenter la vie des deux femmes écrivaines. Et afin de mener son projet à bonne fin, Marguerite nous présente la vie des différentes périodes d'elle et de Lucienne, et cela correspond aux moyens de l'accomplissement du projet. Jusqu'à la fin, l'histoire finit par l'« Ecriture», qui signifie le résultat obtenu : Marguerite raconte une histoire des deux, de leur naissance à la mort, surtout leur amitié liée par l'écriture.

Ensuite, au niveau de la structure de l'œuvre, d'après ce que nous avons déjà analysé : après avoir consulté la table des matières de *Parallèles*, nous avons appris que le chapitre de « Lectures » marque le commencement de l'œuvre, au contraire, celui d'« Ecriture » indique son dénouement, il s'avère que l'œuvre elle-même met en avant un processus de transformation. Plus précisément, pour les deux personnages, il s'agit d'un passage de leur lecture à leur écriture. En ce sens, l'écriture du personnage, qui signifie un accomplissement du projet d'écrire, est mise en parallèle avec la création de notre auteure. Et le projet d'écrire du personnage semble un miroir interne, qui reflète la production de l'œuvre. Cette production se déroule au moment où le personnage Marguerite se souvient de leurs passés et écrivait cet « énoncé-miniature »⁷⁴. En d'autres termes, en tant que narratrice et personnage de producteur, le discours de Marguerite est mis en abyme.

⁷³ Bertrand Gervais. *Récit et actions Pour une théorie de la lecture. op. cit.*, p.155.

⁷⁴ Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. op. cit.*, p.101.

A ce moment-là, le « Projet » d'écrire de Marguerite se transforme en introduction de l'œuvre, qui semble présenter le sujet de *Parallèles* au lecteur : « Deux femmes. Leurs lieux. [...] A mettre au féminin : Elle m'admirait, je l'admirait et, ensemble, nous admirions l'écrit » (P, 13). Et en même temps, grâce à la mise en abyme de cette narration à la première personne, émerge un lien entre le personnage-écrivain(e) Marguerite et notre auteure. Par exemple :

Je me dis que ce livre ne presse pas, me le répète. Mais c'est faux. Il faut que je me hâte. Je n'ai plus vingt ans, ni même soixante ou soixante-dix, je ne peux continuer comme si j'avais l'éternité devant moi. [...] Et c'est pourquoi il faudrait que je cesse de tergiverser, que j'écrive sans tarder ce qui me vient à l'esprit. (P, 14)

Alors, il semble que se produise une coïncidence entre le présent où Marguerite commence son projet et le présent où l'auteure écrit son œuvre. D'un côté, Marguerite se hâte d'écrire, afin de sortir « ce livre ». De l'autre, l'auteure assure ici sa présence, en parlant directement de « ce livre », son œuvre autofictionnelle. Pour ainsi dire, le lecteur passe de l'écriture du personnage-écrivain(e) à la création de ce livre-porteur d'Andersen. Par ailleurs, en tant que récit spéculaire, l'écriture de Marguerite est mise en rapport avec le livre-porteur. Surtout, surgissent des réflexions intra- ou méta- diégétique, soit une réflexion de la narratrice à propos de ce récit spéculaire, soit une réflexion de l'auteure qui se traduit par la mise en abyme narrative, voici ci-dessous l'exemple :

Lorsque Marguerite raconte l'expérience de lectures de Lucienne et la sienne, (Lucienne se bat avec des mots qu'elle ne connaît pas dans *L'Action catholique*, par contre, Marguerite a droit d'accéder à une grande bibliothèque qui lui offre des nourritures intellectuelles variables), l'évocation est tout à coup suspendue par une parenthèse :

Aujourd'hui – oui, oui, je sais, j'interromps l'apparente chronologie de mon récit, mais que faire, je ne peux pas m'en empêcher, dans ma tête, je l'ai expliqué, les choses se bousculent, s'entremêlent – aujourd'hui, disais-je, je vis de nouveau seule, mes trois enfants son ailleurs, leurs pères ne font plus partie de ma vie. Je mange donc de nouveau seule, du moins la plupart du temps, et je lis en mangeant. N'importe quoi, il faut que je lise quand je suis seule à table, que ce soit chez moi ou dans un restaurant. Fin de la parenthèse. (P, 58-59)

D'une part, le discours direct, dans lequel l'énoncé du personnage est précédé par du verbe déclaratif « disais-je », a pour effet de marquer le changement de la situation narrative, de la situation narrative où le personnage-écrivain(e) se souvient du passé à la situation narrative où la narratrice ajoute ses commentaires. Alors, ici, l'énoncé cité ressemble à une réflexion intradiégétique de Marguerite, qui explique au moment de son énonciation le rôle important de la lecture dans sa vie. Cela correspond à ce que nous avons mentionné ci-dessus : la réflexion de la narratrice Marguerite sur l'écriture du personnage. D'autre part, l'énoncé inscrit entre les tirets semble avoir pour rôle d'associer l'auteure à la narratrice, alors, l'auteure est impliquée dans ce cas-là, dans le but de mettre l'accent sur la lecture qui excite dans une certaine mesure son désir d'écrire et la pousse petit à petit à écrire : « Il faut croire que toute la littérature féminine que j'avais ingurgitée avait rompu en moi des digues » (P, 66).

Par conséquent, quand l'auteure termine son œuvre par le chapitre « Écriture », qui signifie le « point d'arrivée » (P, 251), la mise en abyme est mise en relief à cause d'une réflexion de retour sur notre œuvre, soit une réflexion métadiégétique qui passe pour l'opinion de l'auteure. Rappelons le commentaire de Marguerite au début de ce chapitre : « C'est dans l'écriture que je retrouve mon amie morte. Car c'est bien de cela qu'il s'agit ici » (P, 251). Par là, cet énoncé réduit Marguerite à la relation étroite avec notre auteure. C'est-à-dire, cet énoncé devient une réflexion métadiégétique, qui explique que notre auteure a envie de commémorer, au moyen de l'écriture, son amie, qui a déjà perdu le jour. Alors, l'écriture semble faire revivre son amie et durer leur amitié, donc l'éternité est possible à cause de l'écriture. Et c'est pour cette raison que l'œuvre *Parallèles* est mise au jour.

Pour ainsi dire, le chapitre « Écriture » sert de conclusion. D'un côté, le personnage-écrivain(e) nous raconte l'histoire des deux femmes, dans le but de dévoiler leur identité, notamment de manifester le développement de l'identité féminine. Alors, devenir l'écrivaine est sans aucun doute un dénouement idéal pour leur histoire, puisqu'en tant qu'écrivaine, elles sont capables de parler de ce qui leur plaît. Ainsi le dialogue de Marguerite et Lucienne, qui reflète leur sujet d'écriture :

(Lucienne) – Je suis simple. Je ne veux pas décrire les gouffres, ni les hautes cimes. J'écris pour faire passer un bon moment ? Pour faire ressortir les bons moments de la vie.

[...]

(Lucienne) – Mais tu racontes n'importe quoi.

(Marguerite) – N'importe quoi ? Dis donc !

(Lucienne) – Le corps, le sexe, la volupté, le sang, ce qui est trouble, violent...

(Marguerite) – Je me purge, je me débarrasse de ce que je n'arrive pas à digérer...(P, 252-253)

De l'autre, tant dans le monde du personnage que dans le monde réel, malgré la mort, l'écriture, qui symbolise le « point de départ » (P, 251), mène à une continuité de vie, voire une éternité. En conséquence, dans *Parallèles*, dès le début jusqu'à la fin, en matière de réflexivité, Marguerite est non seulement le personnage-écrivain(e), mais aussi le porte-parole de l'auteure, et la mise en abyme agit ici dans « l'infiniment grand »⁷⁵, c'est-à-dire que le récit spéculaire devient réflexif en son entier, proprement dit, le récit spéculaire porte sur l'accomplissement de l'acte d'écrire, qui reflète un passage de la lecture à l'écriture. En même temps, l'auteure se rapproche de son alter ego à travers des réflexions. Ainsi, nous réaffirmons que la mise en abyme contribue à confirmer la présence de l'auteure dans son œuvre autofictionnelle, de telle manière que l'auteure ait une relation étroite avec l'écrivaine-narratrice-personnage.

⁷⁵ *Ibid.*, p.204.

Chapitre II : Le jeu intertextuel

I. Citation, qui facilite la réception de *De mémoire de femme*

Des dispositifs intertextuels, qui relient le texte du récit à un ou plusieurs autres récits, mettent en évidence la complexité de la structure, de telle façon que l'univers du récit participe d'une dimension multiple. Dans *De mémoire de femme*, cette complexité se traduit soit par le passage de la narration à l'attestation documentaire qui permet de renforcer la vraisemblance de l'autofiction, soit par celui de la narration à l'intertextualité littéraire qui contribue à mettre en évidence l'identité féminine de la narratrice.

I.1. Les traits fictionnels

Avant tout, le récit rétrospectif d'Anne est souvent interrompu par l'intégration des citations intertextuelles. Le cas le plus typique est sans aucun doute la citation des romans paternels d'Anne, surtout le texte au sujet de la venue au monde de la troisième fille d'un couple. Il s'avère que le texte paternel constitue un texte miroir pour Anne qui le paraphrase dans sa version, tandis qu'elle s'identifie à cette fille. Plus précisément, Anne, pour raconter l'histoire de sa naissance, cite et traduit un texte du roman de son père, dont les verbes d'action sont mis au passé simple. Dans ce cas-là, à l'égard de l'axe fiction ou référence du récit, le texte miroir sert à préciser la position du texte d'Anne. D'une part, en confrontant le texte paternel, qui est considéré comme le roman, dont le statut romanesque est bien établi, alors le statut de la rédaction d'Anne semble incontestable. D'autre part, comme la traduction implique une compréhension et une reproduction, le texte traduit est inévitablement mélangé avec la création d'Anne.

Afin d'analyser les liens entre le roman du père et la création d'Anne, nous jetterons d'abord un coup d'œil sur la traduction du texte paternel. D'après l'étude de Käte Hamburger, nous pouvons analyser que la version paternelle est fictionnelle, car l'emploi du passé simple introduit une césure nette entre le moment où le père écrit et cet événement relaté. C'est-à-dire, le temps employé dans le texte, le passé simple, a pour fonction de confirmer ses traits fictionnels.

En plus, quand le père crée cette histoire, il n'est ni le personnage ni le narrateur. Nous notons l'insertion d'un dialogue dans le récit :

Maria l'interpella :

– Pourquoi ne crie-t-il pas ? Werner, tu dois lui donner une tape. Il faut qu'il crie.

[...]

– C'est un garçon ?

[...]

– Regarde encore. Tu es un âne, malgré toutes tes études. Tu ne sais pas regarder.

Il regarda encore une fois, attentivement, puis souligna :

– Elle a l'air très méchante, mais c'est bien une fille. Cela ne changera pas. (MF, 39-40)

Et les énoncés des personnages sont transmis au discours direct, qui est marqué par son hétérogénéité, et son mimétisme, et le tiret indique la prise de parole. Au moyen de la description d'une scène de dialogue de manière si vive, l'effet de réel est perçu dans la version paternelle.

Ensuite, il s'agit de la représentation de cette histoire par Anne. Elle n'utilise que le présent de l'indicatif. A part le présent utilisé dans le dialogue, le présent introduit une pause dans le récit au passé, et indique la substitution du temps remémoré par le moment de l'énonciation, et est accompagné d'une dimension originale, réflexive, qu'elle relève de l'acte configurant, qui préside à la mise en intrigue⁷⁶. A travers le récit à la troisième personne, en focalisation zéro, il semble qu'Anne, l'écrivaine-narratrice, rapporte une histoire à laquelle elle ne participe pas. Et dans le but d'éviter la connotation littéraire du passé simple, elle utilise le présent pour « emprunter au langage parlé un peu de sa vivacité expressive »⁷⁷. Et le récit est alors plus vivant car le lecteur a l'illusion d'assister en direct à la scène d'accouchement qui s'est déroulée dans le passé.

Pourtant, jusqu'au moment où Anne surgit : « [...] Ensemble, ils me mettent au monde. Je nais avant l'arrivée des experts, je passe du doux et tiède ventre de

⁷⁶ Bernard Stevens. « Le temps de la fiction ». dans *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 84, N° 61, 1986, p.114.

⁷⁷ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.189.

ma mère aux fines mains de mon père [...] » (MF, 42), le présent n'est plus équivalent au passé simple. Le « je » provoque une confusion des présents, en perturbant la distinction entre le moment de raconter et le temps de l'événement raconté. Et selon Gasparini, cette confusion « traduit l'assujettissement du récit à une subjectivité intemporelle, dénuée d'esprit critique, et signale par conséquent au lecteur un risque permanent de gauchissement fictionnel »⁷⁸. Donc, l'emploi du présent, plus précisément, celui de présent de narration met l'accent sur l'ambiguïté entre le réel et la fiction.

I.2. Une communication entre l'écrivaine-narratrice et l'auteure

En plus de son caractère qui sert à mettre en relief les traits fictionnels du récit autofictionnel dans l'exemple précédent, le texte cité établit et prolonge en général la communication entre l'écrivaine-narratrice et l'auteure, en même temps, il met en contact le processus d'évocation et celui d'écriture. Alors le récit rétrospectif cède au récit introspectif.

Anne a du mal à parler de sa relation avec Amédée, par laquelle elle est tourmentée. Alors elle la rappelle avec un ton ironique : « Où est le seul, l'unique, LE GRAND AMOUR que j'aurais dû ressentir, conserver, sacrer, à qui j'aurais dû sacrifier quotidiennement et pour l'éternité ou au moins jusqu'à la mort ? Ai-je raté l'amour comme l'élève inattentif rate un devoir ? » (MF, 292) Et à ce moment-là, l'insertion du contenu de la page 91 du *Kwabla* paternel interrompt d'abord son discours : « Il y a en chacun de nous un autre, qui observe froidement nos petites actions et les mesure à l'aide d'un mètre éternel » (MF, 292). En revanche, cette citation a pour effet de faciliter l'introduction de la question débattue : son autocritique, et puis elle explique ainsi :

Je voudrais faire de mon autre une camarade, lui faire jeter son mètre, devenir une avec elle. Mais, distante, elle continue à me juger, elle ne me rejoint pas dans la multitude de mes souvenirs, à la place centrale que j'occupe dans cet amas confus de personnages étranges, y compris mes trois enfants.(MF, 292)

⁷⁸ *Ibid.*,

Par suite, son autre s'identifie à l'auteure dans une certaine mesure, puisque l'auteure se trouve objectivement à distance avec Anne, et elle n'est intégrée dans l'œuvre jusqu'au moment de l'introspection. Donc, l'auteure joue exactement le rôle d'observateur, et puis elle coupe le monologue en faisant remarquer la valeur de l'introspection : « Amédée. Vingt ans de ma vie. Un quart. Vingt-cinq pour cent. Et du meilleur, du plus précieux. Il faut parler de lui » (MF, 293). Pour ainsi dire, la citation réduit l'écrivaine-narratrice à l'introspection, où elle et notre auteure se rejoignent et partagent l'idée que malgré tout, le temps avec Amédée est « du meilleur, du plus précieux ».

I.3. L'identité féminine

Enfin, on dit que les œuvres emblématiques sont comparables à des phares, ou à des reflets, par rapport auxquels l'écriture navigue⁷⁹. Et selon H. R. Jauss, le rapport latent entre le texte et les textes antérieurs joue un rôle important pour la compréhension du récit, en plus, les personnages se comparent aux personnages connus dans une certaine situation. Dans *De mémoire de femme*, l'essai *Trois Guinées* de Virginia Woolf est mentionné dans le but de révéler qu'Anne est à la recherche de son identité féminine.

L'histoire d'amour d'Anne et Amédée nous donne l'impression qu'Anne est confrontée à l'ambivalence, qui construit « L'OBSCUR LABYRINTHE » (MF, 295) de ses émotions. Nous remarquons qu'Anne s'interroge sur la relation entre elle et l'homme qu'elle aime :

Est-ce que j'aime un homme contre lequel je prends parti pour si peu de chose ? Mais si je ne l'aime pas, si je ne l'aime plus, pourquoi est-ce que je n'arrête pas de cultiver son souvenir ? Depuis dix ans, depuis qu'il a quitté la maison, je ne cesse de penser quotidiennement à lui. Serait-ce de l'orgueil ? Suis-je incapable d'accepter que l'on m'abandonne ? Ou bien ai-je été tellement heureuse avec Amédée ? N'ai-je pas été bafouée, traînée dans la boue ? Pourquoi ne me réjouis-je pas d'avoir regagné mon indépendance, ma liberté ?(MF, 295-296)

⁷⁹ *Ibid.*, p.111.

En ce temps-là, nous pouvons dire qu'Anne bénéficiait de cet essai qui l'aide à affronter la complexité des sentiments : « Je veux encore une fois aller à la source, me remémorer ce que j'ai vécu avec lui. Cela sera difficile. Car, comme Virginia Woolf, dont je lis en ce moment *Trois Guinées*, j'ai <oublié tant de choses qui auraient dû être, semble-t-il, plus mémorables que celles dont je me souviens> » (MF, 296). Pour ainsi dire, Anne se rapproche de Virginia Woolf, une féministe connue ; elle s'efforce de lutter pour la liberté et l'égalité des sexes. Et entre l'oubli et la mémoire de son mari, Anne nous découvre la situation de la femme dans une relation avec l'homme. Enfin, elle comprend qu'il lui faut se charger des affaires plus significatives afin d'affirmer son identité féminine, au lieu de se perdre dans des souvenirs avec cet homme qui lui apporte de la douleur. Donc, l'intertextualité ici établit une communication entre Anne et l'auteure par l'intermédiaire de la lecture de Virginia Woolf. Et il s'agit en fait de la question de la construction de l'identité féminine. Et cela fait écho à la partie « Avant A. ou vingt-huit questions », où Anne parle du corps féminin et de son rapport avec l'espace public où il existe, et tout ce qui reflète la libération de la femme. Surtout, quand la femme dispose de son corps, et jouit de son propre plaisir, c'est le moment de l'autonomie ; ainsi en est-il du plaisir obtenu lors de la masturbation, et cela renvoie dans une certaine mesure à l'auto-proclamation du féminin. Dans un chapitre de la prochaine partie, nous allons davantage explorer cette question.

II. Informations historiques, histoires des femmes dans *Parallèles*

En comparaison avec *De mémoire de femme*, l'auteure de *Parallèles* condense également les souvenirs des deux personnages concernant leurs vies privées, toutes mettent davantage en relief le changement social au fur et à mesure duquel leurs histoires se passent. D'abord, à cause de son caractère documentaire. Quand l'œuvre s'ouvre par la naissance des deux personnages, il est important pour le lecteur de comprendre la place importante qu'occupent ces années vingt dans l'Histoire. L'auteure nous présente cette période où l'urbanisation et l'industrialisation du Canada commencent, en nous fournissant des données et des statistiques comme une historienne :

(Le) Canada [...] continue à se moderniser. Durant la même période, la culture de masse – films, magazines, gramophones et sports – prend son essor sous

l'influence des États-Unis. Or, si les années vingt semblent prospères, les richesses sont mal distribuées. En 1929, le gouvernement estime qu'il faut à la famille moyenne un revenu annuel de 1200\$ à 1500\$; 60% des hommes gagnent moins de 1000\$ par an.(P, 28-29)

Pratiquement, l'année de la naissance de Lucienne et celles de sa petite enfance sont marquées par les « Roaring Twenties »⁸⁰, une période qui date de la fin de la Première Guerre mondiale jusqu'à la crise de 1929. Durant cette période, l'Amérique a connu une décennie de croissance et d'insouciance, et en même temps, la situation des femmes s'améliore. Certainement, ce phénomène se diffuse en Europe. L'auteure nous amène à imaginer le Berlin des années 1920. Le nombre d'habitants s'élève à quatre millions, y compris des étrangers et les juifs qui mènent une vie dans cette ville où la vie est remplie d'art et de culture. Le jazz se répand et le cinéma se développe. Et les femmes ont une image à « la garçonne » (P, 42), c'est-à-dire, elles ont les cheveux et les vêtements courts, et cette nouvelle image est le symbole de la femme affranchie. Pour ainsi dire, la génération de Marguerite et de Lucienne a vécu l'amélioration de la situation de la femme dans la société, par rapport à leurs mères, qui représentent encore les femmes traditionnelles, qui ne jouent qu'un rôle secondaire dans un monde encore patriarcal, et qui subissent beaucoup plus de malheurs. Ainsi l'auteure nous raconte l'histoire de la mère de Lucienne comme une preuve solide.

Une pauvre femme épuisée, prise de mélancolie quelques semaines seulement après avoir accouché de son septième enfant, est traitée comme folle. Elle est obligée de se séparer de son mari et de son nouveau-né et enfin meurt solitairement à l'asile. Le lecteur est d'abord informé qu'en 1919, les femmes peuvent s'inscrire dans les facultés de médecine, et qu'en 1929, la femme est l'égal de l'homme dans le domaine politique. Le Conseil privé britannique déclare que le terme « personne » inclut les femmes et qu'elles peuvent être nommées au Sénat. Ensuite, des documents ont pour fonction plus importante de nous conduire à réfléchir : nous pouvons présumer que la plupart des habitants de Rimouski restent indifférents au statut légal des femmes. Cependant, si la femme pouvait plus tôt étudier en faculté de médecine, il y aurait à ce temps-là une femme

⁸⁰ En France on parle des « années folles ». *Roaring Twenties*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :< http://fr.wikipedia.org/wiki/Roaring_Twenties >. (Consulté le 06 décembre 2013)

médecin. Ainsi, cette femme serait sauvée et cette tragédie ne se passerait jamais. Puisque la mélancolie de la mère de Lucienne aurait pu être soulagée à l'aide des conseils et des consolations. Ici, l'auteure exprime, l'histoire à l'appui, son point de vue. Et la dépression de cette femme résulte en fait de la peur de la pauvreté, de la difficulté de la vie. Elle endure une pression immense. Et par rapport à la femme qui subit des douleurs, le mari semble impuissant, et il est évident que le mari peut retrouver une autre femme sans tomber dans la douleur de la perte de sa femme. Depuis longtemps, la femme est depuis longtemps soumise à l'homme, elle joue le rôle secondaire pour faire plaisir à l'homme, et pour accomplir des tâches en tant que femme et mère. En revanche, quant à elle-même, elle s'assujettit à l'ordre patriarcal de façon à oublier son droit de déclarer ses envies :

Et que dire des mères ? N'ont-elles rien à ajouter, ces femmes en couches ? Des recommandations pour le repas du soir ? Des réflexions sur l'avenir des enfants ? Des projets pour elles-mêmes, peut-être ? Eh non ! Elles ne se font pas entendre. Elles ne nous diront pas à haute voix ce qu'elles pensent de la maternité, de l'existence, celle des hommes et celles des femmes, du travail de maison qui leur incombe, de leur quotidien. Elle ne nous parleront pas de leurs maris, des rapports sexuels qu'elles ont avec eux, n'exprimeront pas leurs désirs. Elles ne nous révéleront pas leurs rêves. En ont-elles seulement ? Épuisées, dans leurs lits, elles se détournent, remontent les couvertures, ferment lentement les yeux, essaient de dormir. (P, 20)

Par là, l'auteure s'interroge sur le sort des femmes, à l'instar de l'histoire de la mère de Lucienne, qui « sept fois a risqué sa vie pour faire son devoir » (P, 23), évidemment, la réponse tient à ce que leur identité féminine est construite au moyen de leur sacrifice pour la famille sans tenir compte de leur propre existence. Alors, l'auteure a l'intention de prendre la parole au nom de la femme. Et au fur et à mesure du progrès de l'époque, la formation de l'identité féminine doit consister à la réalisation de soi ; donc la femme lutte pour sa propre existence, et elle cherche un équilibre entre le travail et la famille. Le cas des deux personnages est une preuve incontestable.

Malgré la vie pauvre ou instable qui les empêche d'écrire, elles s'efforcent toutes les deux d'écrire. C'est parce que l'écriture est ce qu'elles veulent, et que

l'écriture leur donne occasion de parler de tout, y compris de leur relation avec les hommes, de leurs rêves, de leurs désirs, tout ce que leurs mères n'arrivent pas à dire. Nous remarquons que surgit ici une implication entre les paroles que les mères sont incapables de livrer et la mise en intrigue de cette œuvre. D'après la table des matières, *Parallèles* se divise en quinze chapitres en fonction des thèmes divers, et il semble que les chapitres, titrés « Le projet », « Évasions », « Scènes d'amour », « Enfants », « Doutes », « Rêves » et « Le Corps » (*P*, 263), correspondent juste aux sujets dont les mères ne parlaient pas dans le paragraphe cité ci-dessus. Dans une certaine mesure, nous pouvons considérer cette œuvre comme un dialogue établi entre la mère et la fille, et au moment où l'auteure écrivait, elle a déjà fait preuve d'une identité féminine bien reconstruite en trouvant des solutions à toutes les questions.

Par ailleurs, nous pouvons dire qu'en tant que mère, les deux personnages pensent la maternité d'une nouvelle façon, et cela se traduit par une relation plus compliquée avec leurs enfants. En plus d'intimité entre mère et enfant, il existe le fossé des générations, alors il faut l'accepter et le respecter. Par exemple, en ce qui concerne l'argent, les mères ne sont pas toujours contentes des attitudes de leurs filles, mais « nous ne disons rien, nous nous taisons. Nous n'aimons pas nous disputer avec nos filles, nous en aurions trop mal. Alors nous marchons sur des œufs lorsqu'il s'agit d'elles » (*P*, 173). En plus, les mères gardent la même attitude pour ne pas s'immiscer dans les relations amoureuses des filles : l'une est quelques années de lesbianisme, l'autre est lesbianisme permanent. « Nous ne sommes pas sans craindre la marginalisation pour nos filles, ni sans critiquer les partenaires toujours nouvelles. [...] Mais nous nous taisons, sourions aimablement, offrons quelque chose, espérons pour le mieux. Nos enfants chéries finissent toutes deux par vivre seules » (*P*, 172).

Il est perceptible que l'auteure prend une attitude plus ou moins conservatrice à propos de l'homosexualité. Cependant, par un autre biais, des filles homosexuelles nous renvoient aussi à l'image de la femme libérée. Rappelons la reconnaissance des sexualités non procréatrices et non conjugales qui implique la révolution sexuelle, un mouvement développé en Occident à la fin des années 1960 et au début des années 1970, marqué aussi par l'émancipation

sexuelle des femmes et l'affirmation de l'égalité des sexes⁸¹. Pour ainsi dire, les filles homosexuelles qui parlent à haute voix de leurs désirs, et qui décident de vivre toutes seules, affirment leur autonomie, et leur identité féminine réside dans l'affirmation de soi. Par conséquent, cette période est caractérisée par le déclin d'une morale normative née de la subordination de la femme, et le changement des mœurs sexuelles reflète possiblement un avancement de la lutte pour l'égalité entre hommes et femmes.

Les mères, les filles, Marguerite et Lucienne, représentent trois générations vivant à différentes époques. Et l'auteure nous montre en fait les trois étapes de la libération de la femme en racontant leur histoire dans l'Histoire, qui indique bien le genre « fiction documentaire » de l'œuvre. Au début, les femmes vivent avec l'homme et se trouvent inférieures à l'homme, et au fur et à mesure des progressions, jusqu'à nos jours, les femmes sont de plus en plus indépendantes et autonomes, elles se dégagent de la contrainte familiale, et leur identité féminine est prise en considération au sein de la société empreinte du machisme pendant plus de deux-mille ans.

III. Photo, vecteur d'informations

III.1. Représentation des photos

On dit que les photos sont des instantanés objectifs, car cette fidélité au réel est saisie par l'objectif photographique, et le narrateur est innocent à ce moment-là, et le récit a une garantie d'objectivité⁸². Cependant, dans *De mémoire de femme*, les photos de la mère d'Anne forment une contradiction, qui nous pousse à soupçonner la vérité du souvenir d'Anne.

Avant tout, à partir d'une longue narration d'Anne, qui est considérée comme un portrait de sa famille, nous commençons à nous plonger dans ses souvenirs. Nous apprenons que l'affection d'Anne envers sa mère est profonde, comme le montre ce soliloque : « Je me disais : Voilà ma mère, elle est belle et je

⁸¹ *Révolution sexuelle*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Révolution_sexuelle_>. (Consulté le 09 décembre 2013)

⁸² Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.107.

l'aime, et c'est une affaire entre elle et moi. Je voulais la garder à l'intérieur, cette joie, au chaud, dans mon corps » (*MF*, 59). Nous voyons à travers l'emploi du temps présent duratif que l'envie d'Anne de garder la beauté de la mère est assez puissante, telles que les photos prises dans différentes situations, qui nous amènent à un autre temps au moment où la mère était en pleine forme. Elle était en costume de ski, « l'air gamin » (*MF*, 60), ou elle était en maillot de bain, « corps bronzé » (*MF*, 60), ou elle s'assoit bien droite, « profil romain, mains énergiques » (*MF*, 60). Les photos montrent une femme énergique et active, qui se passionne pour la vie.

Au contraire, il existe une autre image : une photo en couleur nous montre la mère morte après avoir souffert de paralysie, « petite, le visage tout ratatiné » (*MF*, 60). Une photo prise au moment de l'ultime défaillance ; elle nous transmet une mélancolie et une tristesse. Des photos que nous avons vues forment un contraste frappant entre les deux états différents de la mère, d'une image d'une mère heureuse à celle d'un corps terrifiant.

Véritablement, la mention des photos nous ramène à une autre strate temporelle par rapport au temps remémoré, mais des photos ne représentent qu'une image du réel saisie par l'objectif, au lieu du réel. Par ailleurs, la représentation des photos est une métaphore de la mimésis littéraire, et elle se déroule sous l'influence du temps et de l'atmosphère de la narration, donc l'émotion de l'écrivaine-narratrice conduit à l'embrouiller. Pour ainsi dire, car la photo est incapable de se parler. Les messages transmis sont marqués par des configurations affectives complexes de la narratrice. Anne dit : « Photo tirant par conséquent sur le jaune, froide, méchante » (*MF*, 60). Il s'ensuit que la description des photos est un mélange de la réalité et de l'imagination. Quelquefois des images ont pour effet de rendre l'histoire exagérée et extraordinaire.

III.2. Photo, document objectif

Selon Ph. Gasparini, des documents issus de différentes sources, tels archives, témoignages, statistiques, photos, dessins, sont chargés d'attester le caractère vérifiable de l'information transmise, mais le roman a la capacité de l'imiter pour faire ressortir le caractère référentiel. Pour ainsi dire, la citation d'un

document objectif sert à accroître la densité référentielle du récit. Nous nous apercevons que l'enfance du personnage au bord de la mer Baltique et son sentiment nostalgique constituent un thème répétitif dans les œuvres de Marguerite Andersen. Rappelons dans l'exemple ci-dessous que la photo, en tant que document cité, a pour fonction de fournir une référence constatable, en même temps, d'établir une corrélation parmi les œuvres, qui témoigne d'une réécriture macrotextuelle. C'est-à-dire, elle « est la réécriture d'un auteur par lui-même, non plus à l'intérieur d'un livre, mais à l'intérieur de son œuvre »⁸³.

Et selon Anne Claire Gignoux, la réécriture macrotextuelle se divise principalement en deux types : la réécriture formelle (autocitation) et la réécriture anecdotique (reprise de la même histoire). Et pour le lecteur, il est important de chercher la différence en manière d'écriture au lieu du contenu qui est cité, car quelle qu'elle soit, intra ou macrotextuelle que la réécriture soit, il s'agit de la variation sur le matériau écrit. Et Gignoux affirme que cette façon de procéder :

*Possède une spécificité linguistique : l'acte de référence s'y fait d'une façon particulière. Le mot ne renvoie pas seulement à son concept, mais aussi, pour le lecteur attentif, à ses précédentes occurrences dans le même texte ou dans un autre texte. Le texte est alors pleinement réflexif ; il renvoie à lui-même. Ce fonctionnement, que l'on peut qualifier d'autoréférentiel, nous plonge aussitôt dans la littérature. La réécriture est ainsi soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture et par-delà une réflexion sur l'écriture*⁸⁴.

Dans *Parallèles*, Marguerite nous parle peu de son enfance au bord de la mer Baltique. Cependant, comme elle considère cette œuvre comme la fiction documentaire et qu'elle prévoit dans « Le projet » du livre que cette œuvre se compose de bribes, y compris de photos. Alors, nous notons qu'une photo avec l'explication « Marguerite (à gauche) au bord de la mer Baltique »⁸⁵ (P, 129) est insérée au milieu du livre. Bien que la photo soit muette, elle fait partie intégrante du livre et contribue à refléter objectivement une réalité : l'enfance de Marguerite au bord de la mer Baltique est certainement une belle période de sa vie. Parce que

⁸³ Anne Claire Gignoux. *Initiation à l'intertextualité. op. cit.*, p.143.

⁸⁴ Anne Claire Gignoux. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p.7.

⁸⁵ Annexe C – Photo.

si nous observons la photo, nous comprenons que se trouvant nus au bord de la mer, les enfants sont en train de baisser la tête afin de chercher quelque chose dans l'eau. C'est une image qui manifeste directement la joie de l'enfance. Et en plus, tout ce que la photo ici montre correspond exactement à l'évocation d'Anne, qui se souvient de son séjour à Ahrenshoop au bord de la mer Baltique dans *De mémoire de femme*:

C'était la fin de l'été, [...] je restais pendant des heures à la plage, [...] Ma respiration s'accordait à leur va-et-vient, mes poumons se remplissaient d'air salin. Je marchais le long de la mer, [...] mes pieds touchaient l'eau, le sable, les algues toujours de nouveau mouillées. Je guettais dans leur fouillis la couleur jaune, le brun de l'ambre. Je ne trouvais que des morceaux de verre, finement polis par l'eau, arrondis aux bords, et qui, parce qu'ils avaient perdu leur transparence, m'intriguaient beaucoup. (MF, 46)

Pour ainsi dire, la photo insérée fait écho au texte ci-dessus. En ce sens, cette photo, qui aide à compléter les souvenirs de Marguerite, est non seulement mise en intrigue dans *Parallèles*, mais aussi sert de preuve indéniable, de telle manière que la vérité de la narration dans *De mémoire de femme* est prouvée. Par ailleurs, comme cette photo est un document référentiel, sa véracité et cet écho nous donnent l'occasion de prendre pour référence l'analyse de la place importante de la mer Baltique dans la vie d'Anne, afin que nous puissions dans un chapitre ultérieur expliquer le désir de Marguerite de retourner vers la mer après ses exils dans *Parallèles*, comme l'affirme son poème : « la mer Baltique de mon enfance / [...] / oh que j'aimerais retourner vers elle » (*P*, 259). Au fait, tant la citation textuelle que la photo, nous pouvons dire que l'intertextualité montre l'opposition entre la fiction et la réalité.

Chapitre III : Construction de l'identité entre auteure, narratrice et personnage dans *Le figuier sur le toit*

I. Manifestation de la triple identité de manière allusive

I.1. L'identité, une problématique posée dans l'autobiographie hétérodiégétique

Pour étudier l'écriture autofictionnelle dans *Le figuier sur le toit*, nous nous référons d'abord à P. Lejeune et à ses réflexions sur l'identité :

Identité n'est pas ressemblance. L'identité est un fait immédiatement saisi – accepté ou refusé, au niveau de l'énonciation ; la ressemblance est un rapport, sujet à discussions et à nuances infinies, établi à partir de l'énoncé. L'identité est définie à partir des trois termes : auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé ; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation.⁸⁶

Alors, l'identité contribue à distinguer surtout le roman autobiographique de l'autobiographie. En ce qui concerne la ressemblance, c'est l'opposition avec la biographie qui doit être précisée : dès qu'il s'agit de ressemblance, le lecteur est obligé de se référer au modèle, qui est dans le cas de la biographie la vie d'un homme telle qu'elle a été. Par ce modèle, l'énoncé prétend ressembler au réel. En fait, la ressemblance se situe à deux niveaux : l'un est au niveau des éléments du récit, quand intervient le critère de l'exactitude, qui concerne l'information, l'autre est au niveau de la totalité du récit, quand intervient ce que nous appelons la fidélité, qui concerne la signification, qui a affaire avec « un système d'explication impliquant l'idéologie de l'historien »⁸⁷ pour que tout le texte puisse renvoyer à la réalité extra-textuelle. Ainsi, les trois œuvres qui reposent sur la biographie de Marguerite Andersen sont considérées comme l'autofiction.

⁸⁶ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique. op. cit.*, p.35.

⁸⁷ *Ibid.*, p.37.

Comme la signification ne peut être produite que par les techniques du récit, nous allons l'approfondir dans les parties suivantes au moyen de l'analyse de la structure temporelle et la structure narrative dans le récit. Donc, à l'égard de cette œuvre qui est en général dominée par l'usage de la troisième personne, l'étude de l'identité concourt d'abord à souligner le pacte autobiographique, qui semble ici discutabile à la suite du récit impersonnel ou hétérodiégétique. Par contre, l'exploration de la ressemblance reflète plutôt le pacte romanesque, autrement dit, sa littérarité, qui implique « l'éclat du style, la sophistication structurale, la densité, bref un dessein littéraire »⁸⁸. Et maintenant, nous nous concentrons tout d'abord sur l'identité, puisque « dans l'autobiographie, c'est l'identité qui fonde la ressemblance. L'identité est le point de départ réel de l'autobiographie »⁸⁹.

Ensuite, nous nous appuyons sur les propositions de G. Genette pour préciser la relation des trois instances de l'auteur, du narrateur et du personnage. Il ne prétend pas pour autant que le choix de personne (grammaticale) soit complètement indépendant de la situation diégétique du narrateur, donc, quant aux deux affirmations : l'adoption d'un « il » pour désigner l'un des personnages impose mécaniquement et sans aucune échappatoire la relation homodiégétique, c'est-à-dire, la certitude que ce personnage est le narrateur ; et inversement, l'adoption d'un « il » implique que le narrateur n'est pas ce personnage, il lui semble que la seconde affirmation pose sans doute plus de difficultés que la première, car en raison d'une confusion courante entre auteur et narrateur, elle semble se heurter à la pratique attestée, et même courante que Philippe Lejeune nomme autobiographie à la troisième personne. Autrement dit, les textes de ce genre semblent constituer des cas de dissociation fictive, ou figurale, entre les instances auctoriale, narratoriale et actoriale : on sait ou on devine que le héros est l'auteur, mais le type de narration adopté feint que le narrateur ne soit pas le héros. Pour cette raison, G. Genette parle de l'autobiographie hétérodiégétique⁹⁰. Dans ce cas-là, la dissociation figurale impose deux lectures possibles : l'une est que l'auteur, parlant manifestement de lui-même, feint de parler d'un autre ; l'autre est que l'auteur, toujours parlant manifestement de soi, feint que ce soit un autre

⁸⁸ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.23.

⁸⁹ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique. op. cit.*, p.38.

⁹⁰ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*. Paris, Editions du Seuil, 1983, p.71.-.73.

qui en parle. Dans le premier cas, l'auteur ne fait qu'un avec le narrateur, c'est le personnage qui est fictivement dissocié ; dans le second cas, l'auteur ne fait qu'un avec le personnage, c'est le narrateur qui est fictivement dissocié. Mais dans les deux cas, le narrateur est dissocié du personnage, et la narration est de ce fait hétérodiégétique⁹¹. En ce qui concerne *Le figuier sur le toit*, il s'agit plutôt du second cas, mais il nous faut démontrer l'équivalence entre l'auteure et le personnage principal dans la section suivante « L'équation : auteure = personnage ».

Par conséquent, à la différence de l'autobiographie qui suppose l'identité du narrateur et du personnage principal, se marquant le plus souvent par l'emploi de la première personne, c'est-à-dire la narration autodiégétique selon la terminologie de G. Genette. Dans *Le figuier sur le toit*, cette identité semble cacher à cause de l'emploi de la troisième personne. En d'autres termes, dans la plupart du temps, c'est une narratrice anonyme qui raconte l'histoire d'enfance du personnage principal Marguerite, de telle manière que surgit la dissociation fictive entre auteure, narratrice et personnage. Cependant, nous ne saurions pas échapper au problème de l'identité, mais seulement le déplacer, et le mettre en scène comme problématique. En plus, d'après la définition de l'autobiographie de P. Lejeune, la position du narrateur, plus précisément, l'identité du narrateur et du personnage principal est la condition qu'il faut remplir, sinon, le récit n'est qu'une biographie⁹². Donc, avant tout, il faut établir l'identité à partir des trois termes : auteur, narrateur et personnage, afin que s'engage notre recherche sur une écriture à la fois autobiographique et fictionnelle.

I.2. Résolution de cette problématique principale

I.2.a. Auteure = narratrice, équation posée tout au long du récit

Afin d'établir l'identité du narrateur et du personnage principal dans le récit à la troisième personne, P. Lejeune met en avant un procédé : « Cette identité [...] est établie indirectement, mais sans aucune ambiguïté, par la double équation : auteur = narrateur, et auteur = personnage, d'où l'on déduit que narrateur =

⁹¹ *Ibid.*, p.73.

⁹² Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique. op. cit.*, p.14.

personnage même si le narrateur reste implicite »⁹³. A partir de ce procédé, nous nous penchons d'abord sur la première équation : auteur = narrateur, sa résolution renvoie à la recherche de la structure narrative, c'est-à-dire, la relation entre l'auteure et la narratrice dépend dans une certaine mesure du statut de la narratrice, soit extradiégétique soit intradiégétique, plus précisément, soit hétérodiégétique soit homodiégétique. Donc, ici, il ne s'agit que d'émettre nos hypothèses, et au fur et à mesure de notre recherche, notamment, dans la troisième partie de notre recherche « L'hétérogénéité », il sera possible de résoudre cette équation, de façon à établir l'identité entre l'auteure, la narratrice et le personnage dans *Le figuier sur le toit*.

L'auteur, en tant que personne réelle « qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit »⁹⁴, est représenté à la lisière du texte par son nom. Alors il est le référent auquel le sujet de l'énonciation renvoie. Et le narrateur, réel ou narratif, est dans une grande mesure perçu comme responsable d'une prise de parole. En un mot, le narrateur désigne la voix qui raconte l'histoire. Dans *Le figuier sur le toit*, à première vue, le lecteur a l'impression de lire un simple énoncé concernant un personnage Marguerite, tant personne réelle que fictive. Le récit participe d'une biographie, qui a pour objet de raconter une vie particulière. Dans ce cas-là, la narratrice est tout d'abord regardée comme un narrateur extérieur à l'histoire. Il s'agit d'une narratrice anonyme, elle se tient hors du récit, qui s'effectue à la troisième personne. Et tout cela donne l'illusion que cette narratrice s'effacera totalement. Il n'y a que les interventions, tels que le jugement subjectif, le commentaire, pour témoigner de sa présence dans le récit.

Cependant, en réalité, notre auteure a l'intention de nous raconter une histoire basée sur sa vie individuelle. Ainsi, nous retournons à notre axe de recherche : l'écriture autofictionnelle. Et d'après la proposition de Bertolt Brecht que les comédiens transposent leur rôle à la troisième personne et au passé, il s'agit d'exercices limités aux répétitions, et destinés à favoriser la distanciation, alors, Philippe Lejeune considère les autobiographes comme des comédiens. Et il

⁹³ *Ibid.*, p.16.

⁹⁴ *Ibid.*, p.23.

arrive que certains d'entre eux se livrent à ce jeu devant leur public, mais le procédé a pour eux une fonction toute différente, plus précisément, il contribue à la fois à exprimer leurs problèmes d'identité et à séduire leurs lecteurs⁹⁵. De là, nous supposons que l'auteure, dans *Le figuier sur le toit*, ressemble à une telle comédienne : quand elle écrit ce texte pour se remémorer le passé, elle choisit simplement, au lieu de parler de soi à la première personne, d'en parler à la troisième. Ainsi, son choix pourra avoir de diverses fonctions : l'emploi de la troisième personne a pour effet de mettre en relief le pacte romanesque de son écriture autobiographique d'une part, et de mettre en cause son cheminement identitaire de l'autre. Bien sûr, au fur et à mesure de notre recherche, nous arriverons à vérifier notre hypothèse.

Par ailleurs, l'auteure y parle d'elle-même comme si c'était un autre qui en parle. En attendant, ce « comme si », qui est en rapport avec la ressemblance dont nous avons déjà parlé tout à l'heure, concerne uniquement l'énonciation, en plus, « le recours au système de l'histoire et à la < non-personne > qu'est la troisième personne fonctionne ici comme une figure d'énonciation à l'intérieur d'un texte qu'on continue à lire comme discours à la première personne »⁹⁶. Donc, cette figure dans *Le figuier sur le toit* doit être soumise aux règles strictes et propres du contrat de la fiction autobiographique, où le lecteur est convié à une lecture ambiguë, c'est-à-dire que la lecture ne peut pas tout à fait indépendante de ce que le lecteur sait de l'auteure, et qu'elle n'est non plus une lecture référentielle.

Dans ce cas-là, il est clair d'impliquer une relation entre l'auteure et la narratrice. Plus précisément, dans l'écriture autobiographique, pour préciser cette relation comme une identité, il faut prendre en considération la relation de la narratrice avec le récit, comme les différents types de narrateur proposés par G. Genette : extradiégétique ou intradiégétique, hétérodiégétique ou homodiégétique⁹⁷. Parce que la narratrice n'est pas toujours présente dans l'histoire qu'elle raconte, par exemple, en ce qui concerne la narration au sujet des

⁹⁵ Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Editions du Seuil, 1994, p.32.

⁹⁶ *Ibid.*, p.40.

⁹⁷ Dans la dernière partie de notre recherche, nous allons travailler en détail ces deux oppositions de narrateur.

ancêtres du personnage dans la partie « Eux », la narratrice se trouve absolument extérieure à l'histoire. Ainsi, elle est plutôt extradiégétique et hétérodiégétique.

Néanmoins, le récit donne l'impression que la narratrice a généralement pour fonction de raconter la vie de notre auteure, proprement dit, ses souvenirs d'enfance, bien qu'elle serve également de narratrice anonyme dans une certaine partie du récit pour relater l'histoire des personnages secondaires. Par conséquent, nous présentons ici notre hypothèse : cette narratrice anonyme, en tant que l'être inventé par l'auteure pour raconter sa propre histoire, coïncide dans une certaine mesure avec notre auteure. C'est-à-dire, la narratrice sera probablement homodiégétique, voire autodiégétique. Et afin de la confirmer, autrement dit, à l'égard de cette équation : auteur = narrateur, il s'ensuit la question du récit de différents degrés, celle du statut et du rôle de la narratrice dans le récit, et celle des voix narratives, dont nous parlerons en détail dans la partie « L'hétérogénéité ».

1.2.b. L'équation : auteure = personnage

Passons à l'autre équation : auteur = personnage. En fait, dans *Le figuier sur le toit*, nous pouvons profiter de l'appui de la troisième personne, par lequel nous avons quand même l'illusion de lire le récit à la première personne, parce que surgissent des manières que P. Lejeune a suggérées pour préciser que cette figure d'énonciation à l'intérieur du texte renvoie à notre auteure : en premier lieu, c'est l'emploi d'une périphrase indiquant explicitement que la troisième personne remplira les fonctions de la première, tels que « *celui qui écrit ces lignes* », et « *celui qui vous parle* ». En second lieu, il s'agit d'emploi de la troisième personne sans référence explicite. Alors, c'est le contexte qui impose l'identification du personnage avec l'auteur, et qui fait comprendre qu'il s'agit d'une énonciation figurée. Enfin, c'est l'emploi du nom propre lui-même⁹⁸. Alors, l'auteure met ici en application toutes les trois, pour la première, c'est le personnage de Marguerite qui a l'intention de « dire (le passé) dans un livre » (*FST*, 30), qui implique l'identification professionnelle, c'est-à-dire, le statut d'écrivaine. Et la deuxième se traduit par un mélange systématique de la première et de la troisième personne,

⁹⁸ Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. op. cit., p.40.-41.

autrement dit, tout cela nous renvoie à la recherche de l'énonciation, qui porte certainement sur une voix combinée que nous travaillerons dans la dernière partie de la thèse. Et quant à la dernière manière, surgit la coïncidence du nom de l'auteure et celui du personnage. Dès lors, nous allons mettre en jeu « la référence de la troisième personne » pour résoudre notre équation, de plus, nous divise cette référence en deux types : l'identification biographique et l'identification professionnelle.

I.3. L'identification biographique

I.3.a. Emploi du nom propre

Pour rapprocher le personnage et l'auteur, le moyen le plus efficace est l'emploi du nom propre, puisque c'est « par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie »⁹⁹. Dans *Le figuier sur le toit*, le personnage principal apparaît dès le commencement du récit : « Toute la semaine, la vieille dame se couchera de bonne heure » (*FST*, 11). De toute évidence, la narratrice et le personnage sont les figures à l'intérieur du texte. D'ailleurs, la narratrice renvoie au sujet de l'énonciation et le personnage au celui de l'énoncé.

Et au début, le récit qui porte sur la représentation de cette vieille femme, nous montre une femme âgée attendant le jour de sa fête, où ses enfants, ses grands-enfants et toute la famille se réuniront. Alors, c'est jusqu'au moment de fournir des informations plus précises de l'état physique de notre personnage âgé, que la narratrice nous fait part pour la première fois du nom du personnage : « Marguerite a quatre-vingt-quatre ans » (*FST*, 12). C'est-à-dire que le retour au nom propre s'effectue ici au moyen de la représentation par une tierce personne. Et ici, il est tout juste que le nom soit en rapport avec cette personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture de ce livre. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur¹⁰⁰. Cependant, avec le sous-titre du livre : roman, le lecteur voit un jeu d'ambiguïtés, plus précisément, cette contradiction interne, qui est volontairement choisie par l'auteure, n'aboutira

⁹⁹ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique. op. cit.*, p.22.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.23.

jamais à son texte comme une autobiographique, ni vraiment non plus comme un roman. Dans ce cas-là, l'œuvre passe logiquement pour une autofiction.

En réalité, le récit autobiographique est censé raconter la vie de l'auteur. En plus, Marguerite Andersen a déjà cherché à construire ses récits à partir de sa propre vie :

J'ai besoin aussi de la chair de ma chair, dans la réalité comme dans l'écriture. Trois enfants, six petites-filles et un petit-fils, ça se traduit également en texte. L'élément « texte » signifie, on le sait, « tisser ». D'après moi, la texture de la vie se tisse de tout ce que l'on a vécu, lu, entendu, appris, connu, y compris ses propres enfants¹⁰¹.

En même temps, dans *Le figuier sur le toit*, au fur et à mesure qu'apparaît sporadiquement ce nom propre, Marguerite, dans le récit impersonnel, nous faisons attention à cette énonciation qui permet de connaître la situation familiale du personnage de Marguerite, ainsi : « Enfin, demain ils seront tous là : les trois enfants de Marguerite, ses trois belles-filles, mères de ses sept petits enfants [...] Une grande famille heureuse » (*FST*, 18). Donc, en s'appuyant sur cet exemple ci-dessus, le lecteur se rend compte qu'il se produit une coïncidence entre la vie du personnage et celle de l'auteure. Autrement dit, l'auteure est une personne qui écrit et qui publie, et se définit comme la productrice d'un discours, ou étant simultanément une personne réelle socialement responsable. Ici, au moyen du nom propre qui a pour fonction d'associer l'auteure avec le personnage, le lecteur est averti de son existence dans le texte. En un mot, nous pouvons dire que la présence de l'auteure dans son œuvre se réduit d'abord et de temps en temps à ce nom propre partagé entre le personnage et elle-même.

I.3.b. Indices temporels

Rappelons l'énonciation citée ci-dessus : « Marguerite a quatre-vingt-quatre ans » (*FST*, 12). Celle-ci nous fournit un autre indice, soit l'âge, qui relève aussi de l'identification biographique. En effet, l'auteur dispose des deux catégories temporelles pour faire coïncider sa position dans le temps avec celle de son

¹⁰¹ Marguerite Andersen. « Chair de mes textes ». dans *Liaison*. Numéro 77, mai 1994, p.21.

personnage, l'une est la date de naissance et l'autre est l'âge¹⁰². Bien sûr, dans les deux cas, le lecteur a besoin d'informations externes du texte pour repérer cette coïncidence. Alors, rappelons que notre auteure est née le 15 octobre 1924, et au moment de la sortie du *Figuier sur le toit*, en 2008, elle a quatre-vingt-quatre ans. Par un autre biais, dans le texte, il est possible de trouver plusieurs fois des indices qui prouvent que le personnage est né en 1924, et nous citons ici un autre exemple : Bien que quatre-vingt-quatre ne soit pas un chiffre rond, Marguerite décide de célébrer cette année en tenant compte de la difficulté de réunir toute la famille, qui se trouve partout dans le monde, alors « on s'était mis d'accord pour l'année 2008 » (*FST*, 17). Par là, avec le calcul de l'âge, la coïncidence entre l'âge de l'auteure et celui de son personnage nous encourage de les rapprocher.

Dans ce cas-là, plus ou moins, le lecteur a la possibilité de compter le récit pour une écriture autobiographique. Bien entendu, les indices temporels ne peuvent pas suffire à démontrer le caractère autobiographique d'un récit, il faut encore d'autres indices que nous analyserons prochainement. Au contraire, la moindre disjonction temporelle suffit à ruiner l'interprétation référentielle que d'autres indices suggéraient¹⁰³. Et nous trouvons aussi un exemple ici, au début du récit ; la narratrice raconte que la vieille dame doit être d'attaque pour son jour important, « samedi 18 octobre, jour de sa fête » (*FST*, 11). Alors, émerge une petite nuance entre la date de naissance de l'auteure et celle de son personnage. Pour ainsi dire, le personnage n'est pas tout à fait la même personne que notre auteure, en fait, le lecteur peut toujours se reporter à la notion d'autofiction, dans laquelle l'auteure se crée une personnalité et une existence en gardant son identité réelle, donc, l'image du personnage n'est ni entièrement réelle ni absolument fictionnelle.

I.3.c. Signes particuliers

D'ailleurs, il y a encore des signes particuliers qui peuvent soutenir la réception de l'histoire personnelle dans un registre référentiel, tels que l'irruption de l'Histoire, la remémoration des lieux. Chez Marguerite Andersen, le lieu de

¹⁰² Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.46.

¹⁰³ *Ibid.*, p.47.

l'enfance, plus précisément, la mer Baltique, et l'enfance dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, sont des sujets constants, encore, les lieux où elle a déjà vécu et vie maintenant reflètent une vie errante du personnage, en sorte que la quête identitaire constitue également un sujet caractérisant les œuvres d'Andersen. Alors, en ce qui concerne l'écriture de l'espace, nous l'étudierons dans la partie suivante portant sur la recherche de la structure temporelle, puisque la position du personnage dans l'espace peut renvoyer à sa position dans le temps. Par contre, pendant l'identification biographique, la position du personnage dans l'espace a pour effet de rappeler celle de l'auteur. En effet, l'auteur a tant de fois mêlé sa ville ou son territoire à son œuvre qu'on n'imagine pas qu'il ait pu naître ailleurs. Et lorsqu'un de ses personnages évoque son passé en ces lieux, le lecteur suppose aussitôt que c'est l'auteur qui se souvient et chante son élegie¹⁰⁴.

Alors, Andersen parle souvent de son enfance au bord de la mer Baltique, puis à cause de la guerre, l'exil l'amène dans les pays étrangers. Bien que *Le figuier sur le toit* se concentre sur les souvenirs d'enfance de la vieille dame, à partir de la narration à propos de son jardin d'aujourd'hui à Toronto, la narratrice nous montrent ses jardins d'ailleurs qui représentent dans une grande mesure les villes de ses voyages :

Elle revoit les arbres de ses jardins, pins, bouleaux, cerisiers, poiriers, et pruniers du jardin berlinois, les eucalyptus d'Addis Ababa, les oliviers du Midi, les érables du Canada, pense aux chênes et pruniers à mirabelles du grand jardin de la maison au bord de la mer Baltique, au figuier du misérable petit jardin tunisien produisant de délicieuses figues vertes.(FST, 25)

En comparaison avec le témoignage de l'auteure, qui voyage beaucoup, de l'Allemagne au Canada, en passant par l'Autriche, l'Angleterre, l'Éthiopie, et la Tunisie, l'auteure et son personnage s'identifient davantage, car nous pouvons dire que l'itinéraire de la vie de l'auteure se résume aussi par les arbres de type différent poussant ici et là-bas. En même temps, l'écriture des arbres dans *Le figuier sur le toit* joue un rôle important, puisqu'elle explique une métaphore avec le passé du personnage, que nous travaillerons dans un chapitre suivant, portant sur l'analyse d'un lien intense entre le présent du personnage et son origine.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.49.

Par un autre biais, pendant l'évocation ci-dessus, étant donné la vie errante, nous remarquons que surgit la problématique de la construction de l'identité, pour ainsi dire, la problématique de notre recherche se retourne. Notamment, il s'agit des souvenirs d'enfance, puisque la remémoration de l'enfance va souvent de pair avec une thématique de l'exil et du déracinement. Alors, dans cette écriture autofictionnelle, le lecteur n'a plus affaire à des éléments biographiques factuels, publics et vérifiables, mais à une symbolique affective qui est d'ordre intime, donc invérifiable. On est passé, en ce qui concerne l'histoire personnelle de l'auteur, du vrai au vraisemblable. On ne peut plus contrôler l'exactitude des faits sur quelque site Internet ; au contraire, c'est le roman autobiographique qui, par la bande, construit l'image que l'on a de l'auteur¹⁰⁵. C'est pour cette raison que nous allons nous lancer dans la recherche de la structure narrative de l'œuvre, par laquelle un « modèle » de la vie sera construit, et nous pourrons poser cette question qui surgit rarement dans les biographies : « Comment un texte peut-il ressembler à une vie ? »¹⁰⁶, alors, les réponses résident dans la représentation du temps et de l'espace dans la partie « L'anti-chronologique » et dans les scènes narratives dans la partie « L'hétérogénéité ».

I.4. L'identification professionnelle

I.4.a. Ecrivain(e)-personnage

En plus de l'identification biographique, il y a encore une identification entre le personnage et l'auteure : il s'agit de l'identification professionnelle. Bien qu'il n'y ait pas de projet décisif d'écriture, par lequel le personnage vise à mettre en œuvre sa propre vie, à l'instar d'Anne Grimm dans *De mémoire de femme* ou de Marguerite dans *Parallèles*, Marguerite dans *Le figuier sur le toit* est présentée aussi comme une écrivaine. En tant qu'écrivain(e)-personnage, quand Marguerite a pour vocation d'écrire des romans, la probabilité d'aveu autobiographique augmente¹⁰⁷. Cet énoncé de Marguerite dévoile son envie d'écrire un livre dans lequel elle pourra chercher dans les replis de sa mémoire :

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.50.

¹⁰⁶ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique. op. cit.*, p.37.

¹⁰⁷ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.56.

Un jour, se dit Marguerite, je m'y prendrai. Je veux y voir clair, une fois pour toutes. J'irai visiter mes origines, examiner les actions de mes ancêtres, me laver, si nécessaire, non, me repentir de leur culpabilité si jamais il y en a. La dire dans un livre. En même temps, ça servira de leçon d'histoire à ceux, malheureusement nombreux, qui en ont besoin.(FST, 30)

Ici, au fur et à mesure du passage du discours direct dire « [...] se dit Marguerite, [...] » au discours indirect libre « La dire dans un livre. [...] », les voix de Marguerite et celles de la narratrice s'enchevêtrent. Bien que surgisse la superposition de voix qui atteste dans une certaine mesure de l'identité du personnage et de la narratrice, tout cela donne l'impression que le point de vue de la narratrice prédomine dans le récit, car c'est la narratrice qui laisse la parole au personnage, tout de suite, c'est elle qui reprend la parole. Pour ainsi dire, il est évident, par rapport au récit à la première personne, que l'écrivaine reste un personnage dépourvu d'autonomie dans le récit conduit à la troisième personne par une narratrice anonyme.

Néanmoins, l'idée de Marguerite, qu'elle espère tout dire après avoir visité ses origines et fouillé l'histoire de ses ancêtres, fait écho au *Figuier sur le toit*, en sorte que la mise en intrigue des événements dans notre œuvre corresponde certainement à ce livre à venir. C'est pourquoi nous nous rendons compte que l'œuvre, divisée en six parties, met l'accent sur le travail de mémoire du personnage principal, Marguerite. En même temps, il semble compréhensible que des souvenirs à propos des parents et des grands-parents de Marguerite font partie intégrante de cette œuvre. En ce sens, l'écrivain(e)-personnage et l'auteure se confondent, et le pacte autobiographique de l'œuvre est davantage mis en évidence.

Par ailleurs, en comparaison avec l'écrivaine-narratrice, qui implique l'identité du personnage et de la narratrice, comme Anne dans *De mémoire de femme* et Marguerite dans *Parallèles*, l'emploi de la troisième personne fait assez sentir, dans l'ensemble du récit, la distance qui sépare la narratrice du personnage principal, mais, il est raisonnable de prétendre que cette distance entre la narratrice et Marguerite soit construite à dessein. D'une part, au niveau de la fonction du mode d'énonciation, afin de représenter la scène où émergent d'autres

personnages, cette focalisation permet de ne pas se borner à la superposition de l'auteure et de son personnage écrivain. Et sans tenir compte de la contrainte de la focalisation interne, soit la contrainte autobiographique, le pacte romanesque sera mis en valeur. D'autre part, au niveau de la fonction de la mentalité, dans le récit qui vise à découvrir les secrets familiaux et le crime commis dans l'Allemagne nazie, l'auteure se détache intentionnellement du personnage par la troisième personne « elle », la raison réside peut-être dans l'impulsion du sentiment de honte et de culpabilité, elle est cachée derrière le « elle » dans le but de se distancier des événements terribles. Alors, quant à l'énonciation hétérodiégétique dans le récit, bien entendu, il faut que nous l'étudions plus tard d'une manière plus approfondie.

I.4.b. Ecrire entre trois langues

Chez Marguerite Andersen, nous remarquons souvent que le récit mémoriel écrit en la langue française est interrompu par les phrases en allemand ou en anglais. Rappelons ce que nous avons déjà analysé dans le cas de *De mémoire de femme* et de *Parallèles*. Le problème de la langue reflète celui de l'identité. Plus précisément, le choix de la langue maternelle signifie que le personnage s'attache toujours à son pays natal, et l'emploi d'une seconde langue renvoie en général au changement de situation dans la vie quotidienne. Par là, nous nous rendons compte que le personnage se sépare de son pays natal et fait face au problème de l'intégration dans une société inclusive. Il en va de même dans *Le figuier sur le toit*. Pendant l'évocation des souvenirs d'enfance du personnage, surgissent des phrases en allemand, et au fur et à mesure du changement dans la vie du personnage, tels que ses exils, l'écrivain(e)-personnage choisit une autre langue que la langue maternelle pour dire son histoire. La question posée en anglais « *Where are you from ?* » la hante depuis longtemps. Certainement, à travers le passage d'une langue à une autre, le problème du cheminement identitaire de Marguerite est soumis à la discussion. En attendant, par rapport aux expériences personnelles de l'auteure, qui tombe aussi dans la situation multilingue comme dédale, il sera important pour le lecteur de rapprocher le personnage avec l'auteure.

• Une relation paradoxale avec la langue maternelle

Dans les trois œuvres que nous étudions, il s'agit sans exception du problème du langage pour le personnage, qui se traduit d'abord par une soif paradoxale pour la langue maternelle, car cette soif renoue avec la mélancolie et l'envie d'une relation fort étroite. En même temps, seule la mélancolie et l'hésitation peuvent offrir l'image d'un personnage qui rejoue le drame de sa propre perte¹⁰⁸, qui se rattache à la perte d'identité.

Ainsi, en premier lieu, la relation paradoxale du personnage avec sa langue maternelle débouche sur une impossibilité d'affirmer son origine. Nous trouvons que le personnage principal dans *Le figuier sur le toit*, comme Marguerite dans *Parallèles*, met en exergue la question « *Where are you from ?* », qu'on lui pose depuis 1958. Et cette fois-ci, il semble que cette question soit posée d'une façon plus agressive, puisqu'elle ressemble à « une sorte de chanson militaire au rythme énergique et répétitif : *Where are you from ? Where are you from ? Where are you from ?* » (FST, 32). En revanche, c'est bien le rythme énergique et répétitif qui fait allusion à un besoin urgent du personnage de se libérer de cette question qui la hante depuis longtemps. Cependant, cette question lui rappelle une souffrance, souffrance résultant de la période trouble : « la vieille dame prend la question trop au sérieux, ne réussit pas à dominer le vertige quand elle entend cette question provoquée par une curiosité qui l'indispose et la plonge pour la énième fois dans le tumulte des années 1933 à 1945 » (FST, 29). Alors, c'est pour cette raison que Marguerite trouve cette question « détestable » (FST, 29) et qu'elle a envie de recommencer la vie, mais « (p)as recommencer au début, ah non, ni en tant que fillette genre garçon manqué, puis adolescente maladroite, elle n'a pas envie de revivre l'époque hitlérienne » (FST, 26-27). Dans ce sens, nous pouvons dire que Marguerite a l'intention de garder une distance avec son pays natal, à cause de cela, elle est destinée à perdre sa langue maternelle.

En plus, cet impossible retour à la langue maternelle résulte de ses exils, qui sont à l'origine de la guerre. Par là, la langue allemande devient un objet mélancolique au profit de la langue véhiculaire. Comme Marguerite le dévoile ainsi : « Depuis 1943, je suis une personne déplacée. Je ne veux pas calculer combien de fois j'ai changé de pays, de ville, de lit. Il y a cinquante ans que je suis

¹⁰⁸ Simon Harel. *Les passages obligés de l'écriture migrante. op. cit.*, p.177.

arrivée au Canada » (FST, 238), et cela renvoie à sa perte d'identité, « elle n'est plus Allemande. Voilà une porte fermée » (FST, 245). Alors, elle attend qu'une autre porte s'ouvre : cette fois-ci, avec l'aide de sa sœur Eva, elle enseigne le français aux élèves au Canada. Pour ainsi dire, Marguerite est obligée de faire l'expérience du bannissement, non seulement hantée par des exils, mais aussi bannie dans sa langue maternelle.

Cependant, en second lieu, cette soif paradoxale de Marguerite pour la langue maternelle fait preuve d'une incapacité de rupture avec l'allemand. Autrement dit, en tant que la langue maternelle, cette langue est reconquise. Par là, la relation permanente de Marguerite avec son pays natal est mise en évidence. D'abord, l'accent allemand dont Marguerite n'arrive pas à se débarrasser a pour effet de mettre en lumière son origine, ainsi « Tous les jours, les *th* anglais prononcés à l'allemande, c'est-à-dire comme un *s* ou un *z*, trahissent la vieille dame » (FST, 29). Donc, à partir de cet accent soi-disant trahissant, nous nous rendons compte que la langue allemande est vouée à accompagner Marguerite toute sa vie. Ensuite, en plus de son accent toujours l'accompagnant, son habitude alimentaire, autrement dit, son goût particulier pour la nourriture, permet de mettre en relief cette relation une nouvelle fois, bien que Marguerite vive au sein d'une famille nombreuse et d'origine diverse :

La nourriture joue donc un rôle prééminent dans la vie de ce groupe multinational, nourriture inclusive mais à base de cuisine française ou bien méditerranéenne avec un petit accent allemand révélant les origines de Marguerite qui a quitté l'Allemagne à l'âge de vingt ans mais en garde certains goûts et attitudes.(FST, 29)

Alors, nous remarquons qu'une métaphore s'établit ici entre son goût de la nourriture « avec un petit accent allemand » et l'influence de la culture sur la construction identitaire de Marguerite. En réalité, ce « petit accent allemand » ne marque que l'une des « origines de Marguerite », en revanche, c'est l'influence française ou méditerranéenne qui joue un rôle capital dans sa construction identitaire. Pour ainsi dire, la langue maternelle devient la source de cette mélancolie, qui perdure même dans l'exil ou l'émigration.

• **Ecrire en « français international »**

Parce que l'origine est incertaine et que la langue maternelle devient « un objet mélancolique intériorisé »¹⁰⁹, il s'agit de donner lieu à une énonciation qui peut « rompre avec cette nostalgie mémorielle du passé au profit d'une sédimentation plurielle des signes et des cultures »¹¹⁰, mais avec l'apparition sporadique des mots allemands. D'une part, le problème du choix de la langue pour écrire se retourne : étant donné que les influx de la langue allemande ont pour objet de représenter le passé plein de désordres, par exemple, les hurlements du peuple « *Heil ! Heil ! Heil Hitler !* » (FST, 83), et puis, « le lendemain de la *Kristallnacht* » (FST, 104) rappelle à Marguerite la Nuit de Cristal, qui se déroula dans la nuit du 9 au 10 novembre 1938 et dans la journée qui suivit, ainsi l'évocation : « La vitrine du magasin toute brisée comme toutes les autres vitrines, du verre partout » (FST, 104-105), et encore le dialogue entre Marguerite et son père à propos des photos en noir et blanc : « – C'est en Pologne. Près de Kamenets-Podolski, 23600 Juifs tués par les SS d'un *Einsatzkommando*. – C'est quoi, un *Einsatzkommando* ? – Des groupes spéciaux de la SS. Chargés de massacrer des Juifs » (FST, 207-208), il se produit une déculturation, qui se traduit par le choix d'une autre langue pour écrire. Plus précisément, le français l'emporte dans le texte. Rappelons que le français est défini par Anne dans *De mémoire de femme* comme une langue maternelle, et qu'il fait l'objet d'un choix personnel délibéré de Marguerite dans *Parallèles*, de même, dans *Le figuier sur le toit*, le français a de pari avec la langue maternelle : « Marguerite a appris le français avec des Français de France et de Belgique, ce qui lui a donné une prononciation excellente du français international » (FST, 29), en ce sens, la langue apprise, mais aussi la langue maternelle, sont autant de rappels d'une impossible origine¹¹¹.

D'autre part, le texte, qui opère de rapides allers-retours entre l'allemand et le français, c'est-à-dire qu'une langue laisse « apercevoir en filigrane une autre langue qui la traverse et l'infléchit, voire la défait »¹¹², fait preuve d'une identification de l'auteure avec le personnage. Ainsi, au cours de l'évocation des

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.178.

¹¹⁰ *Ibid.*,

¹¹¹ *Ibid.*, p.179.

¹¹² Robert Dion et Hans-Jürgen Lüsebrink. « Introduction ». dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz(dir.). *Ecrire en langue étrangère Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone. op. cit.*, p.11.

souvenirs d'enfance, de temps en temps, émerge l'alternance entre les deux langues, proprement dit, entre l'allemand et le français. Ici, nous donnons des exemples : ce sont ces bons moments en famille quand on fait une promenade à bicyclette, et à l'approche de la plage, « Voici les *Badebuden*, des cabines de bains, en bois, sur piloris » (FST, 46), ou quand Marguerite déjeune avec son père au Reichstag, « Elle fait son *Knicks*, sa révérence » (FST, 74) aux dames, encore les voix réveille Marguerite qui est en train de prendre sa sieste « *Der Führer kommt ! Der Führer kommt ! Le Führer s'en vient !* » (FST, 83), etc..

Dans les exemples ci-dessus, le passage d'une langue à une autre peut passer pour la traduction de l'auteure, au contraire, le texte en allemand renvoie à la parole du personnage, donc, c'est au moment d'échange culturel et linguistique que le pouvoir de la traduction se trouve ainsi révélé, en même temps, la traduction témoigne d'un lieu de coexistence pour l'auteure et son personnage. Cependant, « l'hybride est le lieu de rencontres instables, mouvantes, un événement plutôt qu'une synthèse, un espace de dissonances dont le devenir est imprévisible »¹¹³. Nous notons que l'énoncé en allemand est destiné à Marguerite dans son enfance, par contre, c'est l'adulte, tant l'auteure que la narratrice, qui prend la responsabilité de l'énonciation en français, donc, émerge un décalage, qui se traduit par la formation d'identité et qui reflète également cette mélancolie du fait que « l'idiome intime (la langue maternelle) est constamment recouvert par les langues (employées) en terre d'accueil »¹¹⁴.

Conclusion, cet impossible retour à l'allemand contribue dans une certaine mesure au choix du français, qui est considéré comme l'équivalent de la langue maternelle. En plus, cet excellent accent du français international aide Marguerite à s'engager dans une vie multiculturelle. Dans ce sens-là, changer de langue, c'est aussi changer de peau, c'est recommencer une autre vie. Bien entendu, entre-temps, le problème de la quête identitaire est une nouvelle fois mis en relief. Le récit témoigne d'une partition de l'origine, puisque Marguerite se trouve dès lors dans la situation de l'immigrante. Alors, face à la perte du pays natal, y compris la

¹¹³ Sherry Simon. « La traduction qui tourne mal : le texte hybride ». dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz(dir.). *Ecrire en langue étrangère Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone. op. cit.*, p.314.

¹¹⁴ Simon Harel. *Les passages obligés de l'écriture migrante. op. cit.*, p.177.

perte de sa langue et celle de sa culture, sa propre quête d'identité passe par « le conflit entre les valeurs du pays-hôte, incarnées par les enfants, et celles du pays d'origine, défendues par les parents »¹¹⁵. C'est pour cette raison qu'il s'agit de l'évocation des souvenirs des ancêtres et ses souvenirs d'enfance, qui constituent la majeure partie du récit, et également des souvenirs de Marguerite avec sa famille, plus précisément, ses enfants et ses petits enfants. Pour ainsi dire, du temps lointain au présent, voire jusqu'à l'avenir, Marguerite essaie non seulement de répondre à la question de son origine, mais aussi de démontrer ses « origines » (*FST*, 29), soit une identité multiculturelle. Alors, ultérieurement, nous allons découvrir des secrets familiaux et démontrer le conflit entre les générations, de telle manière que la construction de l'identité de Marguerite soit mise en scène.

II. La mise en rapport de textes les uns avec les autres

II.1. La mise en abyme de ce livre à venir

Rappelons-nous d'abord l'envie de l'écrivain(e)-personnage Marguerite qu'elle veut écrire un livre, dans le but de dire toute l'histoire de sa famille, même celle de ses ancêtres. Ensuite, à l'instar de l'écriture d'Anne dans *De mémoire de femme* et de celle de Marguerite dans *Parallèle*, si nous nous référons à la notion de la mise en abyme, qui est considérée comme un procédé consistant à représenter une œuvre dans une œuvre similaire, qui est définie par Lucien Dällenbach comme une réflexion spéculaire envers l'œuvre elle-même, nous pouvons dire que l'écriture de l'écrivain(e)-personnage Marguerite dans *Le figuier sur le toit* construira aussi un récit miroir. Dans ce sens-là, ce livre à venir sera mis en abyme avec cette œuvre que nous étudions, bien entendu, ce procédé aura pour fonction de confirmer l'identité du personnage et de l'auteure.

II.1.a. Similarité entre l'œuvre et le récit en miroir

En premier lieu, la mise en abyme de l'écriture du personnage se traduit par la similarité, plus précisément, une similarité du contenu de l'écriture du personnage avec celui de notre œuvre *Le figuier sur le toit*. C'est-à-dire qu'il est pensable que ce livre à venir passe pour un récit, qui est placé à l'intérieur du

¹¹⁵ *Ibid.*, p.102.

Figuier sur le toit, et qui reprend de façon plus ou moins fidèle, des actions et des thèmes de cette œuvre. Alors, avant tout, nous jetons un coup d'œil à la table des matières du *Figuier sur le toit*, nous remarquons que parmi ses six parties¹¹⁶, il y a des parties qui se focalisent sur le présent du personnage ; c'est bien la première partie « Vieillesse » et la dernière « Fin de parcours ». Par contre, ce sont les souvenirs d'enfance du personnage principal, comme l'histoire des personnages secondaires, tels que les parents de Marguerite et ses grands-parents, qui occupent une place dominante dans cette œuvre.

Plus précisément, au début, au moment de l'arrivée de son 84^e anniversaire, Marguerite réfléchit à la vieillesse en annonçant clairement son envie d'écrire un jour. Et puis, c'est dans son rêve qu'elle se trouve dans la cour de l'immeuble, où elle revoit son père et sa mère, « elle fouille, elle cherche, [...] Que c'est donc fatigant de s'attaquer au passé, elle commence à en avoir le vertige, à perdre son souffle » (*FST*, 33). Enfin, c'est à partir de la question troublante, qui se pose à Marguerite « au rythme énergique et répétitif : *Where are you from ? Where are you from ? Where are you from ?* » (*FST*, 33), que ses souvenirs sont mis en scène de manière fragmentaire. Par suite, la seconde partie est composée de courts fragments qui racontent l'enfance de Marguerite. Ces bribes de souvenir sont parfois heureuses et parfois amères, notamment, les souvenirs à propos de son grand-père maternel font réfléchir, ainsi la narration portant sur l'enterrement du grand-père Seeberg : il « mourra en octobre 1935, à Ahrenshoop sur la mer Baltique, où il sera, en présence de nombreux dignitaires du régime nazi, enterré à côté des cendres de sa femme » (*FST*, 66). Pour ainsi dire, il est perceptible que la narratrice révèle l'antisémitisme de ce grand-père, un fait qui intensifie la honte de Marguerite.

Cependant, c'est la troisième partie de l'œuvre qui nous permet de comprendre subjectivement comment une grande partie du peuple allemand, y compris un nombre effarant d'intellectuels, comme ici le grand-père maternel, a pu adhérer à la philosophie du régime d'Hitler et même la nourrir. Donc, c'est dans la troisième partie qu'on aborde l'histoire des parents de Marguerite et de ses ancêtres, c'est-à-dire une période dont Marguerite a entendu parler, même si elle

¹¹⁶ Annexe A – Titres thématiques des sections des œuvres : *Le figuier sur le toit*.

ne l'a évidemment pas vécue. Alors, bien sûr, il est compréhensible d'employer la troisième personne pour raconter, puisque la narratrice reste à l'extérieur de l'histoire qu'elle relate, comme l'indique le titre de ce chapitre « Eux ». Dans ce cas-là, la narratrice anonyme s'accorde le privilège de connaître les pensées de différents personnages. En plus, comme la narratrice se demande « Quel est l'auteur qui ne mélange pas fiction et autobiographie ? » (*FST*, 139-140), il semble que l'histoire s'écrit en général d'une façon fictionnelle par l'intermédiaire de la relecture des œuvres fictionnelles paternelles *Kwabla*, *Der Weg zurück* et *Lachendes liebendes Rom*, qui retracent le chemin du père allant de l'adolescence au mariage et au bonheur de la vie à l'italienne.

Et puis, la quatrième partie relate des souvenirs malheureux, ceux des années désastreuses de la guerre pendant lesquelles la famille de Marguerite est dispersée en Allemagne et en Europe. Bien que la famille de Marguerite soit passablement épargnée des affres de l'époque, les événements relatés montrent quand même à quel point le fait marquant du XX^e siècle a bouleversé la vie des hommes et des femmes sans égard pour leur nationalité et à leur ethnie. Par la suite, les deux parties succinctes servent d'épilogue en évoquant le destin de la famille Bonher. Mais au-delà de la famille, la narratrice propose une réflexion sur la vie de Marguerite : « C'est tout. On ne va pas parler des hommes. L'amour a joué un rôle important dans la vie de la vieille dame, mais vraiment, cela n'a rien à voir avec ses origines » (*FST*, 245). Pour ainsi dire, comparativement aux deux autres œuvres que nous étudions, *De mémoire de femme* et *Parallèles*, qui ont souvent les mariages et la relation sexuelle de Marguerite comme thèmes, *Le figuier sur le toit* est construit autour des souvenirs d'enfance qui poussent notre personnage à retourner à son pays natal et à être obligée de se confronter à la question posée depuis 1958 : « *Where are you from ?* ».

Par conséquent, cette fois-ci, en revenant plus loin dans son passé, même le passé des parents, Marguerite essaye de répondre à cette question pour tirer une conclusion. Sans aucun doute, cette question renvoie à la construction d'identité du personnage, qui marque sa vie. Donc, il est perceptible que le récit porte principalement sur l'enfance ou plutôt l'adolescence du personnage, et c'est le retour du personnage sur son passé qui concourt dans une grande mesure à

refléter sa personnalité ¹¹⁷. Par ailleurs, ses souvenirs servent de « leçon d'histoire à ceux, malheureusement nombreux, qui en ont besoin » (*FST*, 30). Et elle, en tant que pédagogue, conseille « à ceux qui veulent bien l'entendre, avant de (s')endormir, (qu'il faut se dire) tout simplement que la vie, toute catastrophe qu'elle est, vaut la peine d'être vécue. [...] cela fait du bien, c'est facile, ça (les) gardera en vie » (*FST*, 20). Donc, sa honte d'être associée au régime nazi à cause de sa nationalité allemande et les méfaits de son grand-père perdent de l'importance devant la fête familiale, et Marguerite constate que « (ses enfants n'ont pas réellement besoin des) réponses aux *Where are you from* » (*FST*, 255), et ce soulagement est sans aucun doute l'aboutissement de l'histoire de Marguerite ici, aussi de celle d'Anne dans *De mémoire de femme*, et de celle de Marguerite dans *Parallèles*.

Maintenant, revenons une fois encore sur le projet d'écrire du personnage. Nous nous rendons compte qu'à partir d'une manière pareille, soit l'évocation ; à partir des thèmes similaires, qui sont les souvenirs d'enfance et les souvenirs familiaux ; et à partir de l'objectif d'écrire identique, c'est-à-dire la recherche de l'origine et le soulagement du sentiment de la honte et de la culpabilité, le personnage-écrivain(e) est mis en parallèle avec l'auteure, et l'écriture du personnage fait référence à cette œuvre *Le figuier sur le toit*.

II.1.b. Réflexion autour de l'œuvre

Dans *Le figuier sur le toit*, même si le récit est à la troisième personne, la mise en abyme peut également jouer le rôle d'intégration de l'auteure dans son œuvre. C'est-à-dire, le procédé de la mise en abyme a pour fonction d'apporter une réflexion auctorielle intra- ou métadiégétique : d'une part, attendu que la mise en abyme permet à l'auteure d'engager une critique sur sa propre œuvre, dans une certaine mesure, cette critique reflète l'existence de l'auteure dans son œuvre, en sorte que l'identité du personnage et de l'auteure soit renforcée. D'autre part, étant donné l'omniscience de l'auteure, plus précisément, la réflexion de l'auteure

¹¹⁷ Selon Philippe Lejeune, l'autobiographe cherche à mettre en valeur la formation de la personnalité, dans un contexte où le personnage est à l'âge de l'enfance. Par là, le lien entre autobiographie et récit d'enfance est justifié, et il est si étroit que la part accordée au récit d'enfance permet d'identifier l'autobiographie. Philippe Lejeune. *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin, 1998, p.15.-.16.

concerne l'événement futur que le personnage est incapable de prévoir, le fait que le personnage n'est qu'un être inventé par l'auteure à base de sa propre personnalité est de toute façon mis en avant. A proprement parler, il est toujours soutenable de se reporter à notre problématique principale : l'écriture autofictionnelle.

• Critique sur l'œuvre, preuve de l'existence de l'auteure

La quatrième partie de l'œuvre « Les années désastreuses » s'ouvre par un chapitre « Avant-propos », par lequel l'écriture de l'écrivain(e)-personnage et notre œuvre se confondent, puisque le récit donne l'impression au lecteur que le moment d'écriture de la vieille dame coïncide avec le présent où se trouve l'auteure : en « 2008. C'est le mois d'août. Le soleil brille à Toronto » (*FST*, 181). En plus, on trouve qu'il s'agit surtout des souvenirs du personnage pendant des années troubles. Plus précisément, l'œuvre se focalise sur les souvenirs d'enfance du personnage principal et l'histoire de ses ancêtres, qui aboutissent bientôt à la clôture de l'œuvre. En même temps, on remarque que cet arrangement des événements dans l'œuvre par l'auteure est en tout point similaire à l'écriture de la vieille dame, en s'appuyant sur la narration suivante : « Le manuscrit tire à sa fin. La vieille dame relit pour la troisième fois les pages dans lesquelles elle tente de décrire les années désastreuses telles que sa famille les a vécues » (*FST*, 181). Alors, ici, il semble que des coïncidences ont pour effet d'associer notre auteure à son personnage-écrivain(e).

Par ailleurs, la mise en abyme renvoie à une réflexion de l'auteure sur son œuvre. Alors, cette réflexion s'impose en général à propos de ce qu'elle est en train d'écrire. Ainsi, dans l'exemple ci-dessous, il s'agit d'une explication de l'auteure pour le choix de la manière à utiliser pour conduire son œuvre. Bien sûr, cette explication est représentée sous forme d'une réflexion au nom du personnage de Marguerite : l'énonciation révèle que la vieille dame est mal à l'aise devant son travail, et qu'elle tente de « décrire l'indescriptible sans voiler l'émotion » (*FST*, 181) :

Toutefois, elle est encore un peu mécontente de son travail. Jamais un texte ne lui a donné autant de mal. [...] La vieille dame n'a pas l'intention de parler en termes

poétiques de l'époque nazie. Mais elle se rend compte – rend compte, quelle lourde tâche ! – que dans cette partie du manuscrit ses sentiments sont paralysés ; elle-même y est presque aphone. Froide.(FST, 181)

Alors, bien que la narration adopte le point de vue interne de la vieille dame, l'auteure réussit à montrer son embarras au moyen de la mise en abyme tandis qu'elle est obligée d'écrire des années pleines de malheurs. Autrement dit, des énonciations ci-dessus construisent une réflexion métadiégétique : à la faveur d'un ton critique, comme « ses sentiments sont paralysés », « aphone » et « froide », il s'avère qu'une autocritique de l'auteure est introduite à cause de la mise en abyme. Pour ainsi dire, l'écrivain(e)-personnage joue exactement ici « son rôle de porte-parole »¹¹⁸. D'ailleurs, au fur et à mesure du passage du discours indirect libre au discours direct, notamment, il est remarquable que l'emploi du point d'exclamation semble marquer l'incursion du point de vue de la narratrice, qui équivaut ici à celui de l'auteure. Donc, ce discours direct donne l'impression que l'auteure affirme la difficulté de finir cette œuvre que le lecteur tient dans la main.

• **Réflexion conduisant au développement de l'œuvre**

Ensuite, au sujet de l'événement futur qui sera mis en scène dans cette partie « Les années désastreuses » après le chapitre « Avant-propos », proprement dit, il s'agit de souvenirs que la vieille dame gardera dans son écriture, il semble que la narratrice prévoit d'abord la difficulté pour l'écrivain(e)-personnage à décrire ces années terribles, mais en même temps, elle proclame ainsi :

Une chose est certaine : elle ne veut pas qualifier ces années désastreuses de « folie allemande ». Certes, il arrive qu'un fou commette un crime. Mais placer l'Holocauste sous le signe de la folie, ah non ! Le génocide est un crime inexorable. Un point, c'est tout.(FST, 181)

Ici, il se produit une rivalité entre le point de vue du personnage et celui de la narratrice, mais enfin, c'est le point de vue de la narratrice qui l'emporte. En effet, le récit du point de vue de la narratrice reflète déjà essentiellement ce qui va s'écrire dans les chapitres suivants, ainsi l'énonciation servant de résumé de cette

¹¹⁸ Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. op. cit.*, p.72.

partie : « un fou (commet) un crime. [...] un crime inexcusable. Un point, c'est tout ». Par un autre biais, grâce à la mise en abyme, il semble que l'auteure apporte une réflexion sur son œuvre, plus précisément, sur des événements qui seront bientôt mis en scène dans cette partie de son œuvre, également, sur son écriture avec la tonalité critique propre à ce « crime inexcusable ».

Enfin, à la fin de cette partie intitulée « Les années désastreuses », cette narration suivante qui est à la première personne joue le rôle de nouveau d'associer le personnage avec l'auteure : « Je me dépêche d'arriver à la fin de ce manuscrit qui tente de décrire une descente dans le passé confus et troublé qu'a été le mien, qui veut répondre à la question que l'on me pose depuis 1958 : *Where are you from ? Where are you from ? Where...* » (FST, 238). En plus, il semble que cette énonciation a pour effet de tirer une conclusion sur le thème principal de l'œuvre. Simultanément, cette conclusion relève d'une réflexion métadiégétique de l'auteure, qui correspond à son résumé de cette œuvre : tout au long des souvenirs d'enfance, l'euphorie bienheureuse se traduit par l'intimité avec la famille, mais est nuancée par une note profondément nostalgique.

Pour ainsi dire, à l'instar du choix de la langue d'écriture que nous avons déjà évoqué auparavant, l'évocation du passé témoigne d'une mélancolie qui caractérise particulièrement cette œuvre *Le figuier sur le toit*. D'un côté, les souvenirs d'enfance contribuent à une commémoration d'un monde perdu, de l'autre, la montée du nazisme, l'exil, la séparation des parents et l'installation au Canada ont pour effet de faire allusion à un retour sur les lieux de l'enfance. C'est la raison pour laquelle l'œuvre met l'accent sur cette question centrale à maintes reprises : « *Where are you from ?* ». Bref, à cause de la mise en abyme, le récit passe pour une réflexion de l'auteure sur son œuvre, y compris une réflexion sur le développement de l'intrigue, également, une réflexion sur le thème de son œuvre, qui est en fait mis en relief par l'intermédiaire de ce « récit spéculaire ».

II.2. L'autocitation

Si le procédé de la mise en abyme constitue un cas particulier de phénomène intertextuel, souvent mis en œuvre chez Marguerite Andersen, la mise en rapport d'une œuvre avec l'autre œuvre témoigne en fait du style d'écriture

d'Andersen. Plus précisément, dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*, nous avons déjà travaillé sur l'emploi de la citation et l'insertion de documents objectifs, qui ont en général pour objectif d'attester l'existence du pacte autobiographique dans l'écriture autofictionnelle. En même temps, nous remarquons qu'il existe des événements sélectionnés qui sont écrits et réécrits comme des thèmes constants, à l'instar de la réécriture de la mer Baltique, de celle de la liaison entre notre héroïne et son beau-frère, etc., il s'ensuit une relation entre les œuvres. A côté de cela, dans *Le figuier sur le toit*, il s'agit d'une autocitation, par laquelle surgit la question de la continuité de l'identité, également, qui donne lieu à une question sur la nouvelle, définie généralement comme le récit court, qui sert ici d'ouverture des perspectives romanesques.

II.2.a. L'autocitation, la continuité de l'identité

Antoine Compagnon a distingué l'allégation de la citation en les considérant comme deux figures contrastées. « L'allégation va du texte vers l'extérieur ; la citation va de l'extérieur vers le texte comme vers un enfermement, une emprise »¹¹⁹. Alors, dans *Le figuier sur le toit*, il s'agit plutôt de la citation, plus précisément, de l'autocitation, puisque au lieu d'aller du texte vers son dehors, l'auteure fait venir ce dehors dans le but de l'incorporer dans le texte, de telle manière qu'une relation soit établie entre ses propres œuvres. Alors, en premier lieu, nous nous pencherons sur le premier type d'autocitation, qui a pour fonction de démontrer l'identité du personnage et de l'auteure.

Inspirée d'Arthur Mille, qui essaie de se sortir du blocage de l'écrivain en écrivant une nouvelle sur la peau d'une femme nue, Marguerite, en tant qu'écrivaine, a envie d'imiter cette méthode d'écriture, et la narratrice entend prouver cette idée : « elle est très satisfaite d'avoir eu simultanément la même idée que Miller sans être au courant du texte de l'auteur américain et d'avoir écrit *L'homme-papier*, un roman dans lequel une femme écrivain imagine écrire sur la peau d'un homme. Oui, elle aime bien ses livres » (*FST*, 32). D'un côté, la vieille femme est censée écrire le roman *L'homme-papier*, de l'autre, en fonction de la liste des publications de Marguerite Andersen fournie à la clôture de l'œuvre, il est

¹¹⁹ Antoine Compagnon. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Editions du Seuil, 1979, p.282.

évident que ce roman mentionné ici se trouve dedans. Alors, au lecteur, ces extraits cités ci-dessus prouvent au lecteur que l'écrivain(e)-personnage est associé à l'auteure.

En plus, nous remarquons que la narratrice allègue un autre texte, dans le but de remettre en rapport l'auteure et son personnage. Ainsi l'exemple suivant : lorsque la vieille dame, Marguerite, sort un livre de Thomas Mann et relit des pages, où Thomas décrit une scène qu'un général américain force, en 1945, les habitants de Weimar de défiler les fours crématoires de Buchenwald, la narratrice fait part au lecteur d'un souvenir de Marguerite de cette ville :

Cinquante ans plus tard, Marguerite est elle aussi allée à Buchenwald. De son propre chef. En 1995, lors d'un voyage d'été en Allemagne quand tout à coup, elle s'est sentie prête à faire ce pèlerinage. Plus tard, elle en fait le rapport dans un texte appelé « Buchenwald », publié dans son recueil de nouvelles.(FST, 150)

Alors, l'autocitation est avérée par un double renvoi au périphrase. La narratrice mentionne ici un texte polémique « *Buchenwald* » dont une note, en bas de page, renvoie à « *Les crus de l'Esplanade, Sudbury, Prise de parole, 1998.* » (FST, 150), pour établir un dialogue entre les écrits de la vieille dame et l'œuvre qui nous concerne ici. En plus, le lecteur peut vérifier à la fin de l'œuvre que ce titre figure bien dans la liste des œuvres de l'auteure, puisque « le phénomène d'autocitation est établi lorsque les œuvres du héros-écrivain se retrouvent dans la liste attribuée à l'auteur »¹²⁰. Dans ce cas-là, l'écriture de l'écrivain(e)-personnage atteste non seulement de ses souvenirs, mais aussi constitue l'identité du personnage et de l'auteure.

Par conséquent, par rapport au récit à la troisième personne, dans lequel l'identité du personnage et de l'auteur s'estompe, le jeu des deux autocitations y construit tout à fait une situation antagoniste. Dans ce cas-là, le personnage est capable de prouver la continuité de son identité, à proprement parler, en tant qu'écrivaine, dans ces œuvres, de sorte que l'identité de l'écrivain(e)-personnage et de l'auteure puisse être établie dans *Le figuier sur le toit*. Néanmoins, c'est exactement au moyen de ce paradoxe, autrement dit, de cette indétermination de

¹²⁰ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.116.

l'identité du personnage et de l'auteure résultant d'une telle dissociation engendrée par l'emploi de la troisième personne, que l'auteure est apte à accorder son attention à l'écriture autobiographique et à l'écriture romanesque tout à la fois. C'est-à-dire, le personnage ressemble à l'auteure, et cette ressemblance entre auteure et personnage principal laisse une part importante à la fiction afin de dévoiler encore plus profondément la vérité du Moi, et c'est bien cette ressemblance qui marque l'autofiction. Et la troisième partie de notre recherche « L'hétérogénéité » se penchera sur cette ressemblance, qui est en fait un effet de la représentation.

II.2.b. Métadiscours, un outil de communication

L'autofiction, en tant que nouveau genre, est définie par son style, ainsi « par une liberté d'écriture, un refus du style littéraire. Mais il est clair que cette opposition de forme entraîne aussi des différences de contenu »¹²¹. Alors, il s'ensuit que la mise en relation de l'écriture autofictionnelle avec l'autre écriture contribue à diversifier sa forme, même à enrichir son contenu. Et chez Marguerite Andersen, le lien entre des textes se présente par le jeu de l'intertextualité, dans *Le figuier sur le toit*, surtout par l'autocitation. Elle sert premièrement d'indication référentielle, qui permet au lecteur l'identification de l'auteure avec l'écrivain(e)-personnage, dont nous avons déjà parlé dans la section précédente ; ou bien, elle prend une valeur encore plus nettement métadiscursive, soit comme une introduction ou un commentaire du texte. De toute façon, l'autocitation a pour objectif d'aider le lecteur dans la réception de l'œuvre. Donc, en second lieu, l'autocitation est prise en considération, parce qu'elle aborde la question de la communication des textes qui sont mis en parallèle. Surtout, la nouvelle citée peut être considérée comme une ouverture romanesque.

• Indication référentielle aidant à l'identification de l'auteure avec l'écrivain(e)-personnage

¹²¹ Laurent Jenny. « L'autofiction ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2003. [en ligne]. In : Département de français moderne – Université de Genève. Disponible sur : <
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html> >. (Consulté le 22 mai 2014)

Rappelons tout de suite, que dans l'exemple ci-dessus, la narratrice évoque l'écrit de la vieille dame, « *Buchenwald* », publié dans le recueil de nouvelles « *Les crus de l'Esplanade* ». En même temps, nous rappelons que cette autocitation concourt à la continuité de l'identité du personnage et au rapprochement du personnage avec l'auteure. Donc, lorsque la vieille dame se relit, Marguerite Andersen inscrit réellement *Buchenwald* dans une double perspective de contradiction générique et de continuité thématique:

Dans son texte, elle met la belle Allemagne aux fugues, cathédrales, contes de fée et grands penseurs en contraste avec celle des nazis avec ses barbelés, ses wagons à bestiaux et ses chambres à gaz. Elle en fait un drame strictement individuel, entre un individuel et son pays.(FST, 150)

En réalité, le commentaire ci-dessus à propos du texte *Buchenwald* fait écho à l'écriture de la vieille dame dans *Le figuier sur le toit*. C'est-à-dire que l'évocation de ses souvenirs d'enfance en Allemagne se disloque, elle est composée des souvenirs heureux et des fragments horribles, de façon à mettre l'accent sur un conflit sentimental du personnage. Ainsi nous citons comme exemple la perception du personnage de la ville de Weimar : « Weimar, ville de Goethe et de Buchenwald. Ville du poète humaniste et du meurtrier tortionnaire. L'oxymoron par excellence » (FST, 150).

Donc, il s'avère que cette autocitation se constitue en métadiscours. A partir de cela, l'auteure invite le lecteur à restituer une dimension autobiographique à ses écritures en général et au *Figuier sur le toit* en particulier. D'abord, par un rappel de sa relecture de la nouvelle, qui est étroitement reliée à son écriture en cours. En attendant, quelques mots importants attirent l'attention de Marguerite : « En relisant la nouvelle, la vieille dame remarque que les mots *recul* et *reculer* y apparaissent plusieurs fois » (FST, 150). Alors, les mots *recul* et *reculer* font allusion à la frayeur de la femme dans la nouvelle. C'est bien cette émotion forte et intense éprouvée face à ces douloureux souvenirs que ressent la vieille dame au moment de la lecture. Autrement dit, cette autocitation a pour effet de pousser la vieille dame à passer de la lecture à la réflexion, qui se déroule sur le mode de la mélancolie.

Par là, elle se souvient d'« un moment de sa visite » (*FST*, 151), en rétablissant ensuite la réalité des épisodes qui avaient été romancés, afin d'expliquer que l'« horreur la submerge alors, le cauchemar l'importe » (*FST*, 151) :

*C'est moi qui suis dans cette pièce dont le sol est jonché de cadavres sur lesquels je dois me tenir debout. Je tressaille, je veux sortir d'ici, j'affirme mon innocence, quarante visages se tournent vers moi, leurs corps d'homme, de femmes, d'enfant sont accrochés tels des côtés de bœuf dans une boucherie, un abattoir, le sang coule, je dois vomir¹²². (*FST*, 151)*

Tout particulièrement, il est remarquable que l'autocitation ci-dessus puisse s'analyser, au niveau formel, comme une pratique intertextuelle. Ici, elle porte immédiatement sur une description, infiniment triste, de la misère à Buchenwald. Alors, le sentiment d'angoisse, d'impuissant ce qui surgit à la visite de la femme est réinvesti de cette manière dans la relecture de cette nouvelle. Pour ainsi dire, l'autocitation apparaît comme le vecteur mélancolique, et sa répétition ressemble à un commentaire pour l'histoire des années tremblantes, qui est ici renforcée par l'angoissante description d'une pièce dans le camp de concentration. Pour ainsi dire, l'autocitation contribue à mettre en relief l'émotion de Marguerite et sa persistance. Plus précisément, il s'agit de la mélancolie et du tourment. Lorsqu'elle se rappelle le crime, elle est « de nouveau [...] saisie des maux qui l'ont tourmentée à Buchenwald » (*FST*, 151).

Par contre, l'autocitation s'observe, au niveau sémantique, comme un métadiscours, qui problématise l'origine, la forme et la signification de l'œuvre *Le figuier sur le toit*, et qui sert d'outil de communication destiné à assurer à l'œuvre une réception conforme au dessein de l'auteure¹²³. Alors, avant tout, ces intrusions métadiégétiques ont pour objectif de préciser le statut de la narratrice. A proprement parler, la narration à la troisième personne est suspendue par l'invasion d'une soi-disant autocitation à la première personne, « C'est moi qui [...] Je tressaille, [...] je dois vomir » (*FST*, 151). Ici, la narratrice ne joue plus du paradoxe, puisqu'elle ne peut pas refuser d'être confondue avec l'écrivain(e)-

¹²² Marguerite Andersen. « Buchenwald ». dans *Les crus de l'Esplanade*. Sudbury, Prise de parole, 1998, p.216.-217.

¹²³ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.126.

personnage. Pour ainsi dire, l'intervention métadiégétique est analysée comme un procédé rhétorique de narration, l'identité du personnage, de la narratrice, et de l'auteure est construite.

• **Nouvelle citée : ouverture romanesque**

En outre, le métadiscours a pour objet de structurer le récit. C'est-à-dire, l'auteure intervient à plusieurs reprises dans le récit pour préciser non seulement les circonstances de l'écriture mais aussi les questions que le rapport entre une écriture avec l'autre lui pose. A cet égard, l'auteure donne à cette nouvelle citée la valeur d'un témoignage initial, qui est maintenant censé être corrigé. En voyant avec satisfaction la conclusion à laquelle le protagoniste dans la nouvelle arrive : « Non... je n'irai pas revoir la grande maison de Goethe, ni son pavillon de campagne. Je n'ai pas le temps d'admirer le génie allemand, sa poésie »¹²⁴ (*FST*, 151), l'écrivaine « en elle demande si au lieu du mot *temps* elle n'aurait pas dû employer le mot *envie* » (*FST*, 151).

De plus, la possibilité de récrire ce témoignage embryonnaire est mise en relief : « Elle pourrait essayer de récrire le texte dans sa totalité, maintenant qu'elle est au courant de l'antisémitisme de son grand-père » (*FST*, 152). Alors, bien que la narration soit de nouveau à la troisième personne, elle donne l'impression que cette réflexion sur la réécriture de la nouvelle est contemporaine de la narration. En effet, elle construit un métadiscours par lequel l'auteure y introduit un principe dialogique en la personne de la vieille dame. Et cela démontre en fait sa capacité réflexive, son aptitude à observer tout ce qui est en train de se décrire, sa vigilance critique.

Par un autre biais, il semble que l'autocitation de la nouvelle « *Buchenwald* » joue dans une certaine mesure le rôle d'ouverture des perspectives du *Figuier sur le toit*. En effet, cette réécriture témoigne d'un prolongement de la fin de la nouvelle. En sortant, le protagoniste dans *Buchenwald* se déclare : « Je dois aller retrouver une petite fille mal élevée que j'ai

¹²⁴ Marguerite Andersen. « *Buchenwald* ». dans *Les crus de l'Esplanade. op. cit.*, p.220.

injustement associée aux crimes de ses aïeux »¹²⁵. Bien sûr, « une petite fille » désigne en apparence Carla, qui est un enfant gâté dans la famille. En réalité, il semble qu'une relation ambiguë s'établisse entre les « crimes de ses aïeux » et le grand-père maternel, qui est un antisémite. Egalement, « retrouver une petite fille » peut signifier dans *Le figuier sur le toit* la recherche du temps perdu. En ce temps-là, la vieille dame était aussi une petite fille, qui est forcément en rapport avec son grand-père. Ainsi, elle s'avoue qu'elle ne peut pas « l'effacer, cette histoire, (ni) nier l'existence du fier chevalier balte aux chevaux blancs et aux yeux bleus, (ni) le faire mourir avant même la Première guerre, innocent comme l'autre grand-père » (*FST*, 147). Par conséquent, si nous disons que la nouvelle se termine par une fin ouverte, c'est la raison pour laquelle la vieille dame profite de la réécriture dans le but de se pencher sur le passé, surtout sur son enfance et son adolescence, en attendant, elle essaye de sonder des secrets dans la famille, notamment la découverte du grand-père fautif duquel elle n'a pas parlé dans sa nouvelle.

Cependant, maintenant, surgit un changement décisif pour la vieille dame. Plus précisément, elle écrit dans sa nouvelle qu'elle porte le crime en elle-même : « J'ai pris cette décision d'affronter...quoi ? Les monstres d'un autre temps ? Non. Moi-même plutôt, le monstre qui m'habite, que je réprime quotidiennement, cet être allemand de mauvaise renommée »¹²⁶. En revanche, cette fois-ci, après avoir découvert le secret de son grand-père, Marguerite se sent « prise, coincée, ébranlée par un dilemme familial » (*FST*, 148), elle se sent déchirée entre l'opinion personnelle et le lien familial, ainsi la vieille dame conclut : « Les liens familiaux et les opinions personnelles, quels misérables conflits ! Se détacher de ce qui nous est proche, aimer moins, ne plus aimer, comment faire ? [...] Il est mort, ce grand-père, je ne suis pas obligée d'aller me battre avec lui » (*FST*, 147).

En plus, rappelons d'abord ce métadiscours ci-dessous qui implique une réflexion de l'auteure sur cette écriture en cours, et qui tend à envahir le texte, ainsi : « Inventer un discours entre lui et sa petite-fille, par exemple. Mais en a-t-elle envie ? En a-t-elle le temps ? Pas pour le moment » (*FST*, 152). Alors, à la

¹²⁵ *Ibid.*, p.220.

¹²⁶ *Ibid.*, p.209.

conclusion du roman, il est remarquable que la vieille dame explique pourquoi ce n'est pas le moment d'inventer ce discours entre son grand-père et elle-même. Parce qu'elle insiste sur un futur libérateur après la manifestation de son sentiment de honte et de culpabilité en retournant vers le passé, et que les méfaits de son grand-père perdent de l'importance devant la fête familiale : « A condition aussi de ne pas révéler la lointaine tare de l'arrière-grand-père balte. Oublions-le, se-dit elle. Après tout, les réponses aux *Where are you from*, mes enfants et les leurs n'en ont pas vraiment besoin » (FST, 255). Par conséquent, c'est son amour et son optimisme pour l'avenir de ses descendants qui soutiennent la vieille dame. Et c'est pourquoi *Le figuier sur le toit* se focalise non seulement sur les souvenirs d'enfance de la vieille dame, mais aussi sur sa propre famille, « La famille...Rien que d'y penser, Marguerite oublie et le sommeil et la mort » (FST, 28). Pour ainsi dire, l'importance du lien familial constitue un thème essentiel dans *Le figuier sur le toit*. Et en ce qui concerne le rôle de la famille dans la vie de la vieille dame, nous l'explorerons davantage prochainement.

Conclusion, l'autocitation dans *Le figuier sur le toit* peut être considérée comme une indication qui fonde l'identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure, également, comme un procédé d'entretien qui favorise la communication parmi des œuvres d'Andersen. Et dans tous les cas, elle relève de l'intertextualité, qui « guide ainsi la lecture, [...] augmente l'intérêt et le plaisir de l'acte de lire. Sa découverte progressive rend le lecteur complice, témoin de l'acte d'écriture, l'aide à questionner le texte, fait entrer le lecteur dans l'atelier de l'écrivain »¹²⁷.

¹²⁷ Christian Klein. « Introduction ». dans Christian Klein(dir.). *Réécriture Heine, Kafka, Celan, Müller : essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XXème siècle*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989, p.8.

Deuxième partie : L'anti-chronologique

Paul Ricœur a démontré dans *Temps et récit* « que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle »¹²⁸, donc le temps et le récit ne peuvent pas se penser séparément, et en même temps, le temps est en rapport étroit avec la structure narrative, et il joue un rôle essentiel dans la lecture du récit. Chez Bertrand Gervais, le récit est défini comme le lieu de la représentation discursive de l'action. Et la triple mimésis correspond en fait aux trois temps dans l'entreprise d'articulation du temps au récit, il s'agit du passage de la pré-compréhension ou pré-figuration du champ pratique à une refiguration de ce même champ. Entre les deux pôles, mimésis II permet de mettre en forme l'agir humain de manière narrative et temporelle. C'est-à-dire, mimésis I est « la préfiguration du champ pratique » et mimésis III est la « refiguration (de ce champ) par la réception de l'œuvre », et elles constituent l'amont et l'aval de mimésis II, qui occupe une position intermédiaire entre les deux opérations, en correspondant à « l'opération de configuration constitutive de la mise en intrigue »¹²⁹. Par là, on dit que la triple mimésis contribue à la compréhension et à la représentation du monde de l'action. Puisque le récit est d'abord constitué d'une précompréhension de l'action au niveau de mimésis I. Ensuite, avec mimésis II le récit s'engage dans l'activité de configuration, soit le « passage du paradigmatique au syntagmatique »¹³⁰, et alors « le royaume de la fiction », soit celui du « comme si » s'ouvre. Et enfin, le lecteur s'intègre au récit dans mimésis III, qui marque l'intersection du monde du texte et du monde du lecteur. Et à travers l'interprétation, c'est-à-dire, le plan narratif est mis en œuvre dans un ordre temporel, le récit finit par la représentation de l'action. Pour ainsi dire, lorsque le lecteur achève le parcours de la mimésis, qui n'est pas seulement la copie ou l'imitation d'une réalité mais plutôt la représentation, en tant que production d'un modèle mental ou symbolique de la réalité, le récit prend son sens et atteint son objet de faire croire le lecteur à sa véracité. Par conséquent, le

¹²⁸ Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome1, L'intrigue et le récit historique*. Paris, Editions du Seuil, 1991, p.105.

¹²⁹ *Ibid.*, p.106.

¹³⁰ *Ibid.*, p.128.

lecteur passe d'« un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré »¹³¹, et les points temporels d'un monde refiguré sont marqués par l'acte de configuration. Alors, dans le mode de l'écriture mémorielle, le lecteur a l'impression que la temporalité est présentée normalement sur deux axes : le présent et le passé.

A la différence de la durée de l'histoire dans les mémoires, le roman autobiographique se concentre sur quelques instants de crise au lieu d'une vie entière. Si l'intrigue se concentre plus dans le temps, le récit révèle plus une volonté de construction dramatique et une certaine exacerbation romanesque. Au contraire, afin de mettre en relief la dimension référentielle, il faut qu'une personne réelle, soit l'auteur, fasse de sa propre existence un récit rétrospectif, dans lequel elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹³². Par conséquent, nous remarquons que la représentation des souvenirs du personnage dans les œuvres que nous étudions met en valeur quelques événements importants, tels que la naissance, le mariage, l'exil et l'écriture, de sorte que le temps devient normalement broyé. Nous voyons qu'il y a des scènes emblématiques que l'auteure a choisies et a reconfigurées, pour que le temps broyé soit encore significatif, quelquefois interminable, quelquefois intemporel.

Par un autre biais, à propos de la représentation du temps dans les trois œuvres qui nous concernent, il s'agit d'abord d'un caractère commun, c'est-à-dire, l'anti-chronologique. Alors, tous les récits relèvent du récit mémoriel, et sans exception, la narratrice évoque le passé du personnage au moment présent. Cependant, la représentation du temps dans chaque œuvre est marquée par l'originalité, ainsi, cette partie sera composée des chapitres destinés à l'étude de l'écriture du temps dans *De mémoire de femme*, *Parallèles* et *Le figuier sur le toit*. Proprement dit, l'écriture du temps dans *De mémoire de femme* est en général caractérisée par le temps du journal ; Anne, à la fois narratrice et personnage, participe à un voyage temporel, du présent au passé. Et avec la présence des deux personnages principaux dans *Parallèles*, l'ordre temporel n'est plus

¹³¹ *Ibid.*, p.108.

¹³² Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique. op. cit.*, p.14.

simplement du présent au passé, mais émerge un moment particulier que nous devons noter, soit la rencontre des deux personnages, Marguerite et Lucienne, en sorte que l'écriture du temps y témoigne des strates multiples. Surtout, le temps du dialogue occupe une place importante, d'une part, une transition temporelle résultant de la mise en scène du temps de dialogue conduit à la distinction du personnage avec la narratrice, d'autre part, la représentation des communications entre les personnages a pour objectif de faire revivre la scène, d'offrir un effet de réel. Enfin, l'écriture du temps dans *Le figuier sur le toit* sert à mettre en comparaison l'enfance et la vieillesse. En effet, il est question du choix de la période de l'enfance. Dans cet âge de la vie, « (l) a distinction entre réel et fiction n'est pas encore stable. La merveille demeure possible, aussi bien que la catastrophe, plus douloureuse encore de n'être point explicable. [...] Il s'agit d'apprendre à se voir, comme un autre, dans un miroir encore franchissable »¹³³. Donc, l'auteure crée l'image d'une femme âgée qui réfléchit sur l'origine, la vie et la mort, ainsi que l'avenir en se souvenant de son passé.

En attendant, le temps est lié à l'espace, soit l'espace où le personnage passe, soit l'espace imaginé où le personnage nous permet de découvrir son monde intérieur. Par ailleurs, au niveau de la narration des souvenirs, les œuvres qui nous concernent font preuve de la fragmentation et de l'anti-chronologique. On dit qu'une écriture des événements successifs fait preuve de la complétude d'une vie, c'est une référence historique, chronique mais banale. Au contraire, l'écriture autofictionnelle se concentre seulement sur quelques événements importants, qui sont considérés comme des éclats de mémoire. Donc, pour leur donner un caractère de fiction, l'auteur les représente au moyen de la condensation, de l'énonciation et de la rhétorique, et enfin les relie par l'imagination qui peut remplir les trous de mémoire, de telle façon que le roman autobiographique témoigne d' « une densité supérieure au survol toujours un peu lâche, plat et répétitif d'une vie entière »¹³⁴ et d'une volonté de construction dramatique.

Dans le cas de la dramatisation, les lecteurs sont demandés de distinguer des moments de crise, qui ne s'organisent jamais en proportion du dénouement, et

¹³³ Florence Godeau. *Poétique du récit d'enfance : Benjamin, Nabokov, Sarraute. op. cit.*, p.11.

¹³⁴ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.195.

qui « se donnent plutôt comme extraits d'une chronique interminable, comme les moments forts d'une existence inachevée »¹³⁵, de restituer le temps broyé à travers des scènes. A partir de cela, nous nous apercevons qu'il y a des thématiques qui servent à résumer les œuvres que nous étudions. Elles sont l'espace vécu, la pratique figurative de la nature et l'espace imaginé. Par conséquent, un chapitre portant sur l'écriture spatio-temporelle dans *De mémoire de femme* et *Parallèles* sera impliqué dans cette partie. Par là, émerge un dialogue entre les œuvres grâce à la réécriture des thèmes constants, qui participe de la réécriture macrotextuelle. Alors, nous supposons que le journal intime d'Anne devient un espace-temps où notre auteure combine la réalité avec l'imagination, et que les écrits de Marguerite et de Lucienne constituent un lieu imaginé où elles s'expriment et communiquent.

¹³⁵ *Ibid.*,

Chapitre I : Le temps du journal intime dans *De mémoire de femme*

De mémoire de femme se divise en six parties. La majorité des récits sont marqués par une date. L'œuvre se rapproche ainsi du journal intime. Pour ainsi dire, l'écriture du personnage se présente dans une certaine mesure sous forme du journal intime. Nous voyons qu'Anne écrit ses journaux intimes à Paris, en même temps, elle se rappelle ses comportements et ses jugements, lorsqu'elle est amoureuse, qui constituent les deux parties, « Avant A. ou vingt-huit questions » et « A. ». Donc, si nous disons que la mise en abyme de l'écriture du personnage que nous avons analysée dans la partie précédente a pour effet de mettre en relief la réflexion de l'auteure à propos de son œuvre à travers une écriture spéculaire du personnage, alors dans cette partie, nous allons passer au journal intime, qui passe pour un lieu privé, où le personnage dévoile des secrets. En même temps, c'est à la faveur du journal intime que l'écrivaine-narratrice est associée à l'auteure, de telle manière que le récit se concentre sur la représentation de soi, puisque la narration ici est sous la forme du pronom « je », soit la voix autodiégétique.

Cependant, Michel Braud trace une frontière entre le journal authentique et le journal fictif : le texte du journal authentique est organisé par le point de vue unique du diariste, qui ne connaît pas d'altération. Le diariste ne rapporte jamais ce que pense un autre personnage, ou alors il le présente comme une supposition de sa part. Au contraire, le journal fictif s'en tient à un point de vue unique, sans lequel, un journal n'est plus identifiable comme tel. En revanche, l'écriture fictionnelle est composée pour partie d'un journal fictif et pour partie de passages plus strictement narratifs, alors elle présente la confrontation des points de vue différents, ceux du narrateur du récit et du diariste, par laquelle s'expose le caractère fictif du texte¹³⁶. Par conséquent, par rapport au caractère autobiographique de l'autofiction, son autre caractère fictionnel nous rappelle que l'acte d'écrire du personnage n'aboutit pas à une reconstruction tout à fait vraie du passé, comme dans *De mémoire de femme*, nous remarquons que l'écriture du journal intime n'est pas absolument privée, la fiction peut toujours mimer cette forme. Donc, la voix autodiégétique peut être transgressée.

¹³⁶ Michel Braud. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. Paris, Editions du Seuil, 2006, p.252.-.253.

D'ailleurs, à la différence du récit qui raconte une succession des événements à l'ordre du temps, l'écriture autofictionnelle dispose d'une structure temporelle fragmentaire, qui se traduit normalement par une alternance entre le présent et le passé. Ainsi, la discontinuité et l'alternance temporelle mettent en relief dans une certaine mesure son caractère de la fragmentation et de l'anti-chronologique. Alors, le récit, sous forme du journal intime, semble complexifier cette structure. Puisque le journal intime se construit dans un va et vient entre le présent du diariste et son passé, mais il existe un laps de temps réduit à quelques heures, voire quelques minutes, qui les sépare. En ce sens, ayant recours à l'étude du temps dans le récit de Gérard Genette¹³⁷, Gasparini précise les relations entre temps de l'histoire et temps du récit : Raconter l'histoire, c'est rendre compte d'une succession d'événements, par une succession de mots et de phrases ; le récit, on y trouve les deux lignes temporelles du récit mémoriel, c'est-à-dire le passé narratif et le présent commentaire. En même temps, ce laps de temps entre le présent et le passé est suffisant pour le diariste afin de déboucher sur une rétrospection plus lointaine, sur un morceau d'autobiographie, et d'avoir un commentaire et un jugement de lui-même plus complets. Dans ce cas-là, dans l'écriture autofictionnelle, le discours empathique du diariste a pour fonction de l'associer à l'auteur, qui partage en grande partie les expériences du diariste. Alors, le narrataire est double, il se confond avec le diariste en même temps avec un lecteur extérieur. Et quant au destinataire du journal intime, nous l'explorerons dans la section « Une voix autodiégétique ». Et cette section « Ecrire le temps » portera sur ce laps de temps qui lie le passé et le présent, de telle façon que le temps du journal intime semble un moment particulier de l'existence du diariste.

I. Ecrire le temps

I.1. Un laps de temps entre le présent et le passé

Michel Braud considère le journal intime comme une expérience du temps, et il rappelle que l'écriture d'un journal est en fait celle du temps, qui reflète avant tout l'existence du diariste au moment d'énonciation :

¹³⁷ Gérard Genette. *Figures, III*. Paris, Editions du Seuil, 1996, p.78.

Le diariste qui se regarde dans son journal se sent pris dans le passage du temps, découvre n'avoir d'existence que temporelle. [...] Tenir son journal équivaut alors à faire le compte rendu de sa vie et à interroger cette dimension de soi. C'est écrire le temps, écrire son temps. L'expérience du temps est immédiate ; elle relève de la perception que j'ai de moi-même. [...] Le temps est mon lieu, celui où je suis et dont je ne peux sortir ; je n'existe pas sans lui. Mon être est porté par la dynamique du temps, je m'incorpore le temps, je suis mon existence¹³⁸.

En ce sens, il explique que le diariste est toujours autre que lui-même, puisque le temps qu'il habite, est toujours différent. Alors, dans *De mémoire de femme*, le personnage principal, Anne, se trouve dans le présent de l'écriture pour retrouver son passé, et son journal intime écrit en fait le passage du temps qu'il vit. Donc, en général, le temps se divise en deux, soit le temps remémoré, soit le moment d'énonciation. Et le laps de temps du journal intime sert de passage du présent au passé. Vu que le temps que le diariste vit est différent, c'est-à-dire qu'elle subit le passage temporel du présent au passé, il paraît naturellement autre que lui-même. Et son journal « montre la transformation continue de sa subjectivité, qui en manifeste l'identité et qui permet le recul à soi et à son temps »¹³⁹. En conséquence, l'écriture du journal implique une transformation de l'identité du personnage au fur et à mesure de ce passage répétitif du présent au passé, tels que les quatre noms que le personnage d'Anne porte, à savoir, Anne Bohner, Anne Wegscheider, Anne Louvée et Anne Grimm.

Et la structure temporelle dans *De mémoire de femme* s'écarte principalement entre les deux axes, le passé et le présent. En d'autres termes, le personnage d'Anne qui écrit le journal nous conduit à son passé et nous ramène aussi à son présent. En situant sur un premier axe, le moment d'énonciation dans lequel l'activité d'énonciation se développe, Anne est la narratrice qui écrit son journal intime, à partir duquel elle a l'intention de partir vers le passé. Et l'autre axe est le temps remémoré, sa représentation s'effectue d'une manière de régression-progression et le récit s'écrit normalement au temps passé. Ainsi, nous voyons qu'il y a un voyage temporel, qui contient la vie vécue d'Anne. Après avoir calculé, nous trouvons que le début des événements évoqués date environ des années

¹³⁸ Michel Braud. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. op. cit., p.111.

¹³⁹ *Ibid.*, p.113.

vingt, précisément, la naissance d'Anne se passe en 1924. Et puis, c'est une période pleine de malheurs, bouleversements et errances, qui commence à partir de 1932 et finit en 1949, car à ce moment-là, Anne est susceptible de retourner dans sa famille après avoir subi la tension à côté de son mari. Ensuite, la vie recommence à Montréal depuis 1959 jusqu'au 10 septembre 1978, où Anne passe ses vacances à Paris. Simultanément, dès ce jour-là au dernier journal daté le 10 juin 1979, les neuf mois de séjour à Paris sont exactement la période où Anne se plonge dans sa création, en voyageant dans le passé. Alors le temps remémoré se limite dans cet ordre, c'est-à-dire les événements racontés doivent avoir lieu pendant les cinquante-quatre ans. En plus, malgré des confusions causées par les rêves ou des flous mémoriels, des souvenirs doivent se représenter selon l'ordre chronologique. Puisqu'il y a une nécessité pragmatique de respecter qui s'impose à tous les conteurs, « pour que le conte tienne debout, cet ordre successif qui s'accorde avec l'ordre dans lequel le récepteur en prend connaissance, en superpose les informations et le comprend »¹⁴⁰.

I.1.a. Passé

Dans les journaux d'Anne, tant le destinataire implique, soit Anne elle-même, que le lecteur, on est directement placé sans beaucoup de préalable au milieu de l'action, qui a un rapport avec les souvenirs, mais ils ne sont relatés qu'après-coup. Alors les souvenirs se représentent au moyen d'une série de retours en arrière, qui contribue à la stratification du passé remémoré. Par exemple, le journal du 2 décembre commence par un résumé de la journée d'Anne, qui passe chez le coiffeur, pour la coupe et aussi pour le shampoing et le brushing. Ensuite le flash-back reproduit un mouvement naturellement associatif de la pensée qui porte sur la teinture des cheveux. On est placé dans une autre strate temporelle, soit le passé d'Anne. Et puis, une série de flash-back permet de rapporter des scènes encore antérieures, à partir de « LA SALLE DE BAINS » (*MF*, 62) où la mère se fait sa teinture elle-même, à la salle de bains où on découvre les secrets intimes des autres, à la conversation dans la salle de bains, pendant laquelle la mère et la fille partagent leur intimité, jusqu'à la fin, émergent des scènes sans surveillance du père dans la vie quotidienne de mère et fille.

¹⁴⁰ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *op. cit.*, p.191.

Pour ainsi dire, cette façon d'évoquer le passé au cœur de l'intrigue ressemble à la technique narrative du roman. En même temps, le retour en arrière a pour fonction d'emboîter des histoires, et permet d'enchaîner des scènes non consécutives. On en trouve un autre exemple dans le journal du 4 décembre : il s'agit d'une discussion avec un monsieur sur « LA MORT » (MF, 69) qui amène Anne à penser à l'avenir où elle n'arrive pas à éviter de rencontrer la mort, donc la « mort se trouve ainsi au centre de ma case » (MF, 69), par laquelle elle divise et planifie son thème de l'écriture. Et ensuite, elle pense à la perte de sa grand-mère maternelle, qui est le premier et le seul contact direct avec la mort. Anne nous raconte cette histoire avec de « pénibles détails » (MF, 69) :

Le catafalque était à l'avant, entouré de fleurs, je trouvais que c'était bien beau. Puis, tout à coup, le cercueil s'est mis à disparaître, à descendre lentement vers des profondeurs souterraines. [...] Cela ne m'avait pas fait peur ou bien je n'avais peut-être pas tout à fait saisi ce qui allait lui arriver, mais quand j'ai vu ce cercueil qui nous quittait, j'ai eu la vision, soudaine de quelques hommes au torse nu [...] attendaient de pouvoir s'emparer du cadavre de la vieille femme pour le jeter dans les flammes.(MF, 70)

Alors, à partir de ses souvenirs de l'enterrement de sa grand-mère maternelle, Anne pense bien à sa propre fin : « les corps sont réduits en cendres dans un crématorium, [...] Une bien petit partie, la partie technique, je ne suis pas sûre que cela suffise pour m'enlever toute inquiétude au sujet de ma propre fin » (MF, 71). A ce moment-là, le flash-back nous envoie une nouvelle fois au passé d'Anne, cette fois-ci, il s'agit de la mort de l'autre grand-mère, de l'enterrement de ses cendres, au cimetière d'Ahrenshoop, mais il n'existe pas de lien temporel entre les deux histoires. Ainsi, nous pouvons dire que cela témoigne d'un décrochement temporel, qui « fonctionne comme un indice culturel de littérarité, donc, d'après la poétique commune, de fictionnalité »¹⁴¹. Des flash-back rebondissent dans des différentes strates temporelles dans le passé, de sorte que le temps semble atemporel, qu'il n'y a pas de continuité temporelle. L'auteure a configuré et reconstitué les événements précédents qu'elle a condensés à la faveur de la

¹⁴¹ *Ibid.*, p.197.

technique du décrochement temporel, et cela manifeste la fonction mimétique du récit.

Comme c'est souvent un événement du présent qui rappelle à Anne son passé, alors le temps du journal d'Anne est principalement l'imparfait et le passé composé. Dans l'étude de Harald Weinrich, l'imparfait appartient aux temps narratifs, par contre, le passé composé relève des temps commentatifs, mais ils peuvent relier les actions dans le passé au moment d'énonciation. Donc, grâce à ce lien, tant l'imparfait que le passé composé, la narration d'Anne semble référentielle. En même temps, l'imparfait spécifie en général que l'action s'est répétée de façon habituelle. Comme ce paragraphe à l'imparfait à propos des souvenirs du temps libre passé au bord de la mer Baltique, qui est intercalée parmi des paragraphes au temps passé :

Quand il faisait beau, en mai ou en juin, j'allais flâner le long du Wannsee dans le canoë d'un ami. Je me cachais dans les roseaux, je me réfugiais sous un saule pleurer [...]. Je rêvais. [...] Je rentrais chez moi en état harmonie. [...] Je mangeais. Je montais dans ma chambre. Je lisais, je travaillais un peu. (MF, 51)

Il paraît qu'Anne a l'habitude de passer la journée de cette manière en mai ou en juin, et même jusqu'au moment d'écrire, Anne ne change jamais cette habitude. Donc, Selon G. Genette, cette valeur fréquentative s'inscrit normalement dans une démarche autobiographique¹⁴², l'imparfait est employé en faveur de l'affirmation de la vérité du discours, et c'est cette vérité sur laquelle l'auteure appuie l'autofiction.

I.1.b. Présent, Futur

Dans une certaine mesure, le présent pour le diariste signifie le point à partir duquel il appréhende son existence et l'écrit, ainsi, Braud nous confirme que le « regard sur son existence est situé, ancré dans le présent. Car c'est seulement au présent que le sujet existe »¹⁴³. Donc, dans les journaux d'Anne, nous remarquons que le présent correspond en général au moment des commentaires

¹⁴² Gérard Genette. *Nouveau discours du récit. op. cit.*, p.26.

¹⁴³ Michel Braud. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel. op. cit.*, p.121.

d'Anne à propos d'une journée, d'un instant ou d'une existence. Par exemple, le journal daté de fin janvier correspond bien à une introspection d'Anne de l'importance du corps au cours de la réalisation de son projet d'écrire :

Je me suis aperçu que j'ai besoin de mon corps pour écrire, que j'écris avec mon corps. Ma main ne prend le stylo que si les autres membres de mon corps le veulent bien, il n'y a pas moyen d'écrire si mon corps n'est pas prêt à l'immobilité relative que l'écriture exige de lui. Je peux réfléchir, penser, me souvenir en marchant, en faisant de la bicyclette, en montant ou descendant des escaliers. Pour l'écriture, il faut une même position pendant deux heures ou trois, au moins.[...]mon corps domine mon écriture.(MF, 235)

En transcrivant les perceptions de son corps, le diariste manifeste ici la coïncidence avec le présent. Précisément, il manifeste la coïncidence de l'écriture et du mouvement corporel, par la conscience qui enregistre les réactions du corps et conduit l'écriture. En plus, le présent témoigne d'un présent continu, par lequel Anne tente de saisir sa permanence dans le flux du temps, mais elle va bientôt glisser vers son passé, puisqu'elle va parler de son corps qui a vécu la guerre, le mariage, le rapport sexuel, etc..

Par ailleurs, d'après la valeur du présent de l'indicatif, qui indique une action se déroulant au présent ou un état dans le présent, alors durant l'évocation, son emploi permet d'abord de rappeler que les souvenirs sont interrompus par l'insertion d'un événement du moment de l'énonciation. Par exemple, dans le journal du 5 décembre, nous apprenons qu'à partir du relevé mensuel du compte reçu, Anne évoque le statut de l'argent dans sa famille : « L'ARGENT ne se discutait pas. Il pouvait poser un problème, mais ne devenait pas pour autant le sujet d'une conversation prolongée. [...] L'argent était une commodité, pas plus » (MF, 75-76). A l'inverse, les gens d'aujourd'hui parlent beaucoup de l'argent, l'argent devient tout. Et le culte de l'argent suscite la critique d'Anne :

Pourtant j'y retourne. J'essaie de comprendre. Je me dis que ce sont les destructions de la guerre, la pauvreté de l'après-guerre qui les forcent à être si conscients de l'avoir. J'essaie de leur trouver des excuses. Mais comment excuser leur honte déjà oubliée, leur conviction d'appartenir de nouveau à une race supérieure, et cela grâce à l'argent ?(MF, 77)

Simultanément, cela peut être considéré comme une intervention de l'auteure. Ici, le présent de l'indicatif se réfère au moment où Anne écrit ses journaux d'une part, et au moment où l'auteure écrivait ses commentaires de l'autre. Le présent implique le temps du métadiscours, et il marque le passage du récit au discours, du mode narratif au mode commentatif¹⁴⁴. Le diariste et l'auteure coïncident à l'aide du pronom personnel « je ». En tant que locutrice et allocutaire à la fois, Anne ou l'auteure engage une réflexion sur la mémoire. La richesse d'aujourd'hui ne peut pas cacher le crime commis pendant la guerre, et la honte envers des morts ne se neutralisent jamais avec la création de la fortune et la prospérité de la société. Pratiquement, il est évident que la représentation de la honte dans tous les discours d'Anne insiste sur son effet cathartique conduisant à l'expiation.

Pendant le temps où le diariste écrit son journal, il y a un temps d'anticipation, c'est-à-dire, un dispositif temporel manifeste une perspective du diariste sous forme de la continuité de son existence. Lorsque l'écriture des journaux intimes fait partie du projet d'écrire d'Anne, le temps d'anticipation devient un lien indispensable et important. Comme dans des journaux intimes, Anne ne cesse pas de connaître la progression de son projet d'écrire, ainsi : « Rien ne m'oblige à suivre son exemple, personne ne décidera pour moi de ma façon d'écrire. Il écrivait. J'écrirai, rien de plus. Une envie, un désir, aucune obligation » (*MF*, 34), et encore « J'écris avec mon corps ? Alors mon écrit parlera-t-il de lui ? Et comment ? Parlera-t-il du corps en rapport avec d'autres corps, du corps non seulement au travail ou au repos, mais aussi du corps engagé dans sa sexualité ? J'hésite » (*MF*, 236). Le temps au futur simple dans un récit rétrospectif semble engager un mouvement vers le présent de l'écriture. « L'anticipation aboutit naturellement à l'acte d'écrire, qui constitue, pour le narrateur-écrivain, l'horizon du passé, son accomplissement »¹⁴⁵ : au moment où Anne relatait ses rapports sexuels dans des journaux intimes suivants, il paraît que l'auteure répond à la question, que l'écriture a dépeint le corps féminin se trouvant dans différentes situations. En ce temps-là, l'anticipation a pour effet de joindre le passé raconté et le moment de l'écriture, le personnage et l'écrivaine.

¹⁴⁴ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.208.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.206.

I.2. Journaux sous les noms différents et recherche identitaire

I.2.a. Anne Grimm

Nous trouvons parmi les six parties de *De mémoire de femme*, quatre parties qui consistent principalement en récits datés, qui sont narrés à la première personne par le personnage principal Anne. Et la première partie se compose de neuf récits datés, qui enregistrent le séjour d'Anne à Paris et font apparaître un projet d'écrire. C'est-à-dire, les journaux intimes dans cette partie écrivent normalement le temps du présent, soit le temps où Anne reste à Paris et elle se trouve au moment de l'énonciation. On dit qu'à l'origine, le journal est d'ailleurs un mémoire de ce qui se fait, de ce qui se passe chaque jour, et particulièrement des mouvements de marchandises et d'argent¹⁴⁶, de là, ce caractère du journal d'apparaître comme un bilan de la journée écoulée qui nous renvoie aux journaux d'Anne. Par exemple, elle prend du temps pour chercher un appartement, c'est ce qu'elle écrit dans le journal du 15 septembre : « Nous avons visité des appartements. Trop petits, trop chers, trop neufs, trop vides. Sans réfrigérateur ni cuisinière » (*MF*, 19). Et le problème d'habitation est enfin résolu, car le journal du 16 septembre nous confirme : « Ça y est. [...] nous avons trouvé un appartement meublé, vieillot, pas trop propre, à Bourg-la-Reine. [...] Notre année à Paris commence » (*MF*, 19-20). Ainsi, le journal porte sur toutes les activités d'Anne à Paris.

L'écriture du journal est plus que toute autre attachée à une situation, à un moment particulier auquel le diariste fait référence. C'est le présent qui est en train de se passer, d'arriver, ici et maintenant. C'est ce que le diariste perçoit du monde et éprouve de lui-même dans cet instant. Alors, Anne à Paris se trouve certainement dans une situation particulière. Dans ce cas-là, il est nécessaire d'éclaircir le statut d'Anne ici.

Nous nous rendons compte qu'Anne indique les quatre noms qu'elle a portés : Anne Bohner, Anne Wegscheider, Anne Louvée, Anne Grimm, d'après ce que nous avons analysé ci-dessus : le temps que le diariste écrit est toujours différent, et il est toujours autre que lui-même, en conséquence, il est plausible que

¹⁴⁶ Michel Braud. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel. op. cit.*, p.116.

le journal reflète les quatre identités d'Anne. Alors, dans la première partie, il est intéressant de voir avec quel nom Anne écrit le présent à Paris. Alors, Anne nous donne la réponse dans le journal du 21 septembre. Après son arrivée, il faut qu'Anne ouvre un compte en banque. Ainsi elle se dit : « A mon nom, bien sûr : Anne Grimm » (MF, 21). Malgré le divorce, Anne porte quand même le nom de son ex-mari et se donne 365 jours à Paris pour écrire un livre. Par un autre biais, comme ce que nous avons déjà analysé, Grimm se réfère dans un certain sens au célèbre auteur de contes, et cela implique le statut d'Anne d'ici et maintenant : elle écrit ses journaux intimes à titre d'auteur. Pour ainsi dire, cette partie est comme une introduction de l'œuvre ; le désir d'écrire sur sa vie naît, et à cause du casier d'imprimerie numérique, Anne commence à remonter à son passé d'une façon sélectionnée et organisée. Donc, à propos de la réflexion de son passé, il ne s'agit que de l'essentiel. Ici, le journal intime d'Anne témoigne de la première mention de l'emploi du journal intime, qui a pour effet d'être « un moteur de l'intrigue, une sorte de personnage »¹⁴⁷. Il met en route le processus qui conduit à écrire une œuvre. Lorsque le journal est écrit, c'est à savoir l'œuvre progresse automatiquement, et le journal fait partie intégrante de l'œuvre.

I.2.b. Anne Bohner

Du projet d'écrire, nous passons d'abord à la deuxième partie qui porte sur les vingt-deux éléments, qui s'écrivent en majuscules, pour mettre en évidence les thèmes de la narration d'Anne. En effet, cette partie, mélangée de mémoires et de journaux intimes, est autour de la « NAISSANCE » d'Anne, de sa famille, comme Anne signale « MON GRAND-PERE », « MES GRANDS-MERES », « MON PERE », « MA MERE », « EMMA » et « IRENE », et de ce qui se passe pendant sa jeunesse à « AHRENSHOOP ».

Et la narration de la naissance d'Anne est le seul événement du passé raconté sans lien avec le présent, car Anne, en tant qu'écrivaine, l'interprète d'un roman de son père et devient la version de « NAISSANCE REVUE ET CORRIGEE PAR L'INTERESSEE » (MF, 41). Après cela, il s'avère que tous les journaux s'écrivent en général de la même façon, avec un passage temporel du moment

¹⁴⁷ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.221.

d'énonciation au temps remémoré. En d'autres termes, un événement de la vie actuelle d'Anne l'entraîne à se remémorer son enfance et son adolescence. Il est évident qu'à travers le retour dans le passé d'Anne, il existe un changement d'identité d'Anne. Au moment de l'écriture, elle est Anne Grimm, mais dans sa mémoire, elle existe sous son nom de jeune fille : Anne Bohner. Ainsi, le journal du 3 décembre commence par cette remarque qu'il « fait froid à Paris » (*MF*, 64), et puis le froid permet à Anne Grimm d'évoquer l'hiver à Berlin où elle et sa mère trouvent les draps raides, et son père s'occupe alors du calorifère du chauffage central. Et après, la mémoire s'étend encore plus loin : Anne pense à son père, « un homme remarquable » (*MF*, 66), et ce souvenir la ramène à son enfance : « Quand j'étais toute petite, je couchais dans ma chambre. Le soir, il venait m'embrasser, m'endormir avec des histoires, avec de vieilles chansons » (*MF*, 66). Ici, avec le passage du présent au passé, le « je » implique un passage d'Anne Grimm à Anne Bohner, fille de T. Werner Bohner. Cette jeune fille gâtée passe son temps heureux avec la famille jusqu'à « LA SEPARATION ».

Cependant, l'écriture du passé retentit sur le présent. Depuis le début, Anne se souvient de son enfance en Allemagne. Le journal du 5 décembre s'ouvre aussi par un événement du présent : Anne reçoit son relevé mensuel de compte. Après, Anne pense à son pays natal, qui « n'est plus comme jadis » (*MF*, 75) : les attitudes des habitants à l'égard de « L'ARGENT » ont beaucoup changé. Maintenant, « Ceux qui ne possèdent pas ou qui n'ont pas le désir de posséder plus qu'il ne leur en faut sont sans intérêt » (*MF*, 77). Alors, à la fin de ce journal, il semble qu'au moment d'écrire, Anne essaie de comprendre ce changement dans la société, mais ce sentiment de richesse lui fait penser aux destructions de la guerre, et à la pauvreté de l'après-guerre, qui font partie des souvenirs de son enfance. Et sans aucun doute, ceux-ci sont-ils à l'origine de l'activité actuelle d'Anne, puisque dans le journal suivant daté du 10 décembre, Anne écrit qu'elle a vu le film *L'Allemagne en automne*, l'histoire de l'assassinat de Schleyer. Alors le film conduit Anne à plonger encore une fois dans sa mémoire du moment précis, où elle est obligée de prendre la décision de quitter l'Allemagne.

« (L)e souvenir d'enfance s'insère dans le présent comme un signe double : celui d'un temps révolu et celui de sa reviviscence par la mémoire »¹⁴⁸. En fin de compte, cette reviviscence force Anne Grimm à faire une rétrospection de sa décision et de ses aboutissements : « si je n'avais jamais quitté l'Allemagne et si à l'automne 1977 j'avais eu à choisir entre mes deux obsèques, si j'avais été obligée d'aller soit à Stuttgart suivre le cortège presque clandestin, soit à Cologne participer aux pompes funèbres organisées par l'État, où serais-je allée ? » (*MF*, 78). En fait, cette hypothèse du sort associe Anne Grimm à Anne Bohner, et cela met en relief la formation de soi-même, c'est-à-dire la construction de l'identité, précisément le motif de la transformation d'Anne Bohner en Anne Grimm. C'est la guerre qui contraint Anne Bohner à quitter le pays où elle n'a plus d'identité, tandis que le mariage lui donne occasion de vivre ailleurs sous d'autres noms, alors ce sont des souvenirs qu'Anne inscrit dans les journaux suivants. Comme ce que Braud a proposé : c'est par rapport au moment où le diariste écrit que les autres références temporelles sont fixées, ici, la rétrospection d'Anne ne vaut qu'en relation au présent qu'elle éclaire, le présent se réduit pour Anne Grimm à une tentative pour recréer le passé. L'avenir est une perspective qui part du présent, ainsi Anne conclut : « L'Allemagne de maintenant me fait mal. Quand j'y suis, je rage contre l'ordre qui règne partout, contre les ordres donnés partout et par tout le monde. [...] aujourd'hui je ne voudrais plus vivre en toi. [...] Je suis allemande et je ne veux pas l'être, j'aurais dû naître ailleurs » (*MF*, 78-79). En ce sens, le journal est le temps où Anne retrouve la place du souvenir et réfléchit sur sa profondeur dans le présent.

I.2.c. Anne Wegscheider et Anne Louvée

Ensuite, nous franchissons la partie suivante qui contient trois paratextes, entre autres le premier paratexte « I Berlin : 1943 », est narré dans la perspective narrative de la mère d'Anne, Maria, et le deuxième, « Schwarzenberg, Autriche : 1945 » est relaté à partir du point de vue de sa sœur Emma. Différemment, le dernier « III Montréal : 1959 » s'ouvre sous la forme du journal intime, mais il est raconté par le fils d'Anne, Dominique. Et en même temps, c'est principalement cette partie qui conduit à la discontinuité temporelle du présent d'Anne Grimm, au

¹⁴⁸ Michel Braud. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. op. cit., p.132.-.133.

moment où elle écrit ses journaux intimes à Paris. Et puisque Maria, Emma et Dominique ou Anne superposent plusieurs thèmes qui se font écho, tels que les mariages d'Anne, cette partie est en contrepoint avec les deux parties suivantes « Avant A. ou vingt-huit questions » et « A. ».

De là, nous passons à ces deux parties. De même, les deux parties se constituent à partir des journaux intimes, et le temps présent qui organise le commentaire d'Anne alterne avec le temps mémoriel, par l'intermédiaire d'un élément dans sa vie actuelle qui relie sa mémoire et ses réflexions. A l'instar des journaux dans la partie « Pré-texte en vingt-deux éléments » que nous avons déjà analysé ci-dessus, le journal intime dans les deux parties ressemble aussi à un lien temporel entre le présent et le passé. Par contre, Anne Grimm se rappelle son passé où elle porte le nom Anne Wegscheider et Anne Louvée, qui sont liés à ses deux mariages.

Dans le journal du 22 juillet, d'une part, Anne note ses idées au sujet du corps féminin et de sa relation avec l'environnement où elle se trouve, en répondant aux questions posées dans le *F Magazine*, d'autre part, elle se souvient de ses relations avec l'homme, y compris son « PREMIER MARIAGE ». En ce temps-là, Anne Wegscheider se trouve prise au piège dans ce mariage malheureux. Bien qu'elle soit à Ahrenshoop où était « le paradis » (MF, 254) de son enfance, elle se sent « prisonnière à Ahrenshoop » (MF, 254). En évoquant le mariage qui est une erreur, Anne Wegscheider narre ses expériences et manifeste son envie de liberté :

Paul m'a parlé d'abandon du domicile conjugal, Ernest m'a menacée de chaînes qui pèseraient sur moi jusqu'à la fin de mes jours, pendant toute une vie, mais voilà, justement, une vie, ma vie, j'étais prête à la vivre, à l'apprendre, mais en liberté, et non pas à l'intérieur d'un mariage qui serait surveillance, méfiance, menaces, prison. (MF, 259-260)

Ici, surgit une confusion du temps : bien qu'Anne se rappelle son désir de se débarrasser du mariage, nous avons l'impression que c'est au moment de l'écriture, qu'Anne Grimm exprime sa volonté de vivre en liberté pour toute une vie, sa vie. Par un autre biais, l'imparfait est parfois employé à la place des temps de

narration habituels tel que le présent, alors l'imparfait « j'étais prête » signifie dans un certain sens le temps présent, temps commentatif et imperfectif. Dans ce cas-là, c'est Anne Grimm écrit son avenir, elle découvre la continuité de son existence qui est sous l'influence de son passé et s'attache au présent. Et dans cette volonté de vivre s'exprime une interrogation sur le mariage, car après les deux autres mariages qui sont encore un malheur pour Anne, elle réussit à vivre indépendamment et se consacre à son écriture. Et dans une certaine mesure, ses souvenirs du mariage malheureux font preuve d'une construction de son identité féminine.

Dans le même journal, elle se souvient de son « DEUXIEME MARIAGE ». Et à ce moment-là, Anne porte le nom Louvée et vit à Tunis. Et c'est là Anne devient une ménagère, et elle s'occupe de la famille : « depuis Tunis, je sais faire la cuisine, la bonne cuisine familiale des Français, je sais laver, à la main et à l'eau froide, repasser, cirer les souliers des autres, ranger leurs affaires et suivre leurs ordres » (MF, 267). Encore plus, Anne Louvée devient mère de deux enfants. Cependant, Anne mécontente de sa situation et ne veut plus se soumettre aux ordres de son mari, elle quitte la Tunisie. Elle travaille pour vivre, elle étudie pour être mieux payée, et pour satisfaire les besoins immédiats de tous, enfin pour plus tard pouvoir aller au secours de ses enfants qu'elle a laissés au moment de sa fuite. Et après le divorce, au moyen de vraies études, émergent de grands changements pour Anne, qui acquiert une connaissance progressive d'elle-même :

surtout joie pour moi-même. J'apprends pour moi-même, pour le plaisir d'apprendre, je n'étudie plus pour avoir une augmentation de salaire, j'étudie parce que je le veux bien, parce que je sais très peu et que j'ai besoin d'en savoir davantage, je ne travaille plus pour satisfaire les besoins des autres, je travaille parce que le travail me satisfait, il ne m'est plus imposé, je le choisis dans le plaisir.(MF, 276-277)

Par là, nous pouvons dire que l'identité féminine d'Anne se forme petit à petit. Elle n'est plus la jeune fille choyée, non plus la fille qui a toujours besoin d'aides de la famille, elle est dès lors à la fois libre et autonome. Et elle connaît ce qu'elle veut et fait ce qui lui plaît. En ce sens, le troisième mariage d'Anne passe par sa poursuite de l'amour et du bonheur. Malgré l'échec de son troisième

mariage, après être sortie du labyrinthe de ses émotions, Anne pense : « Alors, s'il ne veut plus de moi, qu'il me quitte, qu'il me laisse seule avec mon enfant, avec mon travail, qu'il s'éloigne, que je ne le voie plus, que la distance et le temps me guérissent. [...] j'arriverai bien encore une fois à me construire une VIE NOUVELLE, je le veux » (MF, 336-337). Alors, il semble qu'Anne manifeste ici la coïncidence avec le présent où elle écrit, en transcrivant directement ses perceptions. Et elle, en tant que diariste, enregistre non seulement le temps vécu, mais aussi l'existence continue. Plus précisément, elle manifeste la coïncidence de la construction d'une vie nouvelle et de l'écriture, car devenir écrivaine, qui est le métier le plus constructif, représente en fait mener une vie nouvelle pour Anne, et son journal ici répond à son projet d'écrire. Donc, le journal intime participe ici de sa double fonction : « au niveau de l'histoire, ce n'est qu'un artefact, un motif romanesque autour duquel tourne l'intrigue ; mais, sur le plan de la poétique, il figure le modèle d'une écriture référentielle privée, transparente, innocente et impubliable »¹⁴⁹. Pour ainsi dire, le journal nous amène au passé d'Anne où elle était la fille, la femme et la mère, et nous ramène également à son présent où elle est écrivaine et en voie de la recherche de la formation de son identité. En plus, nous notons que l'écriture du corps d'Anne témoigne de la construction de son identité féminine, que nous allons étudier prochainement.

II. Une voix autodiégétique

II.1. Narration autodiégétique et transgressive

Selon Gérard Genette, il y a principalement deux attitudes narratives entre lesquelles le romancier peut choisir, soit l'histoire est narrée par l'un de ses personnages, soit par un narrateur étranger à cette histoire. Cependant, en fonction de la relation du narrateur à l'histoire, précisément, son rapport avec le personnage, le statut du narrateur est principalement de deux types, le narrateur hétérodiégétique et le narrateur homodiégétique. Et G. Genette les définit ainsi : quand le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte, il est homodiégétique, tandis que le narrateur n'apparaît jamais dans l'histoire qu'il raconte, il est hétérodiégétique. Alors il existe deux situations différentes de la

¹⁴⁹ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.222.

narration homodiégétique : l'une est que le narrateur est un personnage secondaire de l'histoire qu'il raconte, alors il peut donner son point de vue à la première personne et aussi à la troisième quand il relate l'histoire du héros et des autres personnages, et l'autre est le cas particulier, le narrateur se confond avec le personnage principal, il est le héros de l'histoire qu'il raconte, au lieu d'être un simple observateur, de là, il devient le narrateur autodiégétique.

Dans *De mémoire de femme*, sans aucun doute, Anne est le personnage principal de ses souvenirs. Et en général, ses souvenirs se présentent sous forme de récits mémoriels et de récits diaristiques, c'est-à-dire la voix autodiégétique emprunte le ton des souvenirs familiaux ou du journal intime. Et elle, pour sa part, mime soit l'énonciation orale soit l'écriture intime¹⁵⁰. Néanmoins, dans n'importe quel type de récit, en tant qu'écrivaine-narratrice, elle ne peut qu'écrire ce qu'elle a vu, entendu et senti. En un mot, à cause du « je », elle n'adopte que la focalisation interne, de façon à respecter la contrainte référentielle. Donc, il est normal pour le lecteur de percevoir le monde intérieur d'Anne, mais quelquefois, surgissent des transgressions, c'est-à-dire que cette voix autodiégétique nous permet aussi d'entrer dans la pensée d'autres personnages. Et cela a pour fonction de « transmettre un signe de fictionnalité »¹⁵¹.

Notre analyse porte d'abord sur la narration autodiégétique dans le récit diaristique. Dans le journal intime, la place centrale du diariste est celle du *je* : c'est autour du sujet de l'énonciation que s'organise le monde présenté¹⁵². Le narrateur autodiégétique prédomine dans la narration. Cependant, en fonction du caractère de l'autofiction, il est obligatoire de modifier certains traits du journal intime. D'une part, il faut la perspective rétrospective qui régit l'autobiographie, de telle sorte que sa structure soit mise à profit pour segmenter, aérer et animer le récit, y ménager des effets de surprise ou de redondance, que les précisions de dates et de lieux soient signes de référentialité, indices d'intimité ou promesses de secret¹⁵³, d'autre part, il faut la liberté d'énonciation qui caractérise la fiction.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.166.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.168.

¹⁵² Michel Braud. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. *op. cit.*, p.15.

¹⁵³ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *op. cit.*, p.218-219.

Ainsi, dans *De mémoire de femme*, nous voyons que le journal intime est une forme d'évocation des souvenirs, soit une écriture de soi mise en œuvre selon un projet d'écriture particulier, donc, la narration se fait par la voix autodiégétique, mais à cause de la différence principale entre le journal authentique et le journal fictif : le point de vue unique du diariste, on dit que la voix autodiégétique du « je » peut être transgressée par la diversification et la mobilisation du point de vue narratif. Voici des exemples :

De mémoire de femme s'ouvre ainsi par des journaux, écrits par le « je » qui est identifié à Anne Grimm. Et cette première personne est présente de manière continue, dans le but de présenter le séjour d'Anne à Paris et d'élucider son projet d'écrire. Dans ce cas-là, Anne est une narratrice autodiégétique. Alors, quant à la représentation de ce que pense un autre personnage, Anne ne le présente que comme une supposition de sa part. C'est la raison pour laquelle le discours indirect libre n'est pas absent, et se présente comme un discours tenu devant Anne ou lu par elle. Par exemple, Anne suppose que Marguerite oublie son arrivée : « J'avais espéré que Marguerite serait chez elle, [...] Or, Marguerite n'y était pas et M. Bis, le concierge, n'était au courant de rien. Elle n'avait pas non plus songé à lui faire savoir qu'il pouvait nous donner les clés de l'appartement pour que nous nous y installions en attendant son retour du Midi » (MF, 17).

En plus, dans le journal du 26 mars, Anne se souvient de sa relation avec son ex-mari, et ici malgré la narratrice autodiégétique, Anne transmet les messages d'autrui, en s'infiltrant directement dans leurs pensées. En parlant de son amant Amédée, Anne semble ne se borner plus à exprimer sa propre perception, et connaître tout, tels que son manque d'émotion, sa passion et sa pensée :

N'ayant jamais vécu avec des enfants, Amédée ne sait pas subordonner ses besoins, ses envies, ses actions à ceux des autres. Vivre avec un enfant lui est pénible(MF, 298-299)

Distant, intouchable, froid durant la journée, Amédée s'animait la nuit, dans le lit, sortait de lui pour entrer en moi, jouissait de moi comme j'aurais voulu que nous jouissions nuit et jour (MF, 302-303), *démarche de celui qui ne veut pas entrer en contact avec qui que ce soit, ni avec quoi que ce soit.* [...] *Démarche*

contradictoire, marquée par le bruit du frottement de la semelle contre l'asphalte. Il frôle le sol, furtivement. (MF, 307)

Dans ce cas-là, il nous faut nous appuyer sur l'analyse d'Alain Rabatel à propos de la question du point de vue, qui est une notion polysémique et « mêle perceptions, savoirs et jugements »¹⁵⁴. D'après lui, seuls deux sujets peuvent alors se trouver à l'origine des perspectives narratives : le narrateur, y compris celui des récits à la troisième personne, et le personnage. Et le jeu sur les perspectives actorielle et auctorielle peut s'analyser en terme de tensions entre modalités de point de vue représenté, raconté ou asserté, qui sont référées à deux instances distinctes, d'un côté celle d'un personnage, de l'autre celle du narrateur. En plus, le point de vue représenté se laisse appréhender à partir des relations syntaxiques et sémantiques entre un sujet percevant, soit le focalisateur ou l'énonciateur, un procès de perception et un objet perçu, soit le focalisé. Et il rend compte de récits écrits d'après la perspective d'un personnage qui est aussi un focalisateur voyant, la référenciation du focalisé renvoyant directement aux perceptions, aux pensées, au savoir, aux jugements de valeur du focalisateur. Et afin de définir le point de vue raconté, A. Rabatel commence par la définition de l'empathie, qui « concerne l'attitude du locuteur à l'égard des protagonistes de l'événement : ce phénomène consiste plus précisément à présenter des informations à partir d'un des acteurs de l'énoncé »¹⁵⁵. Alors, dans le cas des textes narratifs, le point de vue construit par l'empathie correspond à une manière de raconter. Autrement dit, l'empathie est pertinente pour rendre compte du point de vue raconté. Pour ainsi dire, le point de vue raconté renvoie à des « textes écrits d'après la perspective d'un personnage, sans que ce personnage ne soit un authentique focalisateur, c'est-à-dire sans que le texte recoure à un débrayage énonciatif »¹⁵⁶. « En bref, avec le PDV représenté, le focalisateur perçoit, pense < sans parler >, cependant qu'avec le PDV raconté, le focalisateur perçoit, pense *en racontant* »¹⁵⁷. Enfin, lorsque « le centre de perspective [...] se met à parler, qu'il s'agisse de commentaires explicites du narrateur, qu'il s'agisse d'énoncés au discours direct des

¹⁵⁴ Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome I, Les points de vue et la logique de la narration*. Limoges, Lambert-Lucas, 2009, p.82.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.91.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.100.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.101.

personnages, alors le PDV change de nature et l'on a besoin d'un autre concept pour l'analyse, celui de PDV asserté »¹⁵⁸.

Ici, Anne devient, proprement dit, l'énonciatrice¹⁵⁹, en livrant ses commentaires en entrant en empathie avec le personnage d'Amédée, qui est proche d'elle. Plus précisément, elle sait que le passé d'Amédée est une vie sans enfant, qu'il est un homme avec lequel il est difficile de s'entendre, et elle est en empathie avec n'importe quelle impression d'Amédée, soit sa douleur, soit sa joie, soit son hésitation, et soit son intention. Donc, le point de vue représenté de la narratrice cède au point de vue raconté du personnage. Pour ainsi dire, le « je » ne garantit que la subjectivité du personnage Anne, en revanche, Anne, à titre de diariste, force les autres personnes, qui ont un rapport avec elle dans son journal, à penser, à sentir et à réagir comme elle espère.

Par ailleurs, dans le récit mémoriel, il existe normalement des souvenirs que la narratrice Anne n'arrive pas à connaître. Alors, à partir de l'exemple dans *David Copperfield*, Gasparini a cité et analysé : avant de relater ses plus anciens souvenirs, 'David Copperfield' campe avec brio les personnages qui ont présidé à sa naissance, et les sentiments de la mère n'ont apparemment pas de secret pour le fils. Ainsi, il a conclu que l'impossibilité du souvenir est à l'origine de la transgression de la focalisation, telles que la période prénatale, la scène de la naissance et la petite enfance sont favorables à la fictionnalité¹⁶⁰. Par conséquent, le souvenir de la naissance d'Anne est raconté d'une façon plutôt romanesque. Sans parler de la traduction du texte paternel, qui a été considéré comme un roman, la version d'Anne est sans aucun doute une fiction vraisemblable. Avant la naissance d'Anne, le récit est narré d'un narrateur invisible à la troisième personne, ainsi le début du récit : « Dans un lit une femme nue, belle, au ventre énorme.

¹⁵⁸ *Ibid.*,

¹⁵⁹ Il nous faut préciser qu'Alain Rabatel a défini le locuteur comme l'instance première qui produit matériellement les énoncés. De là, la notion de locuteur peut être rapprochée de celle de voix. Et l'énonciateur comme la source des points de vue qui s'expriment à travers la prédication de contenus propositionnels, dans un récit. c'est-à-dire, la notion d'énonciateur correspond à une position énonciative qu'adopte le locuteur dans son discours. De la sorte, l'énonciateur est défini comme l'instance aux PDV. Et le locuteur/énonciateur primaire renvoie au narrateur, et le locuteur/énonciateur second renvoie au personnage.

¹⁶⁰ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.170.

Attentive à sa souffrance, elle attend le médecin, ou mieux, la sage-femme. Elle n'aime pas s'ouvrir à ce point devant les hommes. Voilà Werner » (*MF*, 41).

Cependant, en tant qu'écrivaine, Anne peut inventer tout pour expliquer ce qui se passe et mettre en roman les détails, car le lecteur comprend que ce n'est pas la peine pour elle d'assurer la vérité de ce qu'elle n'a pas vécu. Donc, le narrateur invisible est en fait Anne, et elle est extérieure à la scène, mais adopte un point de vue compatissant pour traduire l'expérience personnelle de l'autre. Comme elle sait tout des personnages et peut voir tous leurs faits et gestes : « Elle pousse, s'agrippe à la tête du lit, se fait forte, plus forte que la douleur qui l'attaque. Elle pousse l'enfant, elle n'en veut plus dans son ventre. Elle écarte mes jambes davantage, pousse » (*MF*, 42), elle connaît aussi leurs sentiments et leurs émotions : « Elle sent qu'il est gêné, qu'elle lui fait peur avec son ventre, son vagin dilaté » (*MF*, 41), et « Elle regarde l'homme debout à côté du lit, confus, honteux, faible, hors de cette souffrance qui la tient écartelée » (*MF*, 42), etc.. Et nous pouvons dire qu'Anne est spectatrice de cette scène et des deux personnages. Par contre, la douleur que la mère subit pendant l'accouchement n'est plus un secret pour Anne. Malgré son absence, Anne comprend le sentiment de la mère, de telle manière que l'interprétation des émotions est vive et vraisemblable, ainsi que sa maternité contribue à cette empathie envers la mère, et le sentiment d'Anne « J'ai mal, lui ai-je dit, mal à ne pas vouloir de fille » (*MF*, 44) fait écho à celui de la mère « Du mal aussi. Mal. Elle a mal. Mal ! Ah, que cela cesse » (*MF*, 42).

Et après l'arrivée au monde de cet enfant qu'Anne identifie à elle-même, Anne exprime de nouveau ses pensées et ses sentiments à travers la voix autodiégétique : « Ensemble, ils me mettent au monde. Je nais avant l'arrivée des experts, je passe du doux et tiède ventre de la mère aux fines mains de mon père. [...] Dans la douleur, dans le sang, dans l'euphorie de la vie nouvelle, il y a entre nous trois quelques instants d'une intimité parfaite » (*MF*, 42).

En plus, pour que le narrateur autodiégétique puisse entrer dans la tête du personnage, c'est-à-dire, pour que la focalisation interne soit bien transgressée, le discours direct et le discours indirect ont pour fonction d'exprimer des sentiments d'autrui. Au moment de la représentation de la relation familiale, pour respecter

l'énonciation autobiographique, la narratrice Anne rapporte souvent la parole des autres personnages à l'aide du discours direct, comme ici :

« C'est bien la dernière fois que je viens ici », répétait-il cet été là. Les leçons de mathématiques étaient plus pénibles que jamais, le bruit de la mer l'empêchait de dormir, l'air le rend nerveux. Fallait-il divorcer pour avoir des étés en paix ? [...] Je les écoutais.(MF, 50)

Il semble qu'Anne ne rapporte que des paroles de son père, mais en fait, depuis les leçons de mathématiques au bruit de la mer et jusqu'à l'air, le père se substitue à Anne en devenant le centre de perspective. Anne ne donne plus que sa voix, petit à petit elle perçoit l'énervement de son père, voire essaye de prévoir son idée du divorce, qui se prouve exacte après : « LA SEPARATION de mes parents. C'est leur rupture finale qui m'a fait mal. Elle a eu lieu selon le désir de mon père qui a devant mes yeux abandonné ma mère infirme, paralysée » (MF, 68). En ce sens, nous pouvons dire que la narratrice ici cherche à recouvrir son action d'espionner le secret intime de l'autre personnage avec l'aide de l'interrogation directe.

A part cela, il s'agit de l'histoire dans laquelle Anne est impossible d'apparaître, soit le cas de l'ouï-dire. Il y a un exemple parlant : en se rappelant le père, Anne évoque aussi sa tante Pauline, qui fait entrer les pauvres et les inconnus et leur donne à manger. Et Anne admire son courage et résume l'histoire qu'elle a entendue auprès de son père : Un homme inconnu est invité à prendre le thé avec les enfants tous seuls à la maison.

L'homme avait même accompagné au piano une des petites filles, qui avait voulu chanter quelque romance en l'honneur de l'invité. Le voleur, car il en était un, avait été incapable de voler quoi que ce soit devant tant d'innocence. Au contraire, il leur avait dit en partant de ne plus jamais ouvrir la porte quand ils étaient seuls et de se méfier de la malhonnêteté des gens.(MF, 67)

Alors dans ce cas-là, le narrateur se dissocie d'Anne, casse l'illusion référentielle de son histoire et occupe une place d'observateur. Le récit ressemble à une histoire d'aventure condensée, qui est relaté à la troisième personne, par un narrateur extérieur à l'histoire, mais enfin, le narrateur connaît bien la réflexion du

personnage en adaptant le point de vue interne, en passant par le discours indirect libre : « avait été incapable de voler quoi que ce soit ». Dès l'arrivée de cet homme inconnu, le lecteur est encouragé à attendre un dénouement, qui est accompagné d'une incertitude. Donc, surgit un effet de suspense, qui est censé reposer sur l'angoisse ou l'espoir. Puisque les deux émotions « mettent en évidence ce parallélisme des sentiments que l'on peut éprouver quand on est soi-même pris dans un événement dont le développement est marqué par une incertitude »¹⁶¹. Et lors de la clarification de son statut : il est voleur, il semble que le récit aboutirait à un dénouement, qui est susceptible d'arriver dans notre univers d'expérience. Au contraire, l'histoire se termine par le départ du voleur, qui est pour le lecteur une surprise, marquée par « la rupture d'une régularité qui fait sortir l'action de son cours prévisible »¹⁶². Pour ainsi dire, le récit met en scène une tension, qui met l'accent sur le caractère romanesque du texte.

Dans *De mémoire de femme*, la voix autodiégétique crée l'écriture intime d'une part, et applique une méthode romanesque au moyen de la transgression de l'autre. Par ailleurs, à cause de la structure narrative complexe, nous voyons s'entremêler la voix hétérodiégétique et la voix homodiégétique, qui contribuent à perturber l'illusion du réel de l'œuvre d'une manière plus approfondie, et à mettre en relief la vraisemblance de la fiction. Alors, nous allons les fouiller dans la partie « Hétérogénéité ».

II.2. Destinataire de la voix autodiégétique

II.2.a. Aperçu du destinataire

Dans la stratégie d'énonciation de l'auteur, le « je » ou le « il » désigne en général le narrateur qui raconte l'histoire, en revanche, la deuxième personne peut indiquer soit un interlocuteur déterminé, soit une personne fictive¹⁶³. Par un autre biais, d'une part, il peut arriver au « tu » d'engager un dialogue avec le « je » ou le « il » dans le texte, et d'autre part, c'est le lecteur qui est mêlé à la

¹⁶¹ Raphaël Baroni. *La tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*. Paris, Editions du Seuil, 2007, p.271.

¹⁶² *Ibid.*, p.297.

¹⁶³ Emile Benveniste. « Structure des relations de personne dans le verbe ». dans *Problèmes de linguistique générale, Tome 1*. Paris, Gallimard, 1976, p.232.

communication liée étroitement à l'auteur, de telle manière que le texte connote un système énonciatif qui se compose de l'auteur, le narrateur, le personnage et le lecteur. Cependant, surgit une ambivalence entre le lecteur et le narrataire, qui est le correspondant narratologique du narrateur dans le plan de la réception. Alors, d'après la théorie de l'acte de lecture de Wolfgang Iser, chercheur allemand, on se rend compte qu'il donne une idée des lecteurs, qui sont essentiellement les récepteurs d'une œuvre, malgré ses adaptations, et qu'il divise les lecteurs en trois catégories : le lecteur fictif ou fictionnel, dédicataire ou invoqué dans le texte, tel que le narrataire, puisqu'il est celui à qui s'adresse le discours énoncé ; le lecteur implicite, c'est-à-dire celui que l'auteur a l'intention de construire avant d'écrire ou au moment où il écrit, dans l'intention de lui parler ; et le lecteur réel, « personne réelle qui lit le livre, relève de l'indéfini, ses caractéristiques sont imprévisibles, changeantes, d'un lecteur à l'autre, d'une lecture à l'autre »¹⁶⁴.

Pour ainsi dire, le lecteur réel est corps vivant, et sa lecture participe d'un caractère double, puisque la lecture devient un espace-temps où le lecteur combine sa propre expérience et l'histoire du texte, et en même temps, il peut aussi discerner la vérité de l'histoire à cause de ses connaissances empiriques. Et de plus, quant aux éléments qui conditionnent la réception de l'œuvre, Hans Robert Jauss les classe dans « l'horizon d'attente » du récepteur. C'est-à-dire, il existe avant l'acte de lecture une attente du lecteur, une conception préalable, des préjugés et des présupposés qui orientent sa compréhension du texte, et lui permettent une réception appréciative. Donc, dans une certaine mesure, c'est la différence entre l'horizon d'attente du lecteur et l'horizon que l'œuvre se construit qui devient un critère pour délimiter la frontière entre la fiction et le réel. Par conséquent, le lecteur réel devient la catégorie la plus intéressante pour des chercheurs, même on peut dire qu'il se trouve au centre de la théorie de la réception. Et c'est bien pendant la lecture, le lecteur reconfigure l'histoire littéraire et se réfléchit sur sa véridicité.

En revenant sur la stratégie de l'énonciation, on peut analyser la problématique de la destination à la faveur des trois catégories de lecteurs. D'un

¹⁶⁴ Christine Montalbetti. « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes ». dans *Cahiers de Narratologie*, 11|2004. [en ligne]. Disponible sur :< <http://narratologie.revues.org/13> >. (Consulté le 27 novembre 2013)

côté, il y a des textes, tels que la lettre, le journal intime, l'article scientifique et le discours politique, qui ont clairement leurs destinataires, de l'autre côté, le texte narratif, parce qu'il a deux destinataires rend le problème plus complexe. Dans le cas où le narrateur s'adresserait à un récepteur réel, à qui l'auteur a envie de transmettre ses messages, alors cette personne réelle devient un lecteur implicite, un destinataire extradiégétique. Afin de comprendre le texte et communiquer avec l'auteur, il faut que le lecteur s'identifie avec ce lecteur implicite. Dans l'autre cas, celui qui correspond à un narrateur fictif est un destinataire fictif du récit. C'est-à-dire, dans le récit, à qui le narrateur parle avec intention. Et il devient un narrataire intradiégétique, soit le lecteur fictif. Cependant, dans les œuvres que nous étudions, tels que *De mémoire de femme*, *Parallèles*, l'écriture de soi emprunte souvent la forme du journal intime qui ici n'est pas censée avoir un destinataire évident, car le journal intime peut s'adresser non seulement au diariste, mais aussi à notre auteure. Donc, en ce qui concerne l'écriture autofictionnelle, il est possible que le lecteur fictif et le lecteur implicite coïncident, et en tant que lecteur réel, il nous faut nous intégrer dans l'œuvre pour mesurer son authenticité.

II.2.b. Destinataire du journal intime

Suivant la terminologie de Gérard Genette, Michel Braud divise principalement le destinataire du journal en deux catégories : l'une est le narrataire intradiégétique, qui peut être intérieur à l'histoire racontée, c'est-à-dire dans le journal, ce personnage est, la figure d'un proche, à qui les notes quotidiennes sont destinées, ou plus souvent le diariste lui-même, qui se présente comme son propre lecteur à venir ; l'autre est le narrataire extradiégétique, qui se trouve extérieur à l'histoire, c'est la figuration du lecteur virtuel inconnu, du public¹⁶⁵. Donc, nous pouvons dire que dans les œuvres autofictionnelles qui nous concernent, le destinataire du journal intime est le diariste d'une part, mais peut être aussi l'auteure qui est l'alter ego du personnage principal de l'autre. Et le personnage écrivant son journal devient le narrataire intradiégétique, comme Anne dans *De mémoire de femme*, Marguerite et Lucienne dans *Parallèles*, par contre, notre auteure est sans aucun doute une lectrice cachée. En plus de l'alter ego, qui a une compréhension totale et exacte, une adhésion sans trouble au discours du diariste,

¹⁶⁵ Michel Braud. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. op. cit., p.211.-.212.

l'auteure est plutôt une voyageuse, qui « tend à s'identifier au diariste, à se couler imaginativement dans l'attitude qui est la sienne au moment de l'écriture »¹⁶⁶.

Dans *De mémoire de femme*, la plupart des textes miment la procédure du journal intime, cependant, nous constatons que la lettre et le dialogue s'insèrent dans le journal intime, de telle sorte que la destinataire du texte est plus incertaine. En premier lieu, nous parlons du lecteur, soit le lecteur fictif, dans le journal qui est le narrataire intradiégétique. Nous citons la plainte d'Anne à propos de l'infidélité de son mari comme exemple : « Non, Amédée, tu n'as pas couché avec toutes mes amies, avec toutes les jeunes filles qui venaient garder Marthe. Non, tu ne m'as pas haïe dès le début. Et tu ne jouis pas, toi non plus, de l'immunité au VIRUS DU SOUVENIR » (*MF*, 311). D'une part, nous pouvons la considérer comme une catharsis émotionnelle d'Anne, bien qu'elle soit sous l'influence du souvenir, elle se débarrasse de son passé à l'aide des dires. Et d'autre part, elle sert d'une communication destinée à Amédée, qui est le lecteur implicite et intradiégétique. Dans ce cas-là, la voix porte une connotation pour satiriser son ex-mari, qui subit aussi les douleurs du souvenir.

En second lieu, la destinataire du journal passe du narrataire intradiégétique au narrataire extradiégétique, par un autre biais, il semble que le journal intime démontre le passage d'un monologue intérieur au dialogue avec « tu » ou « vous ». Nous disons que le diariste Anne écrit son temps du passé au présent, même le futur, en attendant, le journal intime est bien une écriture instantanée et spontanée par lequel Anne dévoile ses secrets et exprime ses sentiments frais. Donc, en tant que diariste, Anne devient une interlocutrice intime, lorsqu'elle accède au monde des récits intimes. Elle se sent l'écho de tous ces sentiments que le journal intime donne, et note ses impressions du moment. En ce cas-là, il semble qu'il n'y ait pas de place pour le narrataire, car le discours est « solitaire, autodestiné, introverti, à la limite de l'autisme »¹⁶⁷. Selon Gasparini, cela est bien un cas particulier de la pseudo-destination, c'est à savoir : l'autodestination.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.241.

¹⁶⁷ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.179.

Nous remarquons que dans le journal du 22 juillet, Anne, avant d'évoquer ses trois mariages, se souvient dans son journal de photos d'elle prises par ses ex-maris et qui restent aujourd'hui « enfermées pêle-mêle dans des tiroirs ou bien collées dans des albums habituellement fermés » (MF, 253), à ce moment-là, Anne plonge dans sa rétrospection solitaire :

Tiens, me voilà, Anne, en 1943, au bord de la mer Baltique. Voici Anne en Éthiopie. Enceinte. Elle se baisse pour caresser le chien qu'elle abandonnera en quittant l'Afrique. La voilà en train de se faire les yeux, en 1962. Toujours figée, de peur d'être laide, figée sur le papier pour un temps qui dépend de la qualité du tirage, du photographe et de ses humeurs, puis jetée au rebut, rebut conservé dans quelque vieille boîte.(MF, 253)

Au début, il semble qu'Anne établisse un dialogue avec elle-même : « Tiens, me voilà », et elle pense à des photos qui la ramène au moment plus lointain. Cependant, nous trouvons que le récit ici glisse d'une narration autodiégétique « me voilà » à une narration homodiégétique « Anne » et « elle ». Par conséquent, d'une part, nous pouvons dire qu'Anne révèle le changement de son identité par l'emploi des pronoms me/elle/la. Il semble qu'Anne a l'intention d'éloigner le moment où elle porte le nom Anne Wegscheider et Anne Grimm, le moment qui pour elle signifie la douleur du mariage. D'autre part, ce monologue s'interrompt par l'irruption d'un narrataire extradiégétique. On dit que le journal intime est vraiment une façon très favorable à parler à cœur ouvert. Comme Georges Gusdorf l'a résumé : « Une autobiographie est un livre refermé. [...] Le journal intime est un livre ouvert »¹⁶⁸, donc le caractère inachevé du journal intime donne un intervalle à l'auteure, qui peut alors se trouver dans une position d'observation. C'est-à-dire dans le laps de temps susmentionné, c'est l'auteure qui peut s'intégrer dans le monde de l'intimité, et qui peut présenter aussi ses commentaires à titre d'une autre destinataire. Ainsi Anne croit que « quelqu'un me regardera » (MF, 253), et l'auteure, en tant que lectrice implicite répond : « Drôle de coiffure, drôle de bonne femme » (MF, 253).

Par ailleurs, dans le dernier journal, Anne instaure un dialogue entre le « Moi » et le « tu » à travers la réflexion du miroir :

¹⁶⁸ Georges Gusdorf. *Les écritures du moi*. Paris, O. Jacob, 1990, p.317.

Miroir. Glace. Froide. [...] Introspection. Tu ne t'es pas occupée de ta mère malade, tu n'as pas su t'occuper comme il faut de ton premier enfant, ni du deuxième, [...] Tu essaies pour la dernière, la troisième. Tu essaies, tu ne réussis pas toujours. Et tu veux réussir. [...] Tu te partages à droite et à gauche, en hauteur, en bassesse. En cent quinze cassetins. Incapable de te concentrer. [...] Tu es incapable de te centrer. Tu [...] Vrai mensonge. Tu es mensongère. Je suis mensongère. Je m'ensongère, je m'ensonge, je ne connais pas la réalité. Je ne sais pas vivre. Retour au miroir. Reprends-toi. Sous-rire. Si tu mens, tu es en train de te mentir. De te raconter des histoires. Regard-toi plutôt. Aime-toi, puisqu'il faut que tu vives avec toi, ton visage, ta vie sage, ta vie folle.(MF, 343-344)

Le « tu » ici est sans aucun doute le double du « Moi », alors le dialogue respecte encore la vraisemblance du monologue intime. Donc, Anne s'observe et s'interroge elle-même sur un mode autocritique. Elle se plonge dans une introspection de sa vie vécue, et pour ainsi dire, cette autonarration a pour fonction de conclure le gain et la perte d'Anne.

Et de l'autre côté, quant à la vérité de son histoire, son introspection ne donne qu'une réponse ambiguë. Donc, il concerne le narrataire extradiégétique, précisément le lecteur réel qui doit s'intégrer pour accomplir son rôle qui consiste à distinguer le réel et la fiction dans l'œuvre. De là, nous retournons au début, quand Anne exprime son hésitation quant à son projet d'écrire dans son journal, et petit à petit, son monologue se transforme en entretien, qui semble en fait établir un dialogue :

J'ai peur qu'on ne dise : Ne lisez pas ce qu'elle écrit, c'est sale, elle n'a vu que ce qui est laid, elle n'a pas vu notre monde tel qu'il est : lumineux, accueillant, heureux. Elle a mal compris, les gens aussi bien que les événements, elle a tout faussé. Vous voyez bien, elle porte des lunettes, elle y voit mal, elle a la vue défectueuse. Essayez-les donc, ses lunettes. Putain, merde, je ne vois plus rien, oh !(MF, 30)

Ici, le « vous » désigne bien le lecteur implicite, celui que la narratrice Anne construit, et celui qui va lire les écritures de sa vie. En même temps, à cause de la mise en abyme du projet d'écrire, le « vous » désigne aussi le lecteur réel. Alors, l'auteure communique avec nous qui sommes en train de lire cette œuvre, qui

avons pour but de trouver des indices de fictionnalité. Nous remarquons d'abord que le « elle » se substitue ici au « je », que l'écrivaine-narratrice essaye d'élucider, à travers cette voix hétérodiégétique qui adopte un ton ironique, voire critique, la question portant sur l'existence d'un écart entre son écriture et une conception préalable du lecteur. Puisqu'elle constitue un monde mélancolique dans son écriture, par exemple, la relation intime entre père-mère-enfant est détruite à cause de l'exil et de la guerre, de telle manière que la famille se trouve dans une situation disloquée. Et l'échec du mariage conduit aussi au renversement de la famille traditionnelle, ainsi Anne conclut vers la fin de son écriture :

Le plus difficile, pour moi, c'est de ne pas faire partie d'une cellule familiale traditionnelle. Vater, Mutter, Kind. Un paradis qui, d'après mes expériences, ne me convient aucunement, mais auquel j'ai aspiré pendant longtemps et que je regrette toujours. Séparée d'Amédée, je ne fais plus partie d'un triangle familial. [...] je voudrais expulser ce besoin d'une famille, me défaire de cette image de l'enfant heureux, de la mère attentive, du père attendri. Devenir mon propre père, ma mère, mon enfant. Me paterner, me materner, m'enfanter tous les jours. (MF, 30)

Et en ce sens, le lecteur est averti de la fictionnalité de l'œuvre. Par contre, Anne précise tout ce qui forme « le MOI », pour ainsi dire, elle explique l'existence du réel dans son écriture:

Vous pensez que je les invente bêtement, ces noms-là, non, je n'ai fait que légèrement déguiser certains des quatre noms que j'ai portés et qui pourraient, si je le voulais, servir de titres, d'enseignes, aux quatre parties de ma casse. (MF, 34)

Donc, le lecteur qui s'identifie à ce « vous », doit analyser toutes les narrations dans lesquelles s'inscrit l'évolution de l'histoire d'Anne, dans le but d'accéder au monde de l'œuvre et de conclure sa réception par la comparaison entre fiction et réalité. Et par la suite, malgré l'identité commune entre l'héroïne et l'auteure, l'histoire d'Anne se raconte d'une manière romanesque, ainsi l'existence du pacte romanesque dans l'œuvre que nous allons décomposer dans ces chapitres prochains du point de vue du temps-espace et de l'hétérogénéité énonciative, de telle façon que l'œuvre fait ressortir sa dimension auto-fictionnelle.

II.2.c. Destinataire du récit à la première personne

Dans *De mémoire de femme*, à côté des journaux, il y a encore des récits narrés à la première personne. Dans la partie nommée « A. », la narratrice Anne commence sa narration par une auto connaissance à propos de sa vie affective antérieure : « POLY-AMANTE. Plurielle » (MF, 289). Ensuite, Anne nous fait part de la curiosité d'Amédée qui s'obstine à scruter son histoire. Alors devant la scrutation d'Amédée au sujet de son passé, Anne se déclare :

[...]INQUISITION. Raconte-moi. Dis-moi. Dis-moi tout. Je ne me croyais pas encore coupable, je racontais donc les curieuses aventures de mon passé. Au fond je voulais bien, moi aussi, qu'il sache, qu'il me connaisse vraiment, je n'avais pas peur puisque je n'avais pas commis de crime.(MF, 289)

Il semble qu'Anne déclenche un dialogue avec Amédée, et « Raconte-moi. Dis moi. Dis-moi tout » est bien le discours direct libre d'Amédée, ou encore « Réfléchis. Dis-moi exactement. Comment était-ce ? Incommode ? C'est-à-dire ? Pourquoi ? Tu n'aimais pas ? » (MF, 289) En même temps, Amédée devient le narrataire intradiégétique, Anne exprime son point de vue de l'amour en lui répondant: « Non. Non, Amédée, l'amour ne se fait pas au mètre, c'est toi que j'aime, c'est avec toi que je suis bien, à l'aise, je ne ris pas de toi [...], que veux-tu que je te dise encore ? » (MF, 289).

En même temps, au cours de ce dialogue au sujet de l'amour et de « LA JALOUSIE » (MF, 290), il semble que le lecteur soit petit à petit associé au récit, car au début, le pronom de la troisième personne dans les phrases de « il sache » et « il me connaisse vraiment » peut passer pour quelque allocutaire, tel que le lecteur, qui est en train de lire cette proclamation. Alors la narratrice ici a envie d'être comprise, voire appuyée par tout le monde, puisque ses aventures sexuelles ne sont pas considérées comme des crimes. Et il est possible que le lecteur soit profondément touché par la narratrice, et soit intégré dans ce débat sur l'entente entre l'homme et la femme. Donc, nous comprenons que dans le contexte où Amédée a envie de fouiller plus de secrets d'Anne, le narrataire est désigné comme « tu », qui peut donner au lecteur une impression d'être interpellé directement : « que veux-tu que je te dise encore ? » Pour ainsi dire, le lecteur doit déterminer sa propre position, en accord ou en désaccord avec le narrataire, car il semble être questionné, dans le but de provoquer des interprétations personnelles.

Chapitre II : Temps en strates multiples dans *Parallèles*

Au début de cette partie, nous avons déjà mis en évidence la relation étroite qui existe entre le temps et le mode narratif, en nous appuyant sur l'idée de P. Ricoeur, « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative »¹⁶⁹. Raconter, c'est rendre compte d'une succession d'événements, participer d'une expérience humaine. D'Aristote à nos jours, on n'a pas cessé de théoriser l'intrigue littéraire, alors, le concept de narrativité est devenu l'objet de recherche autonome à partir des années 1960, avec le structuralisme français. On s'est fondé sur l'un des deux critères suivants pour définir le narratif : le mode d'énonciation ou le contenu. Depuis Aristote, le mode d'énonciation est pris en considération, par là, on sait qu'il y a deux modes essentiels de la représentation de l'action humaine : l'un est le mode narratif, soit la diégèse qui suppose que l'action est rapportée par un narrateur, l'autre est le mode dramatique, soit la mimésis qui suppose que l'action est montrée par des acteurs parlant et agissant. Pour Aristote, la distinction entre les deux tient à l'existence d'un narrateur d'une part, et à la mise en acte directe des paroles du personnage de l'autre. Par là, cette distinction entre les modes de la représentation de l'action humaine conduit en même temps à une différence du temps dans le récit. Précisément, le narrateur explore dans la plupart des cas la durée, au contraire, le personnage expérimente en général une situation de crise¹⁷⁰.

Dans ce cas-là, en ce qui concerne un récit mémoriel, et l'écriture autofictionnelle sur laquelle nous travaillons, l'analyse narratologique tente de saisir les relations qu'entretiennent le personnage principal et le narrateur, et les forces qui agissent sur le déroulement de l'action. Le récit mémoriel se développe normalement selon deux axes : l'un est le moment d'énonciation, l'autre est le temps remémoré. Normalement, les événements se présentent selon un ordre anti-chronologique, de l'événement le plus récent au moins récent. Donc, au fur à mesure du déplacement entre les deux axes, il se produit souvent un changement

¹⁶⁹ Paul Ricoeur. *Temps et récit. Tome1, L'intrigue et le récit historique. op. cit.*, p.105.

¹⁷⁰ Sylvie André. *Le récit : perspectives anthropologique et littéraire*. Paris, Honoré Champion, 2012, p.7.-.8.

de la situation narrative, de la situation d'énonciation où le narrateur occupe la place centrale et donne la parole à l'autre situation où le narrateur cède la place et laisse parler et agir le personnage. En même temps, si on fait référence à l'étude de Harald Weinrich au sujet des « temps dans les genres littéraires »¹⁷¹, on trouve que ce changement entre les situations d'énonciation correspond à une transition temporelle, du temps commentatif au temps narratif, et vice versa.

Par ailleurs, G. Genette partage l'opinion de Christian Metz dans *Essais sur la signification au cinéma* et définit le temps du récit, ainsi :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, [...]) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps¹⁷².

Donc, il faut analyser l'articulation entre le temps de l'histoire et le temps du récit, sur chacun des deux axes suivants : le temps remémoré et le moment d'énonciation, en sorte que la structure temporelle dans le récit fasse preuve des strates multiples, qui se traduisent par l'anachronie, soit les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit¹⁷³.

En ce qui concerne l'œuvre qui nous concerne *Parallèles*, le personnage-écrivain(e) Marguerite se lance dès le début dans son projet d'écrire, alors, elle espère écrire une « fiction documentaire », qui peut être considérée comme les mémoires des deux femmes écrivaines, qui se connaissent à travers l'écriture. Donc, en tant que narratrice-personnage, Marguerite se souvient de son passé d'une part, raconte l'histoire de son amie de l'autre. Par là, bien que Marguerite ne soit pas toujours le témoin de l'histoire de Lucienne, il faut quand même tenir

¹⁷¹ Harald Weinrich. *Tempus besprochen und erzählte Welt*. trad. fr. de Michèle Lacoste. *Le temps : Le récit et le commentaire*. Paris, Editions du Seuil, 1973, p.35.-39.

¹⁷² Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma. Tome I et II*. Paris, Klincksieck, 2003, p.27. ou *Figures III* de Gérard Genette, p.77.

¹⁷³ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.78.-79.

compte de la structure temporelle de cette fiction documentaire développée sur deux axes : le moment d'énonciation et le temps remémoré. En premier lieu, c'est le moment où Marguerite se trouve et met en œuvre son projet d'écrire. En second lieu, elle évoque leur histoire en revenant sur leur passé, et son évocation se construit en fait autour de la formation de leur identité : d'un côté, l'identité se construit durant une vie errante; de l'autre, l'identité féminine proprement dit se manifeste à la fin par leur statut d'écrivaine.

Au sein de la continuité de la narration de Marguerite, une série de flash-back introduit des épisodes qui se déroulent chronologiquement avant l'énonciation en cours. Notamment, ils sont intermittents, mais rassemblés, et c'est la raison pour laquelle nous remarquons que chaque chapitre se présente plutôt autour d'un thème, tels que « Lectures », « Délinquance », « Evasions », etc.. En attendant, quoique le souvenir soit généralement relaté en fonction de l'ordre chronologique, surgissent tout de même des discordances entre le temps de l'histoire et celui du récit. Il s'agit des récits compris dans les deux chapitres, « Scènes d'amour » et « Enfants », qui impliquent un recul de temps, de façon à faire surgir la discontinuité du temps, voire l'atemporalité, dans le temps de l'histoire. Il s'avère que l'auteure les met en intrigue avec intention de les faire ressortir, puisqu'il paraît que le thème des deux chapitres est plus ou moins relatif à l'axe central de l'histoire : « L'écriture, point de départ et point d'arrivée » (*P*, 251). Par conséquent, ce chapitre va avant tout s'ouvrir par la recherche du temps global dans *Parallèles*, soit l'anti-chronologique, qui se traduit par le passage du présent au passé. Et en attendant, le passage entre les temps provoque plusieurs strates temporelles. Et par un autre biais, le temps utilisé dans la narration, surtout l'emploi du présent de narration, semble provoquer une confusion entre le moment d'énonciation et le temps remémoré. En fait, son emploi aurait également pour effet d'associer l'auteure avec la narratrice.

Par ailleurs, nous remarquons que certaines parties du récit sont dialoguées. Alors, d'un côté, au fur et à mesure de la transition de l'énonciation à l'énoncé, le dialogue inséré dans le récit témoigne d'un changement de situation narrative, qui s'accompagne d'une transition temporelle. De l'autre, les dialogues entre Marguerite et Lucienne ont une fonction de commentaire. Comme le roman

autobiographique se condense à quelques instants de crise au lieu d'une vie entière, et d'après ce que nous avons déjà analysé dans un chapitre précédent : faire du personnage une écrivaine peut être regardé comme un thème principal dans *Parallèles*, donc, lorsque leur dialogue concerne les questions décisives de leur formation d'identité, il semble que le temps du dialogue devient un temps où les deux personnages discutent des moments de crise dans leur vie, qui jouent un rôle essentiel tout au long de leur recherche de liberté et de leur assouvissement du désir d'écrire, bref dans leur formation de l'identité. Alors, leur communication semble avoir pour fonction de conduire les deux personnages à leur but : l'écriture. Dans ce cas-là, quant à la narration qui porte sur l'histoire consécutive à la rencontre des deux personnages, nous notons que le dialogue se substitue aux commentaires de Marguerite. En même temps, certains dialogues entre Marguerite et Lucienne témoignent d'une discordance entre le temps de l'histoire et celui de récit. Pour ainsi dire, le temps du dialogue est aussi à l'origine d'une structure temporelle en strates multiples. Donc, nous nous pencherons sur le temps du dialogue. D'une part, le récit qui est dialogué participe d'une transition temporelle. D'autre part, le temps du dialogue est le moment où les personnages communiquent et donnent leurs propres idées sur leur vie, cela semble avoir pour fonction de commenter l'histoire racontée.

I. Un va-et-vient fréquent entre présent et passé

I.1. Un ordre anti-chronologique

Parallèles s'ouvre par « Le projet » qui nous présente le projet d'écrire de Marguerite, et elle espère écrire une histoire de deux femmes, c'est-à-dire, d'elle-même et de son amie. En fait, à la différence de l'histoire qui suit l'ordre chronologique, autrement dit, du début à la fin, Marguerite, en tant que narratrice, nous dévoile le dénouement de l'histoire dès le début :

Mon amie Lucienne est décédée en juin 1999. [...] ses coordonnées figuraient sur la liste des membres de la Société des écrivains de Toronto, la SET, dont nous faisons toutes deux partie. [...] Nous étions devenues amies grâce à l'écriture. [...] C'est au moment des funérailles que j'ai pris la décision de conter un jour

l'histoire de Lucienne. Puis l'idée me vint de mêler ma vie à la sienne, pour ne pas la laisser seule ; elle avait peur de la solitude. (P, 8-10)

Donc, le récit commence par la fin de l'histoire, ce qu'on appelle un début in ultima res, et plus, il est généralement suivi d'un retour en arrière. Dans une certaine mesure, le retour a souvent une visée explicative. Ici, il est évident que Marguerite se trouve dans le présent de l'écriture pour évoquer l'histoire de deux femmes, d'origine différente, issues de familles ayant une posture propre, pour comprendre comment elles sont devenues toutes les deux écrivaines, et comment elles sont devenues amies. Donc, à partir du chapitre « Les débuts, donc », Marguerite nous ramène dans le passé pour faire vivre leur histoire. En attendant, le retour en arrière apporte des informations petit à petit, permettant au lecteur de comprendre au fur et à mesure le processus du devenir écrivaine et leur rencontre à travers l'écriture. Dans ce sens, l'évocation de Marguerite témoigne d'un caractère remarquable, du présent au passé, soit l'anti-chronologique, l'un des caractères du roman autobiographique.

En plus de cette structure temporelle globale marquée par le recul temporel, nous nous rendons compte de l'alternative fréquente entre le présent et le passé dans chaque chapitre. Autrement dit, l'alternative entre le moment d'énonciation et le temps remémoré. Il s'avère que Marguerite, en tant que narratrice, donne une voix qui sert de commentaire avant de remonter dans le passé pour raconter. Ainsi, le chapitre « Les débuts, donc » s'ouvre par un récit, qui a pour fonction de résumer le contexte où l'histoire se passe, par la relation entre les deux personnages et entre leurs familles : « Nous sommes nées au début des années 1920, à des milliers de kilomètres l'une de l'autre, sur deux continents différents, dans deux familles qui ne se connaissaient nullement. Berlin, [...]. Rimouski, [...] » (P, 19). Sans aucun doute, le commentaire nous offre des informations sur le temps, le lieu et les personnages. Et Marguerite se trouve au moment de l'énonciation et dévoile avant tout le début de l'histoire : les années 1920 ; ensuite commence dans le temps remémoré à dépeindre la scène où Lucienne et elle sont nées, l'une est à Rimouski, et l'autre à Berlin. Par un autre biais, selon la distinction entre les temps commentatifs et les temps narratifs, le présent et le passé composé relèvent des temps commentatifs. Alors, ici, l'emploi du passé

composé nous relie toujours au présent de l'écriture où Marguerite donne un aperçu de la situation lors de leur naissance. En ce cas-là, il semble que des énonciations de Marguerite constituent le monde du temps commentatif, qui correspond au « monde commenté ».

Cependant, après avoir connu les circonstances de l'histoire ci-dessus, tout de suite, le lecteur est ramené au passé, puisque la narratrice nous rappelle ainsi : « Mes parents, qui venaient de vivre la terrible inflation du mark des années vingt, [...] Le couple québécois, lui, avait passé quelques années aux Etats-Unis sans y faire fortune » (*P*, 19). Evidemment, l'emploi de l'imparfait fait preuve d'un changement de temps, et le temps narratif marque ici le texte. Et Marguerite raconte des scènes auxquelles elle n'a pu assister, c'est-à-dire les scènes d'avant sa naissance. La narration ici fait partie du « monde raconté » de Marguerite. L'indication d'une date suffit ici à projeter le monde raconté dans le passé.

En fait, nous pouvons dire que cette façon de débiter un chapitre est utilisée dans la plupart des chapitres de *Parallèles*. Par exemple, le début du chapitre « Lectures » : « Nous apprenons à lire. Bientôt, nous essayons de déchiffrer tout imprimé qui nous tombe sous la main » (*P*, 55), ou celui du chapitre « Evasions » : « Nous ne nous connaissons pas encore, mais nos sorts se ressemblent : déflorées à la va-vite, Lucienne et moi nous retrouvons seules » (*P*, 83), ou encore celui du chapitre « Scènes d'amour » : « Admettons-le, nous avons aussi vécu des moments d'amour exaltants » (*P*, 161), etc.. Nous remarquons que l'emploi du présent et du passé composé témoigne d'une relation étroite entre l'action exprimée par le verbe et le moment où la narratrice prend la parole. C'est-à-dire que Marguerite se trouve au moment d'énonciation et introduit son propos commentaire, avant qu'elle ne relate les souvenirs, tant les souvenirs de Lucienne que les siens, même les souvenirs qu'elle n'arrive pas à connaître, soit l'impossibilité du souvenir¹⁷⁴ que Gasparini a défini, y compris le souvenir de la naissance. En attendant, il se produit deux événements narratifs : le passage du moment d'énonciation au temps remémoré d'une part, la transition temporelle du temps commentatif au temps narratif de l'autre. En revanche, il existe des chapitres qui nous ramènent directement au monde raconté, ce qu'on appelle un

¹⁷⁴ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.170.

début in medias res. Puisque le récit commence au cœur de l'intrigue. C'est bien le cas dans les chapitres « Finalement, la rencontre », « Questions de langue » et « Doutes ». Particulièrement, nous trouvons que l'évocation du passé au début des trois chapitres est interrompue par le dialogue entre Lucienne et Marguerite. Alors, quant à la transition temporelle résultant de l'introduction du dialogue, nous allons l'examiner prochainement.

1.2. Monde commenté

En réalité, la mise en œuvre de cette méthode de retourner dans le passé, qui manifeste le passage entre le monde commenté et le monde raconté, ne se borne pas qu'au début des chapitres de *Parallèles*. Puisque au cours de l'évocation de Marguerite, elle introduit ses idées, ses jugements, de sorte que le texte participe d'une alternative entre le présent et le passé, qui fait du temps un temps broyé. En plus, on s'aperçoit que Harald Weinrich démontre dans *Le temps* que « le Présent est un temps, le plus fréquent des temps commentatifs »¹⁷⁵, et réaffirme que le présent avant tout désigne le moment actuel. Alors, en ce qui concerne notre personnage-écrivain(e), le moment actuel correspond bien au moment d'énonciation, soit au celui de l'écriture. Par là, nous remarquons que le temps présent occupe une place importante dans le monde commenté de Marguerite. Nous allons donc approfondir l'emploi du présent au plan d'énonciation.

En premier lieu, le présent signifie le moment d'énonciation, plutôt le moment de commentaire, tandis que le narrateur d'un récit, abandonnant le temps de l'histoire qu'il raconte, témoigne de ses émotions actuelles. En plus, selon Käte Hamburger, une histoire, roman ou nouvelle se raconte habituellement à l'imparfait ou au passé simple, alors que le recours au présent est utilisé pour en faire un résumé. Donc, nous trouvons le jugement de la narratrice Marguerite sur l'objet de sa narration, par exemple, en ce qui concerne le silence de la femme dans la famille. Vu l'histoire de la mère de Lucienne et celle de sa mère, Marguerite donne son propre point de vue pour expliquer que la femme joue un rôle secondaire dans un monde encore patriarcal : « Elles ne se font pas entendre. [...] En ont-elles seulement ? Épuisées, dans leurs lits, elles se détournent, remontent les

¹⁷⁵ Harald Weinrich. *Tempus besprochene und erzählte Welt*. trad. fr. de Michèle Lacoste. *Le temps : Le récit et le commentaire*. op. cit., p.39.

couvertures, ferment lentement les yeux, essaient de dormir » (*P*, 20). Ou encore, Marguerite raconte l'histoire de son amie Lucienne qui est issue d'une famille sous l'emprise de la religion, et qui a honte d'avoir conduit sa mère à la mélancolie, voire à la mort dès sa naissance, en même temps, elle admire Lucienne qui est « (d)ouce et courageuse » (*P*, 9). Elle admire surtout les efforts de Lucienne pour lutter contre la maladie, comme Marguerite met en relief le changement de Lucienne, qui devient une femme ayant son propre jugement au lieu de celle qui « (p)rie, ne pose pas de questions » (*P*, 33) : « Vers la fin de sa vie, alors que son sens critique est en train de s'aiguiser grâce à ses lectures, à ce qu'elle entend à la radio et à la télévision » (*P*, 33), Marguerite juge que Lucienne fait preuve d'une volonté positive au moyen de son écriture, qui est traitée comme son arme contre le cancer : « c'est un travail intérieur qu'elle choisit. Elle s'arme de son courage et de sa plume. C'est l'écriture qui lui donnera la force d'envisager la mort » (*P*, 238).

En second lieu, le temps présent a pour effet de superposer le moment d'énonciation de la narratrice avec le présent de l'écriture de l'auteure, c'est-à-dire que l'auteure est davantage associée à la narratrice à travers l'emploi du temps présent. Nous remarquons que l'enfance pendant la guerre devient un thème permanent dans l'œuvre d'Andersen, donc quand Marguerite se souvient ici de son enfance, ou plutôt de sa jeunesse, il est inévitable de parler une nouvelle fois de la période où la guerre s'étend. Et elle relate son évasion après la guerre et manifeste son envie de « masquer une participation aux crimes de (son) pays dont (elle tient) à tout prix à (se) distancier » (*P*, 50). Cependant, jusqu'aujourd'hui, Marguerite est à Toronto, elle échoue à camoufler ses origines. C'est parce que son sentiment de honte et de culpabilité la pousse à faire face à la question de l'origine. Quand quelqu'un lui pose encore aujourd'hui la question « *Where are you from ?* » (*P*, 51), elle ne peut plus se camoufler : « Mais à entendre la question, je me sens Autre et coupable de l'être, incapable de le nier. *From Germany*, je dis et attends qu'on me condamne de venir d'un pays meurtrier » (*P*, 51). Ici, il semble une pause dans le processus narratif, et Marguerite engage une réflexion sur son origine. Ensuite, le mode narratif règne dans le texte, de telle manière que Marguerite puisse replonger dans la mémoire. Quand elle a dix-sept ans, elle ne cache pas les Juifs ou d'autres persécutés, ne leur procure pas vêtements, nourriture, faux papiers. Par conséquent, au moment d'écrire, elle exprime sa

honte : « Je traîne donc ma honte. Soixante ans après l'Holocauste, je voudrais pouvoir être joyeuse, insouciant. Au fond, j'ai le rire facile, un sens de l'humour assez prononcé. Hélas, il suffit de peu pour que je retombe dans cette maudite culpabilité qui éteint toute joie » (*P*, 51). De toute évidence, le présent marque le passage du monde raconté au monde commenté, Marguerite exprime au moment d'énonciation son regret et sa culpabilité, qui sont à l'origine de son départ de son pays natal.

En plus, en raison de ce que nous avons déjà analysé, la mise en abyme de l'écriture du personnage établit un lien réflexif entre l'auteure et le personnage-écrivain(e). Le temps présent devient le moment où l'auteure peut intervenir dans le récit et semble adopter à ce moment-là la position de locuteur et parler directement au lecteur. Alors, l'auteure partage l'idée de Marguerite, elle est en mesure de s'avouer honteuse et coupable. Grâce à la fonction cathartique de l'autobiographie, tant l'auteure que le personnage-écrivain(e), sont capables de se soulager en ouvrant leur cœur, et malgré qu'elle vienne d'« un pays meurtrier », l'auteure fait part de son dépaysement et de son désir de retourner dans le pays d'origine, son poème à l'appui, « la mer Baltique de mon enfance [...] oh que j'aimerais retourner vers elle » (*P*, 259).

I.3. Monde raconté

I.3.a. Confusion des deux valeurs du présent

Dans *Parallèles*, dès que Marguerite se met à raconter l'histoire, il y règne le plus grand mélange entre les groupes de temps, autrement dit, entre le monde raconté et le monde commenté. Puisque le passé simple qui fait partie des temps narratifs est absent, alors nous supposons que sa fonction sera transmise à d'autres temps. En effet, la plupart des récits montrent que les fonctions du passé simple se partagent entre le passé composé et surtout le présent. D'ailleurs, on se rend compte que le présent peut aussi se rapporter à des faits passés¹⁷⁶. Par conséquent, nous faisons attention au temps présent qui prédomine dans l'évocation de Marguerite.

¹⁷⁶ *Ibid.*,

Tout d'abord, comme ce que nous avons déjà analysé ci-dessus, l'évocation est généralement marquée par une pause commentative. Ensuite, Marguerite, en tant que personnage-narratrice, prend la parole. Par exemple, après son énonciation qui dévoile le contexte de l'histoire, Marguerite se rappelle la situation de la mère de Lucienne et d'elle-même :

Elles n'ont pas vécu de grossesses ultérieures. L'une parce qu'elle était raisonnable et connaissait les méthodes de contraception ; l'autre parce qu'elle était, après des couches laborieuses, tombée dans la mélancolie et qu'on l'a déclarée folle, l'a enfermée dans un asile d'aliénés où elle a vécu sans amour, sans contact avec les hommes, pendant les trois années qui lui restaient à vivre. (P, 21)

Nous remarquons ici que le temps du passé composé est utilisé comme « le temps de l'information rapportée, de la rétrospection »¹⁷⁷ au lieu du temps commentatif. Dans ce sens-là, le passé composé a pour fonction de prendre la relève du passé simple. Par ailleurs, lorsque la narratrice commence à raconter l'histoire en détail, il semble que le présent joue le même rôle que le passé composé. Nous citons le récit au sujet de la naissance de Lucienne comme exemple :

Rimouski, 1923. « Tu me l'as donnée, mon Dieu, reprends-la ! » D'un geste soudain, une jeune femme assez fragile lance l'enfant nouveau-né vers le plafond de la chambre, en direction du ciel, du paradis dont on lui a tant parlé. Le nourrisson retombe dans ses bras fatigués. (P, 22)

Ici, sans tenir compte du temps utilisé pour le discours rapporté dans le récit, le lecteur a l'impression que le présent est contenu de façon massive au sein d'une narration qui aurait dû être dominée par les temps du passé. Alors, bien que le présent soit considérée comme le temps commentatif, le texte témoigne d'une nature narrative. Dans ce cas-là, le temps présent participe du présent de narration. Pour ainsi dire, le présent de narration donne le ton à la suite du récit, y compris le récit à la troisième personne et à la première personne.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.305.

En premier lieu, nous menons une étude sur l'emploi du présent de narration dans le récit au sujet de Lucienne. Nous disons que l'histoire de Lucienne fait partie de l'écriture du personnage de Marguerite, alors, quand elle raconte l'histoire de son amie décédée, le récit conduit au présent et à la troisième personne, nous donne l'impression que l'énonciation narrative est presque parfaitement contemporaine des événements narrés. Autrement dit, le présent de narration tend à abolir la distance temporelle entre le moment d'énonciation de Marguerite et le moment de l'histoire racontée, de telle manière que l'histoire est fondée sur une impossibilité logique, car Marguerite ne peut pas, en effet, à la fois vivre un événement (ici la naissance de Lucienne) et le raconter.

En plus, au fur et à mesure que l'histoire de Lucienne continue, la narratrice parle du sort de la mère de Lucienne, qui est relaté au futur de narration, puisque rien ne s'oppose à son emploi en corrélation avec le présent de narration.:

L'hôpital Michel-Archange ouvrira grandes les portes à cette femme qui sept fois a risqué sa vie pour faire son devoir et que maintenant on va déclarer folle. Elle dormira dans une grande salle avec les autres femmes impatientes et malheureuses dont personne ne sait quoi faire. Continuellement surveillée, elle s'adaptera à cette existence de misère. (P, 23)

En ce cas-là, bien que le futur appartienne au groupe des temps commentatifs, le récit dispose d'une « perspective de locution orientée vers l'avenir, vers la recherche d'une information anticipée »¹⁷⁸. Cependant, la narratrice nous a déjà prévenu du destin de cette femme pitoyable : « on l'a déclarée folle, l'a enfermée dans un asile d'aliénés » (P, 21). Alors, il semble que ce soupçon fait intervenir dans l'écriture du personnage-écrivain(e) une connaissance antérieure sur le dénouement de l'histoire de la mère de Lucienne. Quand l'histoire se développe jusqu'au moment où « Le médecin parle d'hystérie, de neurasthénie, de troubles névrotiques obsessionnels, conseille de l'amener (la mère de Lucienne) à l'asile » (P, 26), il semble que les concepts d'avenir restent compatibles avec la réalisation de l'écriture. Donc, le futur ouvre une perspective de locution où se

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.39.

combinent information anticipée et information rapportée, et il devient le temps de la rétrospection anticipée¹⁷⁹.

En fin de compte, tant l'énonciation au présent que l'énonciation au futur, font partie du monde raconté, où elles provoquent une perturbation temporelle de la distinction entre le moment de l'énonciation et le temps remémoré. D'une part, cette perturbation exerce envers le lecteur une illusion fictionnelle, soit le « gauchissement fictionnel »¹⁸⁰. C'est-à-dire qu'elle produit un effet d'hallucination. Nous sommes amenés à voir que le déroulement de l'action dans le monde raconté est contemporain de l'énonciation de la narratrice. D'autre part, nous notons que Marguerite met en relief : « C'est dans l'écriture que je retrouve mon amie morte » (*P*, 251), et l'emploi du présent et du futur a pour effet de créer l'événement qui est en train de se passer ou qui va se passer. Alors, leur emploi a pour effet de donner un relief particulier à la vie de Lucienne en la rendant plus présente à l'esprit du lecteur. Autrement dit, il permet de suggérer que les souvenirs de Lucienne apparaissent dans une actualité en continu.

Par un autre biais, le monde raconté peut être considéré comme la mise en scène de l'écriture du personnage-écrivain(e) Marguerite, qui permet de raconter l'histoire d'une manière plus fictionnelle, également plus vive, en sorte que Marguerite fasse revivre son amie à travers l'écriture, ainsi elle a envie de montrer le sentiment de honte de Lucienne et son absence d'amour dans cette vie plus ou moins fictive : « Lucienne s'accusera toute sa vie durant d'avoir causé la mort de sa mère » (*P*, 21), et « Toute sa vie, Lucienne aura faim de tendresse, d'amour, de douceur, aura horreur des mouvements brusques, violents. Toute sa vie, elle aura peur qu'on ne l'aime pas, peur qu'on la rejette » (*P*, 25). En même temps, c'est la raison pour laquelle nous voyons que le présent de narration n'offre pas seulement une substitution au passé simple, en revanche, il permet d'embrayer le récit sur le commentaire de façon imperceptible, en enchaînant deux valeurs modales du présent. Par exemple, Marguerite raconte l'histoire que Lucienne vole pour offrir : « quelques jours plus tard, ayant franchi la porte du fameux magasin, elle ne s'appartient plus. Elle vole un mouchoir dont elle n'a pas besoin, qu'elle donnera à

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.74.

¹⁸⁰ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. *op. cit.*, p.189.

sa sœur. Et avec le temps, le vol devient une sorte de maladie » (P, 72). Le commentaire de Marguerite (« le vol devient une sorte de maladie ») brouille la distinction entre passé et présent, entre récit et discours.

En second lieu, le présent de narration est également utilisé dans l'autonarration de Marguerite. Pareillement, la valeur du présent permet de « commuter ici ou là avec le passé simple et (d')accroître la saillance narrative des événements évoqués »¹⁸¹. Par exemple, Marguerite se souvient de la période de la prise du pouvoir par Hitler entre 1928 et 1933 :

si quelqu'un avait eu l'idée de tirer sur cet homme, de le tuer ! [...] Mais il n'y eut pas d'assassinat. D'ailleurs l'Allemagne semble finalement sortir du marasme économique, [...] Le monde s'assombrit. Au loin, pas très loin, un spectre s'agite, entouré d'hommes vêtus de noir ou de brun. En 1931, le président de la République allemande reçoit le futur chancelier.(P, 44-45)

En plus, le récit conduit au présent et à la première personne reste proche du monologue, alors c'est bien dans ce cas-là que le monde commenté et le monde raconté se croisent. Marguerite évoque sa première séparation avec sa famille pour vivre toute seule dans un sanatorium, et la famille lui promet de la voir régulièrement, mais elle déclare ainsi :

Je n'ai nullement besoin de ces promesses, je ne m'en fais guère, je suis une enfant curieuse, je veux connaître le monde, l'idée d'aller vivre avec d'autres enfants me plaît. C'est mon père qui m'amène à Braunlage, petite station balnéaire dans le Harz. Nous descendons du train, un taxi nous conduit à destination.(P, 46)

D'un côté, le soliloque de Marguerite, tout en déployant l'évocation d'états d'âme, intègre bientôt des souvenirs, racontés au présent de narration qui est à la place du temps du passé. De l'autre, le présent ici lie aussi les deux valeurs du présent, du commentaire et du récit. Alors, l'ambivalence du présent engendre l'ambiguïté générique, et la frontière entre le monde commenté et le monde

¹⁸¹ Jean Kaempfer et Raphaël Micheli. « La temporalité narrative ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2005. [en ligne]. In : Section de Français – Université de Genève. Disponible sur <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html> >. (Consulté le 04 juin 2014)

raconté semble floue, de telle manière que le changement du temps entre le moment d'énonciation et le temps remémoré est indiscernable dans cette autonarration, et que le temps semble atemporel. Alors, cette atemporalité semble exercer une influence sur le lecteur, qui croit le récit fictionnel, faute de critiques subjectives du personnage¹⁸².

I.3.b. Temps broyé dans le monde raconté

Par ailleurs, dans le monde raconté de Marguerite dans *Parallèles*, la narratrice adopte la technique narrative, des retours en arrière. En attendant, le récit témoigne d'une tradition de retours en arrière : l'emboîtement des histoires. Alors, c'est ce procédé que le roman autobiographique reprend afin de cadrer de plus en plus précisément un événement significatif¹⁸³. Par exemple, dans le chapitre « Lectures » qui raconte les expériences de la lecture de Marguerite et de Lucienne, nous voyons que les souvenirs sont composés des événements particuliers, qui sont mis en scène par une causalité entre eux. Marguerite relate d'abord que son père lui explique l'impératif catégorique d'Emmanuel Kant à ses douze ans, et puis, elle peut accéder à la grande bibliothèque de son père. Ensuite, parce que les livres de la bibliothèque paternelle s'avèrent trop difficiles, elle se tourne vers les siens. En attendant, Marguerite se souvient d'un Noël où elle reçoit des livres en cadeaux. Et puis, elle explique qu'elle les lit partout, sous la tente, dans la baignoire, dans le métro, durant les classes, au lit. Et en ce qui concerne Lucienne, l'évocation de sa lecture est dans le but de souligner son désir d'une vie variée : à cause de « *L'Action catholique*, seul quotidien permis dans la maison » (*P*, 55), Lucienne se débrouille pour diversifier ses lectures. Sa lecture en compagnie de ses amies, Lisette et Jacqueline, lui permet de lire des romans d'amour et des magazines populaires pour femmes, donc « dans les livres, là où le pouvoir des curés et des religieuses demeurerait inopérant » (*P*, 61). En même temps, son art de juger se développe au fur et à mesure de sa lecture, mais la sexualité, l'homosexualité, l'adultère, la débauche et tous les autres dérèglements lui font horreur. Cependant, elle ne jette rien. Pour ainsi dire, l'évocation de la lecture de Lucienne est dans le but de faire ressortir le développement du

¹⁸² Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.189.

¹⁸³ *Ibid.*, p.197.

jugement moral que son éducation religieuse lui a inculqué, mais la continuité temporelle des événements n'est pas mise en évidence. Par conséquent, nous pouvons dire que la rétrospection mémorielle dans chaque chapitre sert à développer un thème relatif, bien que les épisodes de la mémoire ne soient pas consécutifs. D'un moment à l'autre, le temps dans le monde raconté semble fragmentaire.

Egalement, nous trouvons que l'histoire se développe en général d'une manière à la fois progressive et régressive : Après avoir relaté l'histoire des deux personnages de leur enfance, y compris leurs « Lectures » qui signifient la période où les deux personnages reçoivent leur éducation, et leur « Délinquance » qui marque le temps où elles font preuve de leur esprit rebelle et de leur désir de liberté, la narratrice nous raconte leur séparation avec la famille. A ce moment-là, la narratrice nous indique la date, ainsi, pour Lucienne, son départ a lieu « (u)n jeudi soir du mois de février 1941 » (*P*, 89), et Marguerite quitte sa famille en novembre de l'année 1943. Et puis, Marguerite nous évoque leur histoire d'amour, leur mariage, leur séjour d'ailleurs et leur divorce. Lorsque l'histoire est toute mise en scène, le temps passe en 1971. En fait, après avoir raconté respectivement leur vie, l'histoire aurait dû se dérouler au moment de leur rencontre à Toronto. Cependant, leur rencontre est reportée, puisque surgit ici un recul du temps : « Quand j'y réfléchis, un été surtout me vient à l'esprit, l'été de 1955, l'été du regard heureux » (*P*, 161), et « Retour au parc Lafontaine, à Montréal. Lucienne, qui vient de sortir de l'hôpital, a maigri » (*P*, 163).

Et l'histoire dans ce recul du temps constitue du chapitre « Scènes d'amour », qui retrace les histoires d'amour des personnages, et qui, en fait, met l'accent sur leur recherche du bonheur et sur leur désir de liberté. Bien que leur relation amoureuse ne soit maintenue que pendant un été, Marguerite a envie de revoir cet homme, avec lequel elle a vécu un été plein d'amour et de moments heureux. En ce sens, le voyage n'est plus que de traverser la Méditerranée, et il amène Marguerite au bonheur. Donc, elle a peur de manquer ce bateau, en réalité, elle reprend sa « course folle » (*P*, 163) pour parvenir au bonheur : « je cours, je cherche, le désir du voyage est incommensurable comme celui du bonheur » (*P*, 163). Et quant à Lucienne, après avoir quitté sa famille, elle espère vivre en liberté.

Cependant, la vie aux Equipières sociales est encore sous surveillance. Et il semble que cet homme qu'elle a rencontré au parc Lafontaine lui donne une occasion de choisir une nouvelle fois son chemin vers la liberté. Bien que Lucienne ne sache pas « que pour être libre, il faut se libérer. Intérieurement » (*P*, 165), elle est toujours en route pour la liberté, elle attend quelqu'un d'autre pour « la faire sortir de sa cage » (*P*, 165).

Pareillement, la narratrice aborde le sujet des enfants avec le recul du temps dans le chapitre « Enfants ». Le lecteur retourne à des villes que les deux personnages ne connaissent pas : d'une part, l'histoire entre l'enfant et la mère se passe : Marguerite a trois enfants, deux garçons nés à Tunis, une fille née à Addis Ababa. Lucienne a deux enfants, une fille et un garçon, nés tous les deux à Toronto. D'autre part, l'identité des deux personnages change au moment de la naissance de leur enfant, c'est-à-dire qu'elles deviennent mère. Sans aucun doute, le changement de statut joue un rôle important dans leur vie, dans leur recherche du bonheur, et aussi dans l'assouvissement de leur désir d'écrire : en premier lieu, en tant que mère, elles doivent défendre leurs enfants « contre des pères parfois cruels avec eux ou du moins pas toujours doux, contre des enseignants pas toujours justes, une vie pas toujours facile » (*P*, 170) ; en second lieu, une telle vie les empêche d'écrire, puisque « de nombreuses femmes ne se tournent vers l'écriture que lorsque leurs enfants ont grandi » (*P*, 179). En d'autres termes, il est encore difficile pour la femme de garder l'équilibre entre la famille et le travail, ici, plutôt entre leur responsabilité familiale et leur affirmation de soi.

Pour ainsi dire, la narratrice fait exprès de mettre en relief les deux chapitres ci-dessus, qui rompent la continuité de l'évocation. Puisque selon la table des matières de *Parallèles*, nous pouvons dire, dans une certaine mesure, que les événements mis en intrigue sont racontés autour d'un sujet principal : « être écrivain » (*P*, 10). Et chaque chapitre est néanmoins considéré comme un facteur dans le processus d'autodéfinition du personnage, qui est marqué par son avenir d'écrivaine. Alors, c'est un retour sur le passé, une sorte d'évaluation de ce que fut leur vie et de ce qu'elles sont devenues maintenant, alors que la mort et la

vieillesse les ont rejointes¹⁸⁴. Plus précisément, les premiers chapitres, « Lectures », « Délinquance », « Evasions » et « Situations en fin de compte intenable », sont considérés comme la naissance de leur désir d'écrire. Grâce aux « Lectures », qui leur permettent de faire germer une idée d'écrire dans les esprits, et à cause de leur « Délinquance », qui fait preuve de leur esprit rebelle, il est évident qu'elles ont besoin de la liberté pour écrire, donc, elles choisissent les « Evasions ». Notamment, quand elles se trouvent dans les « Situations en fin de compte intenable », elles s'enfuient pour avoir une vie libre. Enfin, lorsqu'il est possible d'écrire pour elles, elles doivent prendre en considération la langue d'écriture et les questions d'argent. Parce que l'argent « est une source de liberté » (*P*, 186), et avec lequel elles peuvent continuer à écrire jusqu'à la perte du « corps », soit à la mort. En même temps, leur écriture répond à leurs interrogations. Et il s'agit de leurs « Doutes » et de leur « Rêves », c'est-à-dire, de ce qu'elles regrettent, redoutent ou tout simplement aiment.

Alors, les deux chapitres s'écrivent autour de leur relation amoureuse et de leur relation familiale ; tout cela nous renvoie au grand changement d'identité du personnage. De plus, leur écriture porte souvent sur leur identité féminine. Donc, le recul du temps dans l'évocation de Marguerite restitue au passé une chronologie progressive. Et le temps en strates différentes ressemble à un ravaudage, qui sert à resserrer la trame et à broder par-dessus, avant de « trempe(r) le tout dans un bain de teinture »¹⁸⁵. Alors, le récit rétrospectif de Marguerite reflète la formation de l'identité de Lucienne et d'elle-même, entre-temps, leur recherche de liberté et leurs efforts pour la satisfaction du désir d'écrire sont mis en scène.

¹⁸⁴ François-Xavier Eygun. « Romans, Nouvelles Andersen Marguerite (2004) Parallèles, Sudbury, Prise de parole, 263p. [ISBN: 2-89423-168-7] ». dans *Comptes rendus bibliographiques*. 2005, p.238. [en ligne]. In : Cahiers franco-canadiens de l'Ouest. Disponible sur : <<http://sites.ustboniface.ca/cahiersfco/v17textes/v17crbandersen.pdf> >. (Consulté le 12 mars 2014)

¹⁸⁵ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.191.

II. Temps du dialogue

II.1. Transition temporelle

Dans *Parallèles*, l'auteure invente une narratrice-personnage Marguerite, et en tant que narratrice extradiégétique, elle prédomine dans le monde commenté. Par contre, dans le monde raconté, l'auteure fait parler d'abord Marguerite, d'une part, en tant que narratrice autodiégétique, elle se souvient de sa propre histoire, d'autre part, en tant que narratrice hétérodiégétique, elle se charge d'évoquer l'histoire de Lucienne. En même temps, l'auteure fait parler aussi ses autres personnages, notamment, les deux personnages principaux, Lucienne et Marguerite. En ce sens-là, l'ensemble des paroles qu'échangent les deux interlocutrices constitue un dialogue, il s'ensuit que le lecteur se repère par rapport au temps du dialogue, au fur et à mesure du passage temporel du moment d'énonciation au temps remémoré. Par un autre biais, il faut prendre en compte ce qu'Antoine Compagnon, d'après la réflexion de Joseph de Maistre, dit du dialogue comme genre dialogué :

Quant au dialogue, il n'a pas lieu dans la réalité et il est proprement un genre littéraire, caractérisation évidemment paradoxale et profondément ironique au sein même d'une œuvre dialoguée : ce mot [dialogue] ne représente qu'une fiction ; car il suppose une conversation qui n'a jamais existé. C'est une œuvre purement artificielle : ainsi on peut en écrire autant qu'on voudra ; c'est une composition comme une autre¹⁸⁶.

Par là, il est possible de supposer que le temps du dialogue se réfère au temps de la fiction où l'auteure crée une conversation entre *je* et *tu*. En ce qui concerne *Parallèles*, la question est celle que soulève son insertion dans la narration à partir de la biographie des deux femmes écrivaines, et de ses relations avec le tissu narratif dans lequel il est enchâssé. Cependant, avant tout, nous allons analyser la mise en scène de ce temps artificiel qui provoque une confusion

¹⁸⁶ Antoine Compagnon. « Notes sur le dialogue en littérature ». dans Daniel Luzzati, Denis Vernant et Département de lettres modernes de l'Université du Maine(dir.). *Le dialogique : colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue*. Berne, Peter Lang, 1997, p.236.

au niveau de la structure temporelle de *Parallèles*, plus précisément, une discordance entre le temps du récit et le temps de l'histoire.

Sur la base de ce que nous avons déjà analysé ci-dessus, dans le monde raconté, l'évocation se déroule en général en fonction de l'ordre chronologique, c'est-à-dire, le temps passe du plus loin au plus récent, de la naissance des deux personnages à leur rencontre, et jusqu'à l'éternité de l'amitié. Cependant, dans le chapitre « Délinquance », au sein du récit qui repose sur la narration respective des souvenirs d'enfance des deux personnages, un dialogue entre Lucienne et Marguerite est inséré :

- « Lucienne, quand tu volais quelque chose dans un magasin, comment tu te sentais ?*
- J'éprouvais ce qu'on appelle maintenant un high. J'ai lu chez Darrieussecq...*
- Darrieussecq ? Tu as acheté son bouquin ?*
- Marguerite ! Tu me l'as prêté !*
- C'est vrai. Que je suis bête.*
- Mais non ! En tout cas, elle parle de poussées d'adrénaline qui vont jusque dans les bouts des doigts... ou quelque chose du genre. Ça ressemble à ce que j'ai ressenti... Dis donc, comment le sais-tu ?*
- Quoi ?*
- Que je volais.*
- On a tous passé par là.*
- Par le péché.*
- Péché... Chose défendue...*
- Marguerite, pour moi, ce high, c'était la peur et la joie simultanément, moitié, moitié, en équilibre, je crois.*
- On était casse-cou et c'était plaisant.*
- Cool, comme ils disent. »(P, 73)*

En premier lieu, le dialogue qui est censé avoir lieu après la rencontre des deux personnages, est mis en avant dans le récit. Donc, nous pouvons dire que le temps du récit ne correspond pas absolument au temps de l'histoire, en d'autres termes, cela relève d'une des différentes formes de discordances entre l'ordre du récit et l'ordre de l'histoire, qui renvoient bien à l'anachronie de G. Genette. En second lieu, sans aucun doute, le dialogue interrompt la continuité de la narration

de Marguerite. Plus précisément, au fur et à mesure du passage de « Monologue : scène où un personnage parle seul (à) Dialogue : entretien entre deux personnes »¹⁸⁷, il s'ensuit une transition temporelle. En ce sens, le récit est composé de formes textuelles discontinues, essentiellement, narration, description et scène dialoguée, et chaque forme dispose d'une vitesse. Et selon la définition des quatre vitesses du récit de G. Genette dans *Figures III* : l'ellipse élude carrément les événements et passe sur un laps de temps sans le raconter ; le sommaire supprime les détails et se concentre sur l'action ; la scène nous donne le compte rendu circonstancié de la parole ; la pause permet au récit de céder la place à la description ou au commentaire. Alors, le dialogue participe certainement à « la scansion du récit »¹⁸⁸. Autrement dit, son apparition dans le récit a pour effet soit de ralentir le récit, lorsqu'une scène dialoguée suit un sommaire, soit de l'accélérer, lorsqu'une scène dialoguée suit une description.

Dans l'exemple ci-dessus, quoique l'insertion de cette scène dialoguée provoque le désordre temporel dans le monde remémoré, elle suit en fait le résumé suivant de la narratrice : « Lucienne arrête de voler parce qu'elle a peur de se faire punir, j'arrête parce que mon père ne me punit pas » (*P*, 73). Pour ainsi dire, le dialogue a pour effet de ralentir le récit, plus précisément, les discours directs, qui contribuent à rendre la scène vraisemblable, réduisent en effet le récit au temps remémoré par rapport au présent où Marguerite s'engage dans son projet d'écrire. A partir de cette scène, émergent les points de vue des personnages et une version détaillée des discours, par exemple, les points de suspension signalés dans le dialogue concourent à marquer le silence de Lucienne dans la parole « J'ai lu chez Darrieussecq... », son hésitation dans la parole « elle parle de poussées d'adrénaline qui vont jusque dans les bouts des doigts... ou quelque chose du genre. Ça ressemble à ce que j'ai ressenti... », et l'étonnement de Marguerite dans la parole « Péché... Chose défendue... ». En un mot, les points de suspension font preuve d'une temporalité du discours, qui semble spontanée.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.231.

¹⁸⁸ Françoise Rullier-Theuret. *Le dialogue dans le roman*. Paris, Hachette, 2001, p.47.

Et Après tout cela, la narratrice reprend la place pour continuer l'évocation des souvenirs d'enfance des personnages, ainsi le début du sous-chapitre suivant : « Nous avons toujours aimé jouer en compagnie des garçons » (*P*, 73). En même temps, en ce qui concerne l'insertion du dialogue dans le récit, il s'agit d'un passage entre le mode narratif et le mode dramatique. Dès lors, à partir de la mimèsis où l'action est montrée par le personnage qui parle et agit et de la diégèse où l'action est rapportée par la narratrice, nous devons passer du niveau micro-narratif à la considération de la relation de la mise en scène de ce temps du dialogue avec ses grandes circulations dans la structure temporelle de *Parallèles*, c'est-à-dire la fonction de ce temps artificiel.

II.2. Dialogue de caractère

Dans *Le dialogue* de Suzanne Guellouz, quand l'auteure étudie le dialogue comme une poétique du genre, elle propose ceci :

*c'est sans doute le dialogue que nous appellerons pour simplifier autobiographique [...] qui nous permet de cerner le mieux la nature du personnage mis en scène dans cette forme. C'est pourtant aussi celui dont on pourrait penser qu'il constitue une redoutable objection à ce qui a été précédemment dit*¹⁸⁹.

Alors, dans *Parallèles*, qui est considéré comme un récit autobiographique de Marguerite, Andersen se confie à un personnage, qui s'entretient avec un autre personnage sur leur doute et sur leur passion. Certes, pour elle, il s'agit de désigner le personnage, de lui donner un état civil, de le situer dans une communauté, voire de signaler quelle est sa position dans la hiérarchie sociale, plus large si c'est son appartenance nationale, ethnique ou religieuse qui est évoquée, pour prendre en compte la relation qui existe entre les interlocutrices¹⁹⁰. Donc, prenons encore l'exemple ci-dessus, d'abord, il est évident que c'est dans un moment passé que les deux personnages communiquent. Dans ce cas-là, la narratrice Marguerite se distancie naturellement du personnage de Marguerite, ou bien la Marguerite du présent d'énonciation se différencie, se regarde dans son

¹⁸⁹ Suzanne Guellouz. *Le dialogue*. Paris, Presses universitaires de France, 1992, p.126.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.128.-.129.

passé, en s'appuyant sur la distinction entre le « je » narrant et le « je » narré que nous allons explorer davantage dans la partie « Hétérodiégétique ».

Ensuite, l'autre personnage Lucienne est capable de parler à sa manière, en sorte que le dialogue ait pour fonction de caractériser le personnage, et cela implique l'une des quatre sortes de dialogues de Török : « le dialogue de caractère, par lequel un personnage exprime directement ou indirectement son caractère, expose ses mobiles, dévoile sa psychologie, nous renseigne sur ses pensées, ses sentiments, ses intentions »¹⁹¹. Alors, tout cela renvoie à la question du style du dialogue, soit celle du discours attributif, c'est-à-dire « les locutions et les phrases qui, dans un récit [...], accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre »¹⁹².

Alors, ici, au travers du discours direct, les personnages expriment directement leurs points de vue sur la délinquance, par lesquels ils témoignent des caractères différents. Plus précisément, des réponses toujours décidées ainsi « On a tous passé par là », « Chose défendue », « On était casse-cou et c'était plaisant », nous donnent l'impression que Marguerite connaît son propre esprit et fait preuve d'un grand courage, en comparaison avec Lucienne, qui est caractérisée par ses discours marqués de la profonde influence de la religion, ainsi « Par le péché ». En même temps, ses discours prouvent qu'elle s'humilie devant l'autre, voire elle fait preuve d'une crainte d'exprimer sa propre opinion, comme si ses opinions et ses critiques étaient soumises, telle qu'« une habitude pour elle de se laisser impressionner par les airs doctes des gens, leurs arguments plus ou moins savants » (*P*, 212), c'est la raison pour laquelle elle explique ainsi « ce qu'on appelle maintenant », « comme ils disent ». En plus, sur la base de ce dont nous avons déjà parlé, l'évocation du statut social, qui est renforcée par l'allusion à l'apparence nationale, ethnique et religieuse, a pour rôle de donner à entendre qu'un véritable fossé sépare les interlocutrices, et cette différence a pour fonction de donner lieu à leur communication ici et ailleurs.

¹⁹¹ Jean-Paul Török. *Le scénario. L'art d'écrire un scénario*. Paris, Henri Veyrier, 1988, p.157.

¹⁹² Sylvie Durrer. *Le dialogue romanesque : style et structure*. Genève, Droz, 1994, p.32.

Bien entendu, la narratrice donne ici la parole aux personnages, il s'agit d'en tirer la morale, et un léger différend sur la délinquance et la morale oppose un court instant Lucienne à Marguerite. Et cette différence se situe aussi sur le plan macro-diégétique, dont elle laisse deviner la suite et la fin. Pour ainsi dire, le dialogue possède donc une fonction anticipatrice, c'est-à-dire que l'œuvre se développe autour de cette différence morale entre les deux personnages, de sorte qu'elles sont dissemblables et leur sort se distingue. En plus, petit à petit, le changement des personnages participe à leur communication prochaine, qui a affaire avec le dialogue de l'avenir, de leur identité féminine. Par un autre biais, par rapport à l'évocation de la narratrice, qui concerne leur histoire respective, le dialogue révèle une conclusion que la délinquance témoigne d'un caractère rebelle, voire d'une planche de salut dans une vie étouffée. Et quant à cela, nous le travaillerons plus tard dans le chapitre « L'écriture, lieu de soulagement », qui porte sur le sentiment de culpabilité et son soulagement mis en rapport avec l'écriture.

D'ailleurs, le terme de dialogue renvoie à l'ensemble d'une interaction, y compris l'échange phatique, les échanges transactionnels et l'échange phatique, peut aussi bien renvoyer seulement à un échange, un fragment d'échange, ou même une simple réplique¹⁹³. Entre autres, nous remarquons que la pratique de la réplique isolée s'inscrit aussi dans *Parallèles*, par exemple, quand Lucienne s'enfuit dans le grenier et pense à sa mère, une voix l'interrompt : « Lucienne, où t'es-tu cachée encore ? » (*P*, 35). Alors, la réplique isolée sert à mettre en relief le passage du monde commenté au monde raconté. Surtout, lorsque les répliques sont à fonction interlocutive, elles sont isolées artificiellement par le narrateur : « il s'agit alors soit de répliques rapportées hors de toute mention précise du dialogue dont elles participent, soit de répliques dont le reste du dialogue est construit au discours indirect, soit encore de répliques isolées par la typographie, mises à distance (les unes) des autres »¹⁹⁴. Alors, dans ce cas là, le dialogue est soumis à un objectif narratif, et cela nous intéresse beaucoup. Et les paroles isolées servent souvent à décrire un personnage, de même que ce dont nous avons déjà parlé : le dialogue de caractère. Cependant, la différence réside dans le fait que, en plus

¹⁹³ *Ibid.*, p.95.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.96.

d'être des actes et des paroles qui peuvent singulariser un personnage et constituent une composante importante de son portrait, c'est-à-dire que le personnage se caractérise involontairement, les paroles isolées ont une orientation essentiellement descriptive. Les paroles isolées sont aussi des paroles prononcées par d'autres individus et qui résument le personnage visé. En d'autres termes, d'une part, l'isolement de la réplique met en évidence la singularité du personnage, d'autre part, le commentaire du narrateur ou du rapporteur fait ressortir aussi cette valeur descriptive. Par exemple, dans l'exemple suivant, la narratrice nous raconte la matinée de Lucienne :

Elle fera le signe de la croix en se réveillant, affirmera vouloir donner son cœur à Dieu, s'habillera modestement, mangera son gruau et un morceau du bon pain de son père, ira à l'école. [...]

Le premier jour de classe, la maîtresse avait expliqué :

« Tenez-vous bien, les filles, Dieu voit tout, Dieu connaît tout : vos actions, vos paroles et même vos pensées les plus secrètes. Et puis il les note... »

Lucienne se tiendra bien, ne commettra aucune action contraire aux règlements, essaiera de ne pas penser aux sucreries qu'elle aime, aux promenades qu'elle voudrait faire, à sa mère si belle, à ces photos cachées dans un coffret miraculeux. (P, 35-36)

Alors, il semble que les répliques de la maîtresse et les autres discours indirects sont mis en relation, et qu'ils ont pour effet de résumer la personnalité de Lucienne : sa soumission et son humiliation sont tout entières inscrites dans ces mots. En plus, malgré l'absence d'une parole particulièrement emblématique du personnage (comme les paroles de Lucienne citées dans l'exemple antérieur pour affirmer sa fidélité à la religion), la réplique isolée est en fait susceptible de jouer le rôle d'attestation. Pour ainsi dire, elle entretient un lien privilégié avec le récit où elle s'inscrit. Puisque la réplique ici a ainsi pour fonction de formuler une opinion à laquelle l'ensemble de l'œuvre essaie de faire écho : la contrainte de la religion donne lieu à la faiblesse et à la honte qu'approuve Lucienne au cours de toute sa vie. Et puis, c'est les répliques isolées de Lucienne qui fournit une réponse définitive : « Quinze années de ma vie données aux Equipières sociales, [...] où crois-tu que j'aurais pu trouver la force de surmonter ce qui m'a accablée, de me débarrasser des idées négatives ? » (P, 213)

II.3. Dialogue d'action

II.3.a. Dialogue au moment de la rencontre : dialogue de la péripétie

Par ailleurs, Philippe Lejeune a expliqué dans *L'autobiographie en France* que l'autobiographie n'utilise guère un type d'entrée en matière abrupte, qu'elle préfère le préambule explicatif suivi d'un déroulement chronologique¹⁹⁵. En revanche, le roman se plaît à plonger d'emblée le lecteur dans l'action. Par là, nous pouvons dire que *Parallèles* est un modèle qui se compose de deux types d'entrée en matière. D'une part, la plupart des chapitres, après un début qui explique le contexte nécessaire, exposent les souvenirs en détails. Comme ce que nous avons déjà analysé antérieurement, les chapitres « Les débuts, donc », « Lectures », « Evasions », et « Scènes d'amour » commencent par le commentaire de la narratrice. Au fur et à mesure de la transition temporelle, plus précisément, du passage du moment d'énonciation où la narratrice donne son commentaire au temps remémoré où les personnages agissent et parlent directement, les chapitres reposent sur les souvenirs qui sont évoqués. D'autre part, les chapitres s'ouvrent par le dialogue, par lequel le lecteur est alors directement placé devant la dramatisation de l'action. A ce moment là, il se produit des ruptures narratives, et l'insertion du dialogue est délimitée comme « les scènes dramatiques, mais avec moins de rigueur, par les entrées et sorties des personnages, les scènes dialoguées dans le roman sont, à tous points de vue, les séquences les plus proches du théâtre »¹⁹⁶. En attendant, le nouveau-venu joue un rôle important pour le développement de l'intrigue, et les mouvements des personnages ont une influence directe sur la parole, surtout, la rencontre met en place des circonstances favorables à un échange verbal. Alors, c'est bien le cas dans le chapitre « Finalement, la rencontre ».

En fait, en ce qui concerne l'histoire d'amitié des deux femmes écrivaines, leur rencontre devient sans aucun doute un événement. En d'autres termes, la rencontre devient une ligne de démarcation, puisque à partir de cette rencontre, les deux personnages apparaissent ensemble sur la même scène, et leur histoire

¹⁹⁵ Philippe Lejeune. *L'autobiographie en France. op. cit.*, p.125.-167.

¹⁹⁶ Françoise Rullier-Theuret. *Le dialogue dans le roman. op. cit.*, p.30.

collective s'enregistre davantage dans le récit, à l'instar de leur discussion. Par conséquent, au début de ce chapitre, le lecteur se trouve juste devant la scène de leur rencontre, qui s'écrit sous forme de dialogue :

« *Madame Andersen ?*

– *Oui ?* » [...]

« *Je m'appelle Lucienne Lacasse-Lovsted.*

– *Oui ?* » [...]

« *Je m'excuse de vous importuner, mais je voudrais vous rappeler la réunion des écrivains, la semaine prochaine.* » [...]

« *Oh oui, Madame, j'ai bien reçu l'invitation. J'y serai. Je vous remercie infiniment.* » [...]

« *Parfait. Pourriez-vous apporter un dessert ?*

– *J'apporterai du fromage et des fruits. Ça ira ?*

– *On sera une dizaine de personnes.*

– *Très bien.* » (P, 177-178)

Dans ce cas-là, la nouvelle-venue Lucienne découvre une situation dont elle ne connaît ni les tenants ni les aboutissants. Autour d'elle s'inscrit alors un vide informatif et le dialogue s'ouvre volontiers par une question¹⁹⁷ : « Madame Andersen ? ». Et au niveau micro-narratif, nombre de passages au discours direct s'ouvrent par cette question, qui est suivie d'une autre question, plutôt une incertitude de Marguerite (« Oui ? »), qui appelle une réponse et déclenche ce dialogue.

En réalité, ce dialogue fait l'économie des échanges phatiques, qui sont inscrits dans le but de faire la connaissance entre les deux personnages et d'entériner une relation existante. Et puis, chaque prise de parole apporte en fait le minimum informatif, telle que « la réunion des écrivains ». Et quant à sa relation avec le récit encadrant, le dialogue a pour effet de créer et résoudre une péripétie. C'est-à-dire que la rencontre, qui est considérée comme la péripétie de l'histoire des deux femmes écrivaines, a finalement bien lieu. Ici, c'est bien à travers le thème de l'écriture que les deux interlocutrices sont mises en rapport. Dès lors, l'histoire de leur amitié peut être mise en scène, et le dialogue est désigné pour

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.31.

produire du récit. En même temps, le dialogue suscite l'intérêt du lecteur, qui a envie de connaître l'évolution de la relation des deux femmes et le dénouement de l'histoire, telle que leur rencontre prochaine. Alors, nous pouvons dire que le dialogue ici relève du dialogue d'action, qui « joue un rôle essentiellement dramatique. Il provoque l'action, la fait progresser, créer une tension, un climat, déterminer des effets violents. C'est le dialogue de la péripétie, de l'amour, du conflit »¹⁹⁸. Et sans éléments introducteur, ce dialogue, en début de chapitre, n'est jamais plus abrupt que lorsqu'il apparaît avant la narration. Et il passe pour un moyen d'introduire dès l'ouverture, des questionnements qui suscitent le désir de lire. Alors ce dialogue participe du dialogue initial qui « permet de présenter les personnages comme si l'action était déjà engagée ; l'incipit vise à donner l'impression d'une histoire en cours, d'un moment prélevé sur une durée »¹⁹⁹.

II.3.b. Mise en relation du dialogue avec son encadrement narratif

Suivons l'exemple ci-dessus, les échanges contiennent une dimension dynamique qui contribue à nourrir, voire à créer la trame narrative de l'histoire des deux personnages. Autrement dit, tout cela témoigne de la nature transactionnelle du dialogue. Alors, il est évident que les échanges transactionnels constituent des lieux de transformation des possibles narratifs : la situation n'est jamais tout à fait la même avant et après ce dialogue²⁰⁰. Pour ainsi dire, à partir de ce dialogue ayant lieu lors de la rencontre, surgissent plusieurs dialogues entre les deux personnages principaux, qui ont pour effet d'enrichir le style du récit, plus précisément, de multiplier la voix narrative dans *Parallèles*. Sans aucun doute, au fur et à mesure du changement de situation narrative, il s'agit d'une problématique de la réflexion sur la parole alternée, successive, qui renvoie à la notion de l'altérité. Néanmoins, tant le discours direct réservé au dialogue que le discours raconté du récit, le plus important, c'est sa relation avec le récit dont il fait partie.

Alors, dans les cas suivants, les dialogues relèvent aussi des échanges transactionnels, par lesquels les interlocutrices s'engagent dans de véritables confrontations, dans l'échange polémique, qui est souvent considéré comme le

¹⁹⁸ Jean-Paul Török. *Le scénario. L'art d'écrire un scénario. op. cit.*, p.157.

¹⁹⁹ Françoise Rullier-Theuret. *Le dialogue dans le roman. op. cit.*, p.37.

²⁰⁰ Sylvie Durrer. *Le dialogue romanesque : style et structure. op. cit.*, p.111.

plus productif du point de vue narratif. Dans le chapitre « Questions d'argent », c'est Marguerite qui dit à Lucienne, alors que celle-ci rêve de faire fortune par l'écriture, qu'« Ecrire ne fait pas vivre. Peu de gens achètent des livres, peu d'écrivains réussissent à vivre de leur plume », et pour manifester le point de vue de chaque personnage, la narratrice laisse parler Lucienne, de telle façon qu'elle puisse demander à Marguerite pourquoi elle écrit :

– *Aucune idée. Parce qu'on a plusieurs écrivains dans la famille ? Mes deux grands-pères, des oncles, des tantes, mon père, ma sœur Eva qui a écrit un assez bon roman d'amour.*

– *Mon père était boulanger. Je ne fais pas de pain. Ça ne marche pas, ton explication.*

– *Dans un sens, je suis heureuse, assise devant mon ordinateur.*

– *Ah bon. Même quand l'écran reste vide ?*

– *Tu me fais passer un examen, Lucienne ! Bien sûr que non. Mais quand une page est finie et que je la trouve acceptable, peut-être même bonne, je suis vraiment heureuse.*

– *Moi, c'est pareil. Puis j'ai honte quand tu me rends ce que je t'ai donné à lire et que tu as trouvé des erreurs partout.*

– *Les fautes, c'est rien. Ça arrive et puis ça se corrige. T'en fais pas[...] (P, 186)*

Il est remarquable que ce soit l'enchaînement observable d'assertion et de réfutation qui caractérise à plusieurs reprises ce dialogue. Et quant à Lucienne, à travers sa réfutation « Ah bon. Même quand l'écran reste vide ? » et son assertion « Moi, c'est pareil », Lucienne parle d'un ton plus ferme. Pour ainsi dire, elle et Marguerite se trouvent dans une relation discursive d'égalité.

Dans le chapitre suivant « Questions de langue », lors de la soirée du grand prix littéraire de l'Ontario, Marguerite s'entretient avec Lucienne de la langue qu'elles ont choisie pour écrire, voire de son origine, et Lucienne lui demande :

« *Pourquoi n'écris-tu pas en anglais, Marguerite ? T'aurais pu gagner plus d'argent.*

– *Question de choix. C'est le français que j'aime.*

– *Pourtant, tu parle bien l'anglais. [...]*

– *[...]Oui. L'anglais ? Laisse-moi te dire : Changer de nationalité et parler une autre langue ne m'a jamais posé de problème. Tiens, c'est drôle : je suis née en*

*Allemagne, j'ai grandi en Allemagne, et je n'ai jamais eu de passeport allemand.
[...]*

– [...]Ensuite, naturalisation canadienne, par choix encore. Mais changer du français à l'anglais pour écrire ? Pas question. »(P, 198)

Il est évident que dans les deux exemples ci-dessus, à travers cette forme que construisent l'interrogation de Lucienne et la réponse de Marguerite, Marguerite est capable de s'exprimer mieux dans son écriture autobiographique : sa détermination d'écrire en français est marquée par son ironie pour la perte d'identité de son pays natal. Après tout, nous remarquons que les deux personnages communiquent à propos des revenus de l'auteur, de la langue qu'elles ont choisie pour écrire, etc., vers la fin, la conversation s'arrête au sujet de l'écriture. En attendant, le dialogue ne se compose pas seulement de paroles prononcées mais aussi de pensées, relevant de l'individualité des locutrices, et s'ancre dans l'espace et dans le temps, mais par le dialogue le lecteur est capable de se rendre compte de leur attitude différente envers leur propre situation et leur désir d'écrire. Pourtant, quoique les dialogues supposent des sujets différents, tous les échanges se développent autour du thème de l'écriture et le mettent en évidence.

Par ailleurs, Mieke Bal met en relation le dialogue avec son environnement narratif à la faveur de la « pragmatique visuelle », notion proposée par Varga. Et elle explique ainsi : « La < pragmatique visuelle >, en d'autres termes : l'environnement narratif qui encadre et enferme le dialogue dans le texte narratif, est constitué par le discours de mise en scène par le lequel opère la production de l'univers diégétique »²⁰¹. Donc, d'un côté, c'est dans les discours que la narratrice Marguerite cherche à montrer en détail comment les deux personnages ont forgé leur identité d'écrivaine. Et de l'autre, c'est toujours Marguerite qui engage le dialogue au moment qui lui convient pour unifier et rassembler les paroles. Par là, lors de la clôture du dialogue et de l'ouverture de la narration suivante, la narratrice est capable de relativiser la solitude, et de montrer clairement que c'est elle qui gouverne la narration. Pour ainsi dire, la pragmatique visuelle est essentiellement

²⁰¹ Mieke Bal. « Narratologie et dialogue ». dans Daniel Luzzati, Denis Vernant et Département de lettres modernes de l'Université du Maine(dir.). *Le dialogique : colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue. op. cit.*, p.267.

sujet de représentation diégétique, « où la narration affirme sa domination en insérant le dialogue comme discours rapporté avec un clin d'œil au lecteur : représenté »²⁰². Ainsi, la narratrice domine toujours le développement du récit qui porte sur la formation d'identité d'écrivaine, au cours de la narration, « le dialogue serait l'élément par excellence qui retarderait le mouvement narratif »²⁰³, car le dialogue inséré a pour objectif de représenter des scènes, de telle manière que le développement de l'identité féminine soit mis en évidence.

C'est pourquoi la narratrice reprend sa place dominante, après les dialogues ci-dessus qui mettent l'accent sur la progression du personnage dans l'affirmation de soi, sur le recouvrement de l'identité. Elle laisse alors les deux personnages arriver au point culminant de leur communication, où elles continuent à discuter sur la mise en lumière de leur perception de la vie privée et des réseaux sociaux à travers leur écriture. En ce temps-là, il faut surtout noter le changement de leur identité, c'est-à-dire qu'elles parlent à titre de femme écrivaine :

– *Je ne sais pas, Marguerite. Toute ma vie j'ai dit aux gens ce qu'ils voulaient entendre. Maintenant j'ai quelquefois envie de critiquer le monde. Et qui veut entendre cette critique ?*

– *Les gens qui lisent pour avoir de quoi réfléchir.[...]*

– *Justement. J'ai toujours eu besoin de m'évader. J'ai toujours fermé les yeux devant le déplaisant, me suis bouché les oreilles. Je n'ai jamais regardé de films ou d'émissions sur les victimes d'abus, de pauvreté, de torture, d'injustice, de malheur. Je suis ignorante des situations mondiales. Alors, je vais continuer à raconter mes histoires heureuses, à prétendre que tout le monde est bon.*

– *OK, OK, ne te fâche pas.*

– *Me fâcher ? Est-ce que j'en suis seulement capable ? Tu sais bien que tout le monde chante ma sérénité, mon grand talent de conciliatrice.*

– *Ton sourire...*

– *Mon sourire, celui d'une dilettante.*

– *Et voilà ! Arrête donc ! Une dilettante qui a publié cinq livres.*

²⁰² *Ibid.*,

²⁰³ *Ibid.*,

– *Simpliste. Je devrais reprendre mes textes dans lesquels je ne montre que le bon côté alors que l'opposé coexistait, y ajouter ce que j'ai escamoté la première fois. Me libérer de mes jugements préfabriqués.[...](P, 256-257)*

Ainsi, le dialogue met en évidence dans une certaine mesure l'avenir du personnage, normalement à la faveur du perfectionnement de Lucienne : Elle est l'écrivaine de cinq livres et se libère de la soumission de façon à développer son sens critique et à exprimer son propre point de vue. En d'autres termes, le dialogue joue ici sa fonction dramatique, c'est-à-dire qu'il met en scène les motifs qui vont accompagner l'intrigue à venir, et ces motifs sont la valorisation de soi, la construction de l'identité féminine, le pouvoir de la parole.

En ce sens, tous les dialogues entre Lucienne et Marguerite reflètent le développement des personnages et leur influence mutuelle, soit leur formation d'identité d'écrivaine, soit leur perfectionnement de soi, par contre, le dialogue ci-dessus a pour objectif de tirer une conclusion à partir de tous les autres. Autrement dit, leur amitié dure, et leur écriture s'améliore. Et leur histoire arrive à un dénouement inattendu et heureux : soit les deux personnages issus de la famille différente, nées sur différents continents, se connaissent à travers l'écriture et se supportent aussi, enfin écrivent toutes les deux leur propre histoire. Alors, ce discours rapporté, représenté, consiste en l'échange entre les deux personnages, parmi lesquels sont échangés, avec les paroles, les rôles du je et du tu. C'est-à-dire, la narratrice laisse parler les deux personnages en exprimant leur propre point de vue, par contre, lors de la clôture du dialogue, la narratrice continue à narrer : Marguerite, par l'intermédiaire de la triple identité construite entre l'auteure, la narratrice et le personnage, continue d'écrire sur elle-même afin de trouver son origine, qui devient le thème constant chez Andersen. Et quant à Lucienne, qui se tourmente, car elle veut défendre la littérature heureuse contre la littérature dénonciatrice, morbide, la narratrice semble l'aider à fournir une réponse : Lucienne a « seulement le sentiment de se trouver encore une fois à côté de la track » (P, 258). Plus précisément, elle est libérée des contraintes par l'écriture, elle écrit ce qu'elle désire. Elle s'adonne essentiellement à la poésie, dans laquelle elle célèbre ses liens avec le grand fleuve québécois. Alors, dans le chapitre suivant, nous allons travailler davantage sur la relation entre l'écriture et l'identité. Enfin, empruntons à Françoise Rullier-Theuret cette synthèse pour terminer notre

recherche à propre de la mise en relation du dialogue avec son environnement narratif :

Le dialogue des personnages est un simulacre du réel qui semble venir d'un hors-texte et qui conserve de cet ailleurs une part de mystère ; l'instance narrative prend en charge la situation, le récit qui entoure le dialogue a souvent un rôle d'élucidation. Selon que l'auteur dissimule les fractures, ou qu'il utilise les effets de rupture, les paroles des personnages resteront plus ou moins « en l'air » ou intégrées à du narratif et portées par un contexte par rapport auquel elles trouveront tout leur sens²⁰⁴.

²⁰⁴ Françoise Rullier-Theuret. *Le dialogue dans le roman. op. cit.*, p.37.

Chapitre III : De l'espace vécu à l'espace imaginé

Si nous disons que notre auteure essaie de se rapprocher de l'écrivaine-narratrice dans les œuvres autofictionnelles que nous étudions au moyen de la construction de la triple identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure, de sorte qu'elle explore son monde intérieur dans une posture d'écrivaine, alors, elle nous parle de la relation entre le monde extérieur et elle-même en tant que voyageuse, afin d'évoquer totalement la mémoire de sa vie, qui ressemble à une aventure. Certes, la représentation de cette mémoire se réduit en débris, car des souvenirs se réfèrent dans une certaine mesure aux espaces. Comme dans *De mémoire de femme*, nous sommes toujours amenés quelque part dans le monde, tels que Ahrenshoop, Tunis et Montréal, où se passaient des souvenirs inopinés dans la vie passée de notre écrivaine-narratrice. Donc, des espaces connotent des souvenirs du temps différent, de telle façon qu'ils renvoient à une métaphore spatio-temporelle, donc la temporalité ici témoigne d'une fragmentation, en même temps, elle fait preuve d'une anti-chronologique, soit un autre caractère de l'autofiction.

Donc, le toponyme joue un rôle de repère dans la récupération de ses souvenirs. Du point de départ au point d'arrivée, en attendant, on a vécu avec Anne sa joie de l'enfance, sa frayeur de la guerre et de la mort et sa recherche de l'amour. Pour ainsi dire, la fragmentation de l'autofiction se traduit aussi par le toponyme qui relève des mots connotatifs, qui introduit le lecteur à une réflexion approfondie sur le vécu d'Anne, car le toponyme représente des moments particuliers où se passent ces histoires. En fonction de la théorie dans *La géocritique : réel, fiction, espace*, il y a deux approches fondamentales des espaces perceptibles : « l'une est plutôt abstraite, l'autre davantage concrète ; la première embrasserait l' < espace > conceptuel (*space*), la seconde le < lieu > factuel (*place*). Mais l'une n'est pas exclusive de l'autre, ne serait-ce que parce que la démarcation entre espace et lieu est quelque peu flottante »²⁰⁵. Si l'on s'en réfère aux approches fondamentales en ce qui concerne la topologie, l'espace est au niveau spatial, le lieu propose une réflexion emblématique, et l'une n'est pas

²⁰⁵ Bertrand Westphal. *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris, Les Editions de Minuit, 2007, p.15.

exclusive de l'autre. Par exemple, le géographe américain Yi-Fu Tuan voit que dans l'espace une aire de liberté, où la mobilité s'exprime alors que le lieu est un espace clos et humanisé. A son avis, lorsque l'espace prend un sens particulier, il peut se transformer en lieu, auquel les géographes et les sociologues ont appliqué une réflexion théorique. La géographe italienne, Maria De Fanis, partage sur ces questions l'opinion de l'urbaniste italienne Flavia Schiavo : « des entités qui, se modelant sur l'espace, le chargent d'action, d'idées, de valeurs individuelles et collectives qui le transforme en *lieu* »²⁰⁶. Par là, nous verrons dans le chapitre suivant que des espaces chez Andersen, telles que la ville natale, la nature se transforment en lieu de départ ou en lieu de secret.

Par ailleurs, selon Ph. Gasparini, à propos de l'authenticité de l'écriture autobiographique, le lieu rhétorique joue un rôle important. A part des apparences de l'écriture intime, l'auteur dans l'autofiction engage ses lieux et en reproduit le *pathos*, dans le but d'atteindre la sensibilité de ses lecteurs, pouvoir ainsi inspirer la confiance et faire croire à sa sincérité. Alors, il y a trois catégories de lieux rhétoriques qui persuadent le lecteur de l'identification du personnage à l'auteur : ce sont les aveux, les combats et l'héroïsme. On remarque que dans le roman autobiographique, l'écriture du moi replace l'auteur au centre du texte, et la triple identité d'écrivain-narrateur-personnage fait de l'auteur « le romancier du moi ». Selon Gasparini, il ne prétend pas se connaître, s'élucider et se livrer tel qu'en lui-même. Couvert par un masque, il se constitue en personnage, se met en intrigue. Au lieu de raconter ce qu'il sait de lui, il semble que l'auteur utilise le récit pour découvrir ce qu'il ignore, ce qui se cache sous le souvenir. Il recherche la part d'ombre, de ressentiment, de haine²⁰⁷. Alors, l'écriture du moi devient le lieu où l'auteur dévoile des secrets et nous laisse pénétrer dans son monde intérieur.

Notamment, les deux catégories de lieux rhétoriques, tels que les aveux et les combats, non seulement ont pour fonction de faire raconter des histoires, afin de compléter le travail d'énonciation, mais aussi d'établir une communication entre la lecture et l'écriture. Puisque la représentation fictionnelle de la médiocrité, de la dépression, de la confession ou du procès du personnage, qui sert d'outil de

²⁰⁶ *Ibid.*, p.15.-.16.

²⁰⁷ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.242.

communication, contribue à rapprocher le personnage du lecteur, qui demeure un homme ordinaire. Donc, le lecteur perçoit dans l'énonciation un effet de sincérité qui entre en résonance avec sa propre histoire. En même temps, cette résonance conduit à l'empathie, c'est-à-dire la catharsis de l'auteur d'une part, la compréhension et la sympathie du lecteur de l'autre, de telle manière que l'auteur arrive à se soulager des pressions mentales. Pour ainsi dire, le roman autobiographique fait preuve d'une reconnaissance des effets thérapeutiques de l'écriture pour le scripteur²⁰⁸. L'écriture se voit confier une fonction réparatrice.

Étant donné son caractère documentaire, l'auteure nous fournit des informations historiques dans *Parallèles*, telles que les présentations de l'espace physique, par exemple, la présentation de la situation à Berlin et au Canada pendant les années vingt que nous avons mentionnée dans le sous-chapitre « Informations historiques, histoires des femmes dans *Parallèles* ». Dans ce cas-là, l'invention de la fiction se limite certainement dans ce cadre, de telle façon que l'histoire soit vraisemblable. Pourtant, par un autre biais, à l'aide de la fiction, « les actions et les situations humaines ne sont pas seulement *situées* dans l'espace, mais [...] elles *créent* de l'espace »²⁰⁹. C'est-à-dire, la construction de l'image des espaces est déterminée par le contexte à la fois historique et imaginaire. Par conséquent, la description de l'espace a affaire avec des actions et des situations humaines, et l'espace devient non seulement un espace physique et social, mais aussi un espace de sentiment. Alors toutes les deux sortes d'espace constituent cet espace vécu des deux personnages dans *Parallèles*. Deux femmes semblables bien que dissemblables, leurs histoires sont en parallèles, mais il existe toujours des points communs qui les combinent. Si nous disons que leur dissemblance se présente principalement par la famille, soit l'origine, leur ressemblance tient à leur statut de voyageuse, ainsi qu'à celui d'écrivaine. « Quelques points d'arrêt européens, africains, nord-américains. Certains habités par les deux en même temps ou à des moments différents. Montréal. Toronto. Copenhague. D'autres qu'une seule a connus. Adis Ababa. Berlin. Rimouski.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.243.

²⁰⁹ Frederik Tygstrup. « Espace et récit ». dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal(dir.). *Littérature et espaces*. Limoges, Pulim, 2003, p.58.

Tunis » (*P*, 13). Et les toponymes cités par l'auteure se rattachent dans une certaine mesure à leur quête d'identité. Donc, la représentation des espaces, à partir de la famille jusqu'à leurs déplacements, s'accompagne d'un espace de sentiment complexe, qui est caractérisé par la nostalgie et la honte. Par ailleurs, l'écriture, qui présente un espace imaginaire, a une relation étroite avec le corps. Notamment, il se produit un lien ambigu entre le corps perdu de Lucienne et son écriture, qui semble symboliser son autre existence. Alors la relation entre l'espace social et la vie individuelle, et la connexion entre l'écriture et la mort constituent des thèmes centraux dans *Parallèles*. Par là, notre recherche portera sur la relation entre les différents espaces vécus et la recherche d'identité d'une part, et aussi sur les connotations transmises à travers l'espace imaginé de l'autre.

I. Point de départ : ville natale

I.1. La famille, début de tout

De nombreux déplacements témoignent de la vie d'Anne, de son pays natal à son pays d'accueil, dans le but de chercher le bonheur de la vie, et de devenir une femme complètement indépendante, alors les espaces vécus expliquent le cheminement identitaire d'Anne, et ils révèlent la question de l'origine d'une part, et le paradoxe entre la nostalgie d'une vie révolue et la quête de la liberté de l'autre. Au cours de ses voyages, la famille, sert de point de départ. Plus précisément, la famille nous amène d'abord au point de départ de sa vie : son enfance à Magdebourg où Anne est née. En même temps, c'est là où l'histoire d'Anne a débuté. Malgré des voyages, Anne choisit de faire remonter sa vie passée à Paris, en Europe. Parce que le début de la création se réfère bien à celui de la vie, de telle manière que cela semble mettre en lumière la solution à la question de l'origine, alors, nous pouvons déterminer que c'est en Europe où tout commence, tant la vie que l'écriture.

Quant à la naissance d'Anne, il existe deux versions qui dépeignent toutes les deux des scènes palpitantes de l'accouchement. D'abord, l'absence de médecin et de sage-femme forme un obstacle à l'accouchement qui apparaît épouvantable. Ensuite, la violence a affaire avec la sexualité, qui «aboutit aux douleurs sanglantes de l'accouchement, toujours susceptibles d'entraîner la mort

de la mère, de son enfant ou même des deux en même temps »²¹⁰. Alors, il paraît que la mère et la fille ont vécu une épreuve entre la vie et la mort, qui participe d'une histoire d'aventure. Et donc cette épreuve permet à Anne d'accéder au statut de héros. Tout cela renvoie au lieu d'héroïsation chez Gasparini. Et le lieu d'héroïsation pousse le récit vers la fiction, puisqu'il pose un problème d'identifier l'auteur à un aventurier romanesque, c'est-à-dire, l'héroïsation soit parfois associée à une stratégie générique d'ambiguïté. Plus précisément, d'un côté, surgit entre l'identification réaliste de l'auteur et un aventurier romanesque une apparente contradiction qui est imputée au désir inconscient de l'auteur de se mettre en valeur ; de l'autre, c'est l'auteur qui a délibérément surdimensionné son personnage afin de donner une forme autofictionnelle à son récit²¹¹. Dès lors, notre héroïne peut commencer ses voyages, et ses aventures, dans le but de faire preuve de son courage et de son esprit combatif.

Le thème de l'apprentissage du héros est indispensable pour réaliser un portrait personnalisé. Et notre narratrice-écrivaine commence sa formation d'héroïne par la reconnaissance de la différence entre les deux sexes. Par rapport à la version du texte décrivant la venue au monde de la troisième fille d'un couple, qui fait partie d'un des romans paternels, la version d'Anne met en relief l'énergie et la grandeur de sa mère, car il y a un contraste évident entre les comportements du père et ceux de la mère. Face au mal, voire à la mort, la mère a l'air calme, elle s'efforce de donner la vie à son troisième enfant et en est fière. Au contraire, le père a l'air gêné et malheureux, il paraît timide de voir l'accouchement. Certes, il est évident que les parents ont envie d'un garçon au lieu d'une fille :

La mère sourit.

–C'est un garçon ?

Il secoua la tête, gêné, en silence.

Elle fit une grimace obstinée.

–Regarde encore. Tu es un âne, malgré toutes tes études. Tu ne sais pas regarder.

Il regarda encore une fois, attentivement, puis souleva :

–Elle a l'air très méchante, mais c'est bien une fille. Cela ne changera pas.

Elle pleura sans pouvoir arrêter ses larmes.(MF, 39-40)

²¹⁰ René Girard. *La Violence et le sacré*. Paris, Fayard, 2011, p.57.

²¹¹ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.279.

Et Anne se demande : « Il reste le doute. Ont-ils voulu de moi ? De MOI, FILLE ? Ma mère a-t-elle pleuré, mon père a-t-il eu honte de n'avoir engendré que des filles ? » (MF, 43) Enfin, elle trouve la réponse à travers le titre du roman de son père : *La Lumière et son ombre*, expliqué par un proverbe japonais :

La femme est l'ombre

L'homme est la lumière.

Une femme a beaucoup de malheur

Un homme a beaucoup de bonheur.(MF, 43)

De là, la réponse tient à ce que les parents espèrent toujours que leur enfant pourra subir le moins de douleur possible dans la vie. Bien que le père ait envie d'un fils, Anne admet qu'elle est une fille « dorlotée, câlinée, protégée, aidée, veillée, gâtée, choyée, cajolée » (MF, 43). Et nous ne nous étonnons plus d'une image de femme valorisée chez Marguerite Andersen. Nous nous rendons compte que les femmes sont plus tenaces, et même « les femmes ont le courage des héros » (MF, 40). Mais il est certain qu'elles subissent un sort plus difficile que les hommes. En remontant au premier jour de sa vie, Anne affirme cette différence entre l'homme et la femme, cela marque le commencement de son éducation sexuelle, et en même temps, cela fait une allusion au thème de la rivalité entre homme et femme que nous développerons par la suite.

« Berlin, métropole intellectuelle et artistique. De grandes forêts. De nombreux lacs, deux rivières. Rimouski, ainsi nommé en 1920, gros village de six mille habitants. Siège épiscopal depuis 1867. Une cathédrale de style néogothique. Un fleuve. D'immenses forêts » (P, 19). Ainsi, la présentation des deux villes où Lucienne et Marguerite sont nées font preuve d'une grande fidélité au factuel, cependant, la représentation d'un espace ne se borne pas à la désignation de la localité donnée. Alors, afin de désigner la ville natale comme un espace vécu, nous remarquons que l'auteure la reconstruit dans sa « complexité individuelle »²¹², c'est-à-dire, comme l'analyse ci-dessus, la construction de l'espace vécu doit aussi être à la base de l'histoire qui manifeste les situations humaines et reflète les sentiments du personnage. En premier lieu, à côté du contexte historique, la

²¹² Frederik Tygstrup. « Espace et récit ». dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal(dir.). *Littérature et espaces. op. cit.*, p.60.

présentation de la ville natale est en rapport avec la famille où l'histoire débute. En second lieu, la famille signifie le début de la vie, l'origine du personnage, mais la différence entre les deux circonstances familiales permet aux deux personnages de porter leurs sentiments personnels et particuliers envers leur espace vécu.

Nous parlons d'abord du début à Rimouski. Lucienne est née dans une famille catholique. Alors, rappelons le rôle de la religion joué au sein de la famille que nous avons analysé dans la partie précédente, il est évident que son enfance est sous la contrainte de la religion, qui l'opprime sans aucun doute. Par ailleurs, la vie de Lucienne dans la famille est beaucoup influencée par le sort de sa mère, puisque « Lucienne s'accusera toute sa vie durant d'avoir causé la mort de sa mère que pourtant elle n'a jamais connue » (P, 21). Donc, la famille devient dans une certaine mesure un espace auquel Lucienne attache sa culpabilité. Dans sa vie marquée par l'absence de la mère, Lucienne a « faim de tendresse, d'amour, de douceur » (P, 25), nous notons que le grenier de la maison devient son refuge où elle enfouit son secret et rêve à sa mère, cette mère disparue dont on ne parle jamais dans la famille :

Au grenier, où Lucienne se réfugie quand la nouvelle femme de son père est trop stricte, elle trouve un coffret tapissé de velours gris. Pelé par endroits, il laisse voir le métal dont il est modestement fabriqué. A l'intérieur, des photos de sa mère ! Belle, cent fois plus belle que sur la carte mortuaire qu'elle garde dans son missel de première communion ! Les clichés montrent une femme au visage serein sous une opulente chevelure. Oui, c'est elle, sa mère, si belle ! (P, 34)

Dans ce sens, le grenier se transforme aux yeux de Lucienne en un espace de solitude où elle peut s'abriter et rêver toute seule. En plus, si l'on en croit *La poétique de l'espace* de Bachelard, le coffre, surtout le coffret, portent en eux une sorte d'esthétique du caché à cause de leur serrure. Sous l'angle psychologique, ce sont des objets qui s'ouvrent. Alors quand cet objet s'ouvre, il devient « la première différentielle de la découverte »²¹³. Et son dehors ne signifie plus rien, mais son intérieur est source de nouveauté, de surprise et d'inconnu. En même temps, l'ouverture de cet objet renvoie à une dimension qui vient de s'ouvrir : la dimension d'intimité. Pour ainsi dire, quand Lucienne ouvre ce coffret, elle trouve

²¹³ Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris, Presses universitaires de France, 2012, p.88.

un secret caché au fond de son cœur : sa mère lui manque. Par conséquent, se cachant dans le grenier, soit l'espace de solitude, Lucienne imagine qu'elle a une relation intime avec sa mère.

En fait, Lucienne n'a jamais connu sa mère, mais elle préfère rêver cette belle sur la photo comme sa mère plutôt que d'imaginer une femme capricieuse, voire folle. Car à la pensée de cette femme mourant à l'asile, elle est débordée par le sentiment de culpabilité. Sans aucun doute, Lucienne trouve son calme et se soulage dans la rêverie du jour. « Elle sourit, elle lui parle, lui dit combien elle l'aime, qu'elle ne l'a jamais lancée vers le plafond, qu'elle n'était pas folle, qu'elle est morte, oui, mais que ce n'est la faute de personne et certainement pas celle de Lucienne » (*P*, 34). Comme Gaston Bachelard a expliqué que « tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert de la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude, compromis la solitude sont en nous ineffaçable »²¹⁴, bien que cette rêverie semble étroite et resserrée, Lucienne fait de son espace de solitude un espace réconfortant, « un espace qui ne désire pas s'étendre, mais qui voudrait surtout être encore possédé »²¹⁵.

Par ailleurs, étant donné que nous avons déjà fait un retour sur l'histoire, nous nous rendons compte que pendant les années vingt, le Québec est encore sous l'influence de la colonisation. Alors selon Memmi, à côté de la religion, la famille colonisée s'offre en véritable valeur-refuge. Nous remarquons que la famille de Lucienne vit dans un contexte où ils ne font pas attention aux changements sociaux, comme nous le voyons quand l'auteure mentionne le traité du Flétan, poisson pêché dans les eaux du Pacifique, traité qui laisse la famille de Lucienne indifférente. En effet, Lucienne reste dans la famille, qui lui offre la protection dans une certaine mesure, mais l'absorbe et aussi la contrôle, tels que les fils n'ont pas de courage de partir loin pour leur bonheur, le père explique son point de vue à sa fille : « Apprends à faire la cuisine, ma fille, apprends à coudre et à tricoter, trouve un mari, fais des enfants avec lui, ne cherche pas l'aventure, contente-toi d'une vie simple, comme nous autres » (*P*, 40). Par conséquent, en ce qui concerne Lucienne, la famille constitue dans une certaine mesure un obstacle à sa

²¹⁴ *Ibid.*, p.28.

²¹⁵ *Ibid.*, p.29.

recherche de la liberté, à sa lutte contre l'autorité du père. En d'autres termes, si Lucienne est prête à rester dans la famille, elle risque d'être opprimée, voire écrasée. Pour ainsi dire, Rimouski, à titre de ville natale, représente un passé plein de tristesse et de répression pour Lucienne, et la famille devient un espace d'où elle a envie de s'éloigner.

Ensuite, nous passons à l'autre histoire de vie qui commence à Berlin. Il semble que l'auteure fait une comparaison du sort de la femme entre la ville moderne et la ville coloniale à dessein. Marguerite est née dans une famille intellectuelle, et le statut de la femme est évidemment élevé. La mère de Marguerite est « une femme intelligente, forte » (P, 21). Et elle est considérée comme une femme courageuse en donnant la vie, et son mari la traite avec respect. Et bien que les parents espèrent que leur troisième enfant sera un garçon, parce qu'il aura une vie plus facile qu'une fille, Marguerite, qui leur est née, est quand même bien choyée et adorée. Dans une large mesure, c'est parce qu'elle s'attache bien à ses parents, qui jouent un rôle positif dans son éducation. L'auteure nous dépeint une image de la famille moderne où existe la possibilité pour Marguerite de développer son sens de l'esthétique :

Mon père – que j'appelle Theo, nous sommes une famille moderne, [...] vient d'être promu sous-ministre, écrit des articles de fond pour le quotidien Das Tageblatt, publie des recueils de nouvelles, a un roman en chantier. Ma mère – que j'appelle Marthchen, petite Marthe – organise de belles réceptions pour le monde des arts et des lettres. Elle est belle, elle est grande. Elle est élégante. Notre appartement témoigne du bon goût du couple [...] Du moderne aussi. (P, 44)

A la différence de la famille de Lucienne, qui est sous l'emprise de la religion et se brise faute de l'amour maternel, celle de Marguerite est marquée par une ambiance culturelle et par une intimité entre les parents et elle. L'auteure nous explique cette intimité dans cet exemple suivant :

De la tête aux pieds mon corps se remplit d'ondes magiques inexplicables, d'une tendre tiédeur. Il me semble que leurs prénoms sont quelque chose de doux pour moi, de très intime. De très précieux, de très important. Un père, une mère, tout le monde en a, ou presque. Theo, Marthchen...Nous sommes entre nous. (P, 105)

Pour ainsi dire, quand Marguerite appelle son père et sa mère *Theo* et *Marthchen*, les deux prénoms signifient un moment propre à elle. Et cette intimité se traduit par la sollicitude des parents pour Marguerite. C'est la mère qui pousse Marguerite à apprendre l'anglais et le français pour qu'elle puisse survivre ailleurs après la séparation avec son pays natal ; c'est le père qui rend l'écriture s'inscrire dès le début dans sa réalité d'enfant. Et de même, par rapport à Lucienne qui se bat avec des mots qu'elle ne connaît pas dans *L'Action catholique*, Marguerite grandit dans une maison remplie de livres. Par conséquent, la famille est là où le désir d'écriture germe et prend la racine, et la famille est toujours un espace plein d'amour, de tendresse et de chaleur aux yeux de Marguerite. Bref, le Berlin de son enfance reflète pour elle un souvenir heureux et incomparable.

1.2. La famille, lieu secret

Chez Marguerite Andersen, la famille est non seulement un espace où tout le monde reste proche ou distant, mais aussi un espace où se cache le secret. Notamment, l'amour adultère est un thème fréquent, et la jeune fille est forcée d'avoir une relation coupable avec un homme. Elle est hantée par un sentiment paradoxal, irréprochable en même temps coupable.

Dans *De mémoire de femme*, en tant qu'héroïne de ses aventures amoureuses, Anne passe pour une fille faible en ce qui concerne son initiation sexuelle. Elle nous découvre sa liaison entre son beau-frère et elle. Il s'agit exactement de l'histoire d'un mari infidèle à sa femme, et il lui impose des comportements scabreux clandestins, et la jeune fille est obligée de garder le silence afin d'éviter les reproches de sa sœur :

Ce n'est pas désagréable, je dois être adulte si un homme s'intéresse de cette façon à moi, surtout ne faisons pas de bruit, je sais que je ne devrais pas le laisser faire, mais si j'appelais Emma elle se fâcherait contre moi, parlerait de ma mauvaise conduite, m'accuserait de lui prendre son mari, alors je me tais, je me laisse faire. Il ne me fait d'ailleurs pas mal, déjà la main s'en va, il n'y a eu rien d'autre. Le lendemain je suis de nouveau l'enfant, la petite sœur. Il ne me vient même pas à l'esprit que je pourrais l'accuser, je n'en parle à personne. Je n'en ai jamais parlé à personne. (MF, 53)

Et dans *Parallèles*, Marguerite nous raconte encore une fois cette histoire, de sorte que celle-ci procède de la réécriture macrotextuelle. Chez Andersen, c'est la grande tendance autofictionnelle qui caractérise son œuvre. Donc, elle se livre à une réécriture régulière du contenu, tels que personnages, anecdotes et intrigues, mais des significations de plus en plus décidées. Alors cette réécriture a pour effet de mettre en relief la réflexion sur le contenu déjà écrit. Au sujet de sa relation sexuelle avec son beau-frère, Marguerite se rappelle :

Longtemps je me suis crue coupable de décisions que je n'avais pas prises. Quand mon beau-frère – juge de son métier – sortait du lit de ma sœur, de leur lit conjugal, pour venir me peloter dans la chambre voisine où je dormais après avoir gardé leurs enfants pendant la soirée, je ne protestais pas, je pensais l'avoir provoqué. Et pourtant je n'avais que quinze ans alors qu'il en avait plus du double. [...] Je ne sais plus quelle excuse j'ai trouvée pour [...] Christa. Aurais-je dû dénoncer le coupable ? Je ne voulais pas provoquer la confrontation, plonger dans l'abîme abominable de l'abus sexuel, plonger la sœur dans la désolation. (P, 79-80)

Alors, l'évocation est complète et représente à nouveau cette histoire. Cependant, comparativement à la description dans *De mémoire de femme*, surgissent des changements dans l'attitude du personnage à propos de la faute commise. Anne se transforme ici en Marguerite, qui n'est plus la jeune fille vivant dans la crainte de la liaison découverte, maintenant, elle est capable de dire avec constance : « je ne le nomme pas ici parce que je suis encore en colère contre lui et ses infidélités vis-à-vis de ma sœur » (P, 80). Elle est aussi courageuse de s'accuser de ses fautes : « je ne protestais pas, je pensais l'avoir provoqué », elle se reconnaît responsable, et son contentement de son attirance pour l'homme se dissipe. En plus, les souvenirs font partie du chapitre « Délinquance ». Pour ainsi dire, la réécriture est polyphonique, mélange de voix, de mots, de mots nouveaux, en même temps, elle construit un dialogue entre les écritures au moyen des différentes voix et des points de vue progressifs, et l'enrichissement et l'approfondissement apportés par le macrotexte est incontestable.

Et en faisant la comparaison entre les deux versions de cette histoire, nous trouvons une similarité, plus précisément, c'est jusqu'au moment de l'acte d'écrire que l'écrivaine-narratrice dévoile le secret. Alors, Gasparini a tiré une conclusion

que la plupart des aveux ont trait à la vie sexuelle, d'une part, et à la vie familiale, d'autre part, car ce sont des lieux de l'intimité, de l'affect, du tabou et parfois de sa transgression, également ce sont des lieux où se construit l'individu, où s'élabore son langage²¹⁶. De toute évidence, ici, l'écriture lui donne une nouvelle fois l'occasion de faire des aveux, l'écrivaine-narratrice, tant Anne que Marguerite, a le droit de dire tous les secrets qu'elle n'a pas eu le courage de révéler, et elle peut aussi présenter ses excuses envers sa sœur à cause de sa honte, en même temps, elle ose et peut accuser ce beau-frère. L'écriture participe d'une confession et d'un plaidoyer à la fois.

D'ailleurs, il est évident que le mari joue le rôle d'un homme canaille, au contraire, Anne essaie de faire figure d'innocente, elle a envie de se prouver qu'elle est plutôt la victime de cette violence sexuelle. En qualité de jeune fille modeste, face à la violence, elle fait preuve d'impuissance, et elle croit que la dissimulation de la vérité est en faveur du bonheur de sa sœur. Il semble que l'on ne pouvait pas récriminer contre une telle fille, la sympathie et la pitié des lecteurs encouragent Anne à « dire ». Anne plaide coupable en se montrant faible, craintive, indécise, le lecteur dont elle sollicite la bienveillance, sera enclin à la croire sincère. Puisque la médiocrité du héros romanesque défend la vraisemblance de son personnage, et le vraisemblable est ce qui se produit d'ordinaire. Ce rapprochement du personnage avec un homme ou une femme ordinaire favorise l'émergence de l'empathie du lecteur, et avec elle la compréhension, l'apitoiement, l'indulgence, voire l'identification et le transfert²¹⁷.

I.3. La pratique figurative de la nature

Nous avons l'impression qu'Anne dans *De mémoire de femme* s'efforce d'éviter de rentrer en Allemagne. Elle n'y rentrera pas jusqu'à la mort de sa mère. Il semble que là-bas se cachent tellement de secrets qu'elle ait besoin d'une distance, mais l'acte d'écrire contribue à les mettre en pleine lumière. Comme Lori Saint-Martin l'a expliqué dans *Le Nom de la mère* : « L'éloignement dans l'espace

²¹⁶ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.262.

²¹⁷ *Ibid.*, p.245.-.246.

et dans le temps sera suivi, de manière exemplaire, d'un retour par l'écriture »²¹⁸, donc l'écriture rend compte des « aveux » de l'écrivaine-narratrice liée étroitement à l'auteure. Et les secrets se rattachent toujours à la relation humaine. Pour Anne, les relations avec mère et père sont au début « une intimité parfaite » (*MF*, 42). Cependant, cette intimité se détruit au cours de son aventure, surtout sous l'influence de son envie de parler pour la femme qui se trouve subordonnée à l'homme.

Nancy Chodorow, sociologue et psychologue féministe, écrit : « le fait que les enfants des deux sexes sont élevés principalement par des femmes a pour conséquence que les filles s'identifient à la mère, alors que les garçons se définissent par opposition à elle »²¹⁹. Par conséquent, la fille subit en général l'influence de la mère, de telle manière qu'elles ont beaucoup de ressemblances. Cependant, celles-ci sont à l'origine de l'intimité entre mère et fille d'une part, et provoquent la rivalité entre elles de l'autre, surtout quand la fille craint la perte de son autonomie et de sa personnalité. Enfin, bien que la fille se jette toujours dans les bras de la mère, la mère sert d'abri tout le temps, « partir sera un véritablement arrachement, une violence faite à la mère et à soi-même »²²⁰. Donc, la relation entre mère et fille fait preuve d'une ambiguïté, accompagnée tantôt par la jalousie, tantôt par la concurrence, tantôt par la rivalité. Par là, nous allons explorer ci-dessous le changement de l'intimité à la séparation entre Anne et sa mère.

L'intimité entre Anne et sa mère se traduit d'abord par l'aspiration à un lieu « heureux » pour toutes les deux. C'est Ahrenshoop, un village au bord de la mer Baltique, qui « représentait à mes yeux tout ce que j'aimais en ma mère, ce qu'elle avait de serein, de détendu, d'harmonieux » (*MF*, 45). Ahrenshoop devient un lieu exclusif que le père déteste, même il est mieux de dire que le père est exclu. Cela signifie qu'il est aussi privé de ce calme propre à la mère et à la fille. Et il existe évidemment une « Division » (*MF*, 46), qui est attestée par les albums de famille. Les photos ont pour effet de représenter objectivement la réalité : aucune photo du père sur les pages d'Ahrenshoop. Il est aussi incontestable qu'une rivalité secrète

²¹⁸ Lori Saint-Martin. *Le nom de la mère*. Québec, Nota bene, 1999, p.131.

²¹⁹ *Ibid.*, p.121.

²²⁰ *Ibid.*, p.130.

entre l'homme et la femme perdue. Les étés à Ahrenshoop « étaient aussi des étés de femmes » (MF, 48). Anne et sa mère ont l'habitude de décorer la maison « par esprit de convenance du sexe féminin. [...] La maison était belle. Ma mère était belle. La vie était belle » (MF, 48). Et elle se trouve étroitement « solidarisée » (MF, 52) avec sa mère à cause de leur sensibilité, de leur envie de beauté. A l'inverse, le père est beaucoup gêné par la nature, « le bruit de la mer l'empêchait de dormir, l'air le rendait nerveux » (MF, 50). La vie au bord de la mer Baltique est sans tension, sans peur aux yeux des femmes ; elles peuvent s'allonger sur la plage et jouir d'un repos, en oubliant les soucis de la vie familiale. Au contraire, le père « jaloux » (MF, 100) insiste pour se détacher d'Ahrenshoop, « Fallait-il divorcer pour avoir des étés en paix ? » (MF, 50). Dans une famille où la mère a l'habitude de se taire, cette rivalité silencieuse amène la mère à faire des concessions. Elle consentit à la vente de ce patrimoine.

En raison de son étendue et de sa profondeur, la mer est regardée comme un lieu plein de mystères. Elle marque sans aucun doute le début du monde. Ici où s'enfouissent bien des sources naturelles, même la source de la vie. La mer Baltique est un lieu privilégié de l'avis d'Anne, et elle relève du féminin par comparaison avec la terre où le patriarcat domine. Elle fait partie de l'intrigue : elle ressemble à un personnage insaisissable. D'un côté, en tant que symbole fécond, le sein de la mer, qui renferme « l'image de la mer de lait, de la mer vitale, de la mer nourriture »²²¹, est le berceau de la vie. Cela signifie que la mère donne la vie à Anne et l'élève. D'un autre côté, la mer donne une impression d'être douce et paisible. Elle devient une métaphore de sa mère qui semble silencieuse et douce dans la maison, et proche d'elle. Sa mère la traite de bien-aimé, lui donne des noms doux, « mon cœur, ma chérie, les noms intraduisibles, *Herzepuppelchen*, *Schnuppeli* » (MF, 44). Les petits noms pleins d'amour expliquent la relation plus intime entre Anne et sa mère, les noms en allemand ont pour fonction de servir de langage secret entre elles, langage par lequel elles se transmettent leur amour, qui est trop profond pour s'exprimer. De plus, l'amour de la mère est pour Anne indispensable comme l'air, alors Anne ne s'empêche pas de respirer « l'air de la mer, de sa mer Baltique » (MF, 100), tandis que le manque d'air entraîne la mort,

²²¹ Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1993, p.160.

qui se reporte à la vie difficile d'Anne après sa séparation d'avec sa mère. Donc, la mère et la mer Baltique se confondent graduellement, et la mer est à la fois féminine et maternelle.

En fin de compte, la fille sera dépendante de ses parents. En ce qui concerne ses deux objets d'amour, l'un est le père qui sera remplacé par l'amant ou le mari, l'autre est la mère qui est unique à jamais. Malgré cette intimité, quand même, Anne quitte sa mère. «(A)près la rupture d'avec la mer, fallait-il rompre avec la mère ?» (MF, 52). Cet « ECLATEMENT » (MF, 52) est un aboutissement fatal : « je pouvais vivre à mon gré, à ma fantaisie même, sans me soucier des questions plus matérielles, comme de faire la vaisselle, de ratisser la pelouse et d'exécuter d'autres travaux du genre que ma mère m'imposait chez nous. Je pouvais rêver, lire, être seule » (MF, 56). Au lieu de devenir une femme au foyer comme sa mère, Anne « avait peur, quelquefois, de perdre l'habitude de parler » (MF, 130). Tout cela forme un fossé infranchissable entre elle et sa mère, car elle a envie d'être plus libre, elle veut parler à haute voix, même elle veut écrire. Donc, son désir de liberté l'amène à continuer ses voyages toute seule, donc elle prend la décision de s'exiler. En attendant, elle a des amants qui participent à ses aventures.

Dans *Parallèles*, il semble que Marguerite n'évoque qu'indirectement son enfance au bord de la mer Baltique, à l'instar de l'analyse dans le chapitre antérieur : nous avons une photo insérée à l'appui d'un fait que la mer Baltique joue aussi un rôle important dans la vie de Marguerite. Donc, il est compréhensible qu'elle ait envie de retourner vers la mer après plusieurs années d'exils au Canada. Lorsqu'elle se met sur le balcon avec Lucienne, elles décident d'écrire sur ce qu'elles voient d'ici, il existe une coïncidence entre leurs écritures : elles voient toutes les deux plus loin d'ici, en fait, elles sont libérées des contraintes. Et par l'écriture, elles voient loin jusqu'à leurs origines, ainsi l'écriture de Marguerite :

*Au loin le lac Ontario
petit, dit-on, plus petit que les autres
la mer Baltique de mon enfance
plus petite elle aussi que les autres
oh que j'aimerais retourner vers elle*

marcher pieds nus dans le sable de sa plage
vivre derrière les dunes
l'entendre
le jour
la nuit
permanence de la mer(P, 259)

Dans cette écriture poétique, le lac Ontario représente le présent de Marguerite, par contre, la mer Baltique est un espace qui nous renvoie au temps de son enfance. Elle imagine d'entendre la mer, et cette fantaisie la conduit à penser à son pays natal « *le jour* » et « *la nuit* », et la pensée de son origine est « *permanence* ». Et quant à Lucienne, elle écrit un poème plus court, mais exprime aussi son mal du pays :

Océan de leurs
ciel
chimère lointaine et proche
fascinante comme un rêve de jeunesse
Oh ! que j'aimerais retourner dans le pays du
fleuve...
Qui n'a pas rêvé Monde nouveau
Sur tes bords
N'a pas vécu(P, 258)

Pareillement, nous remarquons qu'il existe une représentation du pays natal au moyen de l'élément naturel, et l'enfance de Lucienne est certainement attachée au fleuve. Nous nous rappelons qu'à part des informations historiques au sujet du développement social, la représentation de la nature de la ville natale de Lucienne est fréquente : « Rimouski, [...] Un fleuve. D'immenses forêts » (P, 19) et « Rimouski. Une grande ville au bord du grand fleuve québécois. Une immense église. Une maison de boulanger » (P, 37). Nous constatons que les forêts et le fleuve construisent un espace où Lucienne passe son enfance et jouit du temps libre sans la domination de son père, sans l'oppression de la famille et de la religion, ainsi elle court le long du fleuve, et son premier rendez-vous avec un garçon se déroule au bord du fleuve.

Et malgré la solitude et le manque de tendresse durant son enfance, Lucienne a envie de descendre le long du fleuve Saint Laurent pour retourner à son origine, là vit son rêve de voyage. En ce cas-là, la vie de Lucienne à Rimouski ne se borne plus à cette « immense église » et cette « maison de boulanger », le grand fleuve québécois la fait rêver et l'excite à découvrir des pays inconnus. Et il semble que le fleuve, coulant, a un caractère dynamique et constitue une comparaison particulièrement frappante avec la famille et la religion, qui sont immobiles et servent de symbole de la contrainte, comme l'analyse ci-dessus que nous avons déjà confirmée à la faveur des *valeurs refuges* de Memmi. Ainsi, le fleuve a pour effet d'accompagner Lucienne au cours de son premier voyage à Ottawa, et de diminuer son inquiétude de se tromper de direction : « Un dernier baiser, un dernier adieu. Elle [...] se dirige vers une banquette, [...] en direction de la marche du train, pour qu'elle puisse le matin bien voir le fleuve » (P, 90). Pour ainsi dire, passant par Saint-Fabien, Trois-Pistoles, Montmagny, Drummondville, et en correspondance à Montréal pour arriver à Ottawa, Lucienne fait un voyage avec le guide du fleuve. Et la remontée du fleuve jusqu'à sa source, le lac Ontario, enfin, est la quête de la liberté, la motivation de la vie de Lucienne. Parce que l'Institut des Equipières sociales, qui est la destination de son voyage, promet à Lucienne et aux jeunes filles « toute une vie de joie » (P, 84), leur offre de « chercher leur avenir, [...] remplir leur existence de lumière, [...] garder tout au long de leur vie leur élan et leur sourire » (P, 84). Alors, nous pouvons remarquer qu'il y a dans ce voyage le long du fleuve un lien thématique : celui de l'origine du fleuve avec l'origine de la liberté.

Cependant, au cours de la recherche de la liberté, il semble que le fleuve forme un obstacle au contact de Lucienne avec sa famille, qui aboutit en effet au sentiment paradoxal : « Ne pas penser à Rimouski, ne pas se souvenir du passé. Apprendre le présent, l'accepter. La ville natale est loin, les ponts sont coupés, aucun retour n'est possible » (P, 95). Donc, Lucienne est aussi obsédée par une contradiction entre son désir de liberté et son mal du pays. Plus elle s'éloigne de son pays natal, plus elle se sent nostalgique. Elle a besoin de se délivrer de ce labyrinthe sentimental, et c'est pourquoi vers la fin de sa vie, face au cancer qui l'emporte, elle se soulage en écrivant : « *Fin d'exil / immensité clémente* » (P, 9). Alors, son écriture devient sans aucun doute un vecteur de transmission de ses

pensées. Comme dans la petite postface de *Parallèles*, Marguerite nous présente le livre posthume de Lucienne *Puisque les fleuves nous conduisent*. C'est à travers ce long poème qu'elle raconte le Saint-Laurent arrosant sa ville natale et ses liens avec le grand fleuve québécois.

II. Représentations de l'espace imaginé

II.1. L'écriture, lieu de soulagement

Dans *De mémoire de femme*, Anne subit depuis longtemps des exils, et elle découvre tous les secrets sur des exils au moyen de l'écriture. Nous nous rendons compte que ses exils résultent en générale de la guerre, de sorte qu'Anne se sépare de son pays natal et mène une vie errante dans des pays étrangers. De là, ses souvenirs impliquent le sentiment d'éloignement de la patrie et l'identité relativement floue. Enfin, c'est l'écriture de soi, le lieu de sincérité, qui est l'occasion pour Anne de sortir de son dédale des sentiments, soit la culpabilité, soit la nostalgie.

Anne se remémore son « Premier EXIL » (MF, 44), qui signifie la première séparation avec sa famille. Cette aventure semble terrible pour notre héroïne, elle entre dans un monde « extraterrestre », avec plein de cris, de vomissements et de larmes. Elle est dans un état de désespoir. A la différence de sa famille, ce monde extra-familial donne à Anne une leçon, que le monde n'est pas heureux comme elle l'imaginait, et elle s'endurcit contre la séparation, la solitude, même la peur. « Après cet exil plus rien ne pourra me faire peur, aucun dépaysement ne me sera douloureux, aucune terreur ne sera aussi terrible. Je m'étais faite à la violence, à la rupture, au monde » (MF, 45). Cet exil peut aussi être regardé comme une période de formation de l'héroïne qui se prépare pour ses « aventures » suivantes.

De plus, au cours des années quarante, l'Allemagne se trouve en guerre, la rupture avec la famille paraît un phénomène fréquent. Même après la guerre, les villes allemandes sont en ruine ; la vie devient difficile, donc l'éloignement, voire la fuite devient un bon choix pour être capable de revivre. Et cela conduit à l'exil à l'étranger. Alors d'une part Anne se met en position d'accusée, mais d'autre part

ses aventures se constituent à partir de la violence, des larmes et de la folie, jusqu'à sa honte, donc elle se transforme en « Mi-victime, mi-aventurier »²²².

Il est toujours équivoque d'illustrer la vraie raison des trois mariages d'Anne. Le premier mariage se tient à Ahrenshoop, où Anne veut retourner vivre dans le but de retrouver le calme de la vie. Puisque dans les années en guerre, le mariage lui donne aussi l'occasion d'échapper au service paramilitaire obligatoire. Par ailleurs, la cérémonie du mariage semble ridicule, et notre narratrice-écrivaine s'en moque. Une « messe noire » (MF, 108) se passe dans « le salon de ces pseudo-artistes » (MF, 108), et Anne joue le rôle de sacrifice devant « l'autel de fortune » (MF, 108). Et puis le boiteux joue de l'harmonium :

Ein' feste Burg ist unser Gott, concession faite à la famille protestante. Dieu un château fort ? Un château fort dans lequel on ne peut plus se réfugier, le pont-levis est levé, coupé, arraché ! Croire en Dieu, alors qu'un fou enfourne des êtres humains ? Non. C'est infiniment triste, [...].(MF, 108)

Le récit est narré d'un ton ironique, pour que le narrateur accuse la situation sociale, « C'est infiniment triste ». Il paraît que cet hymne de Martin Luther ici semble une dénonciation au lieu d'une confession. Le récit dénonce la souffrance et le désespoir du public : Dieu ne peut pas le délivrer. « Ici, dans ce jardin, la guerre semblait oubliée » (MF, 109). Cependant, bien que la cérémonie soit festive avec ses nappes blanches, ses fleurs, ses gâteaux appétissants, il est impossible de dissimuler les misères de la guerre, avec ses cris, sa violence et ses morts.

Pour ainsi dire, l'écriture est un lieu qui aide Anne à se soulager de son ambivalence. D'un côté, Anne exprime sa honte pour les victimes de la guerre, car elle n'a rien fait à l'égard des juifs malheureux. Elle a tremblé d'horreur et elle s'est détournée pour se protéger des troubles, et elle se désole de faire partie de ceux qui se revendiquent de « la CROIX GAMMEE » (MF, 84), elle se sent coupable de n'avoir pas résisté au nazisme. D'un autre côté, elle fait partie de l'Allemagne, elle abandonne son pays après la guerre pour éviter toutes les difficultés, et elle ne se consacre pas à l'édification de la nouvelle Allemagne. Elle est coupable de ne pas se tenir aux côtés de son pays. Cependant, la fuite n'est pas la fin de l'histoire,

²²² Philip Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.274.

cette remémoration du fait honteux provoque l'irruption de la culpabilité. Et l'écriture devient un lieu pour mettre en relief cette culpabilité, qui permet de communiquer au lecteur un sentiment de souffrance : la culpabilité fait mal, le choc fait mal, le souvenir honteux fait mal et la narration est là pour relier la souffrance actuelle à la douleur ressentie jadis²²³. Cela explique aussi pourquoi Anne garde une certaine distance avec son pays natal, et que la question de l'origine l'encombre toujours, certes. En affrontant son passé, elle renforce son identité.

De là, pour que le personnage-écrivain(e) puisse se soulager de cette culpabilité, l'écriture devient selon la théorie de Gasparini le lieu d'un combat, entre autres, le procès et la dénonciation, par l'intermédiaire d'une transaction, c'est-à-dire un échange avec la plainte de l'ordre social, contribuent à résoudre la culpabilité. En témoignant de la guerre, Anne avoue d'abord sa honte, mais elle veut se représenter en héroïne, rebelle contre l'ordre établi. Cela constitue la dynamique de la dénonciation, l'une est l'affirmation de soi, et l'autre est la critique du monde.

Sans participer à une réunion du parti, Anne et une amie préfèrent explorer des vergers avoisinants. Les conséquences ne sont pas très sérieuses, elles sont finalement admises aux épreuves du baccalauréat, mais les deux filles sont traitées comme les prisonniers politiques. On va « informer la police, [...] (les) placer dans des usines de munitions » (MF, 88). En attendant, les professeurs de latin, de mathématiques, d'histoire prennent leur défense, sauf le professeur d'allemand et ceux qui enseignent le français et l'anglais. Ce récit participe d'une dénonciation du racisme à travers la comparaison des différents comportements des professeurs, surtout les professeurs d'allemand, de français et d'anglais :

Lequel de nos professeurs a eu le courage de prendre notre défense lors du conseil de classe qui devait prononcer le jugement ? Le professeur de latin et peut-être aussi son amie, le professeur de mathématiques, [...] Ou plutôt le professeur d'histoire, [...] qui nous donnait des cours que personne n'écoutait, sauf celles qui, comme moi, s'asseyaient devant et écoutaient avec un ravissement mêlé de terreur les remarques ambiguës qu'elle faisait sur le régime nazi [...] Certes pas le professeur d'allemand qui arborait l'infâme insigne en émail et nous parlait du Blut

²²³ Ibid., p.253.

und Boden. Ni celles qui nous enseignaient le français et l'anglais sans jamais nous parler de ce qui se passait dans les pays où ces langues se parlaient. (MF, 88)

Ici, le professeur d'allemand symbolise les gens qui ont de l'estime pour « *Blut und Boden* » (MF, 88), sans tenir compte des crimes de guerre nazis causés par cette idéologie envers d'autres pays. Et les professeurs de français et d'anglais incarnent le rôle de l'opposé, ils ignorent la justice à cause de la haine, ils sont dans la torpeur afin de se venger de la catastrophe que leurs peuples ont vécue. Comme Anne a remarqué : « Il s'agissait donc moins de contestation politique que de préférence personnelle » (MF, 87-88), bien qu'il reste au niveau du témoignage individuel, et ne se risque pas à des analyses politiques, le récit semble accuser un ordre social. Puisque Anne a le courage de faire face à la faute collective, et a l'intention de rappeler à ses « cousins allemands » (MF, 87) leur crime, tel qu'Anne montre son éloquence :

quand des Allemands affirment aujourd'hui qu'ils ne savaient pas, qu'ils ne soupçonnaient rien, je ne les crois pas. Nous savions tous que nos concitoyens juifs étaient embarqués le matin, de bonne heure, en direction des fours crématoire. [...] Mes cousins allemands, ne protestez pas de votre innocence. J'espère que le silence dont vous entourez le passé n'est pas le signe de l'oubli. (MF, 87)

Dans un sens, l'écriture a pour objet d'envisager le crime et le fait. Et simultanément, l'écriture de soi sert de procès, Anne est capable de plaider pour elle-même, rétablir son image et sa réputation, enfin elle se libère de la honte et de la culpabilité.

Dans *Parallèles*, Marguerite explique également les vraies raisons de leurs évasions, en revenant sur le passé de Lucienne et sur le sien. Après avoir examiné le projet d'écrire de Marguerite, nous avons conclu que la mise en œuvre de ce projet l'aide à répondre à des questions concernant la construction de l'identité féminine. Et en même temps, nous remarquons que les trois chapitres « Délinquance », « Evasions » et « Situations en fin de compte intenable » ont pour fonction de mettre en lumière les causes de leurs départs de manière progressive.

En premier lieu, en fonction de l'analyse ci-dessus, nous pouvons dire que si Lucienne prend la décision de s'évader et se prépare à quitter Rimouski, c'est parce qu'elle n'arrive pas à supporter une telle famille où elle est hantée par les rêves de sa mère, le chagrin de l'absence de la mère et de la pauvreté. Dans le chapitre « Délinquance », Marguerite met en évidence un autre motif d'exil : leurs fautes commises qui causent relativement la tentative de fuite. Par contre, malgré ses écarts de conduite, il semble que Marguerite, avec sa soif de vie, en soit réduite à quitter son pays natal, car c'est la guerre qui la force à vivre ailleurs. De même, ses exils lui font découvrir un monde différent. Comme elle pense qu'il faut bien profiter des jours avant la mort : « J'aime vivre, je suis curieuse, je veux voir ce qui se passe dans le monde, le commenter jusqu'à ce que, vraiment, rien ne fonctionne plus chez moi, ni tête, ni corps » (*P*, 14). Après tout, l'écriture des histoires des deux femmes montre aux lecteurs les labyrinthes de leurs vies. Notamment, à côté de l'écriture de Marguerite, les écrits de Lucienne sont aussi intercalés, de telle manière que l'écriture devienne le lieu où elles parlent pour elles-mêmes, et que des sentiments cachés dans les coins plus ou moins obscurs de leurs labyrinthes deviennent perceptibles.

Marguerite commence à nous raconter ses petits délits, les vols de bonbons, d'objets, et d'argent. Lucienne vole des bonbons dont le goût la ravit, et à cause de la pauvreté, elle vole des objets pour offrir des cadeaux à son amie, fille de riches. Et après, leur flirt avec les garçons et leur défloration sont considérés comme les délinquances. C'est la raison pour laquelle Lucienne se sent honteuse et coupable d'atteindre le plaisir sexuel. Et quant à leurs histoires de l'initiation sexuelle, nous allons approfondir dans le chapitre suivant, qui porte sur la relation entre le corps et l'écriture. Pour ainsi dire, il existe trop de secrets qui leur pèsent, comme l'observation de Marguerite : « Délinquantes dévergondées, coquines, putes, vierges impures...[...] nous ne sommes pas fières de nous-mêmes, mais comment faire pour redevenir des jeunes filles sans secret et sans reproche ? » (*P*, 76) Alors, la tentative de fuite, c'est en fait la délivrance de la famille pauvre et régie par la religion, c'est également le soulagement du sentiment de honte et de culpabilité.

Cependant, l'écriture oblige les deux personnages à revenir encore sur leur passée et à affronter une nouvelle fois leurs fautes. Et en fait, l'écriture de soi fait

d'abord la preuve qu'elles peuvent se confesser. En comparaison avec Marguerite, qui pense que le vol est une « chose défendue », qu'« on a tous passé par là » (P, 73), il apparaît que Lucienne est beaucoup plus bouleversée par ce qu'elle appelle « le péché ». Ainsi, dans la narration de Marguerite, surgit un dialogue entre Lucienne et elle. Sans l'intermédiaire d'un narrateur, Lucienne donne sa voix ici :

« Lucienne, quand tu volais quelque chose dans un magasin, comment tu te sentais ?

– J'éprouvais ce qu'on appelle maintenant un high.

[...]

– Marguerite, pour moi, ce high, c'était la peur et la joie simultanément, moitié, moitié, en équilibre, je crois.

[...]

– Cool, comme ils disent. »(P, 73)

En ce sens, des discours directs servent à produire un effet de réel. En plus, ce dialogue placé entre les guillemets met en relief le caractère référentiel de la citation, et il assure à tout le moins la subjectivité des personnages, de telle manière que le lecteur a confiance dans leur volonté de dévoiler leur secret. Donc, c'est Lucienne qui nous présente vivement ses points de vue à propos de ses comportements. Alors, ses dires expliquent dans une certaine mesure que ses fautes commises font preuve d'un caractère rebelle, et qu'elle veut contrecarrer ce que la situation présente impose.

En effet, au début, faute d'argent, Lucienne vole ce dont elle a besoin. Bien qu'elle soit dans la crainte de la punition de Dieu, le vol la débarrasse de sa honte de la pauvreté. « Et avec le temps, le vol devient une sorte de maladie » (P, 72). Cependant, cette maladie de Lucienne peut aussi être guérie, parce que sa faute lui offre l'espoir de se sauver de la famille et d'une situation qui l'étouffe. Et sa faute devient « un moindre être »²²⁴. Par un autre biais, nous pouvons dire que Lucienne se défend contre ses délinquances, à travers lesquelles elle se connaît mieux elle-même. En réalité, d'une part, ses actes délinquants la conduisent au sentiment de culpabilité, et jusqu'au moment où elle se sent se perdre, d'autre part, cette perte de soi-même se rattache bien à son inaptitude de la situation où elle se

²²⁴ Madeleine Bouchez. *La faute*. Paris, Bordas, 1971, p.175.

trouve, donc il est obligé pour elle de se dérober dans le but de renaître. Nous citons le journal de Lucienne à l'appui, en réfléchissant sur son départ de Rimouski, à l'âge de seize ans, elle écrit : « *J'ai tout fait en délinquante. Me suis sauvée de Rimouski avec le sentiment que j'étais perdue et attrapais ma dernière planche de salut* » (P, 71). Pour ainsi dire, le sentiment de culpabilité est à l'origine de son départ, de même, le départ équivaut à être sauvée de la contrainte. Et par ailleurs, l'écriture de soi permet à Lucienne de retourner à ses fautes à la fois de les déculpabiliser. Au lieu de l'autoaccusation, ses délinquances renvoient à un esprit de la rivalité contre son sort qui encourage Lucienne à commencer son exil, car elle est à la recherche de la liberté et « se pose plutôt des questions sur son propre avenir » (P, 84).

Et tandis que Lucienne s'embarque dans ses voyages vers son avenir attendu, Marguerite se rappelle ses exils, mais qui se passent dans le contexte où la guerre se propage en Europe. Comme dans *De mémoire de femme*, son évocation de ses souvenirs nous montre une famille disloquée dans les différentes étapes de la guerre. Au début, bien qu'il y ait la guerre, rien de grave n'arrive à Berlin. La vie de Marguerite est encore tranquille. Cependant, à partir de 1943, sa vie est sous l'ombre de la guerre ; la vie tranquille est brisée. Ainsi Marguerite se rappelle : « En novembre, les bombes pleuvent sur Berlin. La terreur m'envahit, la peur » (P, 106). C'est l'heure de partir pour se sauver, donc elle fuit la guerre et commence ses exils.

Alors nous notons ici que Marguerite prend le même itinéraire qu'Anne dans *De mémoire de femme*, de l'Allemagne à l'Autriche, et puis à l'Angleterre et à la Tunisie, enfin plus loin au Canada, donc nous pouvons considérer l'écriture de ses exils comme une réécriture macrotextuelle. Et l'écriture devient, une nouvelle fois, le lieu de combat, où le procès d'un ordre social et la dénonciation du racisme sont des thèmes constants, de sorte que Marguerite peut débarrasser de sa honte de trahir son pays. Rappelons l'exemple ci-dessus, nous remarquons que le professeur d'allemand se tient de l'autre côté des professeurs d'anglais et de français, en effet, ils symbolisent les deux parties de la guerre. Et le récit met l'accent sur leur opposition en mettant en scène leur attitude d'hostilité. Et ici, Marguerite devient une apatride après avoir vécu des exils, comme elle le

constate : « 1958. [...] je n'ai plus la nationalité allemande » (*P*, 151). Et la perte d'identité de Marguerite nous fait part de l'Histoire des réfugiés apatrides poméraniens pendant la Seconde Guerre mondiale. Si nous évoquons les narrations d'Anne dans *De mémoire de femme*, nous trouvons qu'elle parle de son lieu de naissance, « dans la partie de l'Allemagne qui est actuellement la République démocratique allemande » (*MF*, 28), et d'un lieu particulier, le village au bord de la mer Baltique. Et comme Marguerite exprime son envie de retourner à son pays natal dans sa poésie et mentionne : « la mer Baltique de mon enfance » (*P*, 259), par conséquent, son pays natal fait partie de cette région, la Poméranie. Et dans cette fiction documentaire, Marguerite nous rappelle ce fait d'Histoire que les poméraniens, après avoir perdu leur territoire, sont expulsés de leur pays à cause de la guerre²²⁵.

Cependant, Marguerite parle de son évasion comme d'« une aventure de jeunesse » (*P*, 111). Les voyages de Berlin à l'Autriche permettent à Marguerite d'accéder plutôt au statut de personne. Puisque tout au long des voyages, Marguerite supporte toutes sortes d'épreuves et enfin survit. A Berlin, la condition de vie s'aggrave, comme Marguerite aperçoit qu'il ne reste que des ruines : « Le centre-ville n'existe plus. Une étrange odeur flotte partout, entre les murs qui ressemblent à d'énormes squelettes, dans les espaces vides, les cratères des bombes – odeur de chair brûlée, de cendres humaines » (*P*, 108). Et les gens se précipitent pour avoir une place dans le train qui les mène ailleurs, mais personne ne sait combien de temps cela va prendre, et la destination est incertaine. Sans aucun doute, les voyages participent d'une aventure pleine d'inconnus et de frayeur.

En réalité, Marguerite a l'intention de couvrir la panique des réfugiés et les désordres dans toutes les régions sous les frappes aériennes, en embellissant son exil comme une aventure. Par exemple, Bregenz est une ville détruite par les attaques aériennes. Au contraire, Marguerite nous fait imaginer une scène de la nature : « A Bregenz, vers dix heures du matin, aucun problème. Le petit train de montagne attend paisiblement ses passagers. Le voyage le long d'une jolie rivière

²²⁵ *Offensive de Poméranie orientale*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Offensive_de_Poméranie_orientale >. (Consulté le 08 janvier 2014)

de montagne, la vue de la neige toute blanche, étincelante au soleil, [...] L'air est pur, je le respire à pleins poumons » (P, 111). Alors, surgit un fort contraste entre le réel et l'imagination, de façon à mettre en évidence l'incapacité de l'individu à supporter la violence de la guerre. Et pour expliquer davantage cette incapacité, Marguerite raconte une histoire : « elle me raconte qu'elle est mariée, qu'elle a de la chance, son mari a réussi à éviter la mobilisation, il s'était coupé un bout du pouce en aiguisant une faux. Nous rions » (P, 111). Sans aucun doute, cette histoire est investie d'une fonction critique. Narrée d'un ton sarcastique, l'histoire exprime l'angoisse, la cruauté, voire la déshumanisation de l'individu sous la pression de la guerre. Pour ainsi dire, l'écriture se limite au niveau du témoignage des victimes et ne formule pas d'opinions à propos de la guerre, mais elle l'accuse et accuse aussi l'ordre social, c'est bien la fonction de la dénonciation de l'écriture selon Gasparini²²⁶.

Par ailleurs, Marguerite passe pour une victime de la guerre. Bien qu'elle ait l'espoir de s'enfuir ailleurs, elle subit néanmoins la douleur de l'exil, comme elle se souvient de l'atmosphère étouffante dans le train : « Silence pesant de l'incertitude du lendemain, interrompu par les pleurs des bébés et les questions des enfants plus âgés, qui voulaient savoir où ils allaient et combien de temps ça prendrait » (P, 110). Et dans une certaine mesure, Marguerite comme les autres passagers perdent la liberté, et ils sont impuissants à tenir leur destin entre leurs mains. En même temps, cet embarras extrême conduit Marguerite à penser aux Juifs, qui sont transportés, vers la mort :

Le voyage était inconfortable mais il me transportait vers la sécurité. Je pense aux Juifs, les vois roulant vers la mort dans des trains de marchandises, dans des wagons verrouillés sans fenêtre. Des convois de wagons. De longs convois. Soixante ou quatre-vingts hommes, femmes et enfants entassés, debout dans chaque wagon. Des convois et des convois, des certaines, des milliers de wagons, des millions de victimes.(P, 110)

En attendant, il semble qu'une comparaison soit établie. Par rapport aux Juifs, qui sont incapables de se révolter contre le destin, bien que le voyage soit dangereux, le plus important est que l'on survive. Alors, l'écriture ici a pour fonction

²²⁶ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.276.

d'accuser le grand massacre des innocents et de rappeler cette catastrophe. Cela fait écho à des paroles d'Anne dans *De mémoire de femme* : « Mes cousins allemands, ne protestez pas de votre innocence. J'espère que le silence dont vous entourez le passé n'est pas le signe de l'oubli » (MF, 87). Et ce rappel suscite le sentiment de honte de Marguerite, plus précisément, la honte de faire partie d'une nation qui a commis un crime barbare. En ce sens, la réécriture du thème de la violence de la guerre et de celui de son autocritique donne des voix répétitives mais aussi progressives et approfondies. Et parmi les œuvres de Marguerite Andersen s'institue une relation harmonieuse.

II.2. Le corps-vécu et le corps du désir

L'introduction du troisième tome de *Histoire du corps* souligne que le corps humain a connu le bouleversement extraordinaire au cours du siècle passé. Et quand le corps s'inscrit « dans les formes sociales de la culture »²²⁷, plus précisément, selon les auteurs, « dans les mouvements individualistes et égalitaristes de protestation contre le poids des hiérarchies culturelles, politiques et sociales héritées du passé »²²⁸, il a trouvé son vecteur le plus efficace. Et à partir des années 1970, les luttes féministes et homosexuelles ont fait du corps « un lieu majeur de répression, un instrument crucial de libération, la promesse d'une révolution »²²⁹. Alors, comme la présentation de *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980* marque qu'en tant que forme particulière du discours social, la littérature ne saurait pas rester étrangère à cette culture somatique²³⁰. Et il est incontestable que l'écriture du corps féminin chez Marguerite Andersen devient un thème privilégié. Cette écriture répond à la question de l'interaction entre le corps féminin et son existence dans l'espace vécu, qui renvoie à son écriture dans *De mémoire de femme*. C'est-à-dire, vivant dans les différents pays, Anne dispose d'un corps qui présente des images variées, tels que corps menacé, corps vaincu, corps affamé et corps maternel. Soit l'écriture du

²²⁷ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello(dir.). *Histoire du corps. 3, les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris, Editions du Seuil, 2006, p.8.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, p.9.

²³⁰ Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne(dir.). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges, PULI M, 2007, p.9.

corps féminin porte l'attention sur sa relation avec d'autres corps, corps masculin ou féminin, qui est en rapport avec la sexualité. Pour ainsi dire, l'écriture du corps féminin chez Andersen témoigne d'un caractère multiple, et le corps se trouve dans une situation publique et sociale, mais il devient aussi un espace privé et intime.

En fuyant à l'étranger, Anne a cru pouvoir se soustraire au malheur, et recommencer ses voyages vers la liberté. Cependant, par rapport à son premier mariage, les deux autres mariages ont trait à la violence familiale. Alors, elle est toujours en route vers son prochain arrêt, même si elle est obligée de se séparer de ses fils. Et la solitude, la mélancolie et la dépression, voire la folie constituent la vie d'Anne, et il est remarquable que le corps féminin devienne un lieu d'intimité, de telle manière qu'Anne puisse dénoncer sa destinée et exprimer son désir.

Le corps d'Anne se présente comme un ensemble de signes ambigus à interpréter, en direction de sa poursuite de la liberté. Et pour ainsi dire, dans un certain contexte, les corps sont marqués par les histoires sociales, et ils peuvent renvoyer à la fois à la « sphère de repli individuelle et (à l') espace de revendication communautaire »²³¹, tels que «CORPS MENACE» (MF, 262) et « CORPS VAINCU » (MF, 266). A travers le corps d'une jeune fille torturé et qui a failli être détruit, nous connaissons la brutalité de la guerre. Ainsi Anne se souvient d'un soir de novembre. Elle rentre du théâtre et descend du métro à la station Nürnberger Platz, au centre ville :

Tout de suite cela s'est mis à siffler, à exploser, nous étions tous couchés sur la plate-forme en béton, [...] Une des bombes a frappé la gare, je me suis détournée pour ne pas voir les morts et les blessés, j'étais contente que l'obus ait éclaté à l'autre bout du quai. J'aurais voulu m'enfuir par la sortie la plus proche, mais au dehors Berlin flambait. Des immeubles, que dis-je, des rangées d'immeubles de quatre, cinq étages brûlaient de haut en bas, s'écroulaient dans la chaleur, la lumière et le feu des bombes au phosphore.(MF, 263)

Ce qu'Anne exprime, c'est la peur : « J'aurais voulu m'enfuir ». En même temps, à travers ses yeux, le lecteur voit le feu des bombes, les misérables

²³¹ Bertrand Westphal. *La géocritique : réel, fiction, espace. op. cit.*, p.110.

marchant dans les rues rasées et toute la ville qui brûle. Le corps semble impuissant et se trouve dans l'angoisse la plus totale sans aucune résistance, donc Anne déclare une nouvelle fois son envie de vivre afin de plaider pour elle-même.

De plus, le corps au féminin véhicule une parole au nom de la femme, à la faveur des évocations de la vie d'Anne en exil. Le « CORPS AFFAME » (MF, 268) nous raconte l'histoire d'une femme qui vit dans la pauvreté et doit vaquer aux soins du ménage. Désirant l'indépendance, Anne s'occupe néanmoins des vétilles de ménage, et son pauvre corps est avant tout un « CORPS MATERNEL » (MF, 270). Cependant, elle n'est pas cette mère idéale que les historiennes féministes ont par ailleurs dénoncée : « l'ange altruiste et souriant qui se consacre exclusivement à ses enfants »²³². Elle quitte la Tunisie sans ses enfants, pour ne plus endurer la violence et les menaces de son mari. Anne en paie le prix. Elle connaît la dépression, « liée à un profond sentiment d'échec. Cet échec résulte d'une disjonction entre les rêves, les projets, les certitudes du passé et la réalité subie ensuite par le personnage »²³³. Elle se sent incapable de garder sa famille heureuse, et elle prend la responsabilité de « violer finalement l'image sacrée de *Vater, Mutter, Kind* » (MF, 270). Des lettres écrites au Ministère de l'Armée dans le but de ramener son fils auprès d'elle augmentent son inquiétude. Elle semble trop intense et trop maternelle pour combler ce manque d'amour maternel, ce qui la conduit à « une existence de schizophrène » (MF, 278). Pour Gasparini, il faut que le personnage dépressif subisse la stratégie de dérision ou de dramatisation. Alors, Anne se présente comme une folle, se trouve dans une situation burlesque qui échappe à son contrôle. Elle importune son troisième mari afin de trouver un père à sa fille ; elle menace de se suicider pour garder la famille. Parce que ses efforts n'aboutissent pas, Anne met un terme à son troisième mariage.

Bien que l'activité amoureuse avec des hommes inconnus aide Anne à sortir de cette relation étouffée, qu'elle soit indépendante et dispose du « CORPS comblé, DISPONIBLE, libre » (MF, 279), en fin de compte, c'est son corps féminin marqué par la maternité avec lequel elle s'abstient de la relation sexuelle, qui

²³² Lori Saint-Martin. *Le nom de la mère. op. cit.*, p.21-22.

²³³ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.252.

contribue à débarrasser Anne de son sentiment d'échec. Dans ce cas-là, le corps féminin se rattache particulièrement à l'eau, le moment où il n'est plus sous le regard des hommes.

De la scène de la douche de la mère à celle du hammam de la mosquée, l'eau enveloppent les corps de femme, et l'homme est exclu de cette euphorie. Sans qu'il y ait d'actes sexuels, le corps témoigne de la jouissance et se satisfait. Au fur et à mesure que l'eau coule, le plaisir s'installe à l'intérieur du corps goutte à goutte. Et tout se passe dans l'atmosphère voluptueuse et joyeuse, le « CORPS se plaît DANS L'ILLUSION du bien-être » (*MF*, 281). Ce bien-être du corps détendu semble meilleur que l'épanouissement sexuel, car l'érotisme masculin réduit la femme à n'être qu'un objet, par exemple, Anne se souvient du rapport sexuel avec Amédée : « La marée descend, la mer se retire, devient l'amer, la volupté a du ridicule, il faut que je continue à me contrôler, le bonheur s'avère tâche. Tâche difficile » (*MF*, 291). Anne se sent mal à l'aise. Pour sa volupté et son bonheur, elle doit faire plaisir à Amédée en se contrôlant. Et d'ailleurs, nous remarquons que l'eau reflète le corps comme un miroir, alors le corps et l'eau constituent un double de soi par cette réflexivité, « elles se confondaient, femme et eau simultanées » (*MF*, 107), de telle façon que la femme puisse se voir mieux. A ce moment-là, ce double de soi est en rapport avec la problématique identitaire. Le corps féminin est indépendant du regard d'autrui, et la femme est libre de disposer de son corps et aussi maîtresse de son identité, et cela met en relief l'identité féminine. La femme peut être fière de sa féminité, de sa beauté et de son désir, et « LA MASTURBATION » fait partie de la vie d'Anne. Il lui faut apprécier le corps et le plaisir.

De plus, le corps avec lequel la femme évite le rapport sexuel signifie une délivrance de la relation des deux sexes. Et le corps féminin se protège de la violence masculine, et le corps blessé se guérit, en même temps, cette délivrance renvoie à une prégnance du corps maternel, puisque sa honte et son amour pour ses enfants poussent Anne toujours obscurément à avoir la tentation de compenser le manque d'amour maternel avec le corps de la mère. Dès lors, Anne peut reconfigurer son image de la mère, qui est indépendante et se dévoue pour ses enfants. Et l'écriture a un effet thérapeutique. Afin de rechercher des solutions

à la dépression et à la folie, en revenant au passé pour amener au jour des secrets, Anne résiste à la souffrance, et l'écriture a pour but de « donner une leçon de développement personnel »²³⁴. La relation entre Anne et ses fils s'est réparée, et elle se soigne par l'écriture. Par là, le corps se met à investir les sentiments, la sociabilité, et surtout le langage, le discours : le corps devient éloquent²³⁵ et dialogique.

Par « LE CORPS DEPLACE » (MF, 285), Anne fait partager ses voyages de Berlin à Montréal, via Londres et Tunis : Ayant vécu la guerre et l'immigration, senti la mélancolie et la folie, Anne finit son exil par célébrer les fêtes, où ne se réunissent que des femmes à « LA TABLE RONDE » autour du « POMMIER » (MF, 347), qui semble remplacer son « arbre (du passé, qui) était le pénis » (MF, 292). Alors, cette fête, qui a lieu au Canada et dont les invitées sont exclusivement des femmes, représente un lieu féminin collectif utopique, où il est possible pour toutes les femmes de « célébrer sans contrainte une fois pour toutes la possibilité du bonheur » (MF, 348). A ce propos, Julia Kristeva souligne l'importance du repas partagé qui sert de conjonction entre le passé, le présent vécu et les projets d'avenir :

La rencontre commence souvent par une fête de la bouche : du pain, du sel et du vin. Un repas, communion nutritive. [...] Mais ce coin de table plaisamment dévorant est parcouru des chemins de la mémoire : on se souvient, on projette, on récite, on chante. Le banquet, nourricier et initialement quelque peu animal, s'élève aux fumées des songes et des idées : les fêtards de l'hospitalité s'allient pour quelque temps aussi par l'esprit. Miracle de la chair et de la pensée, le banquet et l'hospitalité est l'utopie des étrangers²³⁶.

Par conséquent, il semble que la fête utopique ici est un moyen pour Anne de tirer des conclusions sur son passé et son présent, afin de formuler un projet d'avenir : il est clair que l'envie du bonheur est dans une certaine mesure à l'origine des déplacements d'Anne, tout cela met en évidence le fait qu'Anne profite à la fin de ce lieu utopique pour marquer sa transformation de « la femme

²³⁴ *Ibid.*, p.251.

²³⁵ Anne Deneys-Tunney. *Ecritures du corps : De Descartes à Laclos*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.22.

²³⁶ Julia Kristeva. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, 1991, p.22.-.23.

rompue » à « la femme sans forme imposée, légère » (MF, 22). Par un autre biais, c'est à cette fête que les femmes, en tant que « mères, filles, amies » (MF, 348), peuvent « (s)'entrappeler. S'apaiser. Se panser. Se reconforter. Se faire don des larmes. Ignorer *le* cause du désaccord. L'oublier » (MF, 348). Pour ainsi dire, cette célébration féminine met en relief l'identité féminine et le statut de la femme dans la société : « Imaginer le monde sans la femme au travail, faire le tracé de l'effet qu'une telle super-grève-fête aurait sur le monde » (MF, 350). En un mot, les femmes dans ce lieu utopique se soutiennent, s'entraident et célèbrent leur existence et leur bonheur. Et grâce à l'écriture, Anne invente cette communauté de femmes auxquelles elle peut s'identifier, de là, elle trouve une nouvelle façon de vivre : « Se toucher. S'aboucher. S'entrelacer. Se serrer. Se caresser de tous les doigts de fée. Ne faire qu'une » (MF, 350). Tout cela va guérir la souffrance d'Anne de l'absence de ses parents, de son manque d'intimité avec ses maris successifs, et surtout de sa profonde solitude face à l'autre²³⁷.

Enfin, lorsque les souvenirs d'Anne sont tous mis en lumière, la dernière page de notre œuvre se tourne. Alors, cette œuvre peut conserver tous les souvenirs, donc tous les personnages sont dans un espace-temps statique, et la mémoire d'Anne restera immortelle. Et en plus, quand le personnage Anne est identifié à notre auteure, elles trouvent toutes les deux leur culture et la paix en leur cœur à la fin de l'histoire :

Inventer mille façons, et plus, de survivre.

S'en aller dans la satisfaction, à la fin, dans le rire, et non dans la douleur et l'étouffement.

Respirer fort. S'envoler. S'encorder de mère en fille, de toutes en toutes. S'enguirlander. Danser le long des guirlandes.(MF, 351)

Dans *Parallèles*, l'écriture du corps est d'abord au sujet du corps du désir, lié au plaisir de la relation sexuelle. En ce temps-là, le corps féminin est un espace privé, et se rattache au corps masculin. Cependant, aux yeux des deux personnages, leur plaisir est considéré comme une transgression. Par ailleurs, d'après l'analyse ci-dessus, la délinquance est à l'origine de leur abandon de leur

²³⁷ Julie Tennier. « Marguerite Andersen et le moi en l'absence de l'autre : *De mémoire de femme* ». dans *Voix plurielles* Vol. 9, n°1, 2012, Littératures franco-canadiennes, p.66.

ville natale pour une autre ville. En ce cas-là, le corps n'est plus qu'un espace privé, mais est mis en relation avec l'espace public, c'est-à-dire, la relation du corps humain avec les espaces socialisés qui l'entourent. Surtout, il est obligé d'évoquer les circonstances où la jeune Lucienne se trouve.

Fille hantée par les morales religieuses, Lucienne a honte et « se fait rabrouer » (*P*, 77), quand elle cherche des explications aux mots compliqués auprès de sa famille, tel que la *fornication*, sans parler de sa défloration à seize ans qu'elle avoue à confesse. En conséquence, l'aventure amoureuse de Lucienne témoigne sans aucun doute d'une histoire paradoxale. D'une part, elle a envie de satisfaire son désir et d'éprouver du plaisir lors du rapport sexuel. Lucienne, court le long du chemin pour voir Jacques, avec qui elle accomplit ses exploits sexuels. Intéressée par l'autre sexe, Lucienne « se laisse embrasser ses petits seins, [...], endure la main du garçon sous sa jupe, sur son sexe, [...] La chaude respiration qu'elle sent sur sa peau, à travers sa robe, lui plaît » (*P*, 75). D'autre part, le soir, elle pense à ses plaisirs sexuels, tandis qu'elle se rappelle que les religieuses parlent des péchés mortels de la chair. Alors, ce qu'elle a fait, il lui faut confesser. La religion associe en quelque sorte le corps du désir au péché et au mal, et l'attraction entre les deux sexes est dégradée comme la saleté, comme le curé animalise la relation sexuelle comme faire « ça avec un chat ou avec un chien » (*P*, 77). Par là, nous disons que la société québécoise dont Lucienne est issue est en effet marquée par l'influence toute puissante de l'Eglise qui entretient encore des tabous très forts à l'égard du corps. Et il est compréhensible qu'elle soit gênée par le paradoxe : « comment pourrait-elle confesser au jeune vicaire ou même au vieil abbé ses tentatives d'atteindre le plaisir ? » (*P*, 77) Elle veut se dominer, mais sa tentation comme « le diable » (*P*, 77) s'empare d'elle, d'où elle se sent coupable. En d'autres termes, le plaisir devient une passion coupable. Pour ainsi dire, le corps féminin est sexué, mais dévalorisé, de même associé à la faute, ce qui reflète « la force des tabous à l'égard du corps comme si la femme devait avoir honte de sa féminité et de son sexe »²³⁸.

²³⁸ Arlette Bouloumié. « Espace du corps et corps du désir dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert ». dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne(dir.). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980. op. cit.*, p.191.

Cependant, bien que consciente de la honte et de la crainte, Lucienne est pleine de désirs qu'elle refoule. En s'éloignant de sa ville natale, elle manifeste sa révolte contre les forces de la religion et de la famille, elle recommence les jeux. Cette fois-ci, il s'agit d'une scène d'amour au lieu des aventures de jeunesse qui sont « toujours à la va-vite et en cachette » (P, 147). Et il est raisonnable que notre écrivaine-narratrice Marguerite cède la parole à Lucienne, de telle manière qu'elle puisse décrire une scène intime et érotique :

Didier m'a déshabillée [...] en me disant qu'il aimait ce qu'il voyait. Je pouvais à peine rester debout. Il m'a embrassée sur la bouche que sa langue s'est mise à explorer, [...] Il m'a embrassé les seins, les a mordillés, a trituré les mamelons avec des doigts fins et durs [...].(P, 147)

Ainsi, vivant encore dans une société qui méprise le corps et le plaisir, au début, Lucienne hésite à affirmer ses désirs sexuels : « je sentais ma chatte se mouiller, ne savais pas si c'était normal » (P, 147), et elle se sent encore coupable d'être belle et désirable : « J'avais honte de mon corps. Je ne suis pas belle » (P, 147). Cependant, la sexualité ne lui fait pas peur, et enfin elle proclame haut et fort la légitimité de ses désirs : « Puis j'ai crié haut et fort, c'était quand il chuchotait < je veux te prendre> à l'oreille qu'il mouillait de sa langue aussi. Je me serais écrasée, si nous ne nous étions pas allongés sur le grand lit. [...] J'avais honte, mais je ne pouvais pas rester immobile » (P, 147-148). Le cri ici est une expression la moins contrôlée, mais la plus liée au corps qui a une réaction instinctive, comme Lucienne ne peut pas rester « immobile ». Et il permet l'expression de l'inexprimable, de l'irréparable. C'est-à-dire que là où le plaisir de Lucienne ne se laisse pas dire, le cri, qui se trouve en excès du langage, a pour fonction d'exprimer les désirs et surtout ses impasses. Ainsi, le rapport sexuel avec Didier constitue aussi un moment de rupture avec le passé de Lucienne qui était sous l'emprise de l'Eglise. Ce grand changement de Lucienne se manifeste par son corps dévoré par le plaisir, qui est la réponse à la question des potentialités du corps. « Que peut le corps ? fabriquer du plaisir, pour soi et pour les autres, dans une interaction permanente »²³⁹.

²³⁹ Laurent Nunez(dir.). *Le plaisir*. Paris, Le Magazine littéraire, 2013, p.150.-.151.

Et puis, la rivalité de Lucienne contre la situation qui l'enchaîne continue et se traduit par les grands changements dans sa vie : s'écarter des Equipières, et vivre avec un homme sans être mariée avec lui, et puis avoir la grossesse. Quand son corps féminin devient le corps maternel, encore une fois, son écriture est associée à l'espace socialisé, où Lucienne pense qu'elle va finir « en enfer » (P, 150), avec « l'enfant, un bâtard » (P, 150). Pour ainsi dire, l'écriture concernant le corps de Lucienne reflète le fait que malgré ses changements et ses résistances, son corps privé s'attache encore à cet espace public où on l'a élevée et où elle vivait depuis longtemps « dans la honte, dans le péché » (P, 149).

Et quant à Marguerite, bien qu'elle ne subisse pas la contrainte de la religion, elle vit dans une famille où l'amour est encore un « sujet qui ne se discute pas » (P, 79). Alors, quand elle se rappelle son histoire à propre de sa défloration à quinze ans, elle sent le plaisir, mais innocente et ignorante, elle se sent confusément coupable, ainsi elle dévoile : « Je ne comprends pas vraiment les détails, suis effrayée, dégoûtée par les grognements de l'homme. J'ai honte de ma propre excitation, de mon sexe tout à coup mouillé » (P, 77). Nous remarquons que dans les œuvres d'Andersen, quelles que soient les circonstances où la femme se trouve, elle cherche le plaisir du corps. Par exemple, Anne évoque son plaisir avec les soldats pendant les combats qui se déroulent furieusement ailleurs, et elle avoue : « Je me dis aujourd'hui que j'avais à l'époque tout simplement envie de fréquenter l'homme » (MF, 89). Et Marguerite ici raconte ses moments d'amour exaltants avec un homme qu'elle rencontre pendant son voyage de vingt-quatre heures sur un paquebot qui travers la Méditerranée :

Nous nous regardons, [...] nous nous touchons, nous embrasserons, que nos langues inventeront des cabrioles acrobatiques oh ! combien satisfaisantes, danserons l'une dans la bouche de l'autre, sur la peau, dans le creux de la main, celui du coude, dans l'aine, ne pourront cesser de flatter la sensibilité de nos corps. Que finalement nous ferons l'amour.(P, 161)

Au début, dans les descriptions qui concernent son initiation sexuelle, nous nous rendons compte que la femme se trouve dans une position passive. Souvent, innocente, elle est atteinte par un sentiment de grande confusion. Face aux comportements scabreux clandestins de son beau-frère, Anne se « laisse faire »

(*MF*, 53), et Lucienne « se laisse embrasser ses petits seins, courbe son échine, endure la main du garçon sous sa jupe, sur son sexe » (*P*, 75), encore « je ne savais pas que faire de la sienne, alors j'ai commencé à l'imiter » (*P*, 147), et quant à Marguerite, l'homme « m'entraîne en cours de route vers une entrée de service, [...] m'embrasse, met la main et peut-être autre chose sous ma jupe » (*P*, 75). Il semble que l'homme joue un rôle dominateur dans la relation sexuelle, et le corps féminin est sous le contrôle de l'homme. Ce qui met en lumière un fait que la femme se trouve dans une situation subordonnée dans une société encore patriarcale. Au contraire, les images de la femme, qui aspire au plaisir sexuel, montrent que la femme se réveille et veut s'émanciper, comme dans *Parallèles*, où l'auteure nous fournit des informations historiques sur la révolution sexuelle.

Nous remarquons que le plaisir solitaire de la masturbation est un sujet fréquent dans les œuvres d'Andersen. Dans *De mémoire de femme*, au moment où Anne répond au questionnaire sur la sexualité féminine, elle se souvient de ses moments de plaisir, et ce plaisir s'attache à l'odeur des collines du Harz, plus particulièrement de ses collines enneigées : « Toutes ces odeurs de neige, de bois, de cire me reviennent à l'esprit là » (*MF*, 241). Alors, ces odeurs du passé « qui n'ont rien perdu de leur intensité » (*MF*, 241) restent liés à « l'avalanche de l'orgasme » (*MF*, 241), et provoquent une impression « satisfaite, heureuse, détendue » (*MF*, 241). A partir de son plaisir auquel d'autres ne participent, Anne affirme : « Que j'aime mon corps, que j'entretienne des relations avec lui » (*MF*, 241), sans tenir compte de ce corps vieillissant ou de ce corps subissant la violence. Dans *Parallèles*, Marguerite se rappelle l'interaction intime entre son corps et elle-même en deux minutes dans le métro : « Il faut faire vite, plus que deux minutes. Je jouis. En si peu de temps arriver à un tel plaisir...[...] deux [minutes] pour arriver à l'orgasme » (*P*, 78). Donc, le corps est plein de jouissances. Malgré le plaisir secret, il est si intense pour conduire Marguerite à se demander d'un ton critique : « Si seulement j'avais su [...] perdre moins de temps avec les hommes, leur accorder moins d'importance ! » (*P*, 78). Comme dans une certaine mesure, un tel acte agissant sur le corps privé a pour effet d'exprimer une autonomie du moi, précisément, c'est « la quête de l'autonomie du moi dans la

recherche de son propre plaisir »²⁴⁰, opposable au plaisir sexuel où le corps féminin est dépendant du corps masculin, et également aux sentiments de la culpabilité qu'ont perçus les personnages à cause de leur honte du plaisir. Nous pouvons dire qu'à ce moment là, le plaisir est si simple à la fois exclusif, le corps est libéré de toute contrainte.

En d'autres termes, avec le corps vécu, le personnage subit un passé troublant, là où son identité participe d'un flou, comme ce que nous avons déjà analysé, le personnage devient apatride et l'opposition entre la langue maternelle et la langue usuelle surgit dans leur vie. De plus, avec le corps du désir, le personnage lutte pour la libération et l'indépendance, de telle manière que leur identité féminine soit mise en évidence. Et en ce sens, tant le corps vécu que le corps du désir, le corps ici témoigne du passé du personnage, c'est-à-dire, le corps, qui est matériel, visible et destructible, assure son existence.

En tant qu'un thème de la réécriture macrotextuelle, l'écriture du corps établit une communication entre les œuvres. Nous remarquons que les deux personnages des deux ouvrages autofictionnels, Anne et Marguerite sont toutes identifiées à l'auteure. Et le plus important, c'est que l'auteure semble intentionnellement mettre en intrigue un dialogue au nom des deux personnages. D'abord, Anne dans *De mémoire de femme* hésite et s'interroge :

n'importe quoi, n'importe comment, mon corps domine mon écriture. [...] J'écris avec mon corps ? Alors mon écrit parlera-t-il de lui ? Et comment ? Parlera-t-il du corps en rapport avec d'autres corps, du corps non seulement au travail ou au repos, mais aussi du corps engagé dans sa sexualité ?(MF, 235-236)

Et puis, Marguerite y fait écho en donnant une réponse dans *Parallèles* :

Mon corps de femme âgée contient les corps de ma vie. Celui de l'enfant, élané, aventureux, jamais battu. Celui de la jeune femme mal mariée, corps parfois bien, parfois mal baisé. Evalué, jugé, battu, rejeté. Puis, à partir de cinquante ans, celui de la femme plus équilibrée, plus raisonnable, volontairement seule. Corps pour soi, calme la plupart du temps.(P, 236-237)

²⁴⁰ *Ibid.*, p.114.

Comme l'explication de Marguerite ci-dessus, le corps réel est avant tout un corps féminin, et puis il contient une vie, de la naissance à l'enfance, d'une jeune femme à la femme âgée. Alors, il est flagrant que le personnage de nos œuvres construit constamment une contemplation de son corps vieillissant, duquel il évoque le passé. Marguerite se regarde dans la glace : « Les seins pendouillent. [...] La peau sous mes bras tremblote quand je les lève. Un peu de graisse à la hauteur de l'estomac, sur les hanches, beaucoup à celle du ventre. [...] Sur les avant-bras, ma peau ressemble à du mica. Elle est marquée de taches blanches » (*P*, 233), et cependant, ce corps est doté d'une vie riche : « De ce seul corps, j'ai affronté la vie. Dans le plaisir et dans la douleur. [...] Il ne s'est pas effondré, pas encore en tout cas » (*P*, 234).

Et pareillement, le livre *Le figuier sur le toit* débute par une description d'une vieille dame, qui se prépare à célébrer son anniversaire. Et s'efforçant de vivre avec son corps faible, qui s'attache à sa vie mouvementée, elle plonge dans ses souvenirs. Bien qu'elle combatte « l'ostéoporose qui lui fragilise sournoisement le tissu osseux » (*FST*, 11), « qu'elle se sent(e) mal de temps à autre » (*FST*, 12), elle est encore forte, « reste curieuse, ne veut surtout pas manquer ce qui pourrait après tout se révéler positif » (*FST*, 12). Et certainement, ce corps se réfère à ces souvenirs douloureux juxtaposés à la vie et à l'amour qu'elle partage avec ses enfants et sa famille, à la honte qui la fait fuir et à son sentiment d'appartenance. Alors, quant à l'écriture de la vieillesse dans cette œuvre, nous allons l'approfondir dans le chapitre prochain, qui portera sur une recherche de la réflexion de la vieillesse et celle du temps perdu.

Par là, nous pouvons dire que dans les œuvres d'Andersen, le corps est aussi mis en relation avec ses limites. C'est-à-dire, l'écriture du corps porte la réflexion sur les marges, là où le corps est confronté à sa propre destruction, soit ses aliénantes altérations, soit la mort à venir²⁴¹. Cependant, du vieillissement à la mort, le personnage envisage la mort avec calme. Marguerite de *Parallèles* n'envisage jamais le suicide, « Mourir accidentellement ou d'une maladie grave, bon, il se peut que ce soit inévitable » (*P*, 8), comme Marguerite dans *Le figuier*

²⁴¹ Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne(dir.). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980. op. cit.*, p.10.

sur le toit imagine la possibilité de terminer sa vie : soit la rencontre d'une voiture hors contrôle, ou d'une bicyclette arrivant derrière elle, soit une crise cardiaque durant le sommeil, « la solution idéale » (FST, 12). En conséquence, l'attitude désinvolte envers la mort permet d'intégrer l'épreuve présente du corps vieillissant tout comme les expériences d'autrefois, empêchements et espoir mêlés. Alors, si le corps perdu symbolise dans une certaine mesure l'identité évanescence, l'écriture du corps a pour effet de poursuivre son avancée, et nous remarquons un exemple particulier dans *Parallèles*.

A côté du corps réel, l'auteure nous fait preuve d'un corps imaginaire, soit l'écriture. En fait, il s'agit d'un rapport énigmatique entre le corps et l'écriture. Après avoir subi la douleur du cancer, Lucienne ne renonce pas à la résistance. Marguerite introduit un poème de Lucienne pour manifester qu' « Elle s'arme de son courage et de sa plume. C'est l'écriture qui lui donne la force d'envisager la mort. Elle se remet à écrire de la poésie, une poésie différente de celle d'autrefois. [...] Lucienne, qui est en train de perdre la bataille contre le cancer, gagne celle de la langue poétique » (P, 238).

D'abord, nous voyons que dans le combat avec le cancer, le corps réel de Lucienne est défaillant :

la silhouette ne paie pas de mine / jambes / éléphantiques, bosselées / corps chancelant / pieds / qui n'enjambent plus l'obstacle / eux qui hier encore m'emmenaient partout / marcheuse intrépide que j'étais / Ventre / qui deux fois a porté la vie / difforme, énorme / bras / qui font craquer les manches du peignoir / enflés à ne plus permettre les bracelets / visage / frais, rosé / qui défie ta présence par le sourire. Et mon rire ! (P, 241-242)

Et en comparaison avec le corps réel qui assure l'existence de Lucienne, l'écriture, soit le corps imaginaire, invisible et indestructible, interroge son existence. Alors, nous voyons que Lucienne fait preuve d'un optimisme et d'une ténacité, ainsi « Rire qui exorcise la peur / oublie ton intrusion / rassure les miens / rire aujourd'hui / pour rire au dernier jour / pour un exit en beauté » (P, 239), « l'arsenal des artifices / est bien équipé » (P, 242), « qui défie ta présence par le sourire. Et mon rire ! » (P, 242), « Inondée par l'espoir / renée avec le jour tout

neuf / encore une fois / je jure de regarder la mort en face / de réussir ma sortie de ce monde / moi, non consultée à l'entrée » (*P*, 242), et même au bout de la vie, « Reddition inconditionnelle / congé des thérapies exigeantes / libération des soucis matériels / en faveur de l'esprit / recherche de la seule issue importante / le sens de l'éternité vers laquelle / tu me conduis » (*P*, 248). Bien que la mort soit la seule issue importante, elle est aussi le sens de l'éternité, puisque l'écriture de Lucienne peut être considérée comme un corps immortalisé, qui entre dans l'éternité, prend tout son sens, et fait de sa propre existence une existence qui fait ressortir l'existence à peine vécue du corps réel.

En ce cas-là, face à un corps sur le point de s'écrouler, l'écriture poétique permet à Lucienne de poser au cœur de sa narration la question du corps perdu et son rapport à la mort d'une part, et donne en effet corps à ses esprits, de telle façon que ses esprits résistants et rebelles perdurent de l'autre. En d'autres termes, l'écriture passe pour être non seulement la cible de la création, mais aussi un corps imaginaire qui dissocie le corps de l'âme. Et quant à Marguerite, dans son écriture, elle fixe l'événement que Lucienne est en combat avec ce qu'elle appela « son caillou » et finalement son acceptation de la terrible maladie, et en fait, le représente sur le papier en lui redonnant la force d'une présence active. Et par ailleurs, cet intertexte conduit à la fragmentation de l'œuvre, et aussi à la complexité du temps et de la narration, qui souligne normalement la croisée de la réalité et de la fiction.

Chapitre IV : Le temps de l'enfance dans *Le figuier sur le toit*

Dans *Le figuier sur le toit*, nous remarquons qu'une grande partie du récit se focalise en fait sur les souvenirs d'enfance d'une vieille dame. Alors, sa structure temporelle est en général similaire au concept de temps dans l'écriture mémorielle, à l'instar de *De mémoire de femme* et de *Parallèles*. D'ailleurs, selon notre analyse précédente : l'emploi de la mise en abyme nous prouve que la vieille dame, en tant qu'écrivain(e)-personnage, se trouve dans le présent qui semble coïncider avec le présent de l'auteure ; en plus, des métadiscours sur lesquels nous nous appuyons, par exemple, « Le manuscrit tire à sa fin » (*FST*, 181), et « Aujourd'hui, me voilà à Toronto, [...] J'écris. [...] Je me dépêche d'arriver à la fin de ce manuscrit » (*FST*, 238), nous nous rendons compte qu'en attendant le jour de sa fête, l'écrivain(e)-personnage transforme la succession de ses souvenirs en une totalité qui permet à l'histoire de se laisser suivre et devenir récit. Donc, en général, le texte se présente par un double mouvement, prospectif et rétrospectif.

Par un autre biais, selon Paul Ricœur, la mise en intrigue présente des traits temporels, chronologiques et non chronologiques, qui sont mis en œuvre dans le dynamisme constitutif de la configuration narrative²⁴². Donc, le double mouvement dans *Le figuier sur le toit* est considéré comme un temps double mis en œuvre par l'acte poétique : « la succession des épisodes tire le temps narratif vers la représentation linéaire en accord avec l'ordre irréversible du temps alors que la dimension configurante présente des traits temporels inverse de ceux de la dimension épisodique »²⁴³, autrement dit, la concordance discordante. Evidemment, cette concordance discordante nous reporte aux deux ordres temporels dans un récit, proprement dit, l'articulation entre le temps de l'histoire et le temps du récit dont nous avons déjà parlé pour mettre en évidence la discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit dans *Parallèles*.

Cependant, dans *Le figuier sur le toit*, il nous faut chercher la concordance entre le temps de la chose racontée et le temps du récit. Par là, rappelons ici que nous avons déjà évoqué dans la partie antérieure l'identité de la narratrice et de

²⁴² Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome1, L'intrigue et le récit historique. op. cit.*, p.128.

²⁴³ Annick Mangin. *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1996, p.13.

l'auteure dans *Le figuier sur le toit*, une équation à résoudre tout au long de notre recherche, qui sert d'intermédiaire afin de démontrer l'identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure. Alors, dans ce chapitre, au moyen d'une analyse de la structure temporelle de cette œuvre, dans laquelle le voyage dans le temps se concentre sur l'enfance, nous allons chercher des moments où le temps de l'histoire et le temps du récit se superposent, de telle manière que le personnage et la narratrice coïncident, que l'auteure soit de temps en temps intervenue pour donner un jugement en se confondant avec la narratrice.

Par ailleurs, cette discordance renvoie à la distinction entre *le temps raconté* et *le temps du raconter*. En effet, le rapport entre le temps raconté et le temps du raconter reste contenu dans les limites du rapport entre la mimésis et la diégèse, donc, il s'ensuit dans une grande mesure la relation entre le discours du personnage et celui du narrateur. Ainsi, en ce qui concerne le temps raconté, notre recherche invite à envisager le temps dans sa dimension fictionnelle, et dans son rapport interactif avec les autres instances de la narration, à savoir, l'espace, les personnages et l'instance narratrice, de telle manière que nous puissions répondre à la question déjà proposée dans la première partie de notre recherche : « Comment un texte peut-il ressembler à une vie ? ».

En conséquence, ce chapitre commence par une étude de la structure temporelle, qui se divise grosso modo en deux axes : l'un est le passage du présent au futur, et l'autre est celui du présent au passé. En attendant, d'un côté, il se produira des moments où le personnage, la narratrice et l'auteure se confondront. De l'autre, dans des souvenirs d'enfance, y compris des souvenirs que le personnage entend raconter, il semble que la narratrice ait l'intention de garder une distance avec le personnage, qui se manifeste généralement par l'emploi du passé simple. A partir duquel, surgira une discordance, plus précisément, l'oscillation permanente entre trois régimes, celui du présent de narration, qui implique toutes les ambiguïtés et les transitions, celui de la narration rétrospective aux temps du discours, qui concerne le passé composé et l'imparfait, et celui de la narration aux temps historiques, soit le passé simple et l'imparfait²⁴⁴.

²⁴⁴ Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. op. cit., p.31.

Par ailleurs, ainsi que nous l'avons déjà étudié dans le chapitre précédent : la notion du temps renvoie aussi à celle de l'espace, et cela constitue le temps de l'expérience vécue, intimement liée au sentiment de l'existence du personnage. De plus,

(l)'ambiguïté du signifiant temps est très grande. Plusieurs temps coexistent dans la pensée et l'expérience. Le temps qualitatif s'oppose au temps quantitatif, la conscience du temps varie avec l'âge, avec les circonstances, avec l'espace géographique et culturel. Le temps biologique, le temps linguistique, le temps historique ne recouvrent pas la même réalité²⁴⁵.

Alors, tandis que notre recherche se penche sur le temps de l'enfance de la vieille dame, elle porte aussi sur le temps historique qui est mis en relation avec l'espace géographique et culturel, surtout l'espace vécu du personnage, soit la famille. Parce qu'au fur et à mesure le mouvement temporel à la fois rétrospectif et prospectif dans *Le figuier sur le toit*, la famille occupe une place importante dans la vie de la vieille dame. Notamment, face à la vieillesse, elle se plonge dans la méditation de son existence et dans celle de sa relation avec la famille : en tenant compte de l'histoire de ses ancêtres et de l'avenir de ses descendants, elle s'interroge à propos de son origine et envisage le futur. Le plus important cette fois-ci, c'est qu'elle établit une métaphore de son passé avec le figuier sur le toit, qui a « les racines [...] fortes » (*FST*, 250), en même temps, avec « les arbres des généalogistes (qui) auraient des racines moins fictionnelles » (*FST*, 24).

Ensuite, l'écriture de la mer Baltique devient un thème de la réécriture macrotextuelle parmi les trois œuvres qui nous concernent, mais par rapport à l'écriture dans *De mémoire de femme* et *Parallèles* qui met en relief l'intimité entre la fille et la mère, il semble que l'auteure désire dans *Le figuier sur le toit* de mettre en lumière un secret familial, qui a pour objectif de mettre en évidence le rejet du père pour cet espace qui a un lien étroit avec la mère, plus précisément, qui se reporte en effet au grand-père maternel. C'est pourquoi l'écriture de l'espace fera partie intégrante de notre étude.

²⁴⁵ Annick Mangin. *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo. op. cit.*, p.11.-.12.

I. Temps du raconter : présent avançant vers le point final de l'histoire

I.1. Présent continu et anticipation du temps, coïncidence entre le temps de l'histoire et celui du récit

Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie n'est pas simplement un récit dans lequel prédominent les souvenirs intimes, elle implique aussi un effort pour ordonner ces souvenirs et en faire une histoire de la personnalité de l'auteur. Entre autres, l'essence de l'autobiographie réside dans la découverte de la valeur de la personne, ainsi « la personne s'explique par son histoire et en particulier par sa genèse dans l'enfance et l'adolescence. Ecrire son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi »²⁴⁶. Donc, quand l'écrivain(e)-personnage, la vieille dame, à quelques jours de son anniversaire, se souvient de son enfance et la représente à travers l'écriture, un récit autobiographique sera mis au monde. Cependant, l'identité du personnage et de la narratrice reste une question à résoudre dans le récit à la troisième personne. Alors, le mouvement rétrospectif et le mouvement prospectif, qui sont relatifs au temps du raconter, semblent pouvoir représenter le moment où le personnage et la narratrice ont davantage la possibilité de se confondre. Donc, maintenant, notre étude commence par la recherche des indications temporelles, tel que l'emploi du temps commentatif, qui pourront soutenir notre hypothèse.

Avant tout, en fonction de notre analyse précédente de la structure dans *Le figuier sur le toit*, nous nous rendons compte que la structure temporelle, à l'instar de la structure temporelle dans *De mémoire de femme* et dans *Parallèles*, s'organise d'une manière similaire pour raconter les événements selon un ordre anti-chronologique. Alors, dans l'ensemble, la première partie « Vieillesse » ressemble à l'ouverture du récit, à partir de laquelle le récit mémoriel se déroule. Et après, la deuxième partie « Fragments d'une enfance allemande », la troisième « Eux », la quatrième « Les années désastreuses » et la cinquième « Le va-et-vient » constituent la partie principale de l'œuvre, qui s'écrit autour des souvenirs. En même temps, l'évocation des souvenirs s'accompagne régulièrement de la

²⁴⁶ Philippe Lejeune. *L'autobiographie en France. op. cit.*, p.13.

critique et du commentaire du personnage, qui constituent des chapitres intitulés « Parenthèse ».

En fait, ce sont les chapitres « Parenthèse » qui permettent au lecteur de revenir du passé raconté vers le moment d'énonciation, au moyen de l'interrogation, inspirée par la réflexion de la vieille dame : « Ah bon, dit la vieille dame à ses sœurs, vous n'avez pas les même souvenirs ? » (*FST*, 103), ou au moyen d'adverbes de temps qui distinguent bien le présent et le passé : « Aujourd'hui, sur la rue Wellesley de Toronto, la vieille dame a, par la fenêtre d'un autobus arrêté à un feu rouge, observé un petit garçon d'environ cinq ans » (*FST*, 177), voire une date précise : « Le 21 juin 2008, [...] la vieille dame lit une liste des noms de plus de trente pays à cette date déchirés par de violents conflits ethniques ou religieux » (*FST*, 195). Et jusqu'à la dernière partie « Fin de parcours », il semble que la vieille dame retourne au présent où elle est en train d'attendre son anniversaire. « Demain, demain ce sera la fête » (*FST*, 250). Enfin, le récit finit par la cérémonie de la fête comme prévu : « Samedi, 18 octobre, 16 h 30. Marguerite est prête » (*FST*, 255). Pour ainsi dire, *Le figuier sur le toit* s'écrit selon un ordre anti-chronologique, mais dans le passage temporel du présent au passé, le présent continue jusqu'à la fin de l'histoire, c'est-à-dire ce que nous avons déjà mentionné : le double mouvement, rétrospectif et prospectif.

Plus précisément, au début du récit, le lecteur est amené au moment où le personnage de Marguerite attendait son jour le plus important : « Toute la semaine, la vieille dame se couchera de bonne heure, [...] puisque samedi 18 octobre, jour de sa fête, elle doit être d'attaque » (*FST*, 11). Alors, dans ce texte ci-dessus, c'est une voix ferme qui prévoit un événement futur que nous pouvons envisager comme le point final de l'histoire de cette vieille dame, soit le jour de sa fête. Par un autre biais, l'emploi du présent d'énonciation, qui est accompagné du futur simple, a pour fonction d'indiquer avant tout que les jours pendant lesquels la vieille dame attend son anniversaire semblent synchronisés au moment de l'énonciation, c'est-à-dire que l'événement est contemporain du moment repère, qui est le moment d'énonciation. En d'autres termes, en vertu de la définition du temps du récit de G. Genette²⁴⁷, le temps de l'histoire et le temps du récit

²⁴⁷ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.77.

coïncident en ce temps-là. Alors, dans l'attente de la vieille dame pour son anniversaire, qui représente un état continu, les voix narratives ont pour rôle de faire sentir au lecteur l'attitude de communication. C'est-à-dire, la narratrice abandonne pour l'instant l'histoire qu'elle va raconter, en revanche, elle témoigne de ses sentiments actuels. Pour ainsi dire, le temps du raconter correspond au « monde commenté » défini par H. Weinrich.

Ici, des sentiments de la narratrice sont plutôt son commentaire pour le personnage : « Toute sa vie, elle a questionné règlements et directives, avec plus ou moins de succès. [...] elle reste curieuse, ne veut surtout pas manquer ce qui pourrait après tout se révéler positif » (*FST*, 11-12). Ainsi, au moyen de l'emploi du passé composé, qui est dans le système temporel du français, propre au monde commenté, le temps de la rétrospection, qui est aussi considéré comme « le temps de la responsabilité »²⁴⁸, le récit, reconnaissable à ses temps propres, s'étend jusqu'à l'instant précédant l'anniversaire du personnage qui constitue la fin de l'histoire. Donc, cette voix, en premier lieu, fait preuve d'un personnage avec caractère ferme et positif. En second lieu, elle implique une nouvelle fois que les jours où la vieille dame attend sa fête et le moment d'énonciation s'harmonisent. Ensuite, à partir de cette rencontre des deux ordres temporels, le déroulement de cette histoire sera remis en scène d'une manière régressive, autrement dit, par le retour en arrière. C'est ce que nous allons étudier dans le chapitre prochain « Temps raconté ». Egalement, la progression de l'histoire sera mise en parallèle avec le développement de l'énonciation, soit l'anticipation du temps.

En fait, en nous appuyant sur des exemples cités ci-dessus, nous pouvons dire qu'une partie du récit, dans la première partie de « Vieillesse », porte sur le jugement de la narratrice envers son personnage, et le reste du récit reflète ce qui se passe ou se passera pendant cette période d'attente, l'emploi du futur occupe une place importante. Alors, dans une certaine mesure, cette partie est en général marquée par les temps commentatifs, à savoir : le présent et le futur, également, l'emploi sporadique du passé composé. Et pour ainsi dire, elle participe d'un monde commenté. Par ailleurs, de même que l'emploi du présent y a pour fonction

²⁴⁸ Harald Weinrich. *Tempus besprochene und erzählte Welt*. trad. fr. de Michèle Lacoste. *Le temps : Le récit et le commentaire*. op. cit., p.92.

de désigner des événements actuels, qui sont censés se passer en coïncidence avec l'acte de raconter, l'anticipation permet souvent le rapprochement du personnage avec la narratrice. Donc, le présent continu et l'anticipation du temps deviennent une période postulée implicitement par G. Genette, qui est « une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire »²⁴⁹.

Soulevons une nouvelle fois que le métadiscours sert à envisager et à commenter l'écriture du personnage-écrivain(e), tel que le projet d'écriture du personnage qui fait partie de cette partie « J'irai visiter mes origines, examiner les actions de mes ancêtres, [...] La dire dans un livre » (*FST*, 30). Bien entendu, nous rappelons aussi des moments d'énonciation dans les autres parties du récit, qui interrompent le temps raconté et se réfèrent à l'avancement de l'écriture du personnage, ainsi : « Le manuscrit tire à sa fin. La vieille dame relit pour la troisième fois les pages dans lesquelles elle tente de décrire les années désastreuses tel que sa famille les a vécues » (*FST*, 181), et « Je me dépêche d'arriver à la fin de ce manuscrit qui tente de décrire une descente dans le passé confus et troublé qu'a été le mien » (*FST*, 238). Malgré l'emploi du présent dans ces cas-là, le présent se rapporte à des faits à venir et a pour effet d'anticiper le contenu de l'œuvre. En plus, nous remarquons la complexité de l'emploi des pronoms elle et je. Au fur et à mesure de l'énonciation, le présent de l'histoire continue jusqu'à la fête comme si le temps du récit passait et la dernière page de l'œuvre se tournait. Dans ce cas-là, il s'avère que l'identification entre le personnage, l'auteure et la narratrice est créée et vérifiée.

Par conséquent, d'une part, la représentation de la fête d'anniversaire du personnage dans *Le figuier sur le toit* implique un point final, qui est la limite dans laquelle l'histoire de la vieille dame peut être vue comme totalité. Alors, c'est à travers plutôt l'acte d'évoquer que celui de raconter que cette fonction structurelle de la clôture peut être perçue. D'autre part, la reprise de cette histoire évoquée, perçue dès le début dans sa totalité par la connaissance de la fin de l'histoire, constitue une alternative à la représentation du temps orienté vers le futur. En un mot, la reprise du récit semble inverser l'ordre naturel du temps comme si le fait de

²⁴⁹ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.79.

lire la fin dans le commencement invitait à lire le temps à rebours. Donc, dans le cadre du temps de l'histoire, la vieille dame se trouve dans le temps que suppose l'attente sa fête. Par contre, au niveau du temps du récit, le temps du raconter correspond bien à ce présent continu. Pour ainsi dire, le personnage, qui se présente souvent comme le « je » narré, et la narratrice se rapprochent au moment de ce présent continu. Cependant, le récit donne l'impression que l'auteure, qui s'identifie au personnage, écrit son roman autobiographie comme si c'était un autre qui racontait sa vie, et le lecteur reste toujours dans le domaine du « comme si », qui reflète l'ambiguïté de l'écriture autofictionnelle.

I.2. Temps de réflexion

Par un autre biais, la narratrice, se trouvant dans le temps du raconter, raconte non seulement ce que la vieille dame fait et tente de faire, mais aussi donne son point de vue à propos du personnage. Pour ainsi dire, le temps du raconter participe du temps de réflexion, plus précisément, la réflexion porte sur le problème de la perte du corps, également sur la famille, de telle manière que l'auteure soit capable d'intervenir de temps en temps, et qu'une relation ambiguë entre la narratrice et son narrataire soit aussi établie.

I.2.a. Sur la perte du corps

La partie « Vieillesse » se focalise essentiellement sur l'actualité du personnage, de plus, comme le titre de cette partie l'indique, le récit se focalise sur la description de la vieille dame dans le but de mettre en relief une image de la vieillesse, ainsi « ses gros cheveux gris blanc » (*FST*, 11), « ses jambes sont raides comme des manches à balai » (*FST*, 12), « ses jambes fonctionneront mieux, malgré les quatre fractures encourues accidentellement puis réparées avec des bouts de métal et des vis par des chirurgiens habiles, toutefois la vessie ne peut attendre » (*FST*, 13), etc.. De toute évidence, des exemples nous renvoient à la notion de vitesse narrative, surtout à celle de la pause, avec laquelle le récit s'enlise, parce que le récit s'interrompt et cède la place à la description ou au commentaire.

Bien entendu, en plus de la pause descriptive, la pause commentative permet au narrateur d'intervenir en personne dans son récit, soit pour donner son avis, porter un jugement sur son personnage, soit pour proposer une information sur un élément factuel ou culturel²⁵⁰. Ainsi, la narratrice essaye de refléter la perception du personnage au moyen de la focalisation interne :

Marguerite a quatre-vingt-quatre ans. Evidemment qu'elle se sent mal de temps à autres, elle observe alors attentivement son corps et ses diverses fonctions ; elle est parfois prise d'une angoisse diffuse, surtout en se réveillant le matin, avant de se lever pour échapper à des pensées noires, imprécises et désagréables — je me lève et tous mes soucis s'envolent, dit-elle —[...] (FST, 12)

Dans l'exemple susmentionné, en premier lieu, la narratrice indique le nom du personnage Marguerite avant tous les discours, de sorte que le nom propre sert à rappeler un lien entre le personnage et l'auteure. Puisque au niveau lexical, le problème de l'identité « se trouve résolu par la classe des noms propres, auxquels en dernier ressort les pronoms personnels renvoient. Le nom est le garant de l'unité de notre multiplicité : il fédère notre complexité dans l'instant et notre changement dans le temps »²⁵¹. En plus, au niveau de l'énonciation, le problème de l'identité se trouve souvent masqué par une tendance à substantiver les pronoms et à personnaliser les rôles dans une situation de communication. Par-là, en second lieu, nous remarquons que surgit une combinaison de différents styles de discours : D'abord, le discours indirect libre a pour fonction de manifester tout ce que le personnage ressent, voit et pense. De plus, il s'agit ici d'une fusion entre le point de vue du personnage et celui de la narratrice. « Ainsi est obtenu un chevauchement des deux énonciations : on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre »²⁵². En d'autres termes, dans de telles paroles, la narratrice s'identifie assez à Marguerite pour reprendre à son compte tous les sentiments et toutes les perceptions qui la rendent mélancolique, tout en leur ajoutant la part d'objectivité

²⁵⁰ Jean Kaempfer, Raphaël Micheli. « La temporalité narrative ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2005. [en ligne]. In : Section de Français – Université de Genève. Disponible sur <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html> >. (Consulté le 04 juin 2014)

²⁵¹ Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. op. cit., p.35.

²⁵² *Ibid.*, p.19.

qu'elle est censée garantir. Cependant, c'est la fusion du point de vue qui permet d'embrayer sur le discours direct proprement dit.

Malgré tout, la voix de la narratrice prédomine encore, et la voix du personnage est entendue au moyen du discours direct, qui interrompt pour l'instant l'énonciation, mais en dépend encore, étant donné le verbe de parole introducteur « dit-elle ». Pour ainsi dire, si l'emploi du nom propre a pour effet d'assurer dans une certaine mesure l'existence de l'auteure, nous pouvons dire que l'auteure y parle d'elle-même comme si c'était un autre qui en parlait. Et l'auteure utilise cette mimésis entre la parole de la narratrice et celle du personnage à des fins spécifiques : d'une part, c'est plutôt la narratrice qui donne son avis à propos de la perte du corps. Proprement dit, la narratrice recourt à la pause commentative pour constater que le vieillissement est irréversible, et son point de vue donne l'impression d'une angoisse face à la fuite du temps. D'autre part, le discours direct de Marguerite est fortement chargé d'émotions, et témoigne du stoïcisme de la vieille dame : « elle n'aurait plus besoin de surveiller son corps vieillissant, d'attendre la fin » (FST, 12).

I.2.b. Sur la famille

Par ailleurs, d'un côté, le corps s'affronte au vieillissement, d'un autre côté, la narratrice nous explique que Marguerite n'est pas la personne la plus âgée de la famille, par là, la narratrice réussit à mettre le personnage en rapport avec sa famille, qui occupe une place primordiale dans les souvenirs d'enfance du personnage. Alors, nous citons l'énonciation suivante comme exemple :

Quatre-vingt-quatre ans. Quatre fractures, des mois dans le plâtre, puis des mois plus longs encore de rééducation physique. D'autres accidentés se seraient plus ou moins contentés d'une vie en fauteuil roulant mais pas elle, oh non, elle est forte comme tous les membres de sa famille. Fort, dans la famille on est fort, on a des muscles, on a du courage, de l'endurance, on a un peu honte quand on est malade, on déteste avaler des médicaments, on prend rarement un congé de maladie, on ne se plaint pas souvent, on a du mal à demander de l'aide, on essaie de se débrouiller seul, même quand on est d'un âge avancé. (FST, 13)

En réalité, en s'appuyant sur l'emploi du présent d'énonciation, le lecteur est toujours invité à se trouver sur la scène, qui manifeste l'état du moment actuel de la vieille dame : à l'âge avancé, elle a un corps subi des accidents, mais elle est encore forte. « L'indifférence et le pessimisme lui paraissent comme une lente descente vers le néant ou la mort, deux notions impossibles à définir clairement » (*FST*, 12). En plus, comme nous avons tout à l'heure déterminé que le présent actuel du personnage est bien simultanément à l'acte de raconter, alors, en se trouvant dans le temps du raconter, la narratrice a la capacité de concevoir le temps dans une dimension qui coïncide avec la dimension autobiographique de l'écrivain(e)-personnage, voire avec la dimension réelle de l'auteure.

Donc, il est inéluctable de tenir compte de la relation étroite entre le temps et le mode narratif pour mettre en relief l'identité entre le personnage et la narratrice, de sorte que le commentaire de la narratrice devienne une auto-analyse du personnage. Par là, le lecteur fait ici attention au changement de pronom, plus précisément, de l'emploi de « elle » à celui de « on », puisque l'utilisation méthodique des pronoms composés permet de faire parler des groupements humains, des aspects de la réalité humaine qui d'habitude ne parlent pas, ou du moins pas dans le roman, qui restent dans l'obscurité, d'éclairer les relations entre la matière romanesque et son auteur, son lecteur, le monde au milieu duquel elle nous apparaît d'une part, et les relations des personnages qui la constituent, l'intériorité même de ceux-ci de l'autre²⁵³.

En premier lieu, au niveau lexical, selon M. Butor, le « on », une troisième personne indifférenciée, a pour effet d'estomper tous les pronoms. Notamment, son affinité avec la première personne du pluriel, plus précisément, le « nous on » correspond exactement au « moi je », se révèle clairement dans le langage relâché. Dans ce contexte-là, le « on » désigne avant tout le « nous », qui implique « je », « tu » et « il ». Alors, les discours ci-dessus établissent en fait un dialogue entre la narratrice et ses narrataires, y compris les personnages, les narrataires intradiégétiques, et l'auteure, la destinataire réel et extradiégétique.

²⁵³ Michel Butor. « L'usage des pronoms personnels dans le roman ». dans *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1992, p.88.

En second lieu, au niveau de la structure énonciative, le discours, qui s'adresse d'une manière libre et familière, soit l'oralité : « on est... », implique une transposition du pronom, donc, le discours peut être : « dans la famille je suis forte, j'ai des muscles,... j'essaie de se débrouiller seul, même quand je suis d'un âge avancé ». Dans ce cas-là, le récit participe d'un passage de l'énonciation à l'énoncé, il semble que la narratrice cède la place au personnage. Cependant, la parole prêtée à Marguerite n'est pas foncièrement différente de celle de la narratrice, puisque l'insertion de l'interjection « oh non », une marque d'oralité, a pour effet de prouver que la coupure entre le discours de la narratrice et celui du personnage n'est pas sans détour.

Par un autre biais, tout au long de l'œuvre, l'auteure a l'intention de mettre l'accent sur la relation familiale. Et ici, le point de vue du personnage réside dans l'importance de la famille et son lien avec la famille. En ce sens, les discours constituent un métadiscours par lequel l'auteure a envie de partager son opinion. Et par rapport aux paroles qui sont rapportées à la troisième personne, il s'avère que l'auteure parle elle-même de sa famille pour le moment. Et le pronom « on » désigne alors la première personne au pluriel « nous », qui renvoie à toute sa famille. Pour ainsi dire, le présent continu qui sert à la coïncidence entre le présent du personnage et le moment d'énonciation de la narratrice, le discours indirect libre met en relief la confusion du point de vue du personnage et celui de la narratrice, et le déplacement du pronom a pour effet de lier directement le personnage et la narratrice, voire l'auteure. Et le pacte autobiographique est à ce moment-là mis en évidence.

II. Temps raconté

A la fin de la partie « Vieillesse », au fur et à mesure que la vieille dame est plongée dans le sommeil, elle semble se retourner dans sa famille à Berlin. Et à partir de cela, ses souvenirs d'enfance sont progressivement évoqués, en même temps, il s'agit toujours de la question perturbante : « *Where are you from ?* ». Dès lors, le passé de la vieille dame s'inscrit dans le récit par l'analepse, soit le retour en arrière. Cependant, dans le temps raconté, surgit une discordance entre le temps de l'histoire et le temps du récit. En même temps, l'emploi du temps narratif donne lieu à des effets différents, entre autres, le présent de narration manifeste

une ambiguïté, et le passé simple témoigne d'une rupture définitive entre le personnage et la narratrice, tout ce dont nous allons parler en détail tout de suite.

II.1. Régression dans le temps raconté

Avant l'étude de la valeur des temps utilisés dans le temps raconté, nous devons jeter un coup d'œil sur les arrangements des événements racontés, puisque l'ordre de l'histoire est disparate comparativement à celui du récit. En effet, les événements racontés dans la deuxième partie « Fragments d'une enfance allemande », la quatrième « Les années désastreuses » et la cinquième « Le va-et-vient » sont mis en scène dans l'ordre chronologique, c'est-à-dire, de la naissance de Marguerite, passant par son enfance remplie à la fois du bonheur et de la violence, surtout des années de chaos, jusqu'à ses évasions après la guerre. Cependant, la continuité du temps est suspendue par l'insertion d'une énonciation des souvenirs des ancêtres de Marguerite, qui forme la troisième partie « Eux ».

Tout d'abord, il s'agit ici des souvenirs dont Marguerite entend parler, donc, nous pouvons supposer que la narration de cette évocation témoigne d'un changement de la position de la narratrice, plus précisément, la narratrice qui est identifiable à Marguerite, passe de l'intérieur à l'extérieur de l'histoire. En d'autres termes, ici, elle ne devient qu'un(e) témoin ou une observatrice. Alors, dans la partie suivante, nous allons travailler profondément sur cette problématique. Ensuite, de toute évidence, en confrontant l'ordre de disposition des événements dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements dans l'histoire, le lecteur trouve qu'un tel accord général avec la succession chronologique dans le temps raconté est coupé par une autre régression dans le temps.

Certes, c'est exacte l'activité mémorielle de Marguerite qui devient un facteur, ou un moyen, d'émancipation du récit par rapport à la temporalité diégétique²⁵⁴. Puisque vers la fin de la « parenthèse » de la deuxième partie, c'est la vieille dame qui prévoit la découverte de la vie de ses parents : « Quant à nos parents, je préfère me les imaginer heureux. Ils ont bien dû l'être à un moment de leur vie » (*FST*, 106). Ainsi, cette partie « Eux » est composée d'incessants aller-

²⁵⁴ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.179.

retour entre diverses positions diégétiques, qui concernent des périodes et des scènes à « Rome », à « Magdebourg », à « Berlin », rétablies par la narratrice ; après chaque chapitre susmentionné, émerge un chapitre intitulé « Parenthèse » dans lequel la vieille dame se trouve dans la position mémorielle.

En même temps, dans les trois chapitres « Rome », « Magdebourg » et « Berlin », le passé simple et le présent, en tant que temps de narration, sont employés dans le but de mettre en évidence le rapport entre l'histoire qui s'est déjà passée et l'acte de raconter, qui repère le moment d'énonciation. Plus précisément, nous remarquons que dans les chapitres « Magdebourg » et « Berlin », le présent qui prédomine, est utilisé pour exprimer l'histoire des parents de Marguerite, dans laquelle elle est aussi un personnage. Donc, il s'ensuit la problématique de l'ambiguïté provoquée par le présent de narration, qui est en fait relatif à un temps du passé, mais qui a pour effet de coïncider avec le moment d'énonciation. Par contre, le chapitre « Rome » relate une période dans laquelle Marguerite coupe toute relation avec l'histoire de ses parents. Ainsi, le plus-que-parfait, l'imparfait, le conditionnel, y sont employés pour constituer le décor, proprement dit, pour raconter les autres événements et les situations. Dans ce contexte-là, ils sont indiqués chacun dans un temps qui met en relief leur relation temporelle, soit simultanément, soit antériorité, soit postériorité, avec l'événement principal, qui est raconté au passé simple. Alors, nous regardons le déroulement de l'histoire des parents de Marguerite comme cet événement principal, et plus tard, nous le démontrerons à travers l'analyse de l'usage des temps narratifs.

Cependant, en plus de cette partie « Eux », dans toutes les autres parties, surgit toujours l'oscillation permanente entre les temps narratifs. En d'autres termes, Marguerite y est sans aucun doute le personnage principal. Et autour d'elle la narratrice relate l'histoire, mais il se produit quand même la rivalité entre l'emploi du présent et celui du passé simple. Dans ce cas-là, l'emploi du passé simple semble écarter une distance définitive entre le personnage et la narratrice, au contraire, l'emploi du présent fait preuve d'une relation ambiguë entre eux. Alors, il nous paraît intéressant d'étudier les effets différents de l'usage des temps narratifs dans *Le figuier sur le toit*. Par conséquent, l'étude du temps dans le monde raconté se déroulera dans les deux chapitres suivants, l'un porte sur le

temps lié au passé et l'emploi du passé simple, l'autre sur le temps lié au présent, surtout l'effet du présent de narration.

II.2. Temps narratif lié au passé et son enchaînement

En réalité, en ce qui concerne l'histoire des parents de Marguerite, surtout ses grands-parents, nous nous rendons compte que le récit du chapitre « Rome » s'écrit aux temps narratifs, à savoir : l'imparfait, le passé simple et le plus-que-parfait. Par rapport à cela, le récit du chapitre « Magdebourg » et celui du « Berlin » qui se focalisent sur l'histoire de ses parents, dans laquelle Marguerite fait son apparition, comportent le présent, le passé composé et le futur. Bien entendu, il s'agit dans une grande mesure du présent de narration que nous allons approfondir plus tard. Cependant, ici, nous pouvons avant tout émettre l'hypothèse que l'histoire entre Theo et Martha constitue l'axe central de cette partie, autour duquel le développement de la relation entre Theo et le professeur Seeberg, père de Martha, de leur rencontre jusqu'à leur rupture, et celui de la relation entre Martha et son père, et la vie de ce couple avec leurs filles à Berlin sont des scènes représentées. Et maintenant, nous essayons d'y répondre au moyen de l'opposition entre le passé simple et l'imparfait.

Prenons ici comme exemple le début du chapitre « Rome ». Sous cette hypothèse, les segments narratifs montrent davantage une alternance du sommaire et de la scène, qui se reporte au changement du rythme du récit. Et tout d'abord, les segments narratifs, à fonction descriptible ou explicative, sont subordonnés à une scène et l'annoncent. Par exemple, la rencontre entre Theo et le professeur Seeberg est à l'origine de la rencontre de Theo et Martha. Plus précisément, Seeberg donne un cours sur le rôle de Luther dans le développement des pays baltes, et Theo fait partie de son auditoire. Et l'énonciation, proprement dit, le sommaire constitue ce que nous pouvons appeler « le tissu conjonctif »²⁵⁵ du récit, il prend en charge, en les résumant de manière plus ou moins synthétique, les informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue, préparant ainsi le terrain pour les scènes à venir, ainsi :

²⁵⁵ *Ibid.*, p.131.

Le professeur Seeberg, venu de Berlin [...] pour donner un cours sur le rôle de Luther dans le développement des pays baltes, [...] Theo qui s'est inscrit à ce cours en pensant que lui, fils de missionnaire luthérien, devait écouter ce que le célèbre théologien et Geheimrat²⁵⁶ avait à dire sur le réformateur. [...] Et ce qu'il y avait d'agréable, c'est que Seeberg pouvait, à l'occasion, devenir personnel, parler du fait, par exemple, qu'en baptisant ses filles jumelles il avait carrément confondu leurs noms.(FST, 109)

Par contre, la scène à fonction illustrative se subordonne à un développement de l'intrigue²⁵⁷. Par là, il s'ensuit la rencontre des parents de Marguerite, qui marque, évidemment, le début de leur histoire :

La veille, Theo avait frappé à la porte du bureau du professeur, [...] Une jeune fille lui avait ouvert la porte. Grande, d'abondants cheveux bruns, des yeux bleus. Un beau et rapide sourire, un bonjour poli, [...] Theo avait voulu s'excuser d'avoir dérangé, le professeur l'avait prié de s'asseoir. C'étaient mes filles, dit-il, comme pour expliquer cette présence féminine.(FST, 109-110)

Par un autre biais, nous remarquons qu'il existe une autre strate temporelle, qui se présente généralement par l'emploi du plus-que-parfait. C'est la raison pour laquelle le récit qui relate la première rencontre entre Theo et Martha commence par l'adverbe de temps « La veille », qui met en relief l'antériorité des événements. D'ailleurs, selon les classifications des déictiques temporels que Dominique Maingueneau a indiquées, « la veille » relève du repère qui est un élément de l'énoncé. En réalité, il existe trois possibilités de localisation temporelle dans la narration : localisation temporelle absolue, relative à l'énoncé et relative à l'énonciation. Mais il est difficilement concevable qu'un récit s'en tienne, d'un bout à l'autre, au même type de repérage. La règle générale est le mélange des trois procédés²⁵⁸.

Dans l'exemple ci-dessus, à cause de ce repère et de l'emploi du plus-que-parfait, il semble que l'indication temporelle n'est pas repérée par rapport au

²⁵⁶ Un titre honorifique, conseiller privé en français.

²⁵⁷ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.170.

²⁵⁸ Dominique Maingueneau. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Dunod, 1993, p.25.

présent de l'énonciation, mais par rapport à un moment précisé dans l'énoncé. Cependant, l'emploi du verbe de parole introducteur au présent « dit-il » a pour effet d'associer l'énoncé à l'énonciation. Tout cela nous soulève une question concernant les deux systèmes de « temps », c'est-à-dire le discours et le récit : « le premier suppose un embrayage sur la situation d'énonciation, le second l'absence d'embrayage »²⁵⁹. Surtout, cet embrayage a pour fonction d'articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation. Ainsi, à partir de l'emploi du temps lié au passé, tels que le passé simple, l'imparfait et le plus-que-parfait, nous pouvons distinguer les faits qui font progresser une histoire constituent le premier plan du récit des faits qui informent sur le cadre de l'action, l'aspect, le caractère ou les sentiments des personnages constituent l'arrière-plan du récit. Le plus important, c'est que nous remarquons un passage du récit au discours, qui reflète une relation entre la narratrice extradiégétique et les personnages.

D'ailleurs, continuons avec l'exemple ci-dessus. Après cette rencontre, il s'agit d'un événement qui fait avancer l'histoire entre Theo et Martha. Ainsi la narration fait d'abord preuve de la fonction explicative du sommaire : « A la fin du semestre, les étudiants du troisième cycle ont offert selon les usages un dîner d'adieu au théologien. Qui allait-on asseoir à côté de ses filles ? » (*FST*, 111) Ensuite, la narratrice intervient dans la mise en scène du discours, qui est marquée par l'usage du pronom « on » : « On organisa une sorte de loterie : Theo n'en revenait pas, le hasard l'avait désigné pour être le compagnon de la belle Martha » (*FST*, 111), donc, « Theo alla s'acheter un costume comme il faut, une chemise blanche à faux col, une cravate de belle couleur mais discrète » (*FST*, 112).

D'une part, nous voyons tout d'abord que le passé composé « ont offert » est utilisé comme un passé perfectif. Puisque avec le repère relatif à l'énoncé « A la fin du semestre », le procès est présenté comme achevé au moment considéré. Et puis, Nous notons qu'il existe une opposition entre le passé simple et l'imparfait, qui implique une opposition aspectuelle entre le perfectif et l'imperfectif²⁶⁰. Ainsi, le passé simple qui a la propriété d'échapper à tout repérage déictique, implique une

²⁵⁹ *Ibid.*, p.33.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.34.

dissociation entre l'énoncé et son instance d'énonciation. De plus, le passé simple « organisa » représente l'intervalle temporel réduit à une sorte de point insécable, et ne s'emploie qu'associé à d'autres temps, chacun servant de repère à celui qui suit, en l'absence de tout repérage par rapport au moment de l'énonciation. Donc, sans le moment indiqué par l'énonciation, nous pouvons parler d'inaccompli, puisque « alla s'acheter » représente un début de procès. Dans une certaine mesure, cette manière de la représentation des souvenirs des ancêtres de Marguerite témoigne d'une narration romanesque.

D'autre part, rappelons ici la scène de la visite de Theo chez Seeberg, qui a pour objectif d'exprimer des événements antérieurs aux événements du premier plan. Dans ce cas-là, nous pouvons dire que les événements du premier plan sont mis en relation dans le but de constituer l'histoire entre Theo et Martha. Si nous pouvons bien préciser que l'imparfait, de l'arrière-plan, au lieu des temps du monde commenté, exerce ici la fonction de description à l'intérieur du récit, son opposition avec le passé simple fait preuve d'un passage de circonstances secondaires aux personnages principaux de ce chapitre.

Par ailleurs, en ce qui concerne les souvenirs d'enfance de Marguerite, en général, c'est le présent qui est utilisé pour représenter l'histoire. Cependant, lorsque ses grands-parents sont impliqués dans l'histoire, nous remarquons que la représentation des scènes est au temps narratif lié au passé, et que le présent n'est qu'utilisé pour le commentaire, alors, le présent désigne le moment qui se lie étroitement au moment d'énonciation. En un mot, dans ce cas-là, émerge la rupture des liens entre le temps d'histoire et le temps du récit, en sorte que l'identification du personnage avec la narratrice est impossible. Ainsi, les chapitres « Une visite », « Le missionnaire », « Les autres grands-parents » et « Les enterrements » se conforment aux principes susdits.

Prenons comme exemple le chapitre « Les autres grands-parents », dans lequel la narratrice relate la visite des petits-enfants chez leurs grands-parents. Comme ce que nous avons analysé : le récit se développe souvent par l'alternance entre le sommaire et la mise en scène, ce chapitre est aussi commencé par un résumé qui rapporte des informations nécessaires pour donner lieu à l'intérêt dramatique. Ainsi : « A Berlin, il y avait les parents de Martha qui

vivaient dans un appartement auquel on arrivait par un petit ascenseur grillagé. Reinhold et Alla Amanda Seeberg. Lui, bel homme, savant, théologien, en 1918 recteur de la Friedrich-Wilhelms-Universität » (FST, 61). Ensuite, l'entrevue entre Marguerite et son grand-père est mise en scène. A proprement parler, il s'agit de l'histoire d'un cadeau que Marguerite offre à son grand-père. En premier lieu, pour représenter la scène, ce sont des voix narratives qui ont pour effet de relater la préparation du cadeau par Marguerite : « à Noël [...] elle avait voulu lui offrir le portrait d'un chat brodé sur une carte blanche. Quel travail cela avait été : [...] au résultat final, un chat bleu. Elle en avait été si fière » (FST, 62). Dans cet exemple, la narratrice envisage le déroulement du procès, son mode de manifestation dans le temps, par l'intermédiaire d'un plus-que-parfait. Et le procès est présenté en cours « quel travail cela avait été », en même temps, nous envisageons son terme « Elle en avait été si fière », qui témoigne d'un commentaire résultatif de la narratrice.

En second lieu, la narratrice laisse la parole aux deux personnages, par là, au moyen d'une scène de dialogue, la relation entre Marguerite et son grand-père est élucidée :

Mais lui s'était mis à la taquiner :

*– Ah ! un chat... Une chatte peut-être ? Une petite demoiselle Bohner comme toi ?
[...]*

*– Ou bien est-ce qu'on donne chez vous de bien plus jolis noms aux chats ?
Comme Seeberg, peut-être ? [...]*

*– Tu peux l'appeler comme tu veux, Opapa, mais il faut que je te le dise, Seeberg
n'est pas plus beau que Bohner.*

Elle éclata en larmes mais réussit à ajouter :

– C'est mon père qui me l'a dit. [...]

A la visite suivante, Opapa lui fit cadeau d'une écharpe en laine angora rose. L'écharpe était douce au premier abord, puis elle commença à piquer. On déclara Marguerite allergique aux chats et elle ne mit plus jamais l'écharpe rose.(FST, 62-63)

Ainsi, dans le texte pris en exemple, quand la continuité du récit est interrompue par l'insertion d'un fragment de discours direct, il est fréquent que la personne syntaxique change : une alternance rapide entre la première et la

seconde succède à la troisième personne. En même temps, le changement s'accompagne d'une transition temporelle, du groupe des temps narratifs vers le groupe des temps commentatifs, puisque « la plupart du temps, quand dans un récit les personnages s'expriment au discours direct et se mettent à dialoguer, c'est qu'ils ont quelque chose à commenter ensemble »²⁶¹.

Alors, aux temps du monde commenté, les deux personnages s'expriment sans que la narratrice interfère, dans le but de permettre au lecteur de percevoir la pensée de chaque personnage. Par contre, les deux temps essentiels du monde raconté, le passé simple et l'imparfait, disposent de la mise en relief, pour insister sur les événements achevés successivement, considérés comme essentiels, du premier plan, qui constituent la trame du récit. Donc, en nous appuyant sur l'exemple ci-dessus, nous nous rendons compte que la trame du récit tient à une relation ambiguë entre Marguerite et son grand-père, et cette « allergie » aux chats et à l'écharpe fait en effet écho aux sentiments contradictoires de Marguerite envers son grand-père, qui se traduisent progressivement au fur et à mesure de la narration : elle a honte de lui, l'antisémite, mais elle ne peut pas l'effacer de sa mémoire. En fin de compte, la mise en scène des événements, caractérisée par l'emploi du dialogue, est courante dans le récit, alors que le résumé occupe quand même une place prédominante. Cela dit, l'usage répandu du dialogue dans le récit composite semble révéler une présence plus marquée du discours, une plus large part de la représentation du passé.

En plus, étant donné que le passé simple introduit une coupure nette entre le moment où la narratrice parle et l'événement raconté, il supprime toute relation entre la narratrice et l'histoire au point que « les événements semblent se raconter d'eux-mêmes »²⁶². Evidemment, le lien entre la narratrice et le personnage est coupé. A ce moment-là, il semble que la narratrice garde avec préméditation une distance, puisque à l'instar du personnage qui est hanté par les sentiments contradictoires, malgré le potentiel de l'identification au personnage, la narratrice veut s'éloigner de ce grand-père antisémite, et de ce sentiment de honte. Donc,

²⁶¹ Harald Weinriche. *Tempus besprochene und erzählte Welt*. trad. fr. de Michèle Lacoste. *Le temps : Le récit et le commentaire*. op. cit., p.206.

²⁶² Emile Benveniste. « Les relations de temps dans le verbe français ». dans *Problèmes de linguistique générale, Tome 1*. op. cit., p.241.

c'est pourquoi il s'avère que le récit fait référence à une histoire d'autrui, voire à une fiction. Dans ce cas-là, nous pouvons dire que le passé simple, l'imparfait et le plus-que-parfait participent d'une énonciation historique :

(une énonciation historique est) aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes, « récit », « événement », « passé », sont également à souligner. Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé²⁶³.

A la différence du discours qui est défini par E. Benveniste comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »²⁶⁴, également, à la différence de l'énonciation de discours, dans lequel l'actualité de l'énonciateur est au centre, l'énonciation historique se caractérise par coupure totale avec cette actualité, aucun renvoi au moment de la parole. C'est pour cela que « (l)es événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici »²⁶⁵.

Cependant, l'auteure ne reste pas fidèle qu'à son propos d'historien. Elle autorise tout ce qui est étranger au récit des événements, tels que les discours, y compris la scène du dialogue ; les réflexions, à l'instar de la petite Marguerite, qui « s'est longtemps rappelé l'aïeul à la fois agaçant et fin » (FST, 66). Ainsi, l'usage du passé composé ici a pour fonction de commenter, donc, la narratrice donne son jugement au nom d'une enfant qu'elle pouvait être auparavant. En même temps, cela donne lieu à la réflexion sur la distance qui sépare la narratrice du personnage. Et cette réflexion témoigne de la problématique de « comme si » dans notre recherche : en se projetant simultanément dans le présent et dans le passé, la narratrice-personnage évoque son passé comme si elle parlait de l'histoire d'autrui.

²⁶³ *Ibid.*, p.238-239.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.242.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.241.

II.3. Temps narratif lié au présent et le présent de narration

II.3.a. Marguerite, personnage principal

Maintenant, revenons à l'évocation des propres souvenirs d'enfance de Marguerite. Par rapport au monde raconté où le temps narratif est lié au passé, bien que l'emploi de la troisième personne domine encore dans la narration, l'emploi du temps narratif lié au présent permet à la narratrice de maintenir un lien vivant entre son acte d'énonciation et les événements qu'elle relate, tant qu'elle reste présente et prégnante dans son énoncé. Dans ce cas-là, le récit relève plus du discours que de l'histoire, de telle manière que le pacte autobiographique soit maintenu.

D'après ce que nous avons évoqué à propos du temps du raconter : le télescopage des deux époques, c'est à savoir, celui de la narration et du temps vécu, est réuni par le présent continu, nous pouvons dire que dans le temps raconté, le présent, plus précisément, le présent de narration, se rapporte à des faits passés. En réalité, le présent de narration est une figure narrative très classique : elle fonctionne dans un contexte où le narrateur peut employer normalement l'un des deux systèmes qui sont à sa disposition pour raconter une histoire passée : « celui du discours, centré sur le présent, où cette histoire viendra au passé composé et à l'imparfait ; et celui de l'histoire, où elle viendra au passé simple et à l'imparfait »²⁶⁶. Alors, contrairement à l'emploi du temps narratif lié au passé dans l'évocation de l'histoire faisant quelques allusions aux grands-parents, nous nous rendons compte que les souvenirs concernant Marguerite se présentent, sans parler des discours directs qui établissent le dialogue entre des personnages, en majorité sous forme du discours, dans lequel le temps du discours est généralement l'imparfait et le passé composé. Voici quelques exemples :

Le chapitre « Les enfants aveugles » se focalise sur la période pendant laquelle Marguerite est obligée de quitter ses parents et de loger dans une institution pour enfants, afin de lui éviter l'agitation du déménagement. Ici, comme d'habitude, le souvenir est relaté à travers l'alternance classique entre le résumé et la mise en scène. Bien entendu, nous notons la présence de la scène où le temps

²⁶⁶ Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. op. cit., p.16.

du récit et le temps de l'histoire sont pratiquement équivalents, c'est-à-dire où la narratrice n'intervient pas, ou presque, dans le discours rapporté. Ainsi le discours de la mère qui persuade Marguerite d'aller à l'institution : « Une semaine, ce n'est pas beaucoup, dit-elle. Tu vas voir, tu rencontreras des enfants... » (*FST*, 67) ou la parole de Marguerite qui exprime son envie de rentrer : « Je veux mon lit à moi, hurle-t-elle, je veux » (*FST*, 68). Cependant, dans la plupart des cas, la narratrice intervient dans la mise en scène du discours, de sorte que l'égalité temporelle entre le temps du récit et le temps de l'histoire est forcément rompue.

Par là, l'évocation du séjour de Marguerite à l'institution se termine par cet événement raconté, c'est-à-dire que son père va la chercher :

Le père arrive, il la prend dans ses bras, la porte vers une voiture lui parle doucement, s'assoit avec elle sur la banquette arrière, la berce. Le chauffeur lui sourit, elle détourne la tête, elle ne veut rencontrer personne.

Cette nuit-là, dans le nouvel appartement à Berlin, le père place le lit de l'enfant dans sa chambre à lui, elle y dort comme au paradis.(FST, 68)

Alors, l'absence de la scène s'explique ici par un fait sélectionné, puisque cet événement fait preuve d'une relation intime entre le père et la fille, d'une faveur du père à sa fille. En fait, certains événements sont ainsi mis en évidence dans le récit, à savoir : le divertissement de la famille au bord du fleuve dans le chapitre « Promenade à bicyclette », la montée des Alpes dans l'autre chapitre « Randonnée pédestre », etc., de telle façon que le souvenir d'enfance se présente par bribes au lieu d'être selon un ordre chronologique. En revanche, d'autres événements, considérés par l'auteure comme moins significatifs par rapport à ce qu'elle écrit, sont volontairement laissés à l'écart.

Par ailleurs, par rapport au sommaire qui explique au début du chapitre la raison de la séparation courte de Marguerite avec ses parents : « La famille déménage, le père a eu une promotion. [...] Ils habiteront Berlin, la capitale du pays » (*FST*, 67), l'emploi du présent de narration a pour objectif de créer un effet de mise en relief, c'est-à-dire que « le rapport du narrateur à l'histoire manquent soudain, si bien que l'histoire semble crever l'écran diégétique, refouler son

narrateur pour venir sur le devant de la scène »²⁶⁷. En fait, il s'agit là d'une manière de parler : tout se passe comme si l'histoire devenait contemporaine de l'énonciation. Donc, dans le récit à la troisième personne, le présent de narration échappe bien sûr à la monotonie, alors qu'il est associé à d'autres procédés, qu'il est souvent utilisé comme un moyen de confusion. Continuons sur le même chapitre, le présent de narration est utilisé pour décrire la scène, sur laquelle Marguerite se trouve au sein des enfants qui « pleurent, sanglotent » (FST, 67), entre autres, il y en a qui « portent des lunettes spéciales en fer, ou en cuir » (FST, 67). Et l'emploi du présent donne l'impression que le récit reste proche d'une scène de théâtre. En même temps, le présent est utilisé pour exprimer les pensées de la petite Marguerite :

*Ici, ce sont seulement des enfants qui d'ailleurs n'y voient rien, mais rien c'est quoi ?
Et où sommes-nous ? Ils ne le savent pas, Marguerite ne le sait pas, elle a peur,
elle veut sa mère, son père, elle mord la gentille dame habillée de blanc qui essaie
de la raisonner, elle ne veut pas qu'elle lui parle, [...].(FST, 68)*

Certes, le présent de narration a pour effet d'impliquer en réalité deux sources d'énonciation différentes, tantôt le choix d'une perspective de l'enfant qui rapportent les pensées de Marguerite dans l'exemple ci-dessus, tels que sa peur du monde inconnu, son désir de voir ses parents, tantôt des présents de narration qui font preuve d'incursion de l'énonciation dans le temps vécu : dans cet exemple de double énonciation, le passage entre la première personne et la troisième signale un changement de la position de la narratrice.

Plus précisément, au moyen des interrogations, surtout celle qui se pose au pronom « nous », en premier lieu, il semble que la vieille dame prend la parole ici. Dans ce cas-là, il s'agit d'une transposition du temps de « où étions-nous ? », donc, l'interrogation est accompagnée d'un jugement de l'adulte à propos du passé. En second lieu, il s'ensuit que la vieille dame, l'écrivain(e)-personnage, est à ce moment-là associée à la narratrice, puisque le pronom « nous » établit la présence de plusieurs êtres humains comme le sujet concerné par la situation décrite ici d'une part, qu'il désigne aussi la narratrice et son narrataire de l'autre. Donc, c'est la narratrice au moment d'énonciation qui intervient dans le récit. En un mot, à

²⁶⁷ *Ibid.*, p.17.

cause du présent de narration qui confond la présence de la narratrice et celle du personnage, le lecteur est capable d'hésiter pour savoir qui raconte exactement l'histoire. Par un autre biais, ce glissement de la voix de la narratrice à celle du personnage qui s'intègre constamment au récit par le biais du discours rapporté, est à l'origine de l'ambiguïté de l'identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure dans *Le figuier sur le toit*. Dans la prochaine partie, nous nous concentrerons davantage sur le problème de la voix narrative dans l'écriture autofictionnelle pour répondre à la question « *Qui parle ?* », en sorte que l'identité du personnage avec la narratrice soit mise en évidence.

II.3.b. Marguerite, personnage « secondaire »

Par ailleurs, nous passons dans la partie « Eux », dans laquelle l'histoire de Theo et Martha est traitée comme l'événement principal. Et au fur et à mesure de la fuite du temps dans leur histoire, à partir du chapitre « Magdebourg », le récit est davantage écrit aux temps commentatifs. En effet, en comparaison avec l'histoire à Rome dont elle ne peut qu'entendre parler, Marguerite devient dans la plupart du temps un personnage secondaire dans des souvenirs évoqués dans les deux chapitres « Magdebourg » et « Berlin ». Pour ainsi dire, la narratrice, identifiable à cet écrivain(e)-personnage, est capable de se retrouver une nouvelle fois à l'intérieur de l'histoire. Donc, au lieu du passé simple, l'emploi du présent ou du futur, a pour effet de mettre l'accent sur la relation de la narratrice avec l'histoire qu'elle raconte. Plus précisément, aux temps narratifs, la narratrice ne fait pas référence au moment de l'énonciation. Au contraire, aux temps commentatifs, la narratrice non seulement fait référence au moment de l'énonciation, mais aussi intervient avec son propre jugement.

Nous citons comme exemple le système des temps dans le chapitre « Magdebourg ». Généralement, la durée se caractérise d'abord par l'alternance entre le sommaire et la mise en scène des événements, et ensuite par la pause descriptive et commentative, les descriptions sont bien sûr essentiellement effectuées du point de vue subjectif de la narratrice. Et les récits brefs se présentent principalement sous forme de résumés des événements. A part cela, surgit toujours la scène pure qui est exempte de toute intervention de la narratrice, soit le dialogue. Bien que le dialogue retarde le mouvement narratif, il joue un rôle

de premier plan dans le récit. Nous développons notre analyse susdite comme suit :

Ce chapitre débute par un résumé qui présente les circonstances de l'histoire : « Septembre 1915. Le pays du rire et de l'amour vient de déclarer son entrée dans la Grande Guerre. L'Ecole allemande de Rome ferme ses portes. Deux ans de lune de miel, Via Bocca de Leone, sont arrivés à leur fin, [...] Theo et Ma rentrent à regret au pays » (*FST*, 129). Ensuite, c'est la pause descriptive qui décrit tout ce qui se passe avant leur arrivée à Magdebourg : « Le médecin militaire constate chez le conscrit des traces de lésions tuberculeuses, note une forte myopie et des pieds plats ; Theo est pour toujours exempt de service militaire. [...] Il se met aussitôt à la recherche d'un poste permanent. En attendant, Ma met au monde Eva, leur première fille » (*FST*, 129-130). Jusqu'au moment où Theo est nommé directeur d'un lycée, à Magdebourg, le dialogue a pour fonction de mettre en scène un événement signifiant, puisque cet événement, avec d'autres événements sélectionnés par l'auteure dans le chapitre, contribuent à l'évolution de la relation entre ce couple et le père Seeberg, et nous voyons que cette relation s'accompagne de la divergence, voire de la dispute. Ainsi les discours directs des personnages reflètent que les points de vues des personnages sont différents : « – Magdebourg, dit Reinhold Seeberg, ville pleine de socialistes... Ça vous donnera à réfléchir ! » (*FST*, 130) « – Je ne dirai rien à mon père. Tu crois qu'il a tort ? Aie donc le courage de le lui expliquer par écrit. Et, Theo, nul besoin de vulgarité » (*FST*, 142). Jusqu'à la fin du chapitre, la communication entre Martha et son père au sujet du destin des Juifs : « – Qu'est-ce qu'ils t'ont fait ? – A moi, rien. A l'Allemagne...Ils risquent de détruire notre culture... – Voyons, Papa. Ils ne représentent qu'un pour cent de la population. – C'est un danger grandissant... » (*FST*, 146) En réalité, ces événements mis en scène sous forme de dialogue font part des souvenirs à l'écrivain(e)-personnage, en même temps, ils dévoilent surtout le secret familial, soit l'existence de ce grand-père antisémite. Ainsi, dans une certaine mesure, le dialogue a pour effet de mettre en relief l'ambiguïté dans la relation familiale, et le lien familial constitue exactement un thème principal dans *Le figuier sur le toit*. Donc, c'est la raison pour laquelle le dialogue est censé jouer le rôle de premier plan dans le récit.

D'ailleurs, à la différence du chapitre précédent « Rome » dont la majorité des récits ont comme temps de narration le passé simple ou le passé composé, à partir d'ici, les récits ont comme temps de narration le présent. Bien que le temps de narration soit à la fois un temps du passé et un temps du présent, il s'agit ici du présent, puisque les temps du décor sont présent, imparfait, passé composé et futur, de telle manière que la distance temporelle entre le moment d'énonciation et le temps de l'histoire racontée est abolie. Dans une certaine mesure, c'est cette impossibilité logique qui met en évidence la fictionnalité dans les souvenirs. En plus, de temps en temps, il s'avère que la réflexion de la vieille dame sur l'histoire racontée est insérée dans le récit. Par exemple, lorsque le récit se développe par une pause commentative à propos de la fierté de Theo à cause de son existence et sa responsabilité dans la famille, et à propos de son attitude positive envers sa femme qui est indépendante de lui, engagée politiquement, bref, courageuse, surgit une transition temporelle du temps raconté au temps du raconter :

C'est bizarre, se dit la vieille dame devant son ordinateur, cet homme qui aurait voulu que sa femme s'exprime davantage, qui aurait voulu argumenter avec elle, peut-être même se laisser persuader, mais qui ne savait pas jouer au mentor, lui tendre la main, offrir son appui. La provoquer...(FST, 135)

Alors, le discours direct intègre les pensées de la vieille dame, qui sont transcrites sous forme de monologue intérieur noté par l'expression réflexive « se dit », dans la mise en scène de l'histoire entre Theo et Ma. Dans ce cas-là, le discours constitue d'abord une réflexion intradiégétique : comme nous avons déjà analysé que le moment actuel de la vieille dame et le moment d'énonciation coïncident dans le présent continu, dans l'exemple ci-dessus, à la faveur de la description de la situation actuelle du personnage : « devant son ordinateur », qui peut impliquer que l'écrivain(e)-personnage est en train de rédiger ce récit mémoriel. Le lecteur est convaincu que ce moment actuel du personnage est contemporain du moment d'énonciation, le discours direct de la vieille dame a pour fonction de donner son propre jugement à cet homme. Et avec un ton ironique et critique, son point de vue « bizarre » fait allusion à une contradiction entre le récit raconté et son témoignage individuel.

Ensuite, à cause de la mise en abyme de l'écriture de la vieille dame, telle la position double, rétrospective et spéculaire, que Marguerite Andersen assigne à son personnage. Donc, le discours direct de la vieille dame constitue également une réflexion métadiégétique par laquelle l'auteure est étroitement associée à la vieille dame afin de donner une critique à l'égard de son œuvre, qui embellit dans une certaine mesure l'image du père. Par conséquent, nous pouvons imaginer que cette contradiction entre l'histoire racontée et le témoignage individuel de la vieille dame équivaut à un contraste entre la fiction et la réalité dans *Le figuier sur le toit*, l'écriture autofictionnelle de l'auteure. Pour ainsi dire, bien que l'auteure parle d'elle-même comme si quelqu'un d'autre en parlait, au moyen du jeu avec les temps et avec les voix narratives, souvent, elle fait remarquer au lecteur son existence dans son œuvre. Bien entendu, il faut que nous explorions prochainement la problématique de la voix narrative d'une manière progressive et approfondie.

III. Retour à l'enfance, un espace-temps vécu

Dans *Le figuier sur le toit*, le temps n'est pas seulement une forme capable d'articuler la succession en figure, il est aussi la matière narrative. Comme nous l'avons analysé auparavant, chaque fragment des souvenirs explore des modalités particulières dans le jeu avec le temps, en mettant en scène l'histoire racontée à travers l'expérience temporelle des personnages. Ainsi, il est clair que le personnage n'est pas une personne mais « une construction vernale, un système sémiologique complexe qui (est) étudié dans ses relations avec les autres instances de la narration »²⁶⁸. A l'instar de la vieille dame, c'est dans le présent continu que sa mémoire du passé et son attente du futur entrent en relation. En attendant, le jeu temporel est mis en relation avec l'espace, à la fois géographique et culturel, dans lequel elle poursuit une réflexion sur sa propre existence, sur sa relation avec la famille, de façon à revenir à son origine.

Rappelons ici que dans la section « Temps du raconter : présent avançant vers le point final de l'histoire », à la faveur de l'analyse de l'emploi du temps et de celui du pronom, il est prouvé que la narratrice, voire l'auteure, se rapproche du

²⁶⁸ Annick Mangin. *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo. op. cit.*, p.16.

personnage, en sorte que le temps du raconter relève aussi du temps de réflexion, que la réflexion porte sur la vieillesse et la mort, sur la famille et l'origine. De plus, en nous appuyant sur la structure temporelle du récit, nous remarquons que l'envie d'évocation naît lors de la vieillesse du personnage, et le retour à l'enfance, accompagné de la réflexion, met l'accent sur la mélancolie. D'une part, celle-ci est liée à la conscience du vieillissement, d'autre part, elle résulte de « la douleur d'un impossible < retour chez soi >, ne fût-ce qu'un simple pèlerinage »²⁶⁹.

III.1. Thématique de la mort

Avant tout, nous nous concentrons sur la mélancolie provoquée par le corps perdu, avec lequel la vieille dame se plonge dans la recherche du temps passé. En fait, dans le chapitre précédent, nous avons déjà étudié l'écriture du corps dans *De mémoire de femme* et dans *Parallèles*, par là, nous pouvons tirer une conclusion que le corps du personnage se reporte en général à son expérience du temps vécu, alors que l'écriture du corps ici est essentiellement mise en relation avec la mort. C'est-à-dire, en remontant à l'enfance, le personnage évoque le contraste entre la jeunesse et la vieillesse, qui fait preuve d'une impuissance à faire face au temps irréversible. De plus, à partir de la réflexion de la mort, l'enterrement des aïeux est impliqué dans les souvenirs. Egalement, il devient un thème principal revenant à plusieurs reprises chez Marguerite Andersen et établit toujours le dialogue entre une œuvre et l'autre. Plus précisément, il semble que l'évocation de l'enterrement dans *Le figuier sur le toit* contribuerait à révéler le secret familial ; il permet au lecteur de reconnaître à nouveau la connotation particulière de la mer Baltique dans les trois œuvres autofictionnelles de l'auteure. Surtout, nous saisissons la cause d'une sorte d'allergie du père à ce lieu intime entre la mère et la fille dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*.

Dans cette écriture partiellement autobiographique, comme la plupart des récits mémoriels, c'est « lorsque la plus grande partie de la vie a été vécue, qu'elle a pris un chemin qui vraisemblablement ne se modifiera pas qu'un homme peut être tenté par l'écriture de ses mémoires »²⁷⁰, la vieille dame, en tant que

²⁶⁹ Florence Godeau. *Poétique du récit d'enfance : Benjamin, Nabokov, Sarraute. op. cit.*, p.15.

²⁷⁰ Isabelle Hazan. *Simone de Beauvoir, Mémemorialiste. Mémoire de maîtrise de littérature moderne* sous la dir. de Claude Leroy, Paris, Université Paris X - Nanterre, 1996-1997, p.4.

personnage-écrivain(e), a tout un passé à ordonner, des aventures à raconter, une expérience de la vie qu'elle peut avoir envie de transmettre. Par là, rappelons une nouvelle fois son projet d'écriture, mais elle écrit à quatre-vingt-quatre ans au moment où elle trouve son corps vieillissant et ressent souvent les approches de la mort. Alors, dans une certaine mesure, le vieillissement est à l'origine de la peur du futur, plus précisément, la peur de « tomber dans la confusion plus ou moins totales du gouffre de l'oubli où tant d'autres végètent déjà » (*FST*, 12), celle de « (sommeiller) de façon plus ou moins permanente dans des hospices, sans même savoir quel jour il est, quelle année » (*FST*, 20). En un mot, c'est un avenir auquel la vieille dame ne veut pas penser. En plus, le corps perdu l'avertit nécessairement de la mort qui ne s'affronte pas, ainsi, elle imagine sa mort : « la rencontre d'une voiture hors contrôle, d'une bicyclette arrivant derrière elle, illégalement, sur le trottoir, et la renversant tout à coup ; la deuxième, une crise cardiaque durant le sommeil, ce serait évidemment la solution idéale » (*FST*, 12).

En réalité, malgré l'impuissance face à la fuite du temps, d'après ce que nous avons déjà évoqué, la vieille dame est considérée comme un personnage positif, puisque « elle continue de vivre » (*FST*, 12) : d'une part, elle n'est pas encore excessivement fatiguée, d'autre part, l'écriture est choisie comme un moyen de donner un sens à sa vie. Dans ce cas-là, l'écriture des mémoires est ressentie comme un prolongement de la vie, un sursis, elle permet de vivre à nouveau sa vie et d'une manière plus satisfaisante que la vie réelle. Pour ainsi dire, la mort n'est jamais la fin de sa vie, et l'écriture donne l'impression d'être un espace en boucle qui assure le retour au point de départ. Donc, nous nous fions à Michel Picard qui affirme que la littérature et la mort entretiennent des « relations étroites, presque consubstantielles »²⁷¹. En regard de la représentation que la vieille dame fait de ses souvenirs en forme de boucle, sa mort imaginée figure alors le début et la fin.

Par un autre biais, le procédé d'évocation renvoie à la problématique principale de l'écriture autofictionnelle que nous avons déjà proposée : « comment le texte peut-il ressembler à une vie ? ». Ainsi, dans cette œuvre qui nous concerne, l'auteure choisit les événements qui se passent généralement dans

²⁷¹ Michel Picard. *La littérature et la mort*. Paris, Presses universitaires de France, 1995, p.3.

l'enfance, abandonne tous les événements communs qui lui semblent non significatifs, qui tissent pourtant toute vie humaine. En attendant, il s'avère que le souvenir des enterrements participe d'un événement qui joue un rôle important dans la mémoire de la vieille dame : Nous remarquons que la grand-mère maternelle, dans *De mémoire de femme* ou dans *Le figuier sur le toit*, véhicule une image traditionnelle de la mort, identifiée à un événement triste et redoutable, nous citons la mise en scène de l'assistance de la petite Marguerite à la cérémonie funèbre comme exemple :

Marguerite assista à la cérémonie religieuse précédant la crémation mais n'écoula aucun des discours, hymnes ou prières. Elle était en train d'imaginer ce qui arriverait à l'aïeule, son imagination devenant plus intense lorsque la trappe s'est ouverte et que le catafalque est descendu dans les profondeurs de l'établissement. (FST, 65)

En plus, il lui arrive « ces images infernales d'hommes, torsos nus et bras musclés, s'emparant de la défunte pour la lancer dans une grotte où le feu rageait » (FST, 65). Pour ainsi dire, aux yeux de la petite Marguerite, la mort fait preuve d'un événement douloureux et mystérieux. Donc, en premier lieu, la scène où le corps de la grand-mère est incinéré a sans aucun doute une si grande influence sur la petite Marguerite que la peur de la mort s'étend au présent. C'est la raison pour laquelle la mélancolie est liée au vieillissement, qui colore ici la voix de la vieille dame plongée dans son passé, ainsi : « Qu'avait-elle lu, que lui avaient dit ses sœurs ou ses cousins plus âgés, pourquoi aucun adulte n'avait-il pris le temps de lui expliquer la chose ? A l'âge de 84 ans, elle est encore capable de se rappeler le drame » (FST, 65). Ici, cette interrogation au style direct permet de manifester les pensées et les doutes de la petite Marguerite, cependant, la narratrice adopte ici le point de vue de l'adulte Marguerite, qui regarde la mort comme une « drame ». A travers le passage narratif de l'interrogation au discours rapportant les réflexions intérieures, il semble que le personnage adulte se réponde à lui-même dans l'enfance. Pour ainsi dire, du passé au présent, la mort reste toujours un sujet sensible pour Marguerite.

En second lieu, dans une grande mesure, cette sensibilité réside dans la mort de son grand-père maternel Seeberg, associé au régime nazi. Il s'agit d'un

enterrement auquel Theo et les trois filles n'assistent pas. Il est un tabou, donc aujourd'hui, il n'y a que quelques coupures de journaux gardées relatant et faisant rappeler encore les événements de cet enterrement qui est enseveli « dans une boîte en carton marquée < Famille > » (FST, 66). En un mot, l'écriture de la mort des grands-parents maternels fait preuve d'une connotation péjorative, soit le corps de la grand-mère subit le feu vigoureux qui passe pour la souffrance, soit l'enterrement du grand-père qui est plein de la mélancolie à cause de l'absence de la famille. Au contraire, émerge évidemment une comparaison avec la mort des grands-parents paternels, puisque la vieille dame croit qu'ils disposent des « lieux de repos éternels [...] ils continuent de vivre dans sa pensée » (FST, 65). Et plus loin, nous remarquons que cette comparaison se traduit directement par le jugement porté par la vieille dame sur ses deux grands-pères : « Je pourrais [...] nier l'existence du chevalier balte [...] ou bien le faire mourir avant même la Première guerre, innocent comme l'autre grand-père, le petit missionnaire trapu, l'antiesclavagiste. Heureusement, du côté paternel, ça va ! » (FST, 147).

D'ailleurs, par l'intermédiaire de l'évocation des enterrements des grands-parents dans *De mémoire de femme*, la réécriture macrotextuelle du thème de la mort des grands-parents nous permet davantage de dévoiler le secret familial et de percevoir le sentiment de honte de Marguerite. Pareillement, dans *De mémoire de femme*, quand le personnage principal Anne se souvient de ses grands-parents et écrit leurs enterrements dans son journal intime, elle adopte une attitude tout à fait différente envers eux. Plus précisément, elle ne s'inquiète pas de la grand-mère paternelle au moment de sa mort. Elle est sûre que son âme va « tranquillement rejoindre » (MF, 73) celle du missionnaire. Malgré la difficulté d'imaginer comment et où cette réunion a lieu, elle y croit. En sens inverse, elle a des doutes sur l'autre grand-mère : « je doute que (son mari) ait tenu, lui, à la rejoindre dans l'au-delà. J'avais cru cette grand-mère disparue à jamais, au crématorium de Wilmersdorf » (MF, 73). Pour ainsi dire, la personnage-narratrice fait allusion à un résultat tragique aux grands-parents maternels par rapport aux autres. Par là, revenons à l'écriture de l'enterrement dans *Le figuier sur le toit*, après l'analyse d'une manière comparative entre les deux œuvres, nous pouvons dire que l'auteure a l'intention d'oublier ce grand-père qui « fut un des ceux qui ont suscité le chaos qui allait engloutir l'Allemagne » (FST, 147). C'est pourquoi elle

met l'accent sur la douleur et le chagrin de l'enterrement des grands-parents maternels, de telle manière que leurs morts puissent signifier une disparition éternelle pour Marguerite.

En même temps, la mise en lumière du secret familial, qui concerne le grand-père balte antisémite, contribue plus ou moins à expliquer la relation du père avec la mer de la Baltique dans les trois œuvres qui nous concernent. D'après ce que nous avons analysé, dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*, l'écriture de la mer Baltique témoigne d'une intimité entre la mère et la fille, et la mer Baltique participe d'un lieu d'où le père, à cause de son sexe masculin, est exclu. Dans *Le figuier sur le toit*, au lieu d'une exclusion du père Theo, c'est plutôt son boycottage de ce lieu qui signifie le conflit, voire les relations rompues entre son beau-père et lui.

Pour ainsi dire, l'écriture de la mer Baltique, en tant que thème constant, a pour fonction de mettre en relation des écritures autofictionnelles d'Andersen. Plus précisément, l'auteure met d'abord en suspens la relation du père avec Ahrenshoop au bord de la mer Baltique : « Quant à mon père, il détestait l'idée même de ce village du Nord. [...] le sacrifice d'y passer même quelques jours était immense » (*MF*, 45-46), « il ne pouvait souffrir ni cet endroit, [...] ni ses parents et qu'il chercherait chaque été des excuses pour ne pas se retrouver au bord de la mer Baltique et parmi les Baltes » (*MF*, 99). Ensuite elle le conserve : A Ahrenshoop, Theo devient dénaturé, « Theo [...] parle du Nord qui l'effraie, du Sud qui le ravit. Il n'aime ni cette mer, ni ce sable dans les dunes, [...] Marguerite reconnaît cette voix furieuse, cette voix que Theo fait entendre seulement à Ahrenshoop » (*FST*, 99). De plus, dans le chapitre « La violence », la narratrice raconte que c'est dans la maison au bord de la mer que Theo bat Marguerite. « Lui qui ne l'a jamais touchée qu'avec tendresse, lui donne une fessée, une vraie, une fessée qui fait mal, [...] elle qui n'a jamais été frappée désespérée devant cette violence inconnue » (*FST*, 96-97). Enfin, la fin du suspens réside dans la mise en scène d'une querelle entre Theo et Martha, sous la forme d'un dialogue. En ce cas-là, le doute d'Anne dans *De mémoire de femme* sur le dégoût de son père à la mer Baltique, qui l'oblige à poser la question : « Fallait-il divorcer pour avoir des

étés en paix ? » (MF, 50), est aussi résolu par le discours direct de Theo s'adressant à Martha :

Tu le sais, mais tu ne veux pas l'admettre, ton père ne comprenait pas que son nationalisme contribuait à la montée du national-socialisme, il a salué Hitler, a accepté que ce salaud lui fasse des honneurs...[...] Ton frère se fait le représentant nazi dans le cercle des théologiens universitaires... Et tu veux que je vienne passer mes étés dans ce village où il promène ses chiens ? [...] Et il faut que je me couvre quand je sors de la chambre...(FST, 100)

Et « Ahrenshoop, le lieu idyllique » (FST, 100) est plein des croix gammées, « un peu partout, sur la plage, à l'école, dans des magasins » (FST, 100). Donc, c'est le sentiment de honte de Theo et son esprit de lutte contre le régime nazi qui le poussent à rester à l'écart d'Ahrenshoop. Pour ainsi dire, le dialogue entre les œuvres d'Andersen aide l'auteure à représenter petit à petit les circonstances complètes de l'histoire, à partir desquelles elle a l'intention d'établir un lien entre les personnages qui apparaissent à plusieurs reprises, en mettant en rapport leurs discours. Et quant au lecteur, c'est exactement le secret caché et le suspens gardé par l'auteure qui maintiennent son intérêt et le poussent poursuivre sa lecture. Et au fur et à mesure de la lecture des écritures autofictionnelles, lorsque tout est révélé d'une manière progressive, le lecteur s'aperçoit que l'auteure tente de créer l'image des personnages et la sienne comme elle l'espérait.

III.2. La famille et l'origine

Maintenant, nous passons à l'analyse de la mélancolie résultant de cet impossible retour chez soi. Avant tout, cette impossibilité provoque un sentiment de honte et de culpabilité chez le personnage. Par là, Marguerite exprime son envie d'effacer l'existence de ce grand-père, « Enterrer le savant Reinhold dans les dunes d'Ahrenshoop, le rayer de mon histoire » (FST, 147), cependant, Marguerite n'arrive pas à rompre les relations avec lui. Malgré tout, les liens familiaux sont indiscutables, comme si le village au bord de la mer Baltique restait « son domicile intérieur » (FST, 101). Donc, il s'agit de la famille, plus encore, de l'origine.

Le désir d'écrire une autobiographie est présenté comme une nécessité intérieure exigeant une plongée dans la mémoire. Il s'agit moins, pourtant, de formuler des réponses à des interrogations douloureuses concernant la relation avec le grand-père, qui pousse Marguerite à faire face à un dilemme : Bien que le savant dont la *Dogmengeschichte* en plusieurs volumes serve encore en 2008 du manuel dans les départements de théologie des universités du monde, Marguerite éprouve une grande douleur, comme le montre le discours à la première personne qui sert ici à l'auto-analyse : « je me déteste parce que je ne peux m'empêcher d'en être fière. Je me sens impuissante. J'ai voulu savoir et maintenant que je sais, je suis malheureuse » (FST, 148). Et sa douleur consiste en cette contradiction : Reinhold Seeberg avec qui elle est toujours mise en relation, contribue à la catastrophe nazie :

Longtemps mon grand-père m'a semblé un surhomme et tout à coup, je lui vois un défaut. Pire qu'un défaut. Une défaillance intellectuelle. Reinhold Seeberg, savant de renom, a fait une erreur, s'est trompé en se faisant antisémite. [...]C'est bien plus qu'une belle image que je découvre laide. Je me sens prise, coincée, ébranlée par un dilemme familial, le même que ma mère a connu.(FST, 148)

En revanche, alors que l'écriture est chargée de mettre en lumière le secret, l'auteure cherche à montrer les causes secrètes de ses mouvements internes, soit le sentiment de la honte. D'ailleurs, selon Serge Doubrovsky, les intentions de l'énonciateur éclairent après-coup des « itinéraires pseudo-naïfs », et lors de sa réflexion sur le cadre philosophique accordé aux écrits autobiographiques, il affirme que « la narration est en soi une pédagogie cachée : elle n'est pas là pour renseigner, mais pour enseigner »²⁷². Donc, l'une des fonctions des auto-analyses est justement d'aider Marguerite elle-même à surmonter ce sentiment, de plus, son écriture fait preuve d'une forte fonction didactique, rappelons ce que Marguerite a prévu : « ça servira de leçon d'histoire à ceux, malheureusement nombreux, qui en ont besoin » (FST, 30). Alors, parmi tous les interlocuteurs, Marguerite a avant toute chose un désir de s'adresser aux générations futures.

Dans *Le figuier sur le toit*, l'auteure met l'accent sur la famille, elle dévoile l'histoire des ancêtres, également, elle explore le futur des descendances. Nous

²⁷² Serge Doubrovsky. *Autobiographiques : de Corneille à Sartre. op. cit.*, p. 126.

nous rendons compte que les descendants de Marguerite constituent une famille multiculturelle. En attendant, la narratrice nous présente en détail Stéphane, le seul garçon de la génération des petits-enfants de la vieille dame : en plus de sa grande taille comme tous les autres, il a une « tête de turc » (FST, 24). Il explique :

Que je sache, pas une seule goutte de sang ottoman ne coule dans mes veines, enfin sait-on jamais avec qui nos aïeules se sont accouplées, vraiment ! Les vérifications sont maintenant possibles, continue-t-il dans sa qualité de futur médecin, [...] cela rassurerait les hommes. Et les arbres des généalogistes auraient des racines moins fictionnelles.(FST, 24)

Malgré l'exil, l'isolement et la mélancolie, Marguerite doit s'intégrer à la vie culturelle de Toronto, en même temps, l'enfance en Allemagne n'est jamais perdue. En premier lieu, entre le passé et le présent, entre la famille de Marguerite en Allemagne et celle-ci à Toronto, surgit toujours un problème d'identité. Dans le passé, Marguerite est hantée par son sentiment de honte et de culpabilité, provoqué par « (s)on grand-père, un malfaisant. Son pays, un pays coupable » (FST, 149). Cependant, elle n'a pas tort de se tourmenter ainsi, puisqu'elle doit l'admettre, joindre ceux et celles de son époque qui le disent à voix haute, pour que les générations futures puissent, « sans se sentir saisies par ce sentiment de culpabilité collective, mentionner les musiciens, philosophes, savants et tous les autres Allemands dignes de ne pas être effacés de la mémoire humaine » (FST, 149). Par conséquent, à la fin du *Figuier sur le toit*, Marguerite est capable de constater que « les réponses aux *Where are you from*, mes enfants et les leurs n'en ont pas vraiment besoin » (FST, 255), puisque la vie est toujours dans un mouvement persistant vers un futur libérateur²⁷³ et optimiste, en même temps, l'identité semble déjà se manifester.

En second lieu, bien que la vieille dame ne soit plus Allemande à cause de son exil, elle insiste sur son origine d'une manière poétique. Particulièrement, dans l'œuvre qui nous retient, l'auteure attribue une connotation particulière au figuier. D'un côté, le figuier est lié au passé de la vieille dame, ainsi le récit portant sur le souvenir de la vieille dame, notamment sur le figuier du misérable petit jardin

²⁷³ Julie Tennier-Gigliotti. *Le « vécrire » dans l'œuvre romanesque de Marguerite Andersen. op. cit.*, p.215.

tunisien : « Le matin, les enfants dormaient encore et tout était tranquille, elle en cueillait une ou deux, les dégustait tout de suite, vraiment, il faut employer ce verbe déguster qui exprime si bien le délice d'une figue, fraîche encore de la nuit, fondant dans la bouche... » (*FST*, 25-26).

D'un autre côté, maintenant, à Toronto, la vieille dame a son figuier à la terrasse, alors, son figuier signifie le présent, voire le futur. Souvent, « elle s'extasie devant son figuier » (*FST*, 26), la vieille dame espère « le pencher vers le sol pour le protéger d'une fin prématurée » (*FST*, 26). Ainsi, la protection pour ce figuier rappelle à la vieille dame : « qu'elle pourrait de la même façon protéger son corps (,) Cacher sa tête blanche pendant quelques mois, courber l'échine puis se redresser, recommencer sa vie » (*FST*, 26). Il s'ensuit qu'une métaphore s'établit, de telle façon que la vieille dame a envie de revivre son passé, comme si le récit mémoriel racontait l'histoire de sa vie, du présent à l'enfance jusqu'au retour à son approche de la mort. Par coïncidence, lorsque la narratrice revient au moment d'énonciation, où Marguerite éprouve le sentiment de la vieillesse, le figuier se fane aussi. Par conséquent, nous pouvons dire que le figuier met en rapport le passé de Marguerite, son présent et son futur.

Par ailleurs, bien que le figuier à Toronto se trouve mort, « ses feuilles recroquevillées, ratatinées, ramassées sur elles-mêmes le long de la mince tige sans vigueur qui se penche vers la terre » (*FST*, 249), il est encore difficile de le déraciner. Et vers la fin de l'œuvre, l'auteure met en scène une bataille de Marguerite avec son figuier mort : « Furieuse contre moi-même, j'ai voulu le déraciner, [...] Oh ! Comme il a résisté à cette dernière humiliation ! Impossible de le sortir de son habitat. Moi qui n'aime pas abandonner ce que je me propose, me voilà livrant bataille à mon figuier... » (*FST*, 249-250) Dans ce cas-là, il s'avère que l'auteure a l'intention de mettre en relief la racine irréductible du figuier, qui fait allusion à la transplantation de la vieille dame dans une terre canadienne à laquelle une partie d'elle reste étrangère. Et cette racine forte symbolise sa figure d'attachement à son pays d'origine. Quoique vaincue par la vieillesse, la vieille dame résiste dans la quête de son identité. Comme si le figuier « était là, les racines nues, vaincues, mais encore fortes » (*FST*, 250), la vieille dame, d'origine allemande, aspire à mettre en scène son existence pour toujours au moyen de son

écriture autofictionnelle, qui dispose d'une liberté relative pour transmettre, malgré les conventions, sa vision d'une vérité intérieure, d'une existence dramatique ou irremplaçable²⁷⁴.

²⁷⁴ Daniel Madelénat. *La biographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p.35.

Troisième partie : L'hétérogénéité

Selon Paul Ricœur, en plus de la notion d'expérience fictive du temps, il existe aussi les notions de point de vue et de voix narrative qui complètent des *jeux avec le temps*. Et « le point de vue est point de vue sur la sphère d'expérience à laquelle appartient le personnage, et [...] la voix narrative est celle qui, s'adressant au lecteur, lui présente le monde raconté. [...] Essentiellement en les reliant aux catégories de narrateur et de personnage : le monde raconté est le monde du personnage et il est raconté par le narrateur »²⁷⁵. Alors, la structure narrative établit un rapport étroit entre le personnage et le narrateur, et la notion de personnage est solidement liée à la théorie narrative, donc, le récit est plus qu'une *mimésis* d'action, car il est capable de pénétrer dans les pensées et les sentiments des personnages à travers leurs discours. Quant à l'autofiction où la relation de narrateur, personnage et auteur est équivoque, il est difficile, mais nécessaire de faire la distinction entre le discours du narrateur et celui du personnage, puisque la question « *qui parle dans ce récit ?* » contribue à révéler le statut d'auteur dans le récit, de telle manière que l'autofiction met en évidence ses deux pactes contradictoires : le pacte autobiographique et le pacte romanesque. Dans ce cas-là, rappelons la définition de l'énonciateur et celle du locuteur proposées par Alain Rabatel, c'est-à-dire, le locuteur/énonciateur primaire renvoie au narrateur, et le locuteur/énonciateur second renvoie au personnage. Par là, le récit se compose de discours d'un narrateur qui raconte le discours et l'action de ses personnages, et les notions de point de vue et de voix narrative sont sans aucun doute des procédés utiles pour analyser la structure narrative.

Dans une œuvre, c'est bien la narration qui a pour fonction d'attacher les événements racontés au lecteur, donc la distinction des plusieurs niveaux diégétiques provoque de différentes distances entre le narrateur, le personnage et l'auteur, et cela joue un rôle prépondérant pour interroger la subjectivité des énonciations. Et par là, dans l'œuvre autofictionnelle, il faut des narrations de différents points de vue pour varier la structure narrative et rendre la fiction vraisemblable.

²⁷⁵ Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome2, La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Editions du Seuil, 1991, p.165-166.

Quant aux œuvres que nous étudions, à cause de leur caractère autobiographique, il est normal que le récit à la première personne marque la place prédominante du narrateur. En ce cas-là, le narrateur autodiégétique parle, telle que la narratrice-écrivaine Anne dans *De mémoire de femme* ou Marguerite dans *Parallèles*. Alors le récit raconte les pensées, les sentiments et les paroles du personnage principal. Et nous pouvons dire que la focalisation interne et la narration autodiégétique, mode et voix, sont mises en relation dans la situation narrative. Cependant, en raison de l'idée de Mieke Bal, qui a critiqué et révisé la définition des types de focalisation, en disant que « tout énoncé narratif comporte un (personnage) focalisateur et un (personnage) focalisé »²⁷⁶. Donc, en focalisation interne, le focalisé serait en même temps focalisateur, le personnage focalisé voit, comme Anne et Marguerite, qui se souvient de son passé, mais en focalisation externe, le personnage focalisé ne serait que focalisé, il ne voit pas, en revanche, il est vu, par exemple, le vécu d'Anne est évoqué du point de vue de sa mère, sa sœur et son fils, dans un certain sens, elle est le personnage focalisé. Et afin de connaître toute l'histoire d'Anne, il faut rechercher le focalisateur à partir de la référenciation du focalisé, puisque la perception du sujet percevant est inscrite dans le mode de donation des référents des objets perçus²⁷⁷. Par là, cette partie portera sur l'hétérogénéité de la narration dans les œuvres qui nous concernent. Entre-temps, au fur et à mesure des alternances de personnes dans le récit, tel que la narration à la troisième personne tenant lieu d'autonarration du personnage d'Anne dans *De mémoire de femme*, émergent les changements du destinataire du discours. Et concernant la réception de l'œuvre autofictionnelle, nous, en tant que le lecteur réel, par l'intermédiaire de la représentation de la situation narrative, visons à une compréhension de la représentation de l'expérience à travers les personnages. Nous remarquons que la relation entre la focalisation et la narration est complexe : ou bien il y a plusieurs narrateurs dans le récit, tel que dans *De mémoire de femme*, ou bien le personnage principal est un narrateur à la fois autodiégétique et extradiégétique, comme Marguerite de *Parallèles* qui raconte sa propre histoire, en même temps, elle nous transmet l'histoire de son amie

²⁷⁶ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*. op. cit., p.48. (Mieke Bal cité par Genette)

²⁷⁷ Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome I, Les points de vue et la logique de la narration*. op. cit., p.88.

Lucienne, ou bien une narratrice anonyme raconte une histoire du personnage qui correspond à l'auteure. C'est le cas dans *Le figuier sur le toit*.

D'ailleurs, l'hétérogénéité narrative dans *Parallèles* et *Le figuier sur le toit* se présente de manière variable. Nous nous pencherons plus précisément sur la pluralité du sujet de l'énonciation dans *Parallèles*, qui se rapporte aussi à la diversité du destinataire. Ainsi, le récit mémoriel du personnage deviendra un récit culturel. Bien entendu, il nous faut faire attention à la présence d'une autre voix autodiégétique, soit la voix de Lucienne, car cela aboutira à la complexité de la structure narrative. Et quant au *Figuier sur le toit*, nous soupçonnons que son hétérogénéité tient dans une grande mesure à une voix hétérodiégétique qui prédomine dans le récit, en sorte que le récit devient une autobiographie hétérodiégétique. Dans ce cas-là, il s'avère que la narratrice se trouve souvent extérieure à l'histoire qu'elle raconte, c'est-à-dire, le lecteur fait face à la problématique « comme si », et se demande qui parle dans le récit. Ainsi, l'étude de l'emploi de la voix combinée, soit la combinaison de la voix à la première personne et de celle à la troisième, contribuera à y répondre, puisque surgira un lien émotionnel qui met toujours en relation le passé et le présent, qui se traduira par la confusion de la voix de la petite Marguerite et de celle de la narratrice adulte. Par contre, le lien s'accompagnera d'une distance inévitable, qui nous donnera à réfléchir sur la raison de la supériorité de cette voix hétérodiégétique dans une écriture de soi. En réalité, cela apportera la réponse à la question posée depuis le début de notre recherche : pourquoi l'auteure parle d'elle-même comme si c'était un autre en parlant ?

Chapitre I : La diversité narrative dans *De mémoire de femme*

Rappelons avant tout ce que nous avons déjà analysé dans les deux parties précédentes : Dans *De mémoire de femme*, le personnage principal Anne Grimm se rappelle son passé en réalisant son projet d'écrire. Entre-temps, Anne, en tant que narratrice et écrivaine, nous découvre la formation de son identité au moyen de l'écriture de son journal intime, qui s'écrit généralement à la voix autodiégétique. En fonction des quatre noms qu'Anne a portés, Anne Bohner, Anne Wegscheider, Anne Louvée, Anne Grimm, nous pouvons diviser ses souvenirs en quatre périodes : la période de son enfance, celle de son premier mariage à Ahrenshoop, celle de son exil en Tunisie et celle de sa vie en Ontario. Alors, quand Anne écrit son journal, elle semble s'engager dans une sorte de réécriture du temps. En fait, tout cela met l'accent sur l'écriture de soi, soit le passé d'Anne, soit son présent, même son avenir. Pour ainsi dire, des espaces vécus et imaginés débouchent sur des souvenirs d'Anne à multiples dimensions. Et en plus, les valeurs des temps différents aboutissent à une structure temporelle en strates, alors l'écriture autofictionnelle fait preuve d'une fragmentation et d'un anti-chronologique, et le « je » tente de garantir le caractère référentiel de l'écriture autobiographique. Cependant, *De mémoire de femme* participe d'une autofiction, surtout à cause de son caractère hétérogène, il est perceptible de témoigner d'une transgression narrative. Comme ce que nous avons déjà étudié, Anne, en tant que narratrice-personnage, parle d'elle-même tandis qu'elle est en empathie avec les autres personnages. D'ailleurs, le narrateur n'est pas unique, l'écrivaine-narratrice laisse la parole à d'autres personnages, et les points de vue narratifs sont divers.

Par conséquent, dans ce chapitre, notre recherche portera sur l'analyse narratologique de la partie « Trois paratextes autour de trente-trois personnages », puisque la narration ici relève des deux autres catégories : la narration hétérodiégétique et la narration homodiégétique. Au moment des narrations, c'est le moment où la narratrice Anne laisse la parole à quelqu'un d'autre pour évoquer aussi le passé, notamment les souvenirs sur ses trois mariages, dans ce cas-là, la narration à la troisième personne se substitue à l'écriture intime à la première personne. Par ailleurs, nous disons que le souvenir d'Anne dans *De mémoire de femme* est suspendu à cause des trois paratextes, c'est-à-dire, « I Berlin : 1943 »,

« Schwarzenberg, Autriche : 1945 » et « Montréal : 1959 », qui sont relatés de trois différents points de vue. Et si nous empruntons le mot « contrepoint » au domaine de la musique, alors nous pouvons dire qu'Anne et un autre narrateur racontent deux versions d'un même événement selon deux points de vues différents. Ils superposent en fait ce qui se passe avec Anne d'une part, et ce qui se passe dans son entourage de l'autre. Donc, l'écriture est polyphonique, et cette partie, composée des trois paratextes, est en contrepoint des récits mémoriels d'Anne et de ses récits diaristiques. Par là, il semble établir une communication entre les autres narrateurs et Anne. C'est-à-dire, soit que le narrateur relate le souvenir dans le but de compléter le souvenir d'Anne, soit que le narrateur donne une voix féminine qui reflète une vision féminine de la relation entre hommes et femmes, soit que le narrateur masculin ajoute une voix aux critiques à propos de l'histoire d'amour d'Anne. Pour ainsi dire, il y a toujours la communication entre hommes et femmes, même entre les femmes qui ont différents points de vues sur l'identité féminine.

Par un autre biais, si Anne n'est plus la narratrice dans les récits, tout cela provoque en même temps une dissociation entre le personnage et l'auteure. Ainsi, il semble que le caractère fictionnel du récit l'emporte naturellement par rapport à son caractère autobiographique. Dans ce cas-là, nous nous intéressons beaucoup à la manière selon laquelle le narrateur raconte l'histoire, de façon à témoigner encore de la vraisemblance de la fiction. Par conséquent, ce chapitre s'ouvre d'abord par l'analyse de la narration hétérodiégétique, qui est relatée par un narrateur anonyme du point de vue de Maria, mère d'Anne, et du point de vue d'Emma, sœur d'Anne. Et puis, nous passerons à l'analyse de la narration homodiégétique, qui se présente sous forme du journal intime du fils d'Anne, Dominique. En attendant, émerge la voix féminine qui manifeste une image de la femme traditionnelle, et la voix masculine qui reflète une attitude macho du fils, qui lutte contre son beau-père en faveur de sa mère.

I. La narration hétérodiégétique

I.1. Point de vue narratif

Le premier paratexte « I Berlin : 1943 » commence par l'histoire de la famille d'Anne par suite de la guerre narrée par un narrateur anonyme et hétérodiégétique, la famille se trouve séparée, les filles sont toutes parties, et la famille où il ne reste que les parents : « La cadette partait, elle aussi. MARIA le regrettait. Elle allait devoir vivre seule avec WERNER, ils seraient de nouveau face à face» (MF, 93). Nous remarquons d'abord un grand changement au niveau de la structure narrative : le personnage principal Anne ne donne pas la parole directement à la première personne « je », en revanche, le « je » est remplacé par « elle ». Donc, Anne devient un personnage dans le récit au lieu de la narratrice-personnage. En plus, selon G. Genette, « la voix du narrateur est bien toujours donnée comme celle d'une personne, fût-elle anonyme, mais la position focale, quand il y en a une, n'est pas toujours identifiée à celle d'une personne : ainsi, (lui) semble-t-il, en focalisation externe »²⁷⁸. Cependant, « *le foyer de perception* » s'incarne ici en un personnage Maria, puisque le lecteur a l'impression que Maria voit, même perçoit tout ce qui se passe autour d'elle, c'est-à-dire que le récit est narré du point de vue de Maria, par exemple, dès le début du récit, la narration nous décrit une scène où Maria et Werner vivent ensemble, Werner parle, et quant à Maria :

Elle entendait déjà la voix de Werner. Il commenterait les événements, parlerait de son courrier. Elle entendait aussi le bruit que ferait sa fourchette quand il se cognerait les dents, dans sa hâte de porter la nourriture à la bouche. Elle avait envie de vivre avec ses filles plutôt qu'avec lui. Werner l'agaçait. A part ses bruits à lui, la maison allait devenir bien silencieuse.(MF, 93)

Il est évident que tout ce qui se passe dans le monde extérieur est narré du point de vue de Maria, par sa perception du monde, ici par son audition. De l'autre côté, nous voyons ce qu'elle pense : elle a envie vivre avec ses filles au lieu d'avec son mari. Alors Maria devient le personnage principal dans ce récit. Ensuite, c'est à travers son évocation que le narrateur nous raconte la relation entre elle et ses trois filles, notamment l'histoire du premier mariage d'Anne où elle devient le

²⁷⁸ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit. op. cit.*, p.43.

personnage secondaire, est racontée par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique, soit « narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent »²⁷⁹.

Quant au deuxième paratexte « Schwarzenberg, Autriche : 1945 », il s'ouvre par la narration : « ANNE avait décidé de ne pas rentrer avec eux en Allemagne. Emma le regrettait. SABINE et Martin aimaient bien leur tante qui avait toujours des histoires extraordinaires à raconter» (MF, 119). Alors, l'histoire racontée dans ce paratexte se passe dans la période où la famille cherche à « se faire rapatrier » (MF, 120) après la défaite de l'Allemagne. Par rapport à la narration autodiégétique d'Anne, nous remarquons qu'il y a un glissement de la narration à la première personne à celle à la troisième personne, et ici, qu'il y a aussi un narrateur anonyme comme dans le premier paratexte mentionné ci-dessus. Et la perception du monde dépend principalement du personnage d'Emma, autrement dit, nous pouvons décrypter directement la pensée d'Emma, tel que son regret ici, et en ce qui concerne les autres personnages, nous ne les connaissons que par l'intermédiaire d'Emma.

Ainsi un exemple parlant, malgré un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique, il semble que nous connaissions l'histoire d'Anne à travers les yeux d'Emma : « Emma ne comprenait pas comment sa sœur pouvait s'associer aussi totalement avec des étrangers. Cela avait commencé au manoir, en Silésie, où Anne était devenue très amie avec les prisonniers français » (MF, 120). Alors, c'est au moyen de ce que Maria voit, de ce qu'elle pense, que nous nous rendons compte qu'Anne s'entend bien avec des étrangers, même des prisonniers. Pour ainsi dire, avec ce dont Emma se souvient, le récit se développe, surtout autour de ce qui se passe avec Anne, à partir de la période où Anne part en Tunisie pour son deuxième mariage jusqu'à ses retrouvailles avec la famille à Londres en 1947 à la suite de son divorce. Cependant, Anne n'est aussi qu'un personnage secondaire, par exemple, en ce qui concerne l'histoire de son deuxième mariage, ce n'est pas Anne qui découvre directement sa vie en Tunisie au lecteur, en revanche, il semble que l'histoire nous soit transmise à travers l'écoute et la perception d'Emma :

²⁷⁹ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.255.

Ce soir-là, Emma n'alla pas travailler, elle s'occupa un peu de Pierre qui était fatigué, puis elle et Maria passèrent la soirée avec Anne qui se mit à parler, enfin. Elle leur dit comment ils avaient d'abord habité chez la mère de Pierre, [...] Se plaisait-elle à Tunis ? Oui. Et non. Oui, à cause du soleil, de la mer [...] Oui, à cause du marché avec ses fruits et légumes [...] Oui, à cause des souks, des Arabes si beaux [...] Non, à cause de la pauvreté et de la violence familiale.(MF, 128-129)

En fait, ce discours rapporté par Emma renvoie dans une certaine mesure à l'énonciation d'Anne, qui est mise en évidence par des réponses positives (Oui. [...] Oui. [...]. Oui.), par un jugement (si beaux) et par une réponse négative (Non [...]). Cependant, en faveur du réalisme du récit, l'auteure doit limiter la compétence du narrateur, qui ne peut que comprendre un seul personnage et que percevoir ses pensées, c'est pour cela que l'auteure doit adopter ici le point de vue interne d'Emma ou de Maria pour représenter l'histoire. Bien que le narrateur n'arrive pas à représenter objectivement le réel, mais il est possible pour lui de refléter la subjectivité du personnage avec qui il est en rapport, donc l'écriture fictionnelle a au moins la chance d'être plausible.

Par ailleurs, les deux paratextes sont narrés par un narrateur extérieur à l'histoire, mais le personnage secondaire qu'est Anne dans ce récit à la troisième personne a la possibilité de s'identifier indirectement au narrateur. Comme dans l'exemple ci-dessus, au moyen du discours rapporté, à proprement parler, du discours indirect libre, les pensées d'Anne sont rendues à la troisième personne. C'est-à-dire, ce qui intéresse davantage le lecteur, c'est le discours d'Anne, en style direct ou indirect, qui peut transmettre les informations servant à refléter ses pensées et établir un lien entre Anne et le narrateur. En même temps, à cause de la focalisation interne de Maria et d'Emma, c'est-à-dire, le champ de connaissance du narrateur est limité à ce que perçoit et comprend Maria ou Emma, notamment elles réfléchissent sur leur relation conjugale, donc, il est possible de construire une communication entre Anne et les deux personnages féminins, de façon à mettre en lumière la distinction entre leurs points de vue à propre de l'identité féminine.

I.2. Des voix féminines

D'abord, la narration, obéissant à la focalisation de Maria, implique une comparaison entre le mariage d'Anne et celui de Maria, de telle manière que surgisse une vision de Maria à propos du statut de la femme dans la famille. Bien que Maria s'oppose au mariage d'Anne, la seule chose qui plaît à Maria dans cette affaire, c'est la future vie d'Anne à Ahrenshoop, qui lui manque beaucoup :

Elle (Maria) enviait à Anne sa future vie à Ahrenshoop. Oui, elle aussi aurait pu épouser n'importe qui pour y vivre. Elle n'aurait pas dû épouser Werner. Il ne lui avait pas dit avant leur mariage, qui avait eu lieu à Ahrenshoop tout comme celui d'Anne allait y être célébré, qu'il ne pouvait souffrir ni cet endroit, ni son frère, ni ses parents et qu'il chercherait chaque été des excuses pour ne pas se retrouver au bord de la mer Baltique et parmi les Baltes.(MF, 99)

Il semble que Maria exprime ici son regret qu'elle ne résiste pas à vivre d'une manière comme elle l'espère, elle fait des concessions et quitte la mer Baltique après son mariage. Et puis, dans la famille, et Maria, « Evidemment, elle avait à s'occuper du linge, de la marche de la maison » (MF, 95). Comme Maria donne des torchons à Anne : « Maria décida de ne donner que six torchons à Anne, qui n'aurait pas tant de vaisselle à essuyer puisqu'elle vivrait seule dans la petite maison derrière les dunes. PAUL, soldat, n'avait que trois jours de congé pour le mariage » (MF, 96), de même qu'elle donne à ses filles après leurs mariages des draps, des linges et des serviettes, cela signifie que Maria essaie de confier une tâche, ou plutôt de transmettre une tradition à sa fille mariée, il faut que la fille s'occupe de la famille, et le mariage est nécessaire pour elle afin d'être adulte :

Perdre son nom, ses parents, son enfance, sa virginité, devenir adulte non par l'expérience de la vie mais par une formalité, il y avait de quoi s'effrayer. Mais la plupart des femmes passent par là et survivent. Anne s'y ferait, elle aussi. Elle s'était vite calmée, [...].(MF, 104)

Donc, dans une certaine mesure, aux yeux de Maria, la fille est destinée à se marier et à « jouer à la maîtresse de maison » (MF, 103), donc, comme si Maria passait par la « formalité », alors il n'y a pas d'exception pour Anne. Pour ainsi dire,

tout ce qui reflète l'avis de Maria au sujet du statut de la femme dans la famille. Autrement dit, Maria estime que la femme doit être une bonne femme qui s'entend avec son mari et s'occupe du ménage de la maison.

Au contraire, sa fille Anne se marie dans le but de satisfaire son envie d'« épouser ce paysage » (MF, 101). On dit que le discours en style direct ou indirect se présente comme un moment où le narrateur fait entendre la voix du personnage²⁸⁰. Alors, lorsque le narrateur met en lumière l'objectif d'Anne et image sa vie conjugale, il finit par être dispensé de commentaire, en fait, sa voix est impliquée dans celle d'Anne à travers le discours indirect libre: « Mais Anne ne se mariait pas pour échapper au service, elle se mariait pour vivre à Ahrenshoop » (MF, 100), et également à travers l'interrogation indirecte libre :

Anne, énergique, drôle, comment allait-elle pouvoir s'accommoder d'un mari grisonnant ? Intelligente, comment allait-elle supporter la proximité d'une belle-mère grasse et prétentieuse, d'un beau-frère bigot, tous deux récemment convertis au catholicisme ? Elle allait devoir leur rire au nez, de son rire franc et fort [...].(MF, 101)

Bien que le narrateur ne donne pas directement la parole à Anne, le discours indirect libre est utilisé pour traduire ce que médite Anne. Et des interrogations permettent au narrateur de mêler les pensées, les questionnements du personnage de Anne à son propre discours. Les paroles sont bien celles d'Anne quant à leur contenu, puisque Anne exprime son dégoût, même son dédain envers son mari Paul. Nous avons son autonarration à l'appui : « Paul, ahanant sur moi, tâchant de me labourer de son sexe faible. Voilà la vision qui surgit, et qui m'écrase, quand je songe à ce PREMIER MARIAGE » (MF, 255). En ce cas-là, nous pouvons dire que l'énoncé et l'énonciation coïncident, en d'autres termes, le point de vue d'Anne et celui du narrateur coïncident, et la focalisation interne de Maria est de là transgresser dans une certaine mesure. Cependant, le discours rapporté a pour fonction de mettre en lumière le mécontentement d'Anne de sa vie et de son statut sans la famille, tout ce qui fait écho avec la narration d'Anne : « Le soir, la nuit, le matin. Moi, objet du désir impuissant d'un homme » (MF, 257).

²⁸⁰ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.147.

Par conséquent, en comparaison avec Maria, Anne aspire davantage à son propre bonheur dans le mariage, et à la liberté. Par là, en allant encore plus loin, nous trouvons que le discours direct en ce qui concerne la séparation d'Anne avec son père a pour effet de prévoir la séparation d'Anne avec Paul, de telle sorte que le narrateur puisse mettre en relief le désir d'indépendance d'Anne et sa volonté de gérer sa propre vie :

Anne [...]devant la Maison Wetzel qu'elle reconnaissait probablement d'après le prospectus, elle avait lâché sa main.

– Werner, lui avait-elle dit d'une voix ferme, c'est cela, le Kinderheim ?

– Oui.

– Alors, tu peux t'en aller.

Elle avait poussé la porte, était entrée dans le jardin.

Là, elle s'était retournée.

– Au revoir, Werner, tu peux vraiment t'en aller.(MF, 115)

Par rapport au style indirect qui met le personnage sous la subordination du narrateur, au contraire, le style direct confère au personnage une certaine autonomie en lui accordant une espace de parole. Ici, le narrateur cède la parole à Anne et son père, le narrateur disparaît pour le moment, et ils communiquent, et en même temps, ils transmettent directement au lecteur tout ce qu'ils pensent. Etant donné que le discours direct, à l'aide des verbes de parole, permet de reproduire les hésitations, les situations particulières de communication, et d'informer sur le caractère, les sentiments et les émotions des personnages, pour ainsi dire, il crée un effet de réel. Par là, le style direct affirme la subjectivité des paroles d'Anne, qui insistent sur sa fermeté, sa volonté d'indépendance. Et de plus, à cause de la technique du contrepoint, il existe des voix autodiégétiques du « je » qui peuvent justifier la véracité des paroles rapportées d'Anne, ainsi :

justement, une vie, ma vie, j'étais prête à la vivre, à l'apprendre, mais en liberté, et non pas à l'intérieur d'un mariage qui serait surveillance, méfiance, menaces, prison. Je fis ma valise, j'attendis[...] rentrer chez nous.

[...]

La vraie vie allait commencer, pensais-je.(MF, 260)

En ce cas-là, la voix du personnage d'Anne se confond avec celle de l'écrivaine-narratrice « je », qui exprime ici tout ce qu'elle veut. Donc, tant le personnage Anne que l'écrivaine-narratrice « je », elles témoignent toutes les deux du désir de liberté. Et dans une certaine mesure, nous pouvons dire que le discours direct coïncide avec cette voix autodiégétique du « je ». Finalement, en un mot, quand la focalisation interne de Maria est strictement respectée, l'utilisation du discours direct ou indirect a évidemment pour fonction d'introduire les idées et les pensées du personnage d'Anne, de telle manière qu'elle se rapproche à certains moments du narrateur extradiégétique et hétérodiégétique dans cette narration hétérodiégétique, et que la communication entre Anne et Maria se construise de manière progressive, de leur mariage à leur statut dans la famille jusqu'à leur poursuite de la liberté. Et alors, bien qu'elle ne veuille pas voir sa fille cadette, intelligente et insouciant, devenir une femme soumise, comme le sont devenues les deux sœurs aînées d'Anne, malgré ses soucis de ce mariage, Maria ne peut rien faire, et elle garde le silence, « elle, Maria, était incapable de dire à Anne de ne pas épouser » (MF, 101). En revanche, elle apprend à sa fille à être une femme qui se range dans le mariage, et elle se transforme elle-même en fonction de l'idéal patriarcal normatif. Donc, Maria témoigne d'une image traditionnelle de la femme qui se trouve plus ou moins inférieure dans la famille patriarcale, par contre, Anne représente une femme insoumise à la recherche du bonheur et de son identité féminine.

Ensuite, le deuxième paratexte à la troisième personne, relate les impressions d'Emma au sujet du comportement d'Anne suite à son divorce d'avec Paul et pendant son deuxième mariage avec Pierre. Et dans ce paratexte, nous remarquons que la communication entre mère et fille passe plutôt en une critique d'Emma envers Anne. Quant à Anne, elle assouvit son désir de partir à l'étranger en épousant Pierre, et puis elle le suit dans sa ville natale de Tunis au lieu de rentrer en Allemagne. Emma a du mal à la comprendre et lui fait ce reproche :

Anne [...] avait prêché qu'il fallait soutenir ceux qui étaient dans le malheur. Mais maintenant que des Allemands étaient dans le malheur, elle ne faisait rien pour les secourir. Elle manquait de logique, malgré son baccalauréat. Anne énergique, Anne douée, Emma en avait marre. [...] Folle, voilà ce qu'elle était. [...] Ce qu'elle

désirait, c'était l'étranger, hors de la famille. Emma lui en voulait. L'Allemagne, la famille ne se rejetaient pas ainsi.(MF, 122)

Et plus, dans le but de trouver son propre bonheur, Anne lutte toujours à tout prix, et Emma la trouve « égoïste » (MF, 145). Elle lui reproche de vouloir rompre avec la famille à qui elle demande de l'aide tout le temps : « Emma ne s'étonna nullement lorsque sa sœur demanda à Maria de lui venir en aide. Mais elle était furieuse. Ne se rendait-elle pas compte, cette égoïste, que leur mère devenait de plus en plus âgée, qu'elle n'était plus en excellence santé ? » (MF, 145) Mais, à la fin, la vie d'Anne se passe mal. Lorsque Emma apprend que sa sœur, qui est déjà mère de deux enfants, veut quitter son mari pour toujours, elle se demande : « Anne n'exagérait-elle pas ? N'avait-elle pas toujours été exaltée, hystérique ? » (MF, 135) Cependant, il semble que le discours rapporté d'Anne essaie de nous expliquer sa situation malheureuse et insoutenable qu'Emma ne comprend pas :

Anne pleura tant que tous se sentaient coupables. Elle n'avait pas le courage de rentrer. Pierre allait se venger, la punir de son absence. Jamais il ne la laisserait repartir. « S'il vous plaît, aidez-moi, ne me faites pas rentrer là-bas, j'ai trop peur. » C'était étrange pour eux de penser qu'un homme battrait sa femme, la séquestrerait.(MF, 135)

Ici, il semble que le narrateur anonyme et extérieur à l'histoire cède la parole petit à petit à Anne. Sans aucun doute, du discours indirect libre au discours direct, les discours rapportés d'Anne ont pour fonction d'associer Anne avec ce narrateur, alors à ce moment-là, c'est Anne qui nous découvre directement la peur et la violence, subies dans sa vie sous la pression de son mari brutal. Par là, elle se sent « coupable » si elle veut se révolter contre son mari, et enfin elle perd « courage » et demande de l'aide. Dans une certaine mesure, surgit une communication directe entre Anne et Emma, de telle manière qu'elles expriment leur propre point de vue de la relation entre homme et femme. Par un autre biais, cette communication semble considérable pour toutes les deux, puisqu'elles ont du mal à communiquer mutuellement : « Anne n'écrivait pas beaucoup et jamais directement à Emma » (MF, 126). Par ailleurs, « Préoccupée par son propre sort

et plus encore par celui de son mari et de ses enfants, Emma n'écrivait jamais à Anne qui ne lui écrivait pas non plus » (MF, 143).

Alors, leur discussion tient à leur manière divergente d'envisager le bonheur. D'une part, Emma se déclare contre Anne, qu'elle a toujours du mal à comprendre, comme elle ne comprend pas qu'Anne « puisse ainsi trembler de peur » (MF, 128), tandis que Pierre annonce son arrivée, puisque à son avis, le bonheur se trouve dans l'ordre patriarcal qui exige qu'une femme endure les épreuves de la vie, se contente de la situation dans laquelle elle se trouve et se taise. Puisque dans sa vie conjugale, elle s'inquiète de tout à propos de son mari et elle obéit à ses ordres :

Emma se culpabilisait, elle en devenait lourde, s'effrayait avant qu'il ne se plaigne de ce qu'il se plaindrait peut-être. Elle en était arrivée à se sentir responsable de tout ce qui se passait en présence de Hermann : elle surveillait ce que disaient, ce que faisaient les autres. Elle-même ne disait rien, guettait sur le visage de son mari l'écho des mots qu'elle entendait.(MF, 141)

Au contraire, Anne est rebelle, semble chercher par tous les moyens une sorte de liberté, qui ne se réconcilie pas avec l'idée d'Emma du bonheur familial, surtout dans la relation du corps féminin avec le corps masculin. Nous nous rendons compte du manque de relations sexuelles entre Emma et son mari, puisqu'ils ont un grand lit à deux places, alors Hermann cherche une planche de la même longueur que le lit et la place, « solidement vissée, de façon à couper la couche en deux » (MF, 139) ; c'est pour cela qu'Emma trouve Anne désinvolte. Pour Emma, le problème dans la vie d'Anne résulte de son désir :

Emma n'était pas surprise que sa sœur se sente toujours surveillée, épiée. Pourtant ne jouait-elle pas un double jeu, se plaignant de Pierre tout en lui restant attachée ? L'autre soir, en rentrant tard de son travail, Emma avait vu Pierre sortir de la chambre d'Anne. Elle n'avait pu se résoudre à poser une question directe à sa sœur.(MF, 131)

Donc, le regard critique qu'Emma pose sur sa sœur reflète une altérité de l'idée du bonheur. Et en général, Emma plaide en faveur de Pierre, dans le but de protéger ce bonheur familial sur lequel elle insiste :

Il allait la battre ? Emma s'y opposerait. Tu ne veux pas qu'il entre ici ? Mais où veux-tu qu'il aille, cet homme qu'il arrive de si loin, qui a pris bateau, train, deuxième bateau, deuxième train, qui voyage depuis des jours, qui ne parle pas un mot d'anglais, qui ne connaît pas la ville ?(MF, 128)

Donc, elle demande à Anne d'aller à la gare pour accueillir son mari qui vient de loin pour la retrouver : « Heureusement, Anne se soumit à ce raisonnement. Oui, d'accord, j'irai avec toi à la gare Victoria. Oui, je serai polie. Non, je ne pleurerai pas, je ne ferai pas de scène devant les enfants. Ni devant les locataires » (MF, 128).

D'abord, nous remarquons que cette voix à la première personne témoigne d'une certaine ironie. Pour ainsi dire, c'est à contrecœur qu'Anne décide finalement d'aller à la gare pour recevoir Pierre, mais au fond de son cœur, Anne a toujours envie d'une rupture définitive avec son mari qui la traque après sa fuite, afin de reprendre son indépendance.

Et puis, nous trouvons que le discours rapporté d'Anne révèle un passage du discours indirect libre au monologue intérieur, donc, le narrateur cède sa place à Anne. Alors, cette parole du personnage d'Anne à la première personne s'appelle les voix combinées selon Ph. Gasparini. D'ailleurs, pendant que la troisième personne cède un espace de parole au « je » du personnage, en fait, l'auteur a déjà été évoqué. D'une part, cette voix à la première personne du singulier contribue à défendre le processus de rapprochement du personnage avec l'auteur, et d'autre part, les voix combinées influencent la structure de l'œuvre en endommageant l'unité de la narration, c'est-à-dire, le « je » renvoie au personnage Anne qui prend la parole pour répondre directement à la demande de ce « toi », qui signifie Emma. Alors, il semble que l'usage du pronom « je » suspende la narration hétérodiégétique dans ce paratexte.

Par conséquent, dans les deux paratextes travaillés ci-dessus, nous voyons l'image traditionnelle de la femme, soit celle de Maria, soit celle d'Emma, elle se différencie de celle d'Anne. Donc, surgissent souvent des points de vues différents, voire des critiques. Cependant, c'est bien cette divergence qui met en relief le caractère d'Anne, qui représente une image de la femme positive et moderne que

l'auteure espérait. En même temps, au sein d'un projet d'écriture de soi, l'alternance entre les deux modes d'énonciation met en évidence « un changement de registre narratif : le <je> tire le texte vers l'autobiographie et le <il> vers la fiction »²⁸¹.

II. La narration homodiégétique

II.1. Le journal intime où les secrets sont découverts

G. Genette qualifie le récit à la première personne d'homodiégétique, mais le divise en deux variétés, l'une est ce que nous avons déjà étudié dans les pages précédentes, la narration autodiégétique, l'autre est la narration homodiégétique, où le narrateur ne joue qu'un rôle secondaire, soit un rôle d'observateur et de témoin²⁸². A la différence du narrateur autodiégétique qui établit une égalité entre narrateur, auteur et personnage, le narrateur homodiégétique joue un rôle plus important que le personnage identifiable à l'auteur, de surcroît, il se consacre à faire la critique de son personnage. Alors, le dernier paratexte met en lumière les observations de Dominique, fils d'Anne. Précisément, ses observations se présentent sous forme de journal intime. Donc, le récit est relaté à la première personne du point de vue de Dominique.

Cependant, bien que Dominique soit le narrateur « je », sa narration se concentre principalement sur le développement de la vie conjugale de sa mère. Alors, il assiste à ce mariage insupportable et donne son avis :

Je me suis fait l'historien du mariage de ma mère, je continuerai de l'être jusqu'au divorce, à la longue inévitable. Mais l'histoire ne m'émeut plus. Je ne peux plus la prendre au sérieux. [...] Leur histoire m'ennuie, elle est banale comme toutes les autres. Qu'ils se dépêchent d'en finir ! (MF, 213)

Dans une certaine mesure, la relation tumultueuse entre sa mère et son troisième époux, Amédée, aboutit aussi aux changements dans la relation entre mère et fils. Pour ainsi dire, le personnage-narrateur sélectionne dans l'histoire de

²⁸¹ *Ibid.*, p.154.

²⁸² Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.253.

son héroïne, les épisodes significatifs qu'ils ont vécus en commun²⁸³. Alors il semble qu'une communauté de destin est perceptible pour le lecteur, depuis les périodes de l'enchevêtrement entre Anne et Amédée jusqu'à leur divorce. Le malheur d'Anne affecte aussi Dominique, voire toute la famille.

Par un autre biais, à cause de son caractère privé et intime, le journal est avant tout censé s'adresser au diariste lui-même. Alors, le journal de Dominique contribue à garder et dévoiler à la fois des secrets de sa mère. C'est-à-dire, car le destinataire de son journal est particulier, Dominique s'écrit principalement à lui-même, ainsi le journal devient le lieu où il découvre son cœur et tout raconte. Par exemple, en tant que témoin d'une histoire de sa mère, Dominique ne comprend pas l'histoire de sa mère. « Une histoire banale, qui m'a déchiré et qu'il faudrait oublier le plus vite possible » (MF, 226). Cependant, l'histoire lui paraît symptomatique de la turpitude de la famille. Il semble un enfant abandonné par la mère, et la séparation avec elle résulte de son amour pour un « Pretty Boy » (MF, 158). Et il ne veut pas parler des comportements absurdes de sa mère à quiconque, c'est pour cela qu'il les écrit sous forme de journal qui est considéré comme un lieu privé.

D'ailleurs, c'est à travers des journaux de Dominique que le lecteur se rend compte de la mélancolie d'Anne, de l'exagération de sa folie, et de ses efforts désespérés pour retenir son mari. Les souvenirs de Dominique lorsque sa mère se dispute avec Amédée en témoignent : « Maman était hors d'elle, elle en suffoquait. [...] Elle [...] s'est enfermée dans la salle de bains et a menacé de tout casser. Nous l'entendions donner des coups de poing dans le mur, elle pleurait » (MF, 212), ou ses souvenirs de sa mère qui agit d'une façon égarée après avoir appris l'infidélité de son mari : « Maman était en train de crier des choses horribles devant le médecin ahuri elle a dit à Amédée : *Go fuck her et fuck, fuck, fuck !* C'était lamentable. [...] Deux jours après, elle m'a dit qu'elle voulait toujours se suicider [...] J'ai peur maintenant que ma mère ne se mette à fondre sous mes yeux » (MF, 216-217).

²⁸³ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. op. cit., p.160.

Au contraire, Anne explique ses efforts pour maintenir ce mariage dans les deux parties suivantes « Avant A. ou Vingt-huit questions » et « A. ». Dans ses journaux, elle déclare que c'est le désir d'amour, la maternité, et la honte pour ses enfants qui la mènent à se comporter comme une folle. En conséquence, en comparaison avec les journaux intimes de Dominique, les journaux d'Anne prolongent les événements pour répondre à tous les doutes. Pour ainsi dire, Dominique dispose d'un lieu intime pour réfléchir sur la relation entre sa mère et lui-même, à proprement parler, le journal intime est un temps communicatif entre Anne et son fils, dans le but de dissimuler des divergences et de rétablir le lien. En même temps, il est possible que l'auteure tente d'ouvrir et d'entretenir un dialogue avec ses fils, qui pourraient aussi être les destinataires des journaux intimes, puisque le journal est « à la fois comme preuve de l'événement et comme signe de son retentissement sur le sujet »²⁸⁴, alors il joue le rôle de médium, d'étape intermédiaire, entre la vie et la fiction.

II.2. Une voix critique et masculine

Les narrations de Dominique reflètent, en premier lieu, le regard critique dont Anne est la cible. Alors, en tant que témoin de l'histoire d'Anne et d'Amédée, Dominique raconte des histoires d'une façon romanesque. Il forme un contraste violent entre les deux personnages principaux. La mère est « bien », « une bonne femme » (MF, 151), au contraire, Amédée, c'est le « type » (MF, 128), le « Pretty Boy » (MF, 158). Tout ce qu'il raconte permet d'expliquer que Amédée ne mérite pas sa mère, ainsi il écrit dans son journal : « Maman rit tout le temps, [...] J'aime la voir rire, elle devient alors très belle. De toute façon, je la trouve belle. Elle n'est pas comme les autres. [...] Quand je pense que Dédé... J'ai envie de vomir ! Surtout parce qu'il est bête » (MF, 164). Il est difficile pour Dominique de comprendre la soumission volontaire de sa mère devant un homme qui l'exploite et lui manque de respect. Par là, Dominique se met à critiquer sa mère et ses comportements :

*Je pense que Maman fait trop pour lui, elle l'aide avec ses travaux pour l'université.
[...] Maman serait furieuse. Je me demande si elle saisit seulement ce qu'il dit. Des*

²⁸⁴ *Ibid.*, p.223.

bêtises, des injustices, mais jamais elle ne le contredit. Jamais je ne l'ai vue ainsi. Bête. Aplatie devant un homme qui ne sait pas ce qu'il raconte. (MF, 164-165)

Et plus, il est aussi incompréhensible pour Dominique que sa mère ait l'intention de se suicider pour retenir cet homme qui la trompe. Donc, il continue ses critiques, en racontant l'histoire de sa mère lorsqu'elle est rejetée par Amédée d'une manière ironique :

comique accès de folie furieuse : Anne a ramassé tout ce qui restait ici de Dédé [...] Et elle a ri. Mal. Evidemment. [...] la totalité du drame qui, à partir de ce jour-là, se jouait chez nous. [...] Amédée passe une soirée chez nous, [...] Maman est capable de garder le sourire pendant une journée, ensuite elle retombe dans l'anéantissement de tout son être. Et le cirque recommence. Elle le poursuit, l'attire, il la quitte, elle se désespère. [...] Nous sommes en plein mélodrame. J'ai demandé à Maman de ne plus coucher avec Amédée qui a un air défait, mal lavé, drogué. [...] le vaudeville continue. [...] Je crois que durant le silence d'Amédée, Maman se culpabilise à en crever. Je le vois bien, elle n'ose plus être. Le regard d'Amédée la paralyse, regard bleu, nordique, froid, arrogant, passager. Elle est hantée par ce regard, par son souvenir, par son absence. Elle s'exprime mal, en hésitant. [...] Elle est confuse. [...] Ma mère est en ce moment une bête avec bois. (MF, 217-222)

Evidemment, Dominique ironise ici en formant une comparaison entre la tragédie et le mariage d'Anne. Entre-temps, il emploie une série de mots relatifs au spectacle, tels que « comique accès de folie furieuse », « la totalité du drame », « le cirque recommence », « Nous sommes en plein mélodrame » et « le vaudeville continue », pour mettre en relief les comportements de sa mère devant l'abandon d'Amédée, et son passage du silence à la folie et jusqu'à l'ultime calme.

En second lieu, la relation amoureuse de la mère avec un homme que Dominique « déteste » (MF, 160) est à l'origine d'une désaffection entre le fils et sa mère. D'abord, Dominique exprime un sentiment d'abandon en décrivant sa relation avec sa mère :

Ce que je ne comprends pas, c'est comment Maman peut si facilement se détacher de moi. Moi, j'ai mal. [...] Le mot est sorti, ma mère m'abandonne, je suis

un enfant abandonné. Ma mère s'en va rire avec les autres, avec cet homme venu de nulle part, plus jamais elle ne rira avec moi.(MF, 172-173)

Il faut dire que jusqu'à l'entrée en scène d'Amédée, Maman s'est conduite comme si elle nous aimait, ce n'est qu'après qu'elle a changé.(MF, 191)

Ce sentiment suscite une série de conflits, soit le conflit entre le fils et sa mère, soit le conflit entre le fils et son beau-père, mais en tout cas, Dominique a envie de se venger de la négligence de sa mère, et de se venger aussi de la frustration affective que lui cause Amédée. Par là, Dominique manifeste son attitude macho :

Dans le journal du 23 janvier, Dominique relate le souvenir d'une dispute avec sa mère. Comme sa mère ne peut pas l'accompagner, Dominique doit prendre le bus à l'école. Et en revanche, il devient furieux et hurle son mécontentement dans la rue, et puis :

Maman est descendue, tais-toi, s'il te plaît, ne me fais pas tant de chagrin. Et moi, mon chagrin à moi, qu'est-ce que je dois en faire ? S'il te plaît, Dominique, voilà l'autobus, monte. [...] j'ai lancé des cailloux contre les vitres, plus personne n'est venu. Ignorons-le, il va se calmer, il vaut mieux ne pas y faire attention, il faut faire semblant de ne pas l'entendre, les voisins, ne t'en fais pas, tu vas voir, il va s'en aller. Il s'en fatiguera, il ne pourra pas hurler comme cela toute la nuit.(MF, 177)

Sans aucun doute, cette dispute reflète le problème de communication entre la mère et le fils rebelle. Par ailleurs, au fur et à mesure de la présence de sa mère dans ce conflit, nous trouvons que les discours directs de sa mère et de Dominique se présentent ici comme un échange de paroles, un entretien entre les deux personnages. Il s'agit d'un changement de situation d'énonciation : ce sont les deux personnages qui communiquent au lieu d'un narrateur homodiégétique qui parle. Donc, malgré le narrateur « je », le récit ne se limite pas à la narration de Dominique, puisque des discours rapportés contribuent à manifester les pensées et les émotions des autres personnages. Dès lors, il semble qu'Anne s'intègre dans la narration pour plaider sa négligence, puisque son fils lui fait « tant de chagrin ». Et Dominique croit avoir la raison de son côté. Ensuite, la dispute est interrompue par la narration de Dominique, c'est-à-dire, le lecteur est ramené au

moment où il écrit ses journaux, puisqu'il raconte une nouvelle fois ce qui se passe au passé : « j'ai lancé [...] personne n'est venu ».

Enfin, nous remarquons un changement de personne : « Ignorons-le », le narrateur homodiégétique Dominique semble laisser la parole à quelqu'un adoptant le ton maternel. Alors, à ce moment-là, nous pouvons dire que la narration homodiégétique est transgressée par l'introduction d'un discours rapporté d'une personne à l'identité confuse. D'une part, si c'est Anne qui prend la parole, cette voix semble alors s'adresser au narrataire intradiégétique, c'est-à-dire le lecteur fictif, ici « les voisins » afin de les tranquilliser. D'autre part, à cause de l'emploi du pronom « nous », le lecteur est davantage associé au récit. Pour ainsi dire, il semble que le narrateur s'adresse au narrataire extradiégétique, c'est-à-dire ici le lecteur réel. Dans ce cas-là, grâce à la triple identité entre l'auteure, la narratrice et le personnage dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent, proprement dit, l'identification d'Anne à l'auteure, nous supposons que l'auteure soit aussi impliquée dans ce cas-là. Tandis qu'Anne parle au nom de la mère, c'est en fait l'auteure qui laisse son incarnation Anne raconter l'histoire avec son fils Dominique, dans le but d'exprimer une opinion auctoriale sur la relation entre la mère et l'enfant.

En fait, il est prouvé que la relation entre mère et fils est ambiguë : bien que le fils aime sa mère, il choisit de s'en éloigner : « Je m'engage. C'est la meilleure solution. [...] Que je devais partir.[...] Non, l'armée, le fourre-tout, c'est la solution. Je serai soldat américain, je me ferai une patrie et une famille » (*MF*, 201-202). Sans aucun doute, le départ de Dominique témoigne d'une désespérance envers cette famille. Nous citons l'autonarration d'Anne à l'appui, ainsi : « Mes enfants devant moi battus, mes enfants à moi volés, mes enfants et moi prisonniers, et moi si longtemps incapable de les défendre. Mon fils parti à la guerre » (*MF*, 275).

Par ailleurs, dans cette famille recomposée, il y a toujours la difficulté principale qui est l'acceptation du nouveau beau-père par Dominique. Parce que le lecteur a l'impression que Dominique considère Amédée comme un rival dès le début. Dans son premier journal, il insiste sur la capacité dont il dispose pour s'opposer à Amédée : « je ne suis pas facile, je l'admets. Un gosse emmerdant. Faut pas croire toutefois que le gosse n'est pas embêté lui-même de voir ce type à

la maison » (MF, 151). Et puis, dans un journal de l'août 1965, Dominique met en relief sa résistance en critiquant le compromis de son frère :

Je ne comprends pas Claude qui supporte tout sans broncher. Mais lui, il veut réussir et vite, en passant par le chemin le plus facile. Facile, ne rien dire, vivre en toléré, non aimé, citoyen de seconde classe, avec une mère putain qui accepte tout pourvu que son Jules soit content ? Non. Pas pour moi. (MF, 203)

De plus, l'idée de tourmenter Amédée se transforme en l'idée de le tuer : « J'ai envie de lui foutre la tête sous l'eau, je le noierais, je l'étoufferais avec plaisir » (MF, 161), et « J'aurais aimé y enfoncer la tête d'Amédée, et puis lui cogner dessus, dedans, que la cervelle lui sorte par les oreilles comme ça arrive à Roland, dans la fameuse chanson » (MF, 203). De toute évidence, Dominique a l'intention d'être aux prises avec Amédée, de libérer sa mère du mariage malheureux et de refonder une nouvelle famille où sa mère « ne courra plus après cet homme, [...] elle revivra, [...] elle veut encore être » (MF, 226).

En plus, dans le journal de Dominique, grâce au discours rapporté d'Anne, à part la dispute entre Anne et Dominique, Anne est intégrée de temps en temps dans cette narration homodiégétique. Vers la fin de sa relation avec Amédée, il semble qu'Anne soit guérie de sa passion pour Amédée et revienne à la raison : « elle a dit à Amédée d'aller se faire foutre. Elle en est heureuse. Le fait de le lui avoir dit en termes aussi crus donne un sens de solidité à la chose, une finalité, c'est du moins ce qu'elle m'a dit. Amédée, une affaire classée. Ouf ! » (MF, 224)

Par conséquent, d'après ce que nous avons déjà analysé précédemment, si nous disons que les écritures intimes d'Anne servent de plaidoyer pour elle-même, par contre, celles de son fils exercent une fonction critique à son encontre. Alors, les deux projections concurrentes en contrepoint témoignent d'« une distinction vécue par l'auteur entre l'existence quotidienne telle qu'il la subit, et cette existence autre que son activité romanesque promet et permet »²⁸⁵. Selon Michel Butor, l'une est dans le réel, l'autre est dans l'imaginaire. En d'autres termes, l'auteure est vraiment capable de mettre en intrigue deux voix différentes, l'une est

²⁸⁵ Michel Butor. « L'usage des pronoms personnels dans le roman ». dans *Essais sur le roman. op. cit.*, p.76.

féminine qui convainc le lecteur de la logique autobiographique, et l'autre est masculine qui nous rend sensibles à cette reconstitution romanesque.

Chapitre II : Du récit singulier au récit pluriel dans *Parallèles*

Il s'agit dans *Parallèles* d'une histoire de deux femmes écrivaines, qui racontent leur existence respective et leur amitié sincère à cause de l'écriture. L'une des deux, Marguerite nous parle de cette histoire au moyen de son écriture. En attendant, en plus de l'évocation destinée à son propre passé, Marguerite tente de faire revivre le passé de son amie à travers ses souvenirs et à l'aide des documents dont les photos de son amie, ses écrits et les mots enregistrés lors d'une rencontre littéraire. Par un autre biais, d'après ce que nous avons déjà analysé, à cause de la triple identité entre l'auteure, la narratrice et le personnage, l'écriture de Marguerite est mise en abyme avec *Parallèles*. Du reste, à partir de l'emploi de l'intertexte dans *Parallèles*, composé de photos, d'extraits de l'œuvre de Lucienne Lacasse-Lovsted, et qui a pour fonction d'authentifier le récit, l'œuvre est surtout proche de l'autobiographie et de la biographie. Néanmoins, il semble que l'auteure ait raison de prétendre, dans les pages liminaires où le projet d'écriture est décrit, que l'œuvre n'est jamais totalement imaginaire ou vécue. Et Andersen choisit ici d'être la plus fidèle possible à ce qu'elle sait de la vie de Lucienne. Par là, l'écriture de Marguerite est composée d'une écriture de soi et d'une écriture biographique, et elle sert avant tout de narratrice, soit une narratrice autodiégétique, soit une narratrice hétérodiégétique.

En plus de l'alternance de la voix narrative de Marguerite entre première et troisième personne, l'introduction du journal intime et de l'intertexte semble offrir une opportunité pour Lucienne de parler directement. Alors, tout cela semble susciter le récit aux différents niveaux. D'une part, quant à Marguerite, c'est le « je » narrateur qui raconte le souvenir du « je » narré, et tout le souvenir peut passer pour des récits enchâssés. D'autre part, en ce qui concerne Lucienne, outre les récits racontés par Marguerite, l'évocation racontée par Lucienne semble faire partie du récit enchâssé, et il est narrativement subordonné au récit enchâssant, dont la narratrice est toujours Marguerite, puisque le récit enchâssé doit l'existence au récit enchâssant et repose sur lui²⁸⁶, ici, précisément, c'est Marguerite qui fait parler Lucienne durant son évocation.

²⁸⁶ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit. op. cit.*, p.60.

Cependant, selon Gérard Genette, le journal intime, ainsi que l'Histoire, la biographie, le récit de presse, le rapport de police, la narratio judiciaire, le potin quotidien, et autres formes de ce que Mallarmé appelle l'univers reportage, relève du récit factuel, qui s'oppose dans une certaine mesure au récit fictionnel. Et l'opposition ne se limite pas entre Histoire et fiction, mais s'étend au récit qui s'attache à une réalité qui lui est extérieure par rapport au récit fictif, inventé. En plus, la différence entre le récit factuel et le récit fictionnel réside dans le mode. A cet égard, la confrontation entre la réalité et la fiction dans le journal intime de Lucienne, ou dans la narration de Marguerite au sujet de la biographie des deux femmes écrivaines, tient à l'analyse du point de vue narratif. Par conséquent, d'un côté, notre recherche se développera en fonction de la structure narrative qui témoigne d'un récit aux deux niveaux, de l'autre, au niveau de la narration, nous allons nous concentrer sur la voix et le mode, dans le but de mettre en évidence le mélange de réalité et de fiction dans une écriture autofictionnelle et dans une écriture biographique.

Par un autre biais, en comparaison avec *De mémoire de femme*, il semble que l'intention de la création de Marguerite Andersen tient ici à la représentation de l'expérience féminine au moyen de l'histoire des deux femmes d'origine tout à fait différente, et à la représentation des faits historiques par l'écriture, c'est pourquoi *Parallèles* est considéré comme une fiction documentaire. En d'autres termes, dans cette écriture à la fois autofictionnelle et fictionnelle biographique, on pourra trouver des histoires où figure l'Histoire, comme si la fiction avait besoin du cadre historique pour gagner en authenticité d'une part, et l'Histoire avait besoin du témoignage personnel pour être mise en scène de l'autre. Par conséquent, *Parallèles* permet au lecteur de revivre le passé à travers la fiction, ici à travers une écriture à la fois réelle et fictionnelle. Alors, dans ce chapitre, après l'analyse de la narration du point de vue différent et la voix narrative, nous allons continuer notre étude de la structure narrative, mais nous allons nous attacher au destinataire, à qui le récit s'adresse. Comme à travers les déplacements de personnes du « je » à « nous », il semble que l'écriture de Marguerite ne se borne plus à la biographie individuelle, et qu'elle tente de découvrir la relation entre l'individu « je » ou « elle » et la communauté « nous ». Donc, au moyen du passage de l'individuel au groupe, l'écriture de Marguerite non seulement a pour

effet de créer une personne qui cherche à construire son identité, mais aussi devient un discours, précisément un discours culturel à destination de ceux qui partagent une vie similaire, qui sont peut-être le francophone, ou l'immigré. Pour ainsi dire, notre travail va essayer de mettre en lumière la tension entre l'écriture individuelle et fictionnelle et le contexte socio-culturel.

I. La structure narrative : récit aux deux niveaux

Dans la partie précédente, nous nous rendons compte que l'évocation de Marguerite fait revivre dans le monde raconté le passé de Lucienne et d'elle-même. Quoique les souvenirs soient racontés en général selon l'ordre chronologique, il faut prendre en considération le moment où elles se rencontrent afin de s'engager dans l'analyse de la structure narrative, puisque la narration de Marguerite peut *grosso modo* se diviser en deux segments. En premier lieu, avant leur rencontre, leur histoire doit se développer respectivement. En ce sens, la narratrice Marguerite peut donner la voix à la première personne à la fois à la troisième, alors que la narration concerne Lucienne. Et en second lieu, après leur rencontre, tout ce qui se passe entre elles peut passer pour des souvenirs de Marguerite, et la narration portera sur leur amitié, c'est la raison pour laquelle émergent plusieurs dialogues entre elles, qui ont pour objectif de représenter le temps qu'elles passent ensemble. En d'autres termes, Marguerite est sans aucun doute une narratrice-personnage qui se souvient de son passé, tant le passé d'avant la rencontre avec Lucienne que celui d'avec Lucienne. En même temps, elle est aussi une narratrice hétérodiégétique qui raconte l'histoire de Lucienne à laquelle elle est extérieure. Cependant, après leur rencontre, bien que la narratrice donne la voix à la première personne « je », le « je » sert également de témoin de l'histoire de Lucienne. Et nous pouvons dire que Marguerite redevient la narratrice autodiégétique, par contre, Lucienne n'est qu'un personnage, mais elle peut être un énonciateur second :

Le récit dans *Parallèles* n'est pas toujours raconté par Marguerite. Au fur à mesure de l'introduction de son journal intime et de ses écrits, Lucienne prend la parole directement de temps en temps. Lucienne n'est pas seulement un personnage, mais aussi une narratrice. Alors, sa narration semble constituer un récit au second degré par rapport au récit, au premier degré, qui repose en fait sur

la narration de Marguerite. L'un des exemples est alors la citation des écrits de Lucienne : après avoir dépeint la scène de la naissance de Lucienne où sa mère pauvre, qui est incapable de tenir les rênes de son destin, prie Dieu de reprendre son enfant qu'elle ne peut plus élever, Marguerite, en tant que narratrice extradiégétique, continue à raconter cette histoire en décrivant cet enfant qui attend d'être nourri avec les cris de la faim, ainsi « L'enfant gémit, pleure, chercher des lèvres et des mains » (P, 24). Ensuite, la narration à la troisième personne est interrompue par un récit à la première personne : « Maman, où est ton sein ? Ce sein si doux, ce lait tiède, sucré, j'en veux. J'ai faim. [...] Tiens-moi bien et donne-moi ton sein, ton lait. J'ai soif, Maman, j'ai faim, ne me lâche pas, ne m'abandonne pas, ne t'en va pas ! » (P, 24-25) Malgré un extrait des écrits de Lucienne, ce récit semble ici un récit encadré, raconté par le « je », qui implique Lucienne. Naturellement, elle devient une narratrice intradiégétique. Sans aucun doute, le récit à la première personne, soit les discours directs de Lucienne, a pour effet de témoigner subjectivement de ses réactions face aux comportements désespérés de sa mère. Notamment, il semble que Lucienne ait envie d'établir une communication avec sa mère, de telle manière qu'il soit possible de l'interroger sur leur relation ambiguë :

Ne m'entends-tu pas ? N'est-ce pas l'heure de la tétée ? L'heure bienheureuse, douce ? Celle où je suis toute proche de toi ? Je sais bien que ton corps aussi se remplit de joie quand je tète. Ah ! tu en as honte ? Tu crois que c'est un péché ? J'ignore ce que c'est, le péché, je sais seulement que je suis bien, accrochée à ton sein, nichée dans ton bras, si proche de toi. Pourquoi m'imposes-tu ce mouvement violent qui me donne le haut-le-cœur ? J'ai peur, Maman, peur de ne pas te retrouver, peur de cette séparation, de cette distance entre toi et moi. (P, 24)

En fait, cette interrogation de Lucienne devient petit à petit son monologue intérieur. Avec ses appels répétitifs vers sa « Maman », à qui Lucienne demande son sein, sa main, son bras, sa peau et son lait, Lucienne exprime son envie de douceur, d'amour. En plus, le récit encadré concourt à mettre l'accent sur l'absence d'amour maternel de Lucienne, par là, la narratrice extradiégétique Marguerite est en mesure d'intervenir à ce moment-là et d'émettre des jugements : « Toute sa vie, Lucienne aura faim de tendresse, d'amour, de douceur, aura

horreur des mouvements brusques, violents. Toute sa vie, elle aura peur qu'on ne l'aime pas, peur qu'on la rejette » (*P*, 25).

Et l'autre exemple remarquable est dans le chapitre « Situations en fin de compte intenable », la narration de Lucienne ici se présente sous forme de journal intime, nous allons l'approfondir prochainement dans le chapitre « La voix et ses transgressions ». Puisque par rapport à la narration de Marguerite dans le chapitre prochain « Scènes d'amour », qui raconte aussi l'histoire de Lucienne avec son amant, le récit encadré contribue à la polyphonie du texte, et la technique narrative du récit aux différents niveaux augmente le nombre de narrateurs et de narrataires. Donc, à propos du vécu de Lucienne, il se produit probablement la différence entre le point de vue de la narratrice extradiégétique, celui de la narratrice intradiégétique et celui du personnage, et cela attire davantage l'attention pendant notre recherche. Et à présent, notre analyse s'arrête sur la mise en avant des niveaux narratifs du texte. En un mot, la structure narrative de *Parallèles* implique deux actes de narration, assumés à des niveaux narratifs distincts : la narratrice extradiégétique Marguerite, qui produit le récit encadrant, relate l'histoire des deux femmes, de leur naissance jusqu'à la fin de la vie. En fait, le récit encadrant explique le projet d'écrire de Marguerite et sa réalisation. En attendant, en ce qui concerne ses propres souvenirs, Marguerite détient aussi le rôle de la narratrice autodiégétique, et pour le passé de Lucienne, Marguerite l'évoque comme une narratrice hétérodiégétique. En revanche, Lucienne, comme un personnage du récit premier, devient une narratrice diégétique et raconte le récit encadré, qui correspond à ses narrations à la première personne, y compris ses journaux intimes et ses écrits. Cependant, d'après ce que nous avons déjà analysé, le temps du dialogue sert de moyen de briser le cadre, puisque à ce moment-là, les deux personnages se trouvent dans le même niveau diégétique du récit.

II. La voix narrative et ses transgressions

II.1. Marguerite : énonciation autodiégétique

Avant de commencer notre recherche sur la voix narrative à la première personne, il est nécessaire de rappeler la triple identité entre l'auteure, la narratrice

et le personnage de Marguerite dans *Parallèles*. Alors, quant au souvenir de Marguerite, ici un moi triangulaire a la même identité, afin de livrer au lecteur quelques bribes de son passé. Donc, il est hors de doute que le « je » prédomine dans sa narration, et que le « je » autobiographique soumet sa narration aux limites de son unique point de vue, soit la contrainte référentielle de l'énonciation autobiographique. Cependant, d'une part, la structure qui organise une alternance temporelle du présent au passé est au moins en double couche, qui met en valeur les clivages du « je », c'est-à-dire la distinction entre le « je » narrant et le « je » narré, d'autre part, au niveau microstructural, elle intègre des discours d'autres, émanant de voix multiples qui se croisent et s'organisent toujours par le « je ». Dès lors, tout cela a pour effet de démontrer l'hétérogénéité énonciative de l'écriture autofictionnelle dans *Parallèles*.

II.1.a. Clivage du « je »

En premier lieu, étant donné que toute la réalité racontée est à travers le filtre du « je », il semble avoir « un syncrétisme entre le < je > narré et le < je > narrant »²⁸⁷. Cependant, au moyen du temps en différentes strates et de l'espace mis en relation avec le temps, émerge la distinction entre des « je » appartenant à des espaces-temps différents. Plus précisément, au fur et à mesure de l'alternance entre le moment d'énonciation et le temps remémoré, le personnage de Marguerite se présente avec des identités différentes. Autrement dit, à cause de l'enchaînement entre le « je » narrant et le « je » narré, le personnage « je » se disperse dans le temps passé qui justifie son identité instable en faisant de lui un personnage protéiforme.

Sans aucun doute, le « je » personnage dans le présent d'énonciation est l'écrivaine : « j'y vais. Je dois commencer à mettre des mots dans mon ordinateur. [...] J'écrirai une fiction documentaire » (*P*, 12). En revenant dans le passé, le « je » est d'abord un enfant issu d'une famille bourgeoise, bien éduqué. Pour ainsi dire, l'enfance du « je » personnage est pleine de joie : « J'avais cinq ans, je me plaisais au jardin d'enfants où je passais chaque matin quelques heures. [...] Et les conversations des grandes personnes, que j'aimais bien écouter, étaient parfois

²⁸⁷ Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome I, Les points de vue et la logique de la narration. op. cit., p.293.*

bien longues ! » (P, 45) Ensuite, le « je » devient une fugitive pendant la guerre : « En novembre 1943, je fuis la guerre » (P,108), le « je » mène une vie en Autriche et en Angleterre. Et puis, le « je » se marie et devient la mère en Tunisie : « Juin 1946. [...] Je fais le ménage, la cuisine, le lavage et le repassage, je sors avec le bébé pour faire les courses, le reste du temps lui et moi sommes enfermés dans cet appartement de misère » (P, 128-133). Etant donné la guerre et les exils, le « je » dispose du passeport français et du passeport anglais, mais est dépossédé de sa nationalité allemande. Son identité devient multiple mais instable, lorsque l'évasion continue et le « je » s'éloigne de son pays natal pour un autre continent. Elle doit se mettre à découvrir le continent américain comme une immigrée européenne. Là-bas, le « je » se marie avec un danois et s'occupe d'une famille recomposée. Cependant, l'histoire du « je » personnage ne se termine jamais par une vie banale dans laquelle elle n'est qu'une femme au foyer. L'histoire se développe ainsi, Marguerite divorce de nouveau avec son mari et poursuit sa marche vers la liberté : « 1971. Le féminisme reprend des forces et m'en donne » (P, 157). Vers la fin, quand le « je » assiste à la soirée de la société des écrivain.e.s. de Toronto, le « je » personnage lit des pages de son livre *De mémoire de femme*, qui lui vaut un prix littéraire au Québec. Pour ainsi dire, le « je » commence une nouvelle vie à Toronto. Dès lors, avec son amie Lucienne, elles discutent ensemble de leurs écritures, leurs rêves et leurs vies.

En plus, le « je » du présent de l'écriture porte sur le « je » du passé un regard distancié, précisément, ici un regard de Marguerite à la fois critique et nostalgique, qui résulte de son origine d'allemande, est focalisé sur son passé au cours de cette énonciation autodiégétique. Marguerite se rappelle les activités auxquelles elle participe : à Braunlage, elle hurle « en compagnie d'enfants et de monitrices des *Der Führer kommt ! Der Führer kommt !* » (P, 47) afin de voir Hitler pour la première fois, encore un premier mai, dans le stade olympique de Berlin, elle fait partie d' « une foule hystérique » (P, 49) qui organise une manifestation gigantesque pour accueillir Hitler « comme un dieu » (P, 49). Ensuite, un jugement s'insère : « Aujourd'hui, j'en ai honte, c'est comme une tare dont je ne réussirai jamais à me débarrasser. Quand ma pensée va vers l'Allemagne, la culpabilité vient automatiquement l'assombrir » (P, 49). Alors, l'expression « Aujourd'hui » marque bien le moment d'énonciation de la narratrice, voire, ce repère temporel se

réfère au présent qui est conventionnellement défini par la date de publication du texte, et il occupe sur la ligne du temps une position fixe, en n'importe quel point du texte²⁸⁸. Donc, c'est le « je » narrant qui fait son autocritique, et en plus, quant à son pays dont le « je » narré tient à tout prix à se distancier, elle fait preuve d'une nostalgie. C'est bien ce que nous avons déjà analysé dans la partie précédente, l'écriture de la mer de son pays natal à l'appui : « la mer Baltique de mon enfance [...] permanence de la mer » (*P*, 259).

Pour ainsi dire, lorsque le « je » personnage parle de son livre *De mémoire de femme*, il coïncide avec notre auteure. Et l'écriture autofictionnelle dans *Parallèles* prend tout son sens, puisque la narration à la première personne « je » témoigne d'un des traits communs à toutes les autofictions : « le je ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique dont on a vu qu'elle fondait le projet autobiographique »²⁸⁹. Précisément, en tant que narratrice, le « je » se situe à deux niveaux différents, narratrice au premier niveau, comme instance projetée de l'auteure, alors, nous pouvons dire que le « je » narrant prédomine le monde commenté, relativement, narratrice au second niveau, comme personnage, donc, le « je » narré relève du monde raconté. Ainsi, le « je » est à la fois instance narratrice et instance actrice dans cette écriture autofictionnelle. Et au fur et à mesure de l'évocation d'une manière progressive, surgissent des changements d'identité du personnage derrière le « je » narré, et jusqu'au moment où le « je » narré coïncide avec le « je » narrant. Et tout cela fait partie de la recherche identitaire du personnage Marguerite. Bien entendu, c'est le « je » narrant qui manipule les fils du récit, et le « je » narré n'est vu que par et à travers l'instance narratrice.

D'ailleurs, comme ce que nous avons déjà analysé précédemment, par l'intermédiaire de la mise en abyme, il est possible que l'auteure soit davantage associée à la narratrice au moment d'énonciation, notamment au Présent qui joue un rôle important dans le monde commenté. Par conséquent, il semble que

²⁸⁸ Vuillaume Marcel. « Le repérage temporel dans les textes narratifs ». dans *Langages*, 27e année, n° 112. Décembre 93. Temps, référence et inférence. p.92.-93.

²⁸⁹ Sébastien Hubier. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin, 2003, p.123.

l'auteure décide du développement du « je » narré pour « s'invente(r) une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle »²⁹⁰. En même temps, l'écriture de soi offre à l'auteure l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d'être tout à la fois elle-même et une autre. Par conséquent, malgré tout, « en dépit que j'en aie, ce je, c'est toujours un peu moi-même, qui l'actualise en le lisant, qui désire et expérimente par lui »²⁹¹.

En second lieu, d'après ce que nous avons déjà conclu dans la partie antérieure, l'emploi du temps Présent suscite une hallucination entre le moment d'énonciation et le temps remémoré, en même temps, la distinction entre la situation d'énonciation où se trouve le « je » narrant et la situation narrée où existe le « je » narré se traduit davantage par les modes de discours rapporté. Evidemment, en nous appuyant sur notre recherche dans le sous-chapitre « Temps du dialogue », nous pouvons dire que de nombreux dialogues introduits dans le récit témoignent bien du changement de situation d'énonciation, dans lequel le « je » narrant cède au « je » narré. Par exemple, Marguerite, le « je » narrant, se rappelle sa première séparation d'avec la famille :

C'est mon père qui m'amène à Braunlage, petite station balnéaire dans le Harz. Nous descendons du train, un taxi nous conduit à destination.

« C'est ça, le Kinderheim ?

– Oui », me répond-il.

Avait-il seulement le cœur serré ? Je ne me pose pas la question, lui dis qu'alors je n'ai plus besoin de lui. Lui dis de s'en aller, de reprendre le train pour la métropole, d'aller à son travail.[...] Mon père part tranquille, sa fille est à l'aise ici. (P, 46)

En comparaison avec le discours de Marguerite, qui participe d'une auto-connaissance de soi : « je suis une enfant curieuse, je veux connaître le monde, l'idée d'aller vivre avec d'autres enfants me plaît » (P, 46), l'insertion du dialogue court entre père et fille a pour objectif de mettre en évidence le caractère du « je » narré, soit la petite Marguerite. Puisque utiliser le discours direct, ce n'est pas seulement rapporter un énoncé, mais rapporter toute une situation d'énonciation,

²⁹⁰ Vincent Colonna. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. op. cit.*, p.30.

²⁹¹ Sébastien Hubier. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction. op. cit.*, p.138.

définie par un locuteur et des coordonnées spatio-temporelles. Dès lors, le « je » narré ici s'attache certainement à cette situation où le personnage se sépare avec son père. Sans aucun doute, le discours direct a pour effet de dévoiler au lecteur des éclats de passé dans leur authenticité originelle. Nous pouvons dire que le lecteur est placé au fur et à mesure du changement d'énonciation au plus près du « je » personnage. Par un autre biais, nous remarquons que les pensées du « je » personnage sont transcrites sous forme de monologue intérieur noté par une tournure réflexive : « je ne me pose pas la question », et en fait, nous pouvons dire que la narratrice met ainsi en scène sa propre parole ou sa pensée. En plus, vers la fin, l'emploi de « sa fille », qui met en évident l'identité du personnage ici, semble souligner avec intention la distance entre le « je » narré d'avec le « je » narrant, c'est-à-dire entre le personnage et la narratrice. Pour ainsi dire, la narratrice s'efface devant des bribes de discours direct, et objective sa parole ou sa pensée.

D'ailleurs, même si le discours direct ne fait pas partie du dialogue, lorsque la narratrice choisit le style direct pour rapporter ses propres paroles, elle s'en distancie le plus nettement. En ce cas-là, nous pouvons dire que surgit aussi un clivage du « je ». Marguerite raconte ainsi son histoire avec Lucienne en relatant qu'un jour Lucienne lui parle de ses inquiétudes le matin quand elle se lève :

je lui dis que cela me semble normal, que moi aussi je me fais des soucis, le matin, au réveil, au sujet de ma fille, d'un travail pas encore entrepris, d'une facture à payer, d'un acte maladroit et peut-être même injuste commis la veille. [...] Dans notre cas, il faut tout simplement se lever, lui dis-je. (P, 208)

Alors, l'opinion de Marguerite dans cette communication en contexte est soulignée par l'émergence impromptue du discours direct, isolé dans la narration, qui est ici composée des discours indirects. En fait, les discours cités sont censés être subordonnés au discours du narrateur, précisément, subordonnés ici au discours du « je » narrant : « je lui dis que ». Pour ainsi dire, l'emploi du discours direct a pour effet de manifester que la narratrice, soit le « je » narrant, veut faire entendre directement la voix du personnage qu'elle était. En effet, la narratrice est capable de se séparer de ses dires passés en montrant la plus grande neutralité possible, mais le discours direct implique quand même un commentaire qui relève

de la narratrice, précisément de son statut autonome. En même temps, l'insertion des discours directs dans une situation d'énonciation permet de couper le monologue de la narratrice et d'enrichir la structure narrative d'une part, et de mettre en relief la pensée et la parole du personnage de l'autre.

II.1.b. Paroles du personnage rapportées par le « je » narrant

Dans la perspective autodiégétique, la focalisation du « je » ne peut être qu'interne et unique. Il est certain que la narratrice autodiégétique évolue dans les limites de sa seule conscience à cause de la focalisation interne. En même temps, le « je » narré est mis en rapport avec son entourage, alors, quant à tout ce qui se passe autour de lui, dans la contrainte de la focalisation interne, il faut que les paroles de l'autre personnage dépendent de la narration de Marguerite, qui est à la fois le personnage focalisateur et focalisé, et que la narratrice reconnaisse ses ignorances à propos de l'autre personnage. Par conséquent, d'une part, comme l'intrusion du personnage, le discours direct des personnages qui est introduit a pour effet de réduire pour le lecteur des éclats de passé dans leur état primitif et originel. D'autre part, on remarque que la parole de l'autre personnage peut davantage se fondre dans le discours de la narratrice au moyen du discours indirect et du discours indirect libre. En attendant, car les paroles rapportées sont soit adressées à un tiers, soit intérieures, il semble que la narratrice a l'intention d'établir des communications avec des personnages, de telle façon que Marguerite garde son monopole de la parole directe d'une part, et que sa mémoire dont relèvent les autres personnages soit restituée.

Sans aucun doute, l'état familial pendant la guerre fait partie du souvenir de Marguerite. En fait, il est remarquable que dans cette famille paternelle où la femme reste longtemps silencieuse, il n'y ait que le père à qui la narratrice laisse la parole directement de temps en temps. En plus, dans une certaine mesure, c'est à travers la parole du père que la narratrice commence à nous évoquer son souvenir pendant la guerre : « *Finis Germania*, dit mon père, [...] Il déclare qu'il faut s'inscrire dans l'opposition, rester en vie si possible, ne pas se laisser écraser par le régime » (P, 47). Il est certain qu'avec le discours indirect, la parole du père se trouve réduite à une proposition dépendant de la parole de la narratrice. Par contre, le discours direct a pour fonction ici de provoquer le commentaire de la narratrice,

soit son discours argumentatif : « *Finis Germania*, oui, mais pas pour toujours. Après la guerre, il signera avec d'autres, dont Konrad Adenauer, le document de fondation de la CDU, de la Christlich-Demokratische Union, cet important parti politique allemand » (P, 47-48). Pour ainsi dire, la narratrice joue toujours son rôle dans l'énonciation même si la place est réservée à la parole de l'autre. Pour ainsi dire, la narratrice tente de garder sa voix unitaire qui met en relief l'homogénéité du discours, mais, malgré la difficulté, le partage des voix s'établit, ainsi le père montre des photos dans son bureau à Marguerite en lui disant :

« Regarde bien, Marguerite. Regarde ce qui se passe en Pologne. Des massacres de Juifs. Regarde bien, il faut que tu saches. Mais n'en parle jamais, à personne. »

Des groupes de gens, hommes, femmes, enfants, nus, debout, se serrant les uns contre les autres dans l'attente de l'impensable.

Des cadavres, pêle-mêle dans d'immenses fosses communes. Des hommes en uniforme, avec des fusils, des revolvers, des chiens. Des bergers allemands, des hommes allemands. Des SS. Des criminels.(P, 49-50)

Par là, les images de la misère humaine sont mises au jour. Et des discours descriptifs qui semblent donner la description informative des photos, peuvent être considérés comme le mélange de la voix du père et celle de la narratrice, puisque le père et la narratrice occupent tous les deux à ce moment-là la position en tant qu'observateur. Alors, les voix sont superposées et les frontières sont indiscernables, mais émergent toujours les paroles de l'autre par le « je » narrant.

Par ailleurs, pareillement à ce que nous avons déjà travaillé sur *De mémoire de femme* : il existe l'impossibilité du souvenir, tels que la période prénatale, la scène de la naissance, la petite enfance, la narration au sujet de la naissance de Marguerite dans *Parallèles* témoigne aussi de la fictionnalité. D'une part, nous remarquons que le « je » narré qui équivaut au personnage de Marguerite est toujours absent dans cette scène, par contre, les personnages principaux ici sont le père et sa femme. En ce temps-là, d'abord, la scène est reproduite au moyen du dialogue des deux personnages :

« Regarde bien. Tu ne sais pas regarder.

– C'est une fille. Vraiment. Elle a l'air très méchante, mais c'est bien une fille.

– *Regarde encore.*

– *Ça ne changera rien. Elle est comme les deux autres.* »(P, 40)

Alors, des discours directs nous ramènent factivement au plus près des deux personnages et de la situation où ils étaient. Ensuite, le récit recourt à la troisième personne, qui permet à Marguerite de rester à distance pour qu'elle soit une narratrice extradiégétique, comme elle a déjà parlé dans « Le projet » de sa décision de rester convenablement hors des deux personnages pour laisser « galoper l'imagination » (P, 12). En plus, les guillemets utilisés ici estompent la fonction de la narratrice, c'est-à-dire que la narratrice ne prend pas la responsabilité des discours rapportés. Nous pouvons peut-être prendre ce que Paul Valéry parle de la mise en accusation opérée par les guillemets pour référence :

Je mets entre guillemets comme p(our) mettre, non tant en évidence, qu'en accusation – c'est un suspect. On bien je suppose au sens l'idée de l'emploi que font tels ou tels. Je ne prends pas la responsabilité – du terme – etc.

*Guillemets = provisoire. (Paul Valéry, Cahiers.)*²⁹²

D'autre part, en tant que narratrice au premier degré du récit, Marguerite reste en position de supériorité par rapport aux personnages, donc, il semble qu'elle voit ou sait tout des événements et des personnages de l'histoire : « Le père sent une petite colère monter en lui » (P, 40) et « sa femme ne retient plus ses larmes. Elle n'aime pas quand son mari s'enferme avec ses livres, elle n'aime pas cette vie où chacun a sa place désignée d'avance : l'homme, sa profession, la femme, son rôle de maîtresse de maison » (P, 41).

Cependant, dans des exemples cités ci-dessus, nous remarquons une tension entre le point de vue du personnage et le point de vue de la narratrice. Au début, bien que la narratrice adopte le point de vue interne du père, le père devient à ce moment-là un énonciateur second. Et petit à petit, la narratrice ne reprend la parole jusqu'au moment où le récit relate une discussion entre la femme et sa mère sur son avenir et s'exprime l'intérêt de la femme aux études universitaires. Notamment, le récit à la troisième personne est interrompu par une narration à la

²⁹² Cité par Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation. op. cit.*, p. 47.

première personne : « Elle, elle avait servi de dame de compagnie à sa mère qui avait protesté le jour où sa fille avait essayé de lui faire lire un rapport sur l'admission des femmes aux études universitaire. Balivernes, tout cela ! N'y pense pas ! J'ai besoin de toi ! » (*P*, 42)

A la différence des discours directs avec les guillemets qui constituent un échange entre les deux personnages, le discours ici donne une impression de l'intrusion d'un personnage, qui incarne une mère autocratique, et ses apostrophes sont adressées à sa fille qu'elle espère régir. Evidemment, le pronom « je » dans la voix narrative qui désigne un autre personnage, mais passe par la subjectivité de Marguerite, marque dans une certaine mesure un clivage du « je », voire constitue une autre image du « je » de la narratrice dans l'écriture autofictionnelle. Puisqu'en comparaison avec le « je » Marguerite, qui se présente comme une mère tigresse mais tolérante, qui confère la liberté aux enfants. Et en face de la divergence d'opinions, « Parfois, nous avons envie de dire ce que nous pensons, [...] Mais nous nous taisons, sourions aimablement »(*P*, 172) Par conséquent, cette prise de la parole au nom de la mère « Balivernes, tout cela ! N'y pense pas ! J'ai besoin de toi ! » peut être interprétée de manière contradictoire, soit comme une attitude de rejet qui est à l'opposé de l'attitude de Marguerite envers ses enfants. Néanmoins, « J'ai besoin de toi » indique une relation étroite et constante entre la mère et la fille, qui marque aussi la relation entre Marguerite et sa fille, et fait allusion à la peur de la mère de perdre sa fille : « nous ne disons rien, nous nous taisons. Nous n'aimons pas nous disputer avec nos filles, nous en aurions trop mal. Alors nous marchons sur des œufs lorsqu'il s'agit d'elles ». (*P*, 173) Pour ainsi dire, l'insertion de la voix de l'autre a pour effet de mettre en relief la transgression de la narration autodiégétique, ou bien tout cela renvoie à une implication entre le « je » et le « nous », dont nous allons parler prochainement.

II.2. Lucienne : énonciation biographique

Dans le chapitre « Le projet », Marguerite prévoit que son écriture en ce qui concerne la vie de son amie, l'auteure Lucienne Lacasse-Lovsted, est à la fois réelle et fictionnelle. Sans aucun doute, le but discursif interne de cette biographie est de raconter la vie de Lucienne. Dans ce sens-là, elle se distingue d'autres récits de vie, tels que l'autobiographie et les mémoires, qui sont des textes de

même type, mais le but est de décrire ou de raconter la vie de celui qui écrit. En même temps, nous remarquons que l'écriture de Marguerite vise non seulement à raconter la vie d'un individu, mais aussi regardée comme une réécriture de l'histoire collective. Alors, des discours servent à exprimer des attitudes de l'auteur vis-à-vis de l'individu, soit des éloges, soit des critiques, et également, à refléter ses attitudes envers certain ordre-social. Par là, d'une part, émergent des interventions qui correspondent aux moyens mis en œuvres afin d'atteindre le but discursif de l'auteure, précisément, nous trouvons des citations des écrits de Lucienne, des photos et ses publications comme les témoignages individuels. D'autre part, la présentation des sources d'information donne normalement lieu à des inférences, des commentaires et des évaluations de l'auteure. Dans ce cas-là, l'intégration de l'auteure est autant un acte concourant à l'atteinte du but discursif propre à la biographie.

Bien que le temps soit en principe divisé en deux : le moment d'énonciation de Marguerite et le temps remémoré, il est remarquable que le moment de la rencontre des deux personnages joue un rôle important au niveau de la structure narrative. C'est la raison pour laquelle nous avons déjà travaillé dans le chapitre « Temps du dialogue » sur le souvenir commun des deux personnages après leur rencontre, qui est présenté habituellement sous forme de dialogue. Certes, tous les événements qui se passent entre elles peuvent être considérés comme formant la mémoire de Marguerite. Donc, vu la structure narrative de *Parallèles*, en plus des souvenirs de Marguerite racontés à la première personne « je », tout de suite, nous allons nous concentrer sur la narration hétérodiégétique, plus précisément, sur le passé de Lucienne d'avant sa rencontre avec Marguerite, qui est relaté à la troisième personne « elle ». D'ailleurs, d'après ce que nous avons conclu dans « Récit aux deux niveaux », il existe encore une strate temporelle où Lucienne renverse la prédominance de la narratrice extradiégétique de Marguerite, précisément, elle donne sa propre voix en tant que narratrice autodiégétique au niveau intradiégétique. Par là, il s'agit d'une hétérogénéité dans cette énonciation hétérodiégétique.

II.2.a. De Lucienne à José : narration hétérodiégétique

Dans le chapitre précédent, la quête identitaire de Marguerite est analysée en rapport avec son exil pendant la guerre, alors, en ce qui concerne Lucienne, sa vie participe également d'une recherche de l'identité, mais dans le contexte où le Québec est encore sous l'influence de la colonisation. Pour ainsi dire, émergent des étapes successives de son évolution psychologique et de son développement de l'identité féminine dans la narration de Marguerite. En même temps, par l'intermédiaire de la citation des écrits de Lucienne et des discours rapportés du personnage, il semble que la narration est interrompue, de telle manière que l'énoncé et l'énonciation soient mis en relation. Précisément, cette relation se traduit soit par la concordance entre le personnage et la narratrice, soit par la divergence entre eux. D'ailleurs, Simon Fournier pense qu'il existe des thématiques relatives, qui sont jugées pertinentes pour décrire la vie de ce personnage sans l'être pour celle d'un autre, c'est-à-dire toute biographie comporte des points de passage obligés, tels que les dates et les lieux de naissance et de résidence ainsi que la situation sociale et familiale de l'individu²⁹³. C'est pourquoi nous nous rendons compte que la narration de Marguerite commence par l'évocation de la naissance de Lucienne, y compris les circonstances de sa naissance et la situation de sa famille. En fait, sa narration peut être divisée en deux parties, dans lesquelles alternent deux formes narratives : l'une raconte l'histoire de la naissance de Lucienne jusqu'à la mort de sa mère, l'autre raconte l'histoire à partir de son enfance jusqu'à la rencontre avec Marguerite. En attendant, bien que la narration soit hétérodiégétique, nous remarquons que la narratrice adopte le point de vue différent, précisément, émerge le changement du point de vue de la narratrice au point de vue du personnage.

En premier lieu, nous nous concentrons sur l'analyse de la première partie : Marguerite, en tant que narratrice extradiégétique, raconte dans un récit hétérodiégétique, la naissance de Lucienne, cependant, elle raconte du point de vue empathique, c'est-à-dire qu'en tant que femme écrivaine ou féministe, elle est

²⁹³ Simon Fournier. « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours ». dans *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*. Volume 11, Summer/Été, 2005. [en ligne]. In : *Æ*. Disponible sur : < http://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm >. (Consulté le 28 mars 2014)

empathique avec le personnage de Lucienne. Donc, elle peut réinventer les pensées, les paroles et les perceptions de Lucienne. Dans la scène où Lucienne est née, sa mère est le seul personnage. D'une part, la narratrice emploie des discours directs du personnage afin de représenter la scène : « Tu me l'as donnée, mon Dieu, reprends-la! [...] Tu me l'as donnée, reprends-la! [...] Tu me l'as donnée, reprends-la donc! [...] Tu me l'as donnée, reprends-la donc! [...] Prends-la donc, mon Dieu, moi, je n'en peux plus » (P, 22-23) Nous remarquons que des prières, plutôt des cris vers Dieu, nous dépeignent une image vive d'une femme désespérée. Et le discours direct prétend restituer fidèlement les paroles citées, soit les paroles du personnage, alors, nous pouvons dégager le locuteur citant, ici Marguerite, de toute responsabilité énonciative. Cependant, elle prend néanmoins en charge l'assertion qu' « une jeune femme assez fragile » (P, 22) tient les propos rapportés. D'autre part, en plus des paroles de cette jeune femme, la narratrice pénètre dans ses pensées :

Elle le comprend. Comment Dieu peut-il veiller au bien-être du monde entier ? Il y a tant de naissance au Québec, comment peut-il prendre en charge une telle multitude ? Il faudrait vraiment qu'il soit tout-puissant. Elle, faible femme, a du mal à s'occuper toute la journée du ménage, de la cuisine, des six, non, des sept enfants...(P, 23)

Evidemment, nous nous trouvons ici face à un emploi de discours indirect libre, qu'Alain Rabatel nomme un exemple « classique » de discours indirect libre qui exprime des pensées du personnage, et l'autre exprime des paroles²⁹⁴. A cet égard, ici, l'emploi du discours indirect libre a pour effet de superposer la voix du personnage et celle de la narratrice, en même temps, selon Rabatel, le discours indirect libre est défini « moins comme un *mélange de voix* que comme un *mélange d'espaces mentaux* »²⁹⁵. Donc, on se rend compte de « la labilité »²⁹⁶ avec laquelle la narratrice passe de son propre espace à celui du personnage. En fin de compte, la narratrice a l'intention de mettre en relief le développement de l'identité féminine au Québec, et l'histoire de cette femme malheureuse est

²⁹⁴ Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II, Dialogisme et polyphonie dans le récit*. Limoges, Lambert-Lucas, 2009, p.425.-.426.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.448.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.449.

considérée comme un témoignage individuel, mais est mise en relation avec le contexte social, c'est pour cela que nous pouvons dire que la narratrice pense à cette interrogation : « Il y a tant de naissance au Québec, comment peut-il prendre en charge une telle multitude ? Il faudrait vraiment qu'il soit tout-puissant » (P, 23). Alors, tout cela implique un rapport entre le récit individuel et le récit pluriel, nous allons l'étudier plus tard.

Ensuite, après la naissance de Lucienne, un autre personnage, le boulanger, fait son apparition. Et pareillement, au moyen du discours indirect libre, la narratrice passe à l'intérieur du personnage :

Le boulanger s'inquiète pour la petite qui pleure sans arrêt. Comment cette enfant peut-elle être de trop pour sa mère ? Il y a bien des femmes qui ont enfanté plus souvent ! Est-ce parce qu'elle ne veut pas de cette petite que son lait se tarit ? Comment une femme peut-elle ne pas vouloir de son enfant ? le rejeter ? (P, 25)

Dans ce sens-là, le boulanger blâme plus ou moins sa femme pour son attitude vers son enfant, et à son avis, sa femme est tenue pour une folle à cause de ses paroles et de son comportement incompréhensible, puisqu'il prend finalement la lourde décision d'amener sa femme à l'asile. Cependant, nous remarquons que petit à petit surgit un conflit entre le point de vue représenté de la narratrice et le point de vue raconté du personnage, de telle manière que la narratrice soit dans une situation de supériorité cognitive sur son personnage, et qu'elle puisse montrer sa compassion pour cette femme, dont le sort est misérable.

En fin de compte, tout cela revoie à la notion du point de vue raconté, qui est définie à partir de la définition de l'empathie, c'est-à-dire le récit est écrit d'après la perspective d'un personnage qui n'est pas exactement le focalisateur. Alors, prenons l'exemple suivant, bien que des questions soient censées continuer d'assaillir l'homme, en effet, tandis que le récit empathise sur la femme, l'essentiel des qualifications, modalisations sur elle sont assumées par la narratrice, en sorte qu'il est raisonnable de parler ici d'un véritable point de vue de la narratrice²⁹⁷ :

²⁹⁷ *Ibid.*, p.508.-.509.

Ce ne sera pas facile. Une femme si belle, si douce... Comment lui expliquer la chose ? Elle s'accrochera à son mari, il aura beau lui dire qu'elle doit être hospitalisée pour quelque temps, elle ne le croira pas. Après tout, elle n'est pas bête, elle sait bien quelle sorte de malades on met à l'hôpital Michel-Archange. Comment pourra-t-il la laisser dans cet endroit, parmi les fous muets ou hurlant leur misère ? [...] Comment la folie est-elle venue s'installer en celle qui semblait si raisonnable ? Si joyeuse ? Si tendre ? Comment pourra-t-il vivre sans elle ? (P, 26)

Sans aucun doute, la narratrice ici adopte une position empathique sur la femme, mais reste économe de ses jugements. Autrement dit, au lieu d'exprimer directement son point de vue, elle se contente de poser des questions qui sont censées être celles-ci. En d'autres termes, ses commentaires au propos du sort de la femme se fondent avec ces interrogations d'un ton à la fois ironique et critique. Par ailleurs, la tension entre le point de vue représenté de la narratrice et le point de vue raconté du personnage aboutit à la voix partagée entre la narratrice et le personnage : « Là, elle dort, dort dans cette chambre où il n'ose plus se coucher de peur qu'elle se remette à dire des choses insensées. *Ne me touche pas. Je ne veux plus d'enfant. Le curé se trompe. Le bon Dieu ne veut pas prendre soin des enfants... Le bon Dieu n'est pas bon...* » (P, 27) Ici, le discours direct du personnage concourt à la coïncidence de la pensée de la narratrice et de celle du personnage. Autrement dit, par rapport au récit où la narratrice relate cette histoire en perçant à jour les propos ou pensées des personnages, la narration ici à la première personne témoigne d'une intégration de la narratrice en incarnant ce rôle. Alors, à ce moment-là, elle parle au nom de cette femme d'une part, et parle en faveur de toute la femme qui ne soutient plus la pression familiale de l'autre. Pour ainsi dire, dans le déroulement de la narration à propos de l'histoire de Lucienne, Marguerite prend en charge le reflet de la condition de la femme dans la société québécois et celui de son évolution.

En second lieu, notre analyse porte sur la deuxième partie de la narration de Marguerite sur la base de la vie de Lucienne. Cela veut dire que Marguerite remplit toujours le rôle de narratrice extradiégétique, en racontant l'enfance de Lucienne et ses fuites pour la liberté. D'une part, étant donné que Lucienne devient le personnage principal, la narratrice relate son histoire en adoptant le point de vue interne. C'est-à-dire, quant à tout ce qui se passe autour de Lucienne,

nous ne le connaissons qu'à travers sa perception. Par exemple, au moment où Lucienne se trouve dans la salle d'attente de la gare pour partir loin, à travers ce qu'elle voit et sent, le lecteur semble arriver aussi à la gare :

Lucienne est à la gare, [...] la peur aux tripes. Toute la journée elle s'est demandé si elle avait raison de partir. La grande horloge avance par mouvements saccadés en faisant un bruit qui rappelle, en sourdine, le bruit du claquoir. Lucienne a mal au cœur. Les deux tons de verts des murs lui rappellent ses indigestions enfantines de pommes vertes, certaines étés. L'ampoule électrique qui se balance chaque fois que quelqu'un ouvre ou ferme la porte lui donne le vertige.(P, 89)

Ici, la situation dans la salle d'attente est représentée à travers le point de vue de Lucienne, soit par son audition et sa vision, qui conduisent à ses sentiments, tels que la douleur dans son cœur, le vertige. Ou encore, le récit donne l'impression que le lecteur connaît bien la situation familiale de Lucienne à travers sa perception de l'extérieur : « *Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien. L'odeur du pain frais et la prière s'inscrivent solidement dans la réalité de Lucienne, dans sa mémoire* » (P, 37). Et ce point de vue interne est représenté par la corrélation du discours direct, qui met l'accent sur ce que Lucienne entend et se rappelle, alors, c'est là dans une maison de boulanger qu'elle vit.

D'autre part, on se rend compte que le point de vue représenté de la narratrice est en général supérieur à celui du personnage. En fait, les deux points de vue s'entremêlent lorsqu'ils apparaissent dans les mêmes phrases. Alors, suivons l'exemple ci-dessus, la narration au sujet de la situation familiale de Lucienne continue :

Faute d'argent, les murs extérieurs de la maison du boulanger sont restés sans crépi. A la place prévue pour un jardin, un terrain vague attend qu'on s'en occupe. Il n'y a ni arbre ni buisson, aucune fleur. Seulement de la terre battue qui se fait boue quand il pleut, devient dure comme du ciment sous le soleil.(P, 37)

Alors, quoiqu'il manque de verbes de perception, il semble que le lecteur voit la maison avec les yeux de Lucienne, puisque à l'instar l'odeur du pain frais et la prière, la maison et la pauvreté s'inscrivent également dans la réalité et la mémoire de Lucienne. Cependant, au fur et à mesure que Lucienne exprime sa

honte de son origine modeste : « La petite aura toujours honte de ces circonstances. Jamais elle n'invitera ses amies » (*P*, 37), il semble que le point de vue représenté de la narratrice l'emporte. Puisque la narratrice « n'est pas soumis(e) aux contraintes spatio-temporelles dans lesquelles le PDV (point de vue) du personnage est en principe prisonnier »²⁹⁸. Donc, la narratrice est plus savante que le personnage, ici, elle connaît même l'avenir du personnage, ainsi la narratrice commente la honte de Lucienne qui vient de la pauvreté : « C'est du provisoire, du non-fini qui perdure, qui reviendra hanter encore les rêves de Lucienne devenue vieille femme » (*P*, 37).

Par un autre biais, émerge souvent le conflit entre le point de vue représenté de la narratrice et le point de vue raconté du personnage, mais tant l'énonciation que l'énoncé, manifestent la quête identitaire de Lucienne. Quand Lucienne décide de s'évader de Rimouski, son monologue intérieur marqué par une tournure réflexive a pour objectif de témoigner de son envie d'une vie heureuse : « Lucienne se dit qu'une vie vouée à de bonnes causes, [...] effacerait peut-être ses péchés, lui éviterait le purgatoire et l'enfer » (*P*, 85). Ensuite, le récit est représenté par le point de vue de la narratrice qui parle encore une fois de l'avenir de Lucienne : « Elle sera sauvée, cachée dans le giron de l'Eglise ! Protégée ! Puis, Ottawa... La grande ville... L'université... Les étudiants... Non, finies les tentations ! A partir de maintenant, elle sera bonne ! » (*P*, 85). Pour ainsi dire, dans la narration de Marguerite, bien que Lucienne soit hantée par sa honte qui résulte de la famille, de sa naissance qui provoque à son avis la mort de sa mère, elle a soif de liberté, elle ne veut pas trouver un mari, faire des enfants avec lui, « L'idée fait peur à la jeune fille » (*P*, 39). Au contraire, elle espère vivre en se distanciant de son enfance, de son adolescence troublée. Alors, c'est pourquoi elle porte le nom José Lacasse au lieu de Lucienne dès qu'elle commence sa vie aux Equipières sociales.

En sens inverse, il est intéressant de noter le changement de la position de la narratrice dans la narration au sujet de José Lacasse. C'est-à-dire que la narratrice relate en adoptant quand même la focalisation interne, mais elle se trouve plutôt au moment des commentaires. En plus, à la différence de la cohésion

²⁹⁸ *Ibid.*, p.509.

entre la narratrice et le personnage qui se traduit par leur poursuite commune du bonheur, il s'ensuit ici une divergence entre la narratrice et le personnage. D'abord, l'introduction des écrits de José fait preuve de son changement : « *Seigneur, vous savez bien que c'est/pour Vous que je m'arrache au sommeil./Et c'est ce qui me fait sourire./ Dès mon réveil, ma pauvre nature est là/qui lutte contre les désirs de mon cœur/mais, si Vous m'assistez, mon Dieu,/que craindrai-je ?* » (P, 114) Evidemment, les écrits de José ont pour effet de laisser parler José directement, et de montrer qu'elle devient une prisonnière du mysticisme de la foi. Et ensuite, la narratrice commente d'un ton critique en interrogeant :

si faible, si impuissante, lâche et craintive, est-ce bien la fille de Rimouski, celle qui a couru le long du fleuve, qui le soir a porté l'argent du boulanger au marchand de farine, celle qui a pris le train toute seule alors qu'elle n'avait jamais voyagé ? Que lui est-il donc arrivé ? On l'a maîtrisée encore une fois, l'a ramenée dans l'humilité, l'a matée.(P, 116)

Sans aucun doute, José devient moins active, et il semble que son envie de liberté et sa passion pour une vie heureuse s'effacent au fur et à mesure de la contrainte religieuse. En attendant, en comparaison avec le commentaire de la narratrice, l'évaluation de Mme B., qui est la directrice de l'Institut, insiste davantage sur l'obéissance : « *Il y a chez elle un peu de nonchalance, de goût de liberté. Il est de temps en temps nécessaire de la ramener dans l'humilité* » (P, 113). Dans une certaine mesure, l'interrogation de la narratrice ne porte plus que sur José, mais sur toutes les filles qui ont le même sort que José. En d'autres termes, la narratrice manifeste ici sa plainte contre l'emprise de la religion, qui empêche la jeune fille de poursuivre ses quêtes du bonheur. En plus, d'après ce que nous avons déjà analysé, ce dévouement à la religion participe de l'attitude du colonisé décrite par Albert Memmi. Le personnage a envie de se protéger du monde grâce aux valeurs traditionnelles, et l'emprise de la religion fait partie de la problématique coloniale dans l'histoire du Québec. Le récit à la base du témoignage individuel reflète dans une certaine mesure la situation sociale, donc, il s'agit plutôt d'un récit pluriel que nous allons approfondir prochainement. Cependant, malgré la contrainte religieuse qui entame son désir de liberté, José fait preuve d'une envie de vivre, puisqu'elle continue de s'intéresser à la lecture et

commence à écrire. Pour ainsi dire, de Lucienne à José, le personnage continue sa poursuite du bonheur et sa quête identitaire en faisant face à tous les obstacles.

II.2.b. Journal intime de Lucienne : énoncé autodiégétique

La narration de Marguerite est directement interrompue par la narration de Lucienne, qui se présente sous forme de journal intime, en sorte que le lecteur puisse accéder directement à l'intériorité de Lucienne. En effet, pour éviter de décrire longuement la tristesse, les insultes et les humiliations que les deux personnages n'arrivent pas à supporter, des journaux intimes sont censés souffrir pour démontrer la situation terrible, car des « dates, des noms de lieu, de courts extraits de journaux intimes devront suffire » (P, 121). Sur la base de notre analyse dans le chapitre « Récit aux deux niveaux », nous pouvons dire que Lucienne se transforme en narratrice diégétique, et elle se met à évoquer, dans un récit autodiégétique, sa vie aux Equipières sociales jusqu'à sa fuite à nouveau en raison de la situation insoutenable qui lui est faite. Bien entendu, cette narration autodiégétique de Lucienne a pour objectif de mettre l'accent sur son évolution identitaire. Ainsi, en comparaison avec la narration hétérodiégétique de Marguerite, qui repose aussi sur cette période de la vie de Lucienne, les narrations de deux points de vue différents font dans une certaine mesure preuve d'une hétérogénéité énonciative. Ici, l'interprétation de cette hétérogénéité relève plutôt de la polyphonie, qui est définie en référence à la manière dont les voix de (ou des) narrateur(s) dialogue(nt) avec les voix des personnages²⁹⁹.

Plus précisément, à travers le journal intime qui est dans un certain sens considéré comme une écriture de soi intermittente, il semble que Lucienne est non seulement le personnage principal comme Marguerite, mais encore une narratrice. En ce cas-là, d'après ce qu'affirme A. Rabatel :

le lien entre locuteur primaire (le narrateur) et locuteurs/énonciateurs seconds (les personnages) peut être également distendu en vertu de la discrétion du narrateur

²⁹⁹ *Ibid.*, p.367.

*qui favorise une forte indépendance des personnages, surtout s'ils ne sont pas hiérarchisés, [...] ni homogènes, bref, si les personnages sont complexes*³⁰⁰.

le personnage de Marguerite qui était le porte-voix du narrateur laisse la place, et l'emploi de la technique polyphonique « fait alterner voix, point de vue et systèmes en un dialogue »³⁰¹ qui court sur les chapitres « Evasions », « Situations en fin de compte intenable » et « Scène d'amour » de *Parallèles*. En même temps, surgit l'égalité entre la voix de Lucienne et celle de Marguerite, puisque la voix de Marguerite est mise en sourdine, et que Marguerite, en tant que narratrice hétérodiégétique dans le récit concernant Lucienne, n'est plus le centre hiérarchique dominant de la valeur, mais cette voix de la narratrice affronte en même temps le personnage de Lucienne, qui n'est dominant, ni l'incarnation de la figure de notre auteure³⁰².

Dans le chapitre « Evasions », la narration hétérodiégétique de Marguerite repose sur l'histoire de Lucienne aux Equipières sociales, elle nous montre l'image d'une fille, sous le nom de José, toujours honteuse de ses origines :

Toutes les filles ont l'air plus âgées qu'elle. A en juger par leurs vêtements, leurs manières, elles viennent de Montréal ou bien d'Ottawa. Il n'y a pas de fille comme ça à Rimouski. Elles ont l'air riche. Ce sont probablement des filles de médecin, d'avocat...[...] Vont-elles l'accepter, l'aimer ? Il ne faudrait surtout pas se trahir. Taire le passé, les péchés de la chair, les mensonges. Se taire. [...] Attention ! Ne pas penser à Rimouski, ne pas se souvenir du passé. Apprendre le présent, l'accepter.(P, 94-95)

Dans une certaine mesure, le récit ci-dessus est écrit d'après le point de vue présenté de la narratrice, nous remarquons que José, en tant que le focalisateur, perçoit et pense, il semble que la narratrice « empathise » sur José. Donc, le récit a pour objectif de manifester la volonté de José de couper tous les liens avec son passé et de commencer une nouvelle vie : « La ville natale est loin,

³⁰⁰ *Ibid.*, p.375. Il n'est pas nécessaire que le personnage parle pour exprimer son PDV ; la manière dont le narrateur décrit ou raconte peut renvoyer soit au PDV du locuteur primaire (le narrateur) soit au PDV de tel ou tel personnage (locuteur second, à l'origine du discours rapporté, ou énonciateur second-origine de phrases sans parole).

³⁰¹ *Ibid.*,

³⁰² *Ibid.*,

les ponts sont coupés, aucun retour n'est possible » (P, 95). En même temps, la narratrice raconte que José se contente de sa situation actuelle et estime avoir fait un bon choix de vivre dans cet institut : « C'était évident qu'elle se réjouissait de son départ. Ne pas y penser. Ne pas pleurer » (P, 94), et encore « La vie redevient belle, des portes s'ouvrent, un avenir sans péché s'annonce, la rédemption sera possible. Lucienne ne sera pas une fille perdue » (P, 88). Pourtant, les règles de l'institut, d'une manière compressive, influent imperceptiblement sur José, de sorte qu'elle devient « faible et impuissante », et qu'elle « a fait des progrès du côté de l'humilité et de la soumission, s'est assez bien adaptée à l'esprit de l'Equipe » (P, 114).

Cependant, dans les journaux intimes de Lucienne qui font partie du chapitre « Situations en fin de compte intenable », elle met en lumière, à travers ses voix narratives destinées à elle-même, une attitude contraire à la tendance de se fondre dans l'Equipe indiquée dans la narration de Marguerite : « Je n'ai pas envie de me lever, je voudrais lire, rêver, réfléchir un peu, bref, faire la grasse matinée. Mais c'est interdit. [...] Moi, je suis plutôt mécontente. Je ne veux être ni chaste, ni obéissante, ni pauvre... » (P, 122). Au lieu d'un refuge, l'Institut se transforme néanmoins en joug où Lucienne sent qu' « on (la) traite parfois en domestique » (P, 125). En plus, nous remarquons qu'elle exprime, dans son journal intime, son sentiment de culpabilité, résultant de son esprit libre qui ne se conforme pas aux ordres :

je me suis sentie coupable : ma curiosité, mon indiscrétion, mon manque de résistance aux tentations ont encore eu raison de moi. Mais dans mon for intérieur, je me dis que certaines de mes coéquipières sont folles, que la vie réglementée me donne à moi aussi envie de faire des folies, de sortir un soir et de ne rentrer qu'à minuit, rien que pour voir quelle serait la punition...(P, 135)

Nous voyons que Lucienne, dans ce monologue intérieur fait son autocritique, tout en affirmant son envie de se rebeller. Et par rapport à ce que Marguerite, comme narratrice extradiégétique, raconte dans le récit hétérodiégétique, le changement d'attitude de José affirmant son désir de liberté, ne l'empêche pas d'avoir besoin d'un refuge et d'un soutien dans un monde inconnu : « J'ai trop peur de me faire mettre à la porte sans avoir d'endroit où me

réfugier, sans savoir comment gagner ma vie, comment me débrouiller dans un monde que je ne connais pas. L'idée du vide m'effraie » (P, 135). Alors, il est remarquable que la fille au nom de José semble une fille craintive, au contraire, Lucienne a envie de s'en distancier. Elle garde toujours l'espoir de sa liberté, notamment, la lecture et l'écriture l'encouragent à vivre. Et grâce au *Bulletin* qui publie les écrits des filles, Lucienne se sent « un peu en contact avec le monde » (P, 125) et ne devient pas folle. En fait, elle est contente et fière de s'occuper d'imprimer le *Bulletin*, qui est son trésor. Quand elle tombe malade et se repose dans un sanatorium pour tuberculeux, elle continue de lire : « S'il n'y avait pas la lecture, je craquerais » (P, 140). Pour ainsi dire, Lucienne fait ses efforts pour lutter contre l'ordre imposé à elle et attend le moment où elle pourra s'enfuir à nouveau. Enfin, Lucienne écrit dans son journal l'arrivée de ce jour : « 1955. Bye-bye, les Equipières ! » (P, 146)

Dès lors, Lucienne raconte sa vie avec Didier, qui la sauve des Equipières, « Cet homme...Ma planche de salut... » (P, 146). Mais il la conduit en fait à tomber dans un autre piège. Autrement dit, quoique Lucienne ne soit plus sous la contrainte de la religion et se réjouisse de la relation amoureuse avec cet homme, qui est tout à fait différent de ceux de ses aventures de jeunesse, elle n'obtient pas vraiment la liberté et est incapable de mener une vie heureuse. La dispute à propos du mariage avec Didier pousse Lucienne à partir afin de chercher un père pour son enfant. Puisque à son avis, elle doit vivre dans une famille traditionnelle que constituent le père, la mère et l'enfant, ainsi Lucienne s'interroge dans son journal : « Lucienne Lacasse, fille-mère ? l'enfant, un bâtard ? Je finirai en enfer, c'est certain » (P, 150). En plus, en évoquant une discussion avec Didier, Lucienne explique : « je ne peux pas vivre dans la honte, dans le péché. [...] si on se marie pas, je ne pourrai même pas annoncer ma grossesse à mon père ! » (P, 149-150) Pour ainsi dire, à travers des discours directs de Lucienne, nous remarquons que le sens de la honte obsède Lucienne depuis toujours, et elle espère s'en soulager au moyen du mariage :

Non, je ne veux pas penser à l'autre. Tout était pour le mieux, mon enfant allait avoir un père, un père heureux d'avoir un enfant. J'ai écrit une longue lettre à la famille, leur ai donné tous les détails. Enfin, ceux qui étaient convenables. Et la vie a continué. Une vie assez agréable, somme toute.(P, 155-156)

Par un autre biais, Marguerite, comme observatrice, raconte aussi la scène d'amour de Lucienne dans le chapitre « Scène d'amour ». Et le plus important, c'est qu'elle adopte une attitude de plus en plus critique. Plus précisément, d'un côté, le regard critique que Marguerite pose sur Lucienne suggère un manque d'amour et de sollicitude de Lucienne dans sa vie et son envie de changer sa situation. Quand Lucienne rencontre Didier, elle ouvre son cœur : « <Je voudrais être libre, lui dit elle, elle qui n'a jamais même pensé ce mot-là. Je voudrais être libre>, répète-t-elle » (*P*, 164-165). Dans ce cas-là, à travers des discours rapportés de Lucienne, plutôt ses discours directs, son envie de liberté est mise en relief. C'est-à-dire, quant à la narratrice extradiégétique, Marguerite rapporte les pensées de Lucienne de façon apparemment distanciée, sans exprimer directement un jugement de valeur personnel dépréciatif. Donc, dans le récit hétérodiégétique, Lucienne conserve l'avantage du discours direct, alors que Marguerite s'exprime au travers du discours narrativisé : « tout à coup, la vie est belle. Lucienne raconte sa vie à cet inconnu, ses quinze ans chez les Equipières sociales, l'histoire des fèves et de la discipline, des vœux insensés, déraisonnable » (*P*, 164). Alors, nous nous rendons compte d'un ton sarcastique dans le discours suivant « tout à coup, la vie est belle » (*P*, 164). Pour ainsi dire, dans sa narration, Marguerite exprime petit à petit son point de vue. Comme elle ne comprend pas pourquoi Lucienne peut faire confiance à un inconnu et confier toute son histoire en interrogeant ainsi : « A-t-elle peur de confier son existence à un inconnu ? Non. [...] Est-ce un risque ? Est-ce une planche de salut ? » (*P*, 165) En même temps, il semble que Lucienne lui répond au moyen de ses discours directs : « J'ai survécu aux Equipières sociales, se dit-elle, j'ai survécu à la maladie, je survivrai à n'importe quoi... » (*P*, 165) Pour ainsi dire, à la faveur de l'insertion du discours direct, il semble qu'une communication entre la narratrice et son personnage s'établit.

Le regard critique de Marguerite sur Lucienne marque une différence de point de vue au sujet de la quête de liberté entre les deux femmes. A ce moment-là, nous remarquons que c'est le point de vue de la narratrice qui occupe une place favorable : « Hélas, Lucienne ne sait pas que pour être libre, il faut se libérer. Intérieurement. On ne le lui a pas appris. Elle a encore besoin de quelqu'un d'autre pour la faire sortir de sa cage ; ce n'est pas de cette façon qu'on acquiert la

liberté » (*P*, 165). Proprement dit, en tant que narratrice extradiégétique, le jugement de Marguerite a pour fonction de commenter même la narration autodiégétique de Lucienne qui forme le récit diégétique. Plus précisément, de l'avis de Lucienne, le mariage lui apporte dans une certaine mesure la liberté : « Et la vie a continué. Une vie assez agréable, somme toute » (*P*, 156), mais son divorce prouve le fait que « le mariage qui devait (lui) apporter la liberté a été une prison à sécurité maximale » (*P*, 158). En un mot, au travers des voix narratives des deux personnages, Marguerite est capable de montrer au lecteur la libération des deux femmes d'une manière progressive durant leur quête de liberté, et tout cela renvoie au développement de leur identité féminine en contexte social. Alors, quant à la construction de l'identité féminine et sa relation avec l'ambiance sociale, il s'agit d'un récit culturel ou d'un récit pluriel, sur lequel notre recherche va porter plus tard.

En tout cas, nous revenons enfin à notre problématique principale : la recherche du mélange de la réalité et de la fiction, qui est aussi présentée dans la narration concernant Lucienne, dont nous avons déjà analysé ci-dessus des voix du personnage et des points de vue narratifs. La différence entre récit fiction et récit factuel réside principalement dans le mode, qui est défini par G. Genette comme la régulation de l'information narrative : « On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte et le raconter selon tel ou tel point de vue »³⁰³. Et la subjectivité du personnage dans le récit factuel est toujours introduite par une indication de source : le « récit factuel [...] ne s'interdit *a priori* aucune explication psychologique, mais doit justifier chacune d'elle par une indication de source ou [...] la modaliser par une prudente marque d'incertitude et de supposition »³⁰⁴. Alors, en vertu de ce que nous avons déjà analysé précédemment, nous pouvons dire que le récit est en général raconté du point de vue représenté de la narratrice, qui l'emporte au moins dans le conflit avec le point de vue raconté du personnage. En plus, nous empruntons ici la notion de l'identité narrative de G. Genette : si l'auteur est associé au narrateur, puisque l'auteur est un être réel, le récit est censé être réel. En ce sens, l'histoire de Lucienne racontée par Marguerite peut être considérée comme « vrai ». Et dans la plus part du temps, l'énonciation

³⁰³ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.183.

³⁰⁴ Gérard Genette. *Fiction et diction. op. cit.*, p.77.

hétérodiégétique participe dans une certaine mesure d'un récit factuel. D'où surgit la confusion voulue de l'autofiction et du documentaire.

III. Du récit singulier au récit pluriel

III.1. Destinataire

A l'intérieur de *Parallèles*, la première personne représentée dans la plupart du temps la narratrice-auteure Marguerite, plus précisément, à l'exclusion du journal intime de Lucienne qui s'écrit aussi à la première personne ; et la troisième représente un univers en tant qu'il est différent de l'auteure et du lecteur, où Marguerite n'est qu'un témoin de l'histoire de Lucienne. Alors, de temps en temps, nous remarquons qu'intervient l'emploi de la deuxième personne, que nous pouvons caractériser ainsi : celui à qui l'on raconte sa propre histoire, proprement dit, la deuxième personne représente le lecteur, soit le lecteur réel, soit le lecteur fictif. Par conséquent, dans ce sous-chapitre, notre recherche portera sur le destinataire du récit qui s'intègre dans le récit et joue un rôle important dans une conversation entre le monde que construit le récit et le monde réel.

Sur la base de ce que nous avons déjà analysé, *Parallèles* est avant tout caractérisé par l'écriture autofictionnelle et l'écriture biographique, et en tant que narratrice extradiégétique, Marguerite se trouve dans le récit encadrant qui s'adresse exclusivement au lecteur réel, c'est-à-dire, la personne réelle qui est en train de lire *Parallèles* et le lecteur peut éprouver de l'empathie. Cela correspond au cas de Marguerite racontant un récit premier qui concerne son projet d'écrire l'histoire de deux femmes écrivaines. Avant de se plonger dans son écriture, Marguerite se rappelle qu'elle transfère les enregistrements d'un vieux carnet d'adresse dans un nouveau répertoire, en attendant, elle trouve des informations biffées ou remplacées par d'autres, ou encore rayées et remplacées, et puis, elle semble s'entretenir ainsi avec le « vous » :

Vous me direz que j'aurais, dès le début, dû inscrire les choses au crayon pour pouvoir les réviser sans problème ; je ne me serais pas retrouvée avec toutes ces ratures mal faites, à la hâte. Mais que voulez-vous, je lis plus facilement ce qui est écrit à l'encre. Mes yeux n'ont jamais été très bons.(P, 7)

En apparence, le « vous » signifie d'abord le lecteur implicite, à qui Marguerite a l'intention de répondre : bien que l'écriture au crayon soit facilement à réviser, elle préfère écrire à l'encre, puisqu'elle voit pas clair. Cependant, en comparaison avec ce que Marguerite précise à propos de sa méthode d'écrire : « Je me tiendrai hors de Lucienne et de moi-même pour mieux nous voir [...] l'écriture y met toutes les couleurs, mélange l'imaginaire et le vécu, coupe et rajoute, digresse quand elle en a envie, voile, dévoile, tait » (*P*, 12-13), il semble qu'une métaphore est établie. Plus précisément, il existe certainement une grande fidélité à la réalité dans son écriture, mais aussi une part d'imagination. Et à l'instar des informations rayées et remplacées dans le vieux carnet d'adresse, son écriture implique des rectifications, soit embellir l'histoire vraie, soit l'enlaidir, soit changer les lieux, les époques, l'ordre des événements, en un mot, une écriture est un mélange de réalité et de fiction. Dans ce sens, à partir du « vous », le lecteur réel et le lecteur implicite coïncident, et Marguerite les informe de son projet d'écrire. Par conséquent, nous pouvons dire que Marguerite s'impose dans la narration où elle donne son témoignage et celui de Lucienne, mais elle annonce au lecteur la part de fiction de son récit, soit parce qu'elle ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'elle n'a pas tous les éléments, ou même, si elle les a, qu'elle est incapable de les relier convenablement³⁰⁵.

L'emploi de la deuxième personne dans le dialogue implique le changement de situation narrative. M. Butor pense que la deuxième personne est la plus efficace pour décrire le véritable progrès de la conscience³⁰⁶. C'est la raison pour laquelle surgissent souvent des communications à l'intérieur du récit, c'est-à-dire, au moyen d'une représentation de l'histoire d'une façon interrogative ou introspective, le narrateur s'adresse au lecteur fictionnel, soit le narrataire. Dans le chapitre « Le corps », quand Marguerite se souvient d'expériences que son corps affronte, c'est le soir, et elle se verse un verre de vin rouge. Par là, le récit témoigne du passage du moment d'énonciation au temps remémoré, et au moment d'un deuxième verre de vin, Marguerite revient au moment de l'énonciation :

³⁰⁵ Michel Butor. « L'usage des pronoms personnels dans le roman ». dans *Essais sur le roman. op. cit.*, p.81.

³⁰⁶ *Ibid.*,

Un deuxième verre de vin. Un morceau de fromage, quelques grains de raisin. Pas aussi bon que le raisin muscat d'une autre vie. Voyons, Marguerite, tu ne vas pas te mettre à regretter les fruits d'autrefois. Oublie ça. Enfin, ne l'oublie pas, ta Tunisie, mais ne t'y attarde pas.(P, 235)

Ici, à cause de quelques grains de raisin, Marguerite pense à sa vie d'autrefois, soit sa vie en Tunisie. Cependant, surgit une ambiguïté entre l'envie d'oublier la vie pauvre et malheureuse d'autrefois et le sentiment qu'elle est incapable d'abandonner son passé. Alors, en premier lieu, le passage de la première personne à la seconde a pour effet d'établir une communication entre le présent de Marguerite et son passé. Autrement dit, la narratrice se distancie ici du personnage afin de s'introspecter mieux. Pour ainsi dire, une nouvelle fois, l'emploi de la deuxième personne fait écho au clivage entre le « je » narrateur et le « je » narré, à travers des paroles prononcées par la narratrice au moment d'énonciation.

En second lieu, il est possible que l'emploi de la seconde personne signifie ici que Marguerite donne la parole à quelqu'un qui fait partie de ce « nous ». De plus, Michel Butor a résumé au propos des déplacements de personnes que le « <nous> n'est pas un <je> plusieurs fois répété, mais une composition des trois personnes »³⁰⁷. Ainsi, lorsque le narrateur dit « nous » au lieu de dire « je », c'est parce qu'il s'exprime aussi au nom de la personne à qui il s'adresse. Ainsi, il est évident que le « nous » se compose à la fois de Marguerite, (en tant qu'auteure, narratrice et personnage) et du lecteur. Pour ainsi dire, Marguerite a l'intention d'éviter de raconter cette contradiction qui la persécute, en revanche, elle l'organise dans un récit à la seconde personne pour la faire jaillir plus facilement : « Oublie ça. Enfin, ne l'oublie pas, ta Tunisie ». D'ailleurs, étant donné cette manière introspective reflétée entre le « nous » et Marguerite, le discours énoncé s'adresse ici à « tu », plus précisément, à Marguerite qui devient elle-même le narrateur. En même temps, il semble que l'auteure ait envie d'inviter le lecteur réel à cette communication à travers le « nous », ainsi, il partage aussi ce jugement : il existe une relation ambiguë entre Marguerite et son pays vécu, de telle manière que la confiance du lecteur pour tout ce que le récit apporte soit mise en évidence.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.76.

Par conséquent, nous pouvons dire que toutes ces personnes communiquent entre elles, et qu'il se produit des déplacements incessants.

III.2. Discours culturel

III.2.a. L'évolution identitaire : l'identité féminine et l'identité culturelle

Dans *Parallèles*, le « je » témoigne d'une pluralité. En d'autres termes, il y a d'abord, une distinction entre le « je » narrateur et le « je » narré. Et puis, en plus de la narration à la première personne « je », en tant que narratrice, Marguerite donne de la voix au pluriel « nous ». Et l'emploi de « nous » occupe une place importante dans la structure narrative de *Parallèles*, surtout lors des commentaires. Bien entendu, lorsque notre narratrice-personnage Marguerite dit « nous », cela implique avant tout les deux personnages celui de Marguerite et celui de Lucienne, par exemple, lorsque Marguerite se trouve au moment d'énonciation où elle commente ainsi : « Nous ne nous connaissons pas encore, mais nos sorts se ressemblent : déflorées à la va-vite, Lucienne et moi nous retrouvons seules » (*P*, 83), ou « Nos maris nous ont, sans même le savoir ou le vouloir, décortiquées, analysées. Et malheureusement nous ne savons pas leur dire que nous tenons malgré tout à vivre avec eux » (*P*, 157), etc..

En fait, selon M. Butor, le « nous » se divise en « moi » et « vous », et le « vous » en « toi » et « eux », etc.³⁰⁸, pour ainsi dire, le « nous » concerne dans une grande mesure le destinataire du récit. Donc, dans *Parallèles*, d'une part, l'emploi de « nous » contribue normalement à faire communiquer les deux personnages Marguerite et Lucienne, d'autre part, si nous allons plus loin encore, il favorise la communication entre la narratrice et le destinataire. Ainsi, la fiction documentaire, traite-t-elle du rapport de l'homme aux hommes, du rapport de l'homme (ici, plutôt la femme) au monde dans ses aspects les plus divers³⁰⁹, alors, il est clair que, pour Marguerite Andersen, *Parallèles* constitue une sorte de métaphore sociale, à partir du témoignage individuel des deux femmes écrivaines,

³⁰⁸ *Ibid.*, p.83.

³⁰⁹ Niurka Règle. « Fiction et documentaire : un antagonisme paradoxal ». dans *La fiction documentaire*. [en ligne]. In : Scérén CRDP de l'académie de Toulouse. Disponible sur : <http://www.cndp.fr/crdp-toulouse/spip.php?page=dossier&article=2220&num_dossier=276 >. (Consulté le 07 avril 2014)

qui définit le questionnement sur leur propre identité. Le récit se transforme en récit pluriel dans le but de questionner des discours à la fois historiques et culturels. Perdant leur statut unitaire comme l'affirme Sherry Simon : « La culture perdant son statut de fondement unitaire, la notion d'identité culturelle ne peut plus désigner le tracé confiant des affiliations collectives. L'identité culturelle cède donc le pas à l'identitaire, lieu problématisé de la rencontre entre culture et société »³¹⁰. Et l'identitaire est pensé comme « construction discursive de l'identité, par opposition à l'identité lorsqu'elle est un donné, menacé ou à conserver »³¹¹.

En ce qui concerne l'écriture autofictionnelle, le « je » qui relate des souvenirs d'enfance et spéculé sur la narration au nom de Marguerite n'est pas plus vrai que celui qui prend en charge des énoncés romanesques. Donc, quant à notre auteure, il s'agit d'un procédé pour réinventer une vie, en considérant tous les possibles. Et dans *Parallèles*, Andersen crée en fait deux personnages fictifs inspirés des propres expériences de Lucienne et d'elle-même, précise ensuite la vérité autobiographique et biographique, enfin se pose en commentatrice de sa propre œuvre dont elle établit en quelque sorte une conception : la relation entre l'écriture et l'identité. Plus précisément, quand elle affirme sa propre écriture et l'écriture de Lucienne, elle définit leur identité d'écrivaine. En réalité, chez Andersen, c'est d'abord d'identité féminine qu'il s'agit. A cet égard, la construction de l'identité d'écrivaine est sans aucun doute due au développement de leur identité féminine. En attendant, les parcours personnels des deux personnages sont mis en scène. Rappelons encore une fois : le destin de Marguerite entraîne une certaine errance qui l'a menée de Berlin au Tunis, puis à Montréal, pour arriver à Toronto, et Lucienne départ de Rimouski pour Ottawa, ensuite à Montréal, et puis à Copenhague, enfin, tout se termine à Toronto.

Par ailleurs, comme Marguerite a déjà prévu dans son projet d'écriture que « Deux femmes semblables bien que dissemblables, se faisant face, l'une le miroir de l'autre, sans compétition, sans rien perdre de leurs personnalités individuelles » (*P*, 10), nous pouvons dire que la construction de l'identité de chacune peut se

³¹⁰ Sherry Simon. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal, Editions XYZ, 1991, 185p.

³¹¹ Laurence Joffrin. « La fiction identitaire au Québec : présentation liminaire ». dans Martine Mathieu(dir.). *Littératures autobiographiques de la francophonie : actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994*. Paris, C.E.L.F.A., 1996, p.229.

référer à l'autre. Plus précisément, avant d'être une femme écrivaine, elles ont vécu le changement social des années vingt, l'exil, le mariage, le divorce et l'existence indépendante. En ce sens, elles sont semblables, et témoignent toutes les deux d'une envie de lutter pour la libération féminine : « Durant ces années, nous nous sommes tues, soumises, avons attendu longtemps avant de retrouver le courage de commencer une vie indépendante [...] notre tristesse, les insultes, les humiliations » (*P*, 121).

Alors, c'est à partir de ce discours que Marguerite commente les témoignages de Lucienne et d'elle-même. Cependant, ce discours narré au « nous », qui peut être censé se rapporter à « eux », a pour objectif de faire l'expérience d'une vérité de la condition féminine de la génération née dans les années 1920. Par un autre biais, Andersen lie la construction de l'identité féminine des personnages au questionnement d'une collectivité nationale, soit les circonstances sociales. Par là, une fille est issue d'une famille de boulangers, et l'autre issue d'une famille bourgeoise, des différences sont mises en avant, alors, c'est la raison pour laquelle les deux personnages sont aussi dissemblables, également, la représentation de l'expérience féminine est plus précise. Puisque la dimension sociale et culturelle sert de base à la représentation théorique de l'homme social, sujet politique et sujet du droit³¹². Et tout individu, « dans la singularité de sa construction sociale, n'existe que par autrui et grâce à la collectivité à laquelle il appartient, par les appartenances multiples qui l'aident à construire sa personnalité, ses valeurs, à ajuster ses comportements pratiques et ses représentations »³¹³. Donc, c'est dans un processus de singularisation ou de spécification que la personne, par rapport à d'autres personnes est construite. Dans ce cas-là, c'est ensuite de l'identité qu'il s'agit dans *Parallèles*.

Par conséquent, au fur et à mesure du développement de l'identité singulier, nous remarquons le développement social. A ce moment-là, le « nous », qui implique le lecteur implicite, est davantage associé au récit. Surtout, Marguerite et Lucienne, chacune à sa manière, disent leur identité en se trouvant dans un

³¹² Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome I, Les points de vue et la logique de la narration. op. cit.*, p.18.

³¹³ *Ibid.*,

dilemme : d'un côté, elles sont sur le mode du reniement de leur pays natal, de l'autre, elles sont au statut marginal dans une société sous le choc culturel. En attendant, la relation entre le récit singulier et le récit pluriel est mise en relief, car en ce qui concerne de notre œuvre, il s'agira d'un ensemble de relations et d'interactions qui constitue le personnage et qui consiste aussi bien et aussi essentiellement dans les relations du soi personnel avec son monde social et avec les valeurs qu'il accepte et rejette.

III.2.b. Lucienne : construction d'un soi idéal

D'après ce que nous avons déjà analysé dans le chapitre « Influence de la religion », nous disons que Lucienne représente une image d'une fille d'origine modeste, et son destin est aussi un symbole d'une certaine aliénation canadienne-française. Dans le contexte de colonisation, elle est à la fois contrainte par la religion et par la famille. Et c'est à travers l'histoire de sa mère et d'elle, le lecteur se rend compte que la religion joue un rôle important, mais péjorative dans la vie quotidienne au Québec. Plus précisément, tout cela renvoie à un fait historique : pendant les années vingt, le clérico-nationalisme prône une vision conservatrice en matière de politique et défend le peuple canadien-français, son essor et ses intérêts. Cependant, rigoureusement catholique et représenté surtout par le clergé, il défend la valeur traditionnelle, comme la famille, le respect de la hiérarchie, la soumission de la femme à l'autorité de son mari et le natalisme³¹⁴. Pour ainsi dire, la folie de la mère de sept enfants fait preuve d'une incapacité de prendre la parole dans une société patriarcale dominée par le clergé catholique : « Contestation interdite dès le plus âge. Et à force de taire sa pensée, son désir de questionner pour apprendre s'est atrophié, éteint » (*P*, 33). Plus précisément, étant donné son éducation qui est principalement sous l'influence de la religion, il est compréhensible que sa lecture soit restreinte à celle de *L'Action catholique*, et qu'elle lise des magazines en cachette pour connaître ce qui se passe dans le monde. En même temps, d'un ton critique, la narratrice nous informe :

la première bibliothèque publique du Québec a ouvert ses portes en 1764, à Québec. Mais leur nombre n'augmente que très lentement ; en 1945, on compte

³¹⁴ *Clérico-nationalisme*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Clérico-nationalisme> >. (Consulté le 16 avril 2014)

seulement six bibliothèques publiques dans la province. De plus, celles-ci sont souvent reliées au clergé, comme le sont les libraires et les maisons d'édition.(P, 66-67)

Sans aucun doute, sous l'influence de « l'autoritarisme du clergé et du gouvernement » (P, 67), la jeune fille ne s'aperçoit pas la publication des romans. Par un autre biais, l'emploi du « on », qui est d'abord un usage oral, est ici l'affinité avec la première personne du pluriel, pour que le récit puisse s'adresser au canadien-français, plus précisément, au contemporain de Lucienne, qui se trouve aussi dans la situation où « Les média parlent pendant deux mois de la liberté dans l'art et dans la vie en général, le gouvernement les fait taire » (P, 67). Pour ainsi dire, au moyen de l'expérience de la lecture de Lucienne, le développement de la publication, qui reflète la situation culturelle du Québec, est mis au jour. En plus, au fur et à mesure du développement social, la narratrice a l'intention d'établir une comparaison entre le présent et le passé, et elle fournit le témoignage individuel de Lucienne à l'appui, ainsi :

En 1988, son éditeur rimouskois, Editeq, la fait venir dans sa ville natale pour le lancement de son premier livre, Une enfance rimouskoise. [...] (L)a ville lui fait fête. Le Conseil des Arts du Canada lui donne son appui financier pour des visites dans les écoles, des salons du livre l'invitent à faire des lectures de ses textes. Ses livres jeunesse, (intitulés) Une fille super, Une grande sportive, Narcos Machos Motos, Trop de kilos sont acceptés par des éditeurs, les trois premiers par les Editions des Plaines à Saint-Boniface au Manitoba et le quatrième par le Centre franco-ontarien des ressources pédagogiques, à Vanier près d'Ottawa. Elle s'en réjouit.(P, 191-192)

Pour ainsi dire, d'une part, le récit raconte le succès personnel de Lucienne, d'autre part, le développement culturel de la société québécoise. Donc, il semble que l'auteure mette l'accent sur l'intervention consciente et l'effort personnel dans le perfectionnement individuel et dans le progrès et le développement d'une société. C'est-à-dire, Lucienne fait ses efforts pour changer son statut et améliorer sa vie, entre-temps, elle s'interroge sur sa condition d'être humain dans son histoire singulière, et tout cela se rapporte peut-être à des interrogations au sujet de l'ordre social. Alors, à ce moment-là, elle n'est plus la jeune Rimouskoise qui est imprégnée de valeurs religieuses issues de son milieu culturel et social, au

contraire, elle observe, critique, voire construit. C'est-à-dire, elle propose un renouvellement de la vie sociale et culturelle, qui se traduit par une tension Dans *Parallèles*, tant il est vrai qu'il y a une discordance entre ses aspirations et le monde où elle vit. Par là, le lecteur se rend compte que Lucienne porte un regard critique sur la vie sociale à Toronto, où habitent des immigrants d'origine diverse.

Dans le chapitre « Rêves », Marguerite narre des rêves de Lucienne, où l'esprit critique de Lucienne est en train de se développer : « Quotidiennement ou presque, elle note ses rêves, s'en étonne, ne les aime pas, se réveille accablée. Beaucoup parlent d l'invasion de son espace privé par des étrangers, de paysages citadins désolés, de dévastation » (*P*, 227). Alors, à travers ce discours indirect libre, la narratrice exprime les pensées de Lucienne. Et les rêves de Lucienne reflètent son inadaptation envers cette société où « une atmosphère de désolation domine » (*P*, 227), elle se sent perdue dans cette ville pleine de labyrinthes, et éprouve des difficultés à trouver son chemin. Par là, il s'agit en fait d'accomplir son intégration dans une société multiculturelle. Par exemple, Lucienne note un matin son rêve avec un léger sous-entendu raciste : « Je me suis perdue dans un quartier genre souk, plein de néo-canadiens arabes » (*P*, 227-228), encore, dans ses rêves, surgissent plein d'habitants misérables dans des maisons communicantes, « un terrain vague rempli de hangars et de taudis délabrés, envahis par des immigrants », de misérables immigrants asiatiques dans la salle d'attente d'un bureau de l'Aide sociale, voire, un défilé de danseurs noirs, « comme ceux de Caribana...seraient-ce des animaux ? » (*P*, 228) Ici, on remarque un ton ironique, plus précisément, un ton péjoratif qui sous-estime la culture et les traditions des Caraïbes.

En plus, des rêves de Lucienne font preuve d'un malentendu entre l'individu et la société. Dans un rêve, elle trouve un réduit avec toilette et douche, avec un lit et des couvertures. Elle veut en faire sa chambre. Cependant, un groupe de Chinois arrive, « de nouveau le terrain privé devient terrain public, labyrinthe des relations sociales et des sentiments » (*P*, 229). Pour ainsi dire, Lucienne cherche toujours un espace privé, qui signifie son envie de conserver son individualité, mais dans une société multiculturelle, elle est forcée de rencontrer des gens de différentes cultures : « Gêne, embarras, honte. Désir de se cacher. Rencontres

avec des misérables, dans la saleté, la grisaille, le désordre, la confusion » (*P*, 230), le récit s'adresse au « nous », qui implique la famille, le clan et l'ethnie, ceux qui vivent sous le choc culturel.

III.2.c. Marguerite : une mémoire exemplaire

En comparaison avec Lucienne, Marguerite a la vie plus facile, bien que la famille soit soumise d'une certaine manière au régime nazi. Elle raconte toute la situation de la famille où ses parents, même ses grands-parents, savent limiter le nombre de leurs enfants, ne sont pas aveuglement soumis à des commandements de l'Eglise et du clergé. En plus, une famille bourgeoise permet à Marguerite une éducation raisonnable, de telle manière qu'elle n'a pas de mal à développer son sens esthétique, ses connaissances des beaux-arts et des lettres. D'ailleurs, des années du nazisme et l'exil de la guerre, tout cela la pousse à mener une vie errante.

D'une part, l'exil de Marguerite se réfère d'abord à l'exil géographique, puis à l'exil de soi. En même temps, il en résulte une perte d'identité allemande de Marguerite et la formation de son identité d'immigré. En fait, son identité est menacée, voire niée à cause de l'expulsion pendant la guerre, de sorte que le personnage doit s'appuyer sur d'autres marques pour l'établir. C'est pourquoi les souvenirs d'enfance jouent un rôle indispensable dans l'écriture de soi de Marguerite, et les sentiments de honte et de culpabilité reflètent sa relation ambiguë avec son pays natal, voire son jugement affirmatif : « moi, l'Allemande » (*P*, 117). Et d'autre part, l'exil devint un thème récurrent dans la mémoire collective des victimes de la guerre. Si nous rappelons la scène où Marguerite s'enfuit de la guerre, à côté du « je » dans la narration autodiégétique, nous remarquons que le « nous » apparaît sporadiquement : « Durant une attaque aérienne, il faut descendre dans un abri. Tous emportent leurs bagages : il vaut mieux garder ce qu'on a, qui sait si la salle d'attente sera encore là quand nous remonterons » (*P*, 109), « Nous savons tous survécu et je peux ici parler de mon évasion vers la sécurité comme d'une aventure de jeunesse » (*P*, 111), « Nous rions » (*P*, 111), « Nous nous voyons pendant le week-end, nous faisons des marches dans les hautes montagnes, couchons dans des granges » (*P*, 112), et « Nous vivions les dangers comme si c'était parfaitement normal » (*P*, 112). Dans ce cas-là, le

« nous » signifie tous ceux qui survivent à la guerre. Entre autres, il y a des étrangers, des familles, des déportés. Alors, d'après le témoignage individuel, le récit s'étend en réalité sur l'Histoire de la seconde guerre mondiale.

Par un autre biais, le jugement porté sur l'Histoire collective peut être compris à partir de l'histoire singulière. Donc, il s'agit ici de la fonction d'une autobiographie, qui est souvent didactique, ou tout du moins exemplaire. En fait, lorsque se produit le surgissement du passé, il y a le choix entre deux attitudes : l'une est celle de la mémoire littérale, l'autre est celle de la mémoire exemplaire. Et celle-là consiste « à ressasser le passé, à rappeler la douleur, à enfoncer le couteau dans la plaie, à aimer répéter sa souffrance »³¹⁵. Par contre, la mémoire exemplaire passe à un autre niveau : « désormais ce passé servira d'exemple et essaiera toujours de produire un futur au-delà des erreurs passées »³¹⁶.

Ainsi, le thème de l'intégration est mis en évidence dans la mémoire. Elle ne va pas de soi, Marguerite est laïque et doit s'intégrer au Québec dans une société où la diversité ethnique s'accompagne de la diversité religieuse. Le récit reflète l'opposition entre des cultures différentes à Montréal. Comme le fonctionnaire d'un air indigné critique la situation multiculturelle :

Ils sont fous, à Montréal. La Commission des écoles catholiques ne peut employer que des enseignants soit catholiques, soit juifs. La Commission des écoles protestantes ne peut employer que des enseignants protestants ou juifs. Les Québécois sont catholiques et ne peuvent donc pas enseigner le français aux protestants. Et voilà qu'on veut engager des gens comme vous, une femme d'origine allemande ! Et ma sœur, une Québécois munie de toutes sortes de diplômes, ne peut pas avoir la job qu'on vous offre ! (P, 151)

Le lecteur a l'impression que le fonctionnaire est le symbole du raciste, d'un côté, tout se passe comme s'il mettait l'accent sur l'ethnie : « ma sœur, une Québécoise ». Par ailleurs, il regarde Marguerite comme « un animal exotique » (P, 151), « Nous n'avons pas besoin de professeurs au Canada, nous avons besoin

³¹⁵ Dominique Deblaine. « Simone Schwarz-Bart : au-delà du mythe du moi ». dans Martine Mathieu(dir.). *Littératures autobiographiques de la francophonie : actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994. op. cit.*, p.167.

³¹⁶ *Ibid.*,

de femmes de ménages » (P, 151). En plus, c'est par rapport à ce « nous » dont il fait partie que l'Autre se définit. Et cet Autre indique les immigrants. Autrement dite, comme Marguerite le précise :

Le féminisme m'a fait comprendre que l'on peut être autre. Autre comme les Noirs, les beurs, les homosexuels, les... Autre comme... Mais je me soupçonne plus à l'aise dans ma peau blanche que la Noire lesbienne, la Chinoise handicapée, que l'Afghane qui s'instruit en cachette, la femme qui sera lapidée, celle qui sera assassinée par son propre père pour avoir aimé...(P, 221)

Donc, l'Autre peut signifier l'immigration noire africaine, l'immigration maghrébine, etc.. D'ailleurs, dans une certaine mesure, cette description négative de l'Autre féminine reflète la condition des femmes dans le monde d'une part, et montre un point de vue critique de Marguerite à propre de cela de l'autre. Par contre, nous pouvons dire qu'après avoir établi l'image de l'autre et avoir confirmé son altérité, Marguerite redéfinit et réhabilite sa propre identité, elle met l'accent sur son identité à la fois d'immigrée, de la femme libérée et d'écrivaine. En même temps, nous remarquons que pour affirmer son point de vue contraire à celui de cet homme raciste, elle emploie des mots péjoratifs pour l'indiquer, ainsi « Drôle de fonctionnaire, celui-là » (P, 151) et « Le type » (P, 152). En plus, comme si le récit manifestait une rivalité entre les deux personnages de deux côtés contraires : « Je le regarde. Il me toise. Je le toise aussi » (P, 151). Encore, Marguerite explique son départ de Montréal, c'est parce que « le nationalisme québécois me déplaît » (P, 158). En tout cas, ses opinions antiracistes font écho à son témoignage individuel pendant la période du nazisme, où le raciste commet des crimes monstrueux, et le sentiment de culpabilité qui l'accompagne se développe, de sorte qu'elle fait preuve d'une personne contre le racisme. Par ailleurs, le témoignage individuel de Marguerite reflète le contexte socio-culturel. D'une part, au Canada, les luttes religieuses font partie de l'histoire, et l'enseignement du français dans les écoles publiques n'existe pas dans les provinces anglophones du Canada. D'autre part, les réactions du nationalisme québécois participent d'une réaction à la fois culturelle et idéologique contre le colonialisme, dans le but de souligner leurs différences culturelles et historiques.

Pour ainsi dire, l'écriture de Marguerite a pour fonction de mettre en scène la notion de l'individu de différentes manières. Ici, il s'agit de l'individu comme « sujet empirique de la parole, de la pensée, de la volonté, de l'individu comme maillon de la chaîne dont l'intériorité ne peut être séparée du collectif ; c'est-à-dire qu'à chaque fois que cet individu parle de lui, il parle des autres et inversement »³¹⁷. Alors, Marguerite parle ici au nom de l'immigrant et non au nom de Soi. En plus, l'écriture, pour elle, ne se résume pas à une sorte de métier. C'est également effectuer un travail sur la mémoire, sur le passé, le plus important, c'est regrouper ce passé pour pouvoir le confier aux générations présentes et futures. Tout se passe comme si elle parlait de ses enfants et petits-enfants, alors, elle se demande parfois : « Lisent-ils mes livres ? [...] Personne ne m'en parle jamais. Je ne le leur reproche pas. Après tout, ce n'est qu'après la mort de mon père que j'ai commencé à lire les romans et recueils de nouvelles qu'il avait publiés » (*P*, 202). Evidemment, son écriture de moi fait preuve d'une mémoire exemplaire, alors, la réponse à son interrogation se comprend.

³¹⁷ *Ibid.*, p.163.

Chapitre III : Une voix narrative combinée dans *Le figuier sur le toit*

Rappelons la problématique posée au tout début de l'étude de cette autobiographie hétérodiégétique *Le figuier sur le toit*, soit l'identité de la narratrice et du personnage, alors, il faut essentiellement deux équations afin de la résoudre par une voie détournée : En plus de l'équation personnage = auteure que nous avons déjà justifiée, il en reste une autre à résoudre, c'est-à-dire l'équation narratrice = auteure. En fait, elle participe aussi d'une problématique existant tout au long de notre étude, qui est solidement liée à un autre problème « comme si », proprement dit, nous nous demandons comment l'auteure, dans une écriture autofictionnelle, parle d'elle-même comme si une autre en parlait. De là, la notion du point de vue et celle de la voix narrative sont si importantes pour notre recherche.

En premier lieu, il s'agit de la position de la narratrice qui nous permet de réfléchir sur les différents niveaux diégétiques dans les mécanismes de narration. Puisque *Le figuier sur le toit* ne se focalise pas que sur les souvenirs du personnage principal Marguerite, mais aussi sur ceux des personnages secondaires, soit sur ceux des ancêtres de Marguerite. Dans ce cas-là, comme nous l'avons déjà évoqué dans la partie précédente : le récit qui se développe en général au temps historique fait preuve d'une énonciation historique, donc, la narratrice ne fait pas partie de l'histoire, c'est-à-dire qu'elle est en rupture avec le personnage. Et également, il s'ensuit que l'identité de l'auteure et de la narratrice devient confuse. Pour ainsi dire, le récit témoigne davantage en ce temps-là d'un caractère fictionnel. Alors, à partir de l'analyse de la voix narrative et du point de vue, il serait possible de préciser qui parle exactement dans le récit. Par là, malgré la distance entre la narratrice, le personnage et l'auteure qui résulte de différents niveaux diégétiques, c'est-à-dire la distance entre les personnages et une narratrice intra- ou extradiégétique, la subjectivité du discours serait au moins mis en relief au moyen de la rivalité entre le point de vue du personnage et celui de la narratrice.

En second lieu, le lecteur a l'impression que Marguerite Andersen se trouve souvent à la croisée du moi et de l'imagination. Alors, dans *Le figuier sur le toit*, en l'absence du clivage du « je », marqué essentiellement par la distinction entre le

« je » narrant et le « je » narré, surgit une relation ambiguë de la narratrice avec le personnage à cause du caractère particulier de cette œuvre, c'est-à-dire que l'œuvre participe dans une certaine mesure d'un récit d'enfance. Donc, cette relation se traduit surtout par une relation entre l'adulte et l'enfant. Et il y a normalement deux situations possibles : l'identification ou la distanciation. « Pour l'identification, tout peut se ramener à deux <figures> fondamentales : le *déjà alors* et le *encore aujourd'hui* »³¹⁸. Plus précisément, le *déjà alors* fonctionne sur le plan intellectuel : il s'agit d'identifier toutes les sources de la personnalité, de faire l'inventaire des origines et des moments décisifs. Alors, étant donné que le souvenir est si intense qu'il fait renaître la sensation et l'émotion, sur le plan affectif, le registre du *encore aujourd'hui* correspond à cet inventaire des sources. Et la distanciation porte sur le plan intellectuel sur la « difficulté de comprendre qui l'on fut, de se reconnaître dans son passé »³¹⁹, de plus, sur le plan affectif, il s'agit deux formes opposées : la nostalgie ou la répudiation. La nostalgie relève d'un regret d'une distance qu'on est obligé de constater, par contre, la répudiation s'oppose au jamais plus douloureux, tels que le monde d'avant la chute, le paradis terrestre de l'enfance.

D'ailleurs, selon Ph. Lejeune, ce jeu sur la distance entre le narrateur et le héros est surtout visible dans le récit d'enfance où la différence d'âge rend la chose naturelle. Par conséquent, au moyen de l'étude de la voix narrative et du point de vue, plus précisément, d'un côté, nous allons réduire les questions de l'énonciation narrative à celles de point de vue, de l'autre, nous devons identifier l'instance narrative à l'instance d'écriture, la narratrice à l'auteure et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre³²⁰, nous trouverons cette distance distinguant la voix de l'adulte de celle de l'enfant, pour savoir si l'identité entre le personnage et la narratrice est établie.

En attendant, il nous faut faire attention à l'emploi des voix combinées dans cette œuvre qui nous concerne. A proprement parler, il s'agit ici d'une propension générale de la troisième personne cédant la parole au « je » du personnage.

³¹⁸ Philippe Lejeune. *L'autobiographie en France. op. cit.*, p.50.

³¹⁹ *Ibid.*, p.51.

³²⁰ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.226.

Surtout, tous les chapitres nommés « Parenthèse » et « Avant-propos » dans lesquels la narratrice se trouve normalement au moment d'énonciation, qui coïncide, d'après ce que nous avons évoqué précédemment, avec le présent du personnage, sont composés des discours rapportés en style direct et des discours indirects libres. Dans ce cas-là, ils ont pour effet de soutenir un processus de rapprochement du personnage avec la narratrice, voire avec l'auteure qui pourrait se reconnaître. En même temps, ce processus s'accompagne d'un doute sur cette subversion de l'unité et de la cohérence de l'instance narratrice.

Donc, une nouvelle fois, notre problématique principale « comme si » se retourne, mais nous devons nous demander encore le pourquoi cette fois-ci, puisque ces procédures mixtes problématissent le statut générique de l'œuvre. Ainsi, en fonction des deux situations possibles à propos de la relation de l'adulte avec l'enfant proposées par Ph. Lejeune, nous émettons ici notre hypothèse : d'une part, c'est la famille qui occupe toujours une place importante dans la vie de l'auteure, la nostalgie et le lien familial l'encouragent à retourner dans son passé. De l'autre, c'est la répudiation qui est à l'origine du sentiment de honte et de culpabilité qui pousse l'auteure à se distancier de son passé, de façon à donner le jugement à la troisième personne. A cet égard, bien que le récit ne suive pas strictement l'ordre chronologique, il est perpétuellement en cohérence avec un itinéraire, soit avec une structure : celle-ci n'est pas d'ordre chronologique, mais logique. Dans *Le figuier sur le toit*, l'évocation du passé est dans le but de rechercher l'identité en revenant dans « cette famille non pas brisée, mais certes fêlée par le national-socialisme » (FST, 242), et tout cela témoigne du « sens de la vie »³²¹ du personnage Marguerite, qui reflète dans une certaine mesure l'intention de l'auteure, c'est bien cela que poursuit l'autobiographie. Donc, à la fois identifiable et distanciée, l'auteure parle d'elle-même en adoptant les voix combinées.

I. Le statut de la narratrice

Dans *Le figuier sur le toit*, étant donné que le récit est principalement composé de la narration se faisant à la troisième personne, surgit toujours une

³²¹ Philippe Lejeune. *L'autobiographie en France. op. cit.*, p.53.

difficulté qui se marque par une sorte d'hésitation à reconnaître sa spécificité autobiographique. Notamment, le statut de la narratrice joue un rôle déterminant dans la mise en relation du personnage, de la narratrice et de l'auteure. Alors, après avoir pris en considération le temps de la narration dans la partie précédente, tout particulièrement, le présent où l'acte narratif est contemporain de la situation actuelle du personnage de Marguerite, nous nous penchons maintenant sur le niveau narratif et la personne, c'est-à-dire sur la relation de la narratrice, avec éventuellement ses narrataires, et avec l'histoire qu'elle raconte, pour résoudre la problématique principale de notre recherche, soit l'identité entre l'auteure, la narratrice et le personnage.

Rappelons que selon G. Genette, le statut d'un narrateur est déterminable à partir de deux critères : le niveau narratif auquel il appartient d'une part et la relation avec l'histoire qu'il raconte de l'autre. D'abord, partons de la définition de Genette à propos de la différence de niveau dans le récit : « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit »³²², des plusieurs niveaux dans *Le figuier sur le toit* sont successivement distingués comme suit : la rédaction par Marguerite de ses souvenirs, qui correspond en fait à la réalisation de son projet d'écriture, est un acte littéraire accompli à un premier niveau, que nous disons extradiégétique, celui où se situe une narratrice anonyme, à qui nous nous chargerons d'identifier Marguerite, et la prolifération des énonciations est toujours constitutive du récit ; les événements racontés dans l'évocation de Marguerite, dont l'acte narratif de cette narratrice anonyme, sont dans ce premier récit, nous les qualifions donc de diégétiques, ou intradiégétiques, c'est le niveau où se meuvent les personnages, y compris la petite Marguerite, ses parents, ses aïeuls, etc..

En plus des deux niveaux qui sont inhérents à n'importe quel récit, nous remarquons que le premier récit dispose de la possibilité d'emboîter un autre récit. Par exemple, le chapitre « Né de parents blancs » commence par le dialogue entre Marguerite et son père, Theo, dans lequel Marguerite prie son père de lui raconter l'histoire. Evidemment, le dialogue reflète un événement raconté dans le récit au

³²² Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.238.

premier degré, portant sur les souvenirs de Marguerite, surtout sur son enfance allemande. En fait, le dialogue entre le père et sa fille a pour fonction d'introduire un récit emboîté : à la suite de la demande de Marguerite : « Kwabla ! Tu sais bien. Pourquoi on t'a appelé Kwabla. Vas-y. Raconte ! » (*FST*, 41), Theo, personnage du récit au premier degré, se mue en narrateur d'une histoire seconde, soit l'histoire de sa naissance : « Je suis né en Afrique, sur la Côte d'Or. Dans la chapelle qu'il avait lui-même construite pour fêter Dieux, mon père m'a baptisé Theodor. Mais les Noirs à qui ma mère me confie ce soir-là... » (*FST*, 41). Tout de suite, c'est la mise en scène de la conversation entre Theo et Marguerite qui interrompt l'énonciation de Theo, jusqu'à ce que la narratrice anonyme reprenne la parole pour raconter l'événement au niveau intradiégétique : « Marguerite s'endort en répétant tout doucement, la tête sous l'édredon : Kwabla est né à Abokobi... A Abokobi... Abokobi... » (*FST*, 43). Dans ce cas-là, nous pouvons dire que l'énonciation de Theo constitue le récit au second degré, dit métadiégétique. Et Theo est le narrateur intradiégétique tandis que Marguerite enfant est sa narratrice diégétique.

De la même façon, Marguerite en tant qu'auteure de son livre mémoriel est extradiégétique : d'un côté, à cause de l'identification biographique et professionnelle et de l'emploi de la mise en abyme de son écriture, Marguerite, un personnage dans un récit assumé par Marguerite Andersen, est mise en rapport avec cette auteure réelle. Dans ce cas-là, nous pouvons dire qu'après, l'auteure devient dans son propre récit le personnage qui porte son nom, qui s'adresse, quoique à la fois réel et fictif, au public réel. De l'autre, à la place de Marguerite Andersen, n'entrant pas dans l'espace de notre question, qui porte, rappelons-le encore une fois, sur l'instance narrative, et non sur l'instance littéraire, Marguerite est l'auteure-personnage, et comme tel elle est au même niveau narratif que leur public, c'est-à-dire ceux qui tiennent l'œuvre *Le figuier sur le toit* dans la main.

En conséquence, notre problématique principale, soit la construction de l'identité entre l'auteure, la narratrice et le personnage, consistera à explorer la relation que construit le récit entre les niveaux extradiégétique et intradiégétique, plus précisément, à mettre en relation l'auteure-personnage, Marguerite, avec cette narratrice anonyme. Bien entendu, ici, le récit est essentiellement destiné à

représenter la vie, soit la personnalité du personnage principal Marguerite, alors qu'il possède un niveau métadiégétique, où surgit un autre narrateur qui raconte l'histoire dont Marguerite entend parler. En fait, une telle hétérogénéité narrative implique des possibilités d'abolir la contrainte autobiographique. C'est-à-dire, le récit ne se borne pas au champ descriptif à la seule capacité de perception de Marguerite, non plus à la compréhension des événements aux seules possibilités de son entendement. Au lieu de relater un point de vue unique et interne, le récit dispose de points de vue divers. Et dans une certaine mesure, une telle diversité dans cette œuvre met en relief son pacte fictionnel.

D'ailleurs, de toute évidence, l'analyse du niveau narratif dans le récit est accompagnée du problème de la relation du narrateur avec l'histoire qu'il raconte, de telle manière que le problème du statut du narrateur soit suffisamment mis en évidence. En reformulant autrement l'idée de Genette³²³, nous disons que la question qui se pose est de déterminer si le narrateur est présenté ou non présenté dans son texte. Dans l'affirmative, s'il y est représenté en tant que narrateur, ou en tant que personnage. Et dans ce dernier cas, s'il est simplement un témoin ou s'il joue un rôle important.

Dans *Le figuier sur le toit*, avant tout, sans tenir compte du narrateur intradiégétique, tel que Theo mentionné ci-dessus, principalement, c'est une narratrice anonyme qui raconte tout le récit et qui manifeste fréquemment sa présence par l'une ou l'autre incursion du discours dans l'histoire. Alors, elle est au premier degré, puisqu'elle relève d'un niveau narratif supérieur à celui des personnages, et qu'elle a le pouvoir de dire ces personnages alors que l'inverse est irréalisable. Donc, elle appartient au niveau extradiegétique, et sa voix s'adresse directement au lecteur. Par ailleurs, dans cette histoire qu'elle relate, le plus intéressant pour le lecteur, c'est que le récit donne l'impression que la narratrice est représentée en tant que personnage. Ainsi, notre hypothèse est mise en avant : malgré le récit à la troisième personne, la narratrice est mise en rapport avec le personnage principal qu'est Marguerite, en sorte que la narration hétérodiégétique renvoie à une transgression de la narration homodiégétique, voire à celle d'une auto-narration. Et c'est la raison pour laquelle les voix

³²³ *Ibid.*, p.251.-.254.

combinées sont utilisées pour construire et raconter l'histoire. Elles ont également pour fonction de faire ressortir la relation ambiguë entre la narratrice et le personnage, dont nous allons parler prochainement.

II. Narratrice extradiégétique

Si nous partons de notre hypothèse ci-dessus, nous discuterons du rôle précis de la narratrice dans l'histoire. De là, le récit est en général divisé en deux parties : l'une se concentre sur l'histoire de Marguerite, l'autre sur ses parents. En tenant compte de notre étude du temps dans le récit, nous pouvons ainsi souligner cette hypothèse : étant donné le rôle de Marguerite dans l'histoire, soit absente soit présente, de plus, soit un témoin soit une héroïne, la narratrice extradiégétique est à la fois hétérodiégétique et homodiégétique, voire autodiégétique ; mais, la narratrice reste toujours en rapport étroit avec Marguerite. Comme nous allons le voir.

II.1. Narratrice extradiégétique et hétérodiégétique

En premier lieu, dans l'évocation de l'histoire des parents, nous remarquons que l'emploi du temps historique a pour effet de représenter une énonciation historique où personne ne parle ici, les événements se racontent eux-mêmes³²⁴, à l'instar de l'exemple suivant, le lecteur suit l'histoire comme s'il lisait un roman traditionnel. Lorsque Theo a envie de mettre fin à sa vie de célibataire, il vient chez Seeberg :

Puis voilà qu'arrivait ce Theodor Bohner qui disait aimer Martha et voulait l'épouser. Un inconnu, pensa le professeur, un parvenu. Un étrange vagabond, pensa Ma. Drôle, intelligent aussi, ajouta-t-elle. L'idée de quitter la chambre qu'elle partageait avec sa jumelle pour en partager une avec un homme ne l'effrayait pas, ni ne l'attirait. (FST, 116-117)

³²⁴ Emile Benveniste. « Les relations de temps dans le verbe français ». dans *Problèmes de linguistique générale, Tome 1. op. cit.*, p.241.

Alors, selon Alain Rabatel, le « voilà », avec un caractère démonstratif nettement affirmé, se prête à l'embranchement du point de vue³²⁵. Dans l'exemple susdit, le « voilà » se prête particulièrement bien à l'expression des pensées des personnages qui sont présentées comme la répercussion de la demande en mariage de Martha par Theo. Tout d'abord, il invite le lecteur à suivre les agissements et pensées de Theo comme si le lecteur suivait le regard de Theo pour assister à la scène en direct. Ensuite, les réflexions et les sentiments que le professeur et Ma se font à propos de cet événement qu'ils sont en train de vivre sont également transmis par les discours intérieurs, par le biais du type « pensa », « ajouta-t-elle ».

En tout cas, en l'absence de focalisateur saillant, nous remarquons qu'au lieu de privilégier le point de vue d'un des personnages, la narratrice va méthodiquement de l'un à l'autre : à partir du « voilà » qui produit un effet de dramatisation au compte du narrateur³²⁶, au discours direct, subordonné au verbe introducteur qui implique l'incursion de la narratrice, où les pensées sont finalement rendues, jusqu'au discours indirect libre « L'idée [...] ne l'effrayait pas, ni ne l'attirait », où la parole du personnage et celle de la narratrice se mélangent. En plus, les verbes « penser » et « ajouter » au passé simple indiquent l'appréhension globale de l'action, les points de vue racontés des personnages sont toujours surdéterminés par le regard surplombant de la narratrice, tout cela accroît la distance. Pour ainsi dire, le récit est relaté du point de vue extradiégétique, de telle manière que le rapport entre la narratrice et l'histoire exprime un éloignement considérable. En ce temps-là, la narratrice, qui ne se désigne pas, qui tend à s'effacer, nous raconte de façon neutre les faits, les gestes et les paroles de ses personnages, elle est plutôt une figure hétérodiégétique.

D'ailleurs, en ce qui concerne les tensions entre le point de vue du narrateur et le point de vue du personnage, Alain Rabatel affirme que c'est parce que « les perceptions du narrateur ne sont pas nécessairement des saisies perceptuelles *hic*

³²⁵ Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome I, Les points de vue et la logique de la narration. op. cit.*, p.143.

³²⁶ *Ibid.*, p.144.

et *nunc* que le narrateur manifeste un savoir supérieur au personnage »³²⁷. Par là, la narratrice extradiégétique et hétérodiégétique rapporte, en usant en général de l'itératif, la suite de cette histoire, soit le mariage entre Theo et Martha :

Dans le débarras de l'appartement de Marguerite, à Toronto, plus précisément dans la boîte marquée « Famille », il y a une photo du mariage qui eut lieu le 1^{er} septembre 1913, à Ahrenshoop, village au bord de la mer Baltique, où les parents de Ma possédaient depuis le début du siècle une spacieuse maison d'été.(FST, 117)

En réalité, ce court fragment se compose de plusieurs seconds plans. D'un côté, un plan descriptif où la narratrice donne des informations nécessaires de cet événement, le lieu et la date. De l'autre, un plan chronologique, sous la forme de la prolepse, met en relation avec le présent actuel de Marguerite, postérieur au récit premier. Alors, ce fragment a pour effet de donner la fin de l'histoire entre Theo et Martha, et il fait peser sur le récit un certain poids destinal, l'intérêt de lecteur se déplace : la fin (le mariage) de l'histoire lui étant connue, ce n'est plus le désir simple de savoir la suite qui le meut, mais une curiosité plus complexe, celle de connaître les rouages inflexibles d'une « intrigue de prédestination »³²⁸. C'est pour cela que le récit suivant met en scène le mariage :

Mariage simple et de bon goût. Dans son rôle de pasteur, le père avait, à 11 heures du matin, présidé à la cérémonie religieuse, suivie d'un excellent déjeuner que la mère, qui perdait sa fille, avait fait préparer. Après le dessert, Hans avait joué une sonate pour violon de Mozart, avec Maria au piano.(FST, 117)

Tel se présente l'incipit de la représentation du mariage, encadré par des événements racontés du premier plan. Alors, en échappant à ces contraintes spatio-temporelles, la narratrice fait ressortir son existence dans le récit, bien que cette énonciation joue un rôle subordonné, caractérisée par la technique narrative du sommaire.

³²⁷ Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II, Dialogisme et polyphonie dans le récit. op. cit.*, p.509.

³²⁸ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.105. (Todorov cité par Genette)

Dans les exemples ci-dessus, nous nous apercevons que le personnage de Marguerite est tout à fait absente dans l'histoire. Cependant, le chapitre « Parenthèse » suivant ce chapitre « Rome » interrompt pour l'instant le déroulement de cette histoire, en revanche, il permet au lecteur de revenir au présent de la vieille dame, où Marguerite exprime ses impressions à propre de cette histoire de ses parents racontée antérieurement, ainsi : « Oui, je suis jalouse, admet la vieille dame. Moi aussi j'ai vécu dans des lieux remarquables, mais enfin, Rome, l'Escalier espagnol... ». Donc, ce chapitre « Parenthèse » ressemblant à l'épilogue, aide le lecteur à lier personnage principal Marguerite à la narratrice, puisque notre analyse postérieure nous démontrera tout de suite l'enchevêtrement de leurs voix narratives et la confusion de leurs points de vue narratifs :

Bien que le chapitre débute par ce discours direct susmentionné de la vieille dame, caractérisé par le verbe introducteur « admet », il semble que le récit glisse, petit à petit, du discours rapporté à une narration totalement à la première personne :

J'étais enceinte quand, en 1946, je suis allée vivre à Tunis, [...] tout ce que je voyais de la fenêtre de ma chambre, c'était le quartier des ouvriers italiens, [...] c'est resté ainsi dans ma mémoire, telle une banale photo. Encore aujourd'hui, c'est tout d'abord cette image qui me vient à l'esprit quand je me mets à penser à Tunis.(FST, 127)

Par là, ce glissement s'accompagne d'un changement du statut de la narratrice. Plus précisément, du passé au présent, du temps narratif au temps commentatif. Au fur et à mesure de cette transition temporelle, la réflexion sur l'histoire de ses parents permet à Marguerite de se souvenir de son passé, également de donner son jugement à propos de son éloignement du pays-natal : « j'oublie, 84 ans, nom d'une pipe, où pourrais-je encore me rendre sur mes jambes rafistolées ? [...] Je ne voudrais pas me retrouver à mon âge en train de mourir dans un pays dont je ne maîtrise pas la langue » (FST, 127). D'ailleurs, dans le présent d'écriture de Marguerite : « me voici pour ainsi dire vissée à mon fauteuil, les yeux sur l'écran de mon ordinateur » (FST, 128), qui coïncide parfaitement avec le moment d'énonciation de la narratrice anonyme, Marguerite se transforme en narratrice, en sorte que le récit se relate par la voix

autodiégétique au lieu de par la voix hétérodiégétique. En d'autres termes, voici des énoncés autodiégétiques dans ce chapitre qui ont pour objectif de prouver le rapprochement de Marguerite, narratrice autodiégétique, avec la narratrice extradiégétique et hétérodiégétique de l'histoire des parents.

II.2. Narratrice extradiégétique et homodiégétique

En second lieu, nous citons comme exemple l'histoire dans laquelle Marguerite ne joue qu'un rôle secondaire. Dans le chapitre « Magdebourg », au fur et à mesure du déroulement de l'histoire, le lecteur est amené au moment de la naissance de Marguerite. Donc, d'une part, d'après ce que nous avons analysé dans la partie précédente, nous remarquons que l'emploi du présent de narration dans le récit a tendance à s'étendre. Ainsi, bien que Marguerite enfant ne soit que témoin des histoires, la relation entre elle et la narratrice, qui est identifiable à Marguerite adulte, devient encore plus étroite. D'autre part, à l'instar du chapitre « Parenthèse » cité dans l'analyse précédente, il y a également un chapitre « Parenthèse », toujours comme l'épilogue, qui a pour fonction de terminer et critiquer l'histoire de « Magdebourg ». Nous nous rendons compte que l'histoire dans ce chapitre se termine par la discussion entre Martha et son père sur les Juifs à Magdebourg. Alors, entre son père, l'antisémite, et son mari, le résistant, Martha se sent déchirée, mais elle choisit de respecter les principes de son mari. Au contraire, elle s'oppose à son père en supportant les Juifs : « Dorénavant, à Magdebourg, elle tâchera de faire ses emplettes dans des magasins juifs. Elle découvre un cordonnier juif, une couturière, un dentiste et un pédiatre juifs » (*FST*, 146).

Tout de suite, dans le chapitre suivant « Parenthèse », c'est Marguerite qui donne encore une fois sa critique à l'histoire de son grand-père qu'elle aurait voulu effacer : « J'aurais voulu prouver qu'aucun membre de ma famille ne participa aux crimes commis. Cela n'a pas été possible » (*FST*, 147). Par là, le récit se déploie au moyen de cette voix à la première personne, par laquelle Marguerite présente son grand-père, un grand savant, aussi une personne coupable. Pour ainsi dire, le récit est amorcé par une auto-narration, qui obéit au point de vue de Marguerite, centre de perspective pour refléter ses réactions et ses pensées. Alors, elle a pour objectif de manifester le dilemme familial de Marguerite par lequel elle se sent

coincée, déchirée, de plus, d'exprimer essentiellement le sentiment de honte, ainsi :

Quand j'en parle à mes amis, ils me disent qu'il y en avait d'autres, qu'il y avait toujours, qu'il y a encore des anti-sémites. Partout. Oui, mais celui-ci était mon grand-père. Pour moi, son histoire n'est pas un exemple théorique, sans rapport avec ma réalité. [...] Reinhold Seeberg – pur et doux selon son prénom – a contribué à la catastrophe nazie. Et j'en ai honte.(FST, 148)

Dans ce cas-là, semblable au rapprochement du personnage de Marguerite avec la narratrice extradiégétique et hétérodiégétique, qui raconte l'histoire où Marguerite est absolument absente, Marguerite, se muant en narratrice autodiégétique, semble aussi capable de se rapprocher de cette narratrice extradiégétique et homodiégétique. Cependant, le lecteur a bientôt l'impression que cette narratrice homodiégétique l'emporte encore dans le récit, puisqu'elle fait son apparition, en sorte que la voix narrative à la troisième personne revienne : « La vieille dame se creuse la tête. L'idée qu'il pourrait s'agir d'un gène défectueux qu'elle traînerait quelque part dans son propre organisme l'effleure » (FST, 149).

En réalité, la première phrase se sert de lien entre le précédent et le suivant. A proprement parler, d'une part, en soulignant l'action du personnage « se creuse la tête », elle indique un contrôle en apparence total de la narratrice et s'oppose au discours direct libre, c'est-à-dire toutes les paroles de Marguerite à la première personne comme celles-ci que nous avons déjà citées ci-dessus, qui signifient l'absence de contrôle apparent de la narratrice. D'autre part, le rapport narratif d'une action donne naissance à la sphère de la narratrice. Par là, en nous penchant sur la tension entre le point de vue du personnage et celui de la narratrice, nous pouvons reprendre la question du discours indirect libre, par exemple « L'idée [...] l'effleure ». Dès lors, la narratrice est capable d'adopter le point de vue interne, dans le but de relier le discours indirect libre au monologue intérieur, qui doit être articulé avec le point de vue, et « est indissociablement forme d'expression et de pensée »³²⁹. En fait, cette constellation de formes a pour

³²⁹ Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II, Dialogisme et polyphonie dans le récit. op. cit.*, p.453.

objectif d'engendrer l'intériorité de la sphère du personnage, dans ou à côté de la voix de la narratrice.

D'ailleurs, si nous développons notre exemple, nous trouvons que la narratrice extradiégétique reprend à partir d'ici la parole pour représenter Marguerite comme écrivaine, qui publie une nouvelle « Buchenwald » dans laquelle elle écrit son voyage d'été en Allemagne. Dans ce cas-là, nous remarquons que surgit souvent la tension entre le point de vue représenté de la narratrice et celui raconté du personnage. Tout d'abord, avec la perception de la vieille dame, la narratrice raconte ses actions et ses pensées :

Elle va dans son salon, [...] Elle sort le 6^e volume des Œuvres complètes de Thomas Mann, [...] Un petit ruban jaune d'or marque la page 651 qu'elle veut relire, celle où Mann évoque les habitants de Weimar qu'un général américain força, en 1945, de défiler devant les fours crématoires de Buchenwald.(FST, 149)

Ainsi, à travers ce que la vieille dame a déjà lit et veut relire, le récit s'interrompt et cède la place à une pause descriptive, qui a pour fonction de fournir information sur cette page 651. Cependant, le centre de perspective se déplace, en effet, la narration qui est concentrée autour de Marguerite est suspendue par l'incursion d'une narration adoptant le point de vue de la narratrice : « Le général prononce ces *Bürger*³³⁰ coupables de l'horreur qu'il les oblige de regarder, même si durant des années et en tout honneur, ils ne sont occupés que de leurs affaires sans rien vouloir savoir d'autre, alors que le vent remplissait leurs nez de l'odeur de la chair humaine brûlée » (FST, 149-150). Pour ainsi dire, au fur et à mesure de la mise en scène de cette histoire en détail, c'est le point de vue de la narratrice qui est mis en relief. Plus précisément, il implique ses commentaires sur ce général, meurtrier impitoyable, également sur cette histoire si inoubliable que l'odeur de la chair humaine brûlée est encore sentie. En d'autres termes, ici, le point de vue représenté de la narratrice témoigne plutôt d'un commentaire, en général, ce commentaire peut passer pour l'incursion de l'auteure, et il est encore supérieur au point de vue raconté du personnage Marguerite.

³³⁰ En français : citoyens

Ensuite, tandis que la vieille dame relit aussi sa nouvelle, il s'avère plus difficile à distinguer la voix de la narratrice avec celle de la vieille dame, surtout, en ce qui concerne la critique de Marguerite envers son écriture. D'un côté, Marguerite, en tant qu'écrivain(e)-personnage, est extradiégétique, c'est-à-dire, elle se trouve au même niveau narratif que cette narratrice anonyme ; de l'autre, l'emploi du discours indirect libre donne cet effet ambigu, en d'autres termes, l'identification du personnage avec la narratrice devient possible et évidente :

Ce soir, après avoir relu les deux pages de Mann cristallisant les contradictions de la misère allemande, elle se relit. Sa perspective a-t-elle changé depuis la découverte du grand-père faillible ? « Je porte le crime en moi, écrit-elle dans sa nouvelle, celui des autres, la possibilité du mien. » Le crime des autres ? La possibilité du sien ? Elle ne mentionne pas le grand-père. Elle ne le connaît pas encore en tant que porteur de virus. C'est en comprenant sa propre responsabilité qu'elle a pris la décision d'affronter...quoi ? « Les monstres d'un autre temps ? Non, moi-même plutôt, le monstre qui m'habite, que je réprime quotidiennement, cet être allemand de mauvaise renommée ».(FST, 150)

Alors, au moyen du rapport narratif de cette action « se relire », la narratrice se trouve toujours dans sa place surplombante. Cependant, nous remarquons que l'emploi du discours indirect libre « Sa perspective a-t-elle changé depuis la découverte du grand-père faillible ? » a pour effet de confondre la voix de la narratrice et celle du personnage. Dès ce moment-là, en plus d'autres discours indirects libres, tels que « Le crime des autres ? La possibilité du sien ? », même « quoi ? », émergent encore les voix à la première personne au nom de Marguerite. A proprement parler, au lieu d'un jugement entièrement à la troisième personne ou d'une critique totalement à la première personne, c'est par l'intermédiaire de nombreuses phrases interrogatives qui s'accompagnent des réponses de Marguerite que s'établit une communication entre la narratrice et le personnage, afin que l'intériorité du personnage soit découverte.

A cet égard, à partir du contrôle en apparence total de la narratrice à l'absence de contrôle de la narratrice, passant par le discours indirect libre, le récit se confond avec le monologue intérieur. En effet, selon Dorrit Cohn, dans le contexte d'un récit à la troisième personne, il peut se distinguer comme le

« psycho-récit » dans lequel le discours de la narratrice raconte la vie intérieure du personnage, le monologue narrativisé, où les pensées sont rendues à la troisième personne, au discours indirect libre, et le monologue rapporté, qui renvoie au discours mental du personnage³³¹. En plus, « (s)ur le plan syntaxique, du fait de l'absence de narrateur et donc de l'absence de subordination des paroles du personnage centre de perspective du monologue intérieur, le monologue intérieur compte de nombreuses phrases exclamatives, interrogatives »³³².

En un mot, d'une part, le personnage se réfléchit à partir de son écriture, d'autre part, la narratrice est mise en relation avec ce personnage à travers cette communication intérieure, pendant laquelle la subjectivité du discours semble floue. Par là, il semble que Marguerite s'engage dans une autocritique, en particulier, au fur et à mesure de l'alternance pronominale qui s'établit entre « elle » et « je » ; une observation effectuée au présent vis-à-vis du passé est mise en œuvre, de façon à connaître le fond du cœur de Marguerite. C'est ainsi que l'auteure fait ressortir sa vie individuelle, particulièrement sa personnalité, « le monstre qui (l)'habite, qu'(elle) réprime quotidiennement, cet être allemand de mauvaise renommée » (*FST*, 150).

En fin de compte, après avoir analysé la distance entre cette narratrice extradiégétique et l'histoire qu'elle relate, et sa relation avec son personnage principal, nous pouvons dire que cette écriture autofictionnelle, de son côté, n'ignore pas la troisième personne, le récit témoigne de son caractère historique par son mode d'énonciation, et de son caractère autobiographique par son personnage principal. Cependant, à l'instar de cette alternance entre « elle » et « je » dans l'exemple ci-dessus, il reste toujours le problème de « comme si », c'est-à-dire, pourquoi l'auteure parle d'elle-même d'une voix hétérodiégétique, même si Marguerite devient l'héroïne de l'histoire. Par conséquent, nous engagerons la recherche des voix combinées dans la section prochaine.

³³¹ Dorrit Cohn. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris, Editions du Seuil, 1981, p.28.-29.

³³² Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II, Dialogisme et polyphonie dans le récit. op. cit.*, p.462.

III. Voix combinées

Nous devons rappeler que *Le figuier sur le toit* est essentiellement dominé par le récit à la troisième personne, mais en ce qui concerne le récit se relatant autour de Marguerite, l'emploi du temps, tant le temps narratif que le temps commentatif, a pour effet d'établir un lien entre le personnage et la narratrice. Le présent de narration prédomine de façon massive dans le récit, et le moment d'énonciation coïncide souvent avec le présent actuel de Marguerite. Par ailleurs, la narration à la troisième personne est fréquemment interrompue par une voix autodiégétique, de telle façon que le lecteur soit évidemment appelé à comparer le « je » qui signifie l'intimité de Marguerite et celui de son hétéronyme. En ce cas là, nous supposons que la narratrice est une figure extradiégétique et autodiégétique.

Selon G. Genette, le romancier peut choisir de faire raconter l'histoire par l'un de ses personnages, ou par un narrateur étranger à cette histoire, mais par enallage de convention, le mode d'énonciation hétérodiégétique devrait, logiquement, être analysé comme une variété rhétorique du type autodiégétique transposé en troisième personne³³³. *Le figuier sur le toit* n'est pas hétérodiégétique au sens strict, puisque la narratrice est l'héroïne de l'histoire. En plus, selon Philippe Lejeune, le mode d'énonciation hétérodiégétique fonctionne soit comme une marque d'orgueil ou de modestie, soit comme un signe fictionnel :

dans le cadre d'un genre comme l'autobiographie [...] l'emploi de la troisième personne produit [...] un effet frappant : on lit le texte dans la perspective de la convention qu'il voile. Pour cela, il faut que le lecteur se souvienne de la convention. Si le texte est entièrement écrit à la troisième personne, il ne reste que le titre (ou une préface) pour imposer une lecture autobiographique. Et si ce texte est long le lecteur risque de l'oublier. C'est ce qui explique qu'il a ait si peu d'autobiographies modernes écrites entièrement à la troisième personne. [...] La troisième personne est presque toujours employée de manière contrastive et locale, dans des textes qui utilisent aussi la première personne. Ce contraste assure à la figure son efficacité. Il peut s'agir soit d'un emploi exceptionnel de la troisième personne, soit d'une alternance délibérée ³³⁴.

³³³ Gérard Genette. *Figures, III. op. cit.*, p.252.

³³⁴ Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias. op. cit.*, p.47.

Cet argument nous permet à réfléchir sur le système que les voix combinées forment dans cette œuvre qui nous concerne : à la différence de l'emploi exceptionnel, qui se traite de « lui » pour se distancier et revient à la première pour ne rien changer à la structure de l'œuvre, l'emploi de la troisième personne ici relève plutôt de l'emploi alterné de la troisième et de la première personne, c'est-à-dire, qu'« un système d'oscillation et d'indécision permet d'échapper à ce que chacune des deux présentations a fatalement d'artificiel ou de partiel »³³⁵.

Donc, le lecteur s'attend à ce que l'écriture fictionnelle soit à la troisième personne et l'écriture autobiographique à la première, il perçoit alors les écarts, qui résultent de la rivalité entre « l'identification » et « la distanciation » que nous avons auparavant évoquée dans le but de montrer la relation entre la narratrice et le personnage principal. En plus, cette rivalité s'étend du cadre de l'intrigue, qui comprend le plan intellectuel et le plan affectif, jusqu'au cadre de la narration. Alors, selon le cadre de l'intrigue, notre analyse se divise en deux axes : l'un portera sur l'identification, l'autre la distanciation, mais pour chaque axe, il y aura toujours le mélange de la voix s'adressant à la troisième personne et de celle à la première, ainsi, l'identification de la narratrice avec le personnage va de pair avec le conflit de leur point de vue narratif.

III.1. La relation entre le *déjà alors* et le *encore aujourd'hui*

En plus des identifications biographique et professionnelle dont nous avons déjà parlé, ce récit en troisième personne peut distribuer les autres indices d'identité de l'auteure avec le personnage principal à travers des discours. En comparaison avec le récit à la première personne, il est beaucoup plus difficile de respecter la focalisation interne, c'est-à-dire de restreindre son point de vue à ce que voit Marguerite, à ce qu'elle sent, à ce qu'elle comprend. Cependant, pour rendre compte de cette subjectivité, il faut fonder son portrait intime à partir de ce qu'elle elle-même exprime, en d'autres termes, à partir de sa langue, ses discours qui se divisent en deux manières : style direct ou indirect. Par ailleurs, dans le récit marqué par des souvenirs d'enfance, il est possible que la narratrice

³³⁵ *Ibid.*, p.48.

hétérodiégétique adopte le ton d'une adulte surplombant le récit de toute la hauteur de son expérience, afin d'exprimer des jugements normatifs, qui mettent d'abord en relief l'identification qui se traduit par la relation entre les deux états, le *déjà alors* et le *encore aujourd'hui*.

III.1.a. Une figure d'énonciation racontant les souvenirs familiaux

Il s'agit principalement des souvenirs familiaux dans la partie « Fragments d'une enfance allemande », dont le personnage principal est Marguerite, mais qui est encore petite. Et la narratrice parle d'abondance pour montrer les sources de sa personnalité. Rapportés en style direct, indirect, indirect libre et en monologue intérieur, ses discours envahissent le récit, ponctués par les commentaires, tantôt ironiques, tantôt solidaire, de la narratrice insituable. Par exemple, dans le chapitre « La maison au bord de la mer », afin de mettre l'accent sur l'enfance au bord de la mer Baltique, c'est à travers le dialogue entre la petite Marguerite et sa mère Ma, soit à travers leurs discours directs, que le lecteur se rend compte que le lieu Ahrenshoop joue depuis le tout début un rôle irremplaçable dans la vie de Marguerite. Tout d'abord, le dialogue permet au lecteur de retourner directement au temps raconté, soit à la scène où Marguerite demande à sa mère de lui parler de la chambre bleue. Ensuite, la narratrice adopte le point de vue de Marguerite, centre de perspective, pour raconter l'histoire, ainsi : « Martha rapproche sa chaise un peu plus, caresse légèrement la main de Marguerite » (*FST*, 51). Dans ce cas-là, au moyen de la perception de Marguerite, plus précisément, de sa vue et de l'impression laissée par la caresse de Martha, la narratrice relate tout ce qui se passe.

Cependant, dans cette écriture autofictionnelle à la troisième personne, nous supposons que l'auteure réalise une figure d'énonciation aussi compliquée et plus machiavélique en faisant semblant de parler du personnage qu'elle était comme s'il était un autre. En réalité, le personnage n'est jamais ni vraiment un autre, ni vraiment le même³³⁶. Entre-temps, « (l)es figures de la troisième personne fournissent une gamme de solutions où c'est la distanciation qui est mise en avant, mais toujours pour exprimer une articulation (une tension) entre l'identité

³³⁶ *Ibid.*, p.38.-.39.

et la différence »³³⁷. Par là, dans l'exemple suivant, la figure de la troisième personne fait preuve d'une telle distanciation, dont la solution se traduit par un conflit entre le point de vue raconté du personnage de Marguerite enfant et le point de vue représenté de la narratrice. En d'autres termes, bien que le point de vue de Marguerite reste encore le centre de perspective, la narratrice ne se limite pas à la contrainte de la focalisation interne. Ici, cette figure d'énonciation essaie de pénétrer les pensées de Martha, alors, par l'intermédiaire des discours indirects libres, qui participent en fait des discours intérieurs, la narratrice, occupant une position empathique vis-à-vis de Martha, et révèle son monde imaginaire au lecteur :

Martha ferme les yeux. Elle entend le bruit des vagues de la mer Baltique, voit la maison d'été dans les dunes, le jasmin à côté de la porte du jardin, la véranda du petit-déjeuner, la plate-bande aux roses, le saule pleureur aux feuilles d'un vert si tendre devant la fenêtre de sa chambre bleue, la pompe à côté de la porte de la cuisine...Elle entend la voix de sa mère qui appelle Frau Saatman, la cuisinière...(FST, 51)

Dans une certaine mesure, la narratrice joue son rôle comme une figure extradiégétique, qui plane au-dessus de tous les personnages. Malgré tout, à la suite d'une réflexion de la narratrice : « Mais non, c'est Marguerite, ici, dans le gris Magdebourg... » (FST, 51), il s'agit surtout ici de laisser entendre cette voix d'une adulte pour faire penser à l'existence de la petite Marguerite. De là, il semble que la narratrice se concentre de nouveau sur les souvenirs de Marguerite, donc, au moyen des discours directs de Marguerite, c'est-à-dire les voix de l'enfant, qui sont accompagnés des discours directs de Ma, la narratrice montre l'attachement de Marguerite pour la mer Baltique : « Du sable blanc...[...] L'eau salée de la mer... [...] Des grappes de petits fruits rouges... [...] Je veux y aller, Mutti... » (FST, 51-52).

En fait, cette partie « Fragments d'une enfance allemande » est composée de plusieurs chapitres, qui relatent des souvenirs heureux de la petite Marguerite avec la famille, tels que la dégustation des mirabelles fraîches chez le grand-père, la pêche aux crevettes de la mer Baltique, la découverte dans la forêt aux muguet,

³³⁷ *Ibid.*, p.39.

qui est de l'autre côté de la mer Baltique, la visite au jardin zoologique de Berlin, la visite en compagnie du père dans le célèbre Haus Vaterland du Potsdamer Platz, le déjeune au Reichstag avec le père. Par ailleurs, tous les souvenirs parviennent au lecteur souvent à travers la voix d'un enfant, soit la voix de Marguerite enfant. En plus des discours directs que nous avons déjà cités dans l'exemple ci-dessus, nous citons encore des exemples : le monologue intérieur, où les pensées sont rendues au discours indirect libre, qui fait preuve de l'hésitation de cette petite fille qui déjeune pour la première fois au Reichstag : « Est-ce qu'elle aura droit à une saucisse de Francfort avec un peu de salade de pommes de terre légèrement assaisonnée, jaune et luisante, comme il y en a dans d'autres restaurants ? Ou bien sera-t-elle obligée de goûter à des choses inconnues ? » (*FST*, 51). Quand l'enfant goûte des fruits chez le grand-père, il dit « (c)'est très bon tout cela » (*FST*, 86), et il pense à son diabète : « Comment le sucre peut-il être une maladie ? Mais l'enfant a compris que c'est à cause du mal mystérieux qu'il n'y a jamais de dessert dans cette maison » (*FST*, 86), etc..

III.1.b. Passage du discours rapporté au discours autodiégétique

En plus de la voix de l'enfant à la troisième personne qui, il existe des éléments de discours autobiographique, qui « sont utilisés en dehors des lois de perspective ordinaire, dans un récit qui a abandonné le souci de vraisemblance »³³⁸. Le plus important, c'est qu'ils ont principalement pour effet d'attester la force ou la tonalité du souvenir. Il s'agit normalement de faire entendre de temps en temps la voix de l'adulte afin de rappeler son existence et d'imposer une lecture double des énoncés qui ont l'air de venir de l'enfant, d'engendrer le système d'oscillation et d'incertitude entre les deux voix. « Les éléments du discours autobiographique sont disposés comme des taches de couleur (des timbres de voix) dans une sorte de montage ou de *collage* »³³⁹.

C'est pour cela qu'à la fin de cette partie, le chapitre « Parenthèse » redonne au personnage principal, Marguerite adulte, une fonction de narrateur. Par le biais d'une conversation avec ses deux sœurs, la vieille dame engage une

³³⁸ *Ibid.*, p.30.

³³⁹ *Ibid.*,

réflexion sur son passé, en sorte que son moment d'écriture coïncide avec le moment d'énonciation : « Ah bon, dit la vieille dame à ses sœurs, vous n'avez pas les mêmes souvenirs ? » (FST, 103). Sans aucun doute, cette interrogation de Marguerite adulte a pour fonction d'introduire ses commentaires à propre de sa personnalité, et de sa vie d'enfance : Pour se défendre contre ses sœurs qui la considèrent comme « une créature inutile, rien qu'une enfant gâtée » (FST, 103), que le père aime porter sur ses épaules, comme un enfant « hystérique » (FST, 103), qui se réfugie dans les bras de son père dès que quelque chose lui déplaît, nous entendons que la vieille dame plaide en faveur d'elle-même : « Vous étiez jalouse de moi, la plus jeune, c'est tout et c'est probablement normal. Vous étiez jalouse de mes étés au bord de la mer » (FST, 104).

Cependant, surgit plus tard une voix de Marguerite adulte. Nous remarquons qu'elle fait son autocritique à cause de son caprice :

C'était naturel. J'étais lente à comprendre que le paradis n'existe que pour les innocents et que des innocents, il n'y en a pas, à part les tout petits enfants. Il fallait que quelqu'un me chasse de mon paradis, Theo, le dieu de mon enfance, était prédestiné à ce rôle rien que par son nom.(FST, 105)

Le récit retrouve la forme autodiégétique. Ainsi, à la différence du monde raconté où l'auteure fait semblant de donner la parole à l'enfant, sous couvert de la première personne, le récit a l'air de prendre en charge le contenu d'une analyse critique faite par l'adulte. Donc, le récit est mélangé de la voix de l'enfant et de la perspective de l'adulte. A l'instar du discours « Tel père, telle fille » (FST, 171), qui compare le travail d'écrivaine de Marguerite à celui de son père, la narratrice a envie de montrer que le lien familial est le lien du sang. Donc, « (i)l aurait mieux valu qu'on se parle au lieu de s'insulter et de se battre ...» (FST, 106). En un mot, c'est toujours le lien familial, avec l'émotion si intense qui fait preuve de la constance entre le *déjà alors* et le *encore aujourd'hui*, qui met en rapport la voix de la narratrice avec celle du personnage. Encore, sur le plan affectif, c'est bien le lien familial qui conduit Marguerite à se tourner vers son passé, dans le but de chercher pour toujours son identité perdue. Cependant, en attendant, des souvenirs douloureux semblent établir des obstacles à sa quête. Il en résulte ainsi

une distance infranchissable entre son présent et son passé, entre son envie de la quête identitaire et sa mélancolie du retour à l'origine.

III.2. Jeu sur la distance infranchissable

Tout au long de l'identification, qui peut se ramener aux deux figures fondamentales : le *déjà alors* et le *encore aujourd'hui*, nous remarquons qu'elle va de pair avec la distanciation, qui renvoie aussi au sentiment contradictoire de la vieille dame au cours de la recherche de son identité. Bien que le lien familial occupe une place primordiale dans la vie de Marguerite, qu'elle s'attache à sa famille, et à son origine, son évocation s'accompagne d'une crainte des ténèbres de la guerre, d'un sentiment de honte, qui résulte de son grand-père, un antisémite, de son pays natal, un pays coupable, également de son exil pour vivre. Dans ce cas-là, à l'inverse de l'identification, l'enfant est la victime, et la voix de Marguerite adulte a pour objectif d'amener le lecteur à éprouver de la sympathie pour l'enfant qu'elle était, mais la voix témoigne plutôt d'un regret de la distance qu'elle est forcée d'éprouver. Et voilà la réponse à notre problématique proposée « comme si » : pourquoi l'auteure parle-t-elle d'elle-même comme si une autre en parlait ?

III.2.a. Séparation entre la narratrice adulte et le personnage jeune

Dans *Le figuier sur le toit*, l'auteure rassemble des textes autobiographiques évoquant une période charnière de l'histoire européenne, des années vingt aux années quarante. Alors, dans la partie « Les années désastreuses », le parcours existentiel et sensible de l'auteure prend ses sources dans l'expérience de la séparation. Du voyage à l'exil, mais aussi au cœur de la ville, où le personnage fait tous ses efforts pour rentrer chez lui. Ainsi, pour mettre en scène le témoignage individuel de Marguerite, qui est déjà adolescente, la narratrice adopte le point de vue interne pour faire percevoir au lecteur le climat de cette ville bombardée :

Le métro ? Portes ouvertes, lumières éteintes, il est immobile. Il n'y a plus d'électricité, plus rien de ce que l'on croyait normal. Que faire ? Marguerite se le demande, les gens autour d'elle se posent la même question. Un soldat de la Wehrmacht propose de sortir de la station. Elle le suit. Ils montent les marches de l'escalier parfaitement intact. En haut, une lumière étrangement muette les accueille. Ils se trouvent face à une mer de feu, mer vertical, [...] La chaleur leur

coupe le souffle. [...] Ils reprennent haleine. Se dirigent vers le milieu de la chaussée. [...] Plus Marguerite et le soldat s'éloignent du centre, moins il y a de flammes, même si la lumière maintenant rougeâtre continue d'illuminer le chemin.(FST, 230-231)

On avait noté le rapprochement de la narratrice avec le personnage à la faveur de l'emploi du présent de narration. Ici, au contraire, la distance entre la narratrice et le personnage de Marguerite adolescente est mise en évidence, et c'est toujours la tension entre le point de vue représenté de la narratrice et celui raconté du personnage qui contribue à manifester cette distance.

Au fur et à mesure d'une transition temporelle, c'est-à-dire, le passage du temps narratif au temps commentatif, nous trouvons que le point de vue de la narratrice ne se limite pas aux contraintes spatio-temporelles, puisqu'elle peut intervenir pour proposer des informations historiques avec la pause commentative : « Entre le 18 novembre 1943 et le 31 mars 1944, le déluge de bombes sur Berlin causera la mort de 10 000 personnes, rasera un quart du centre-ville et fera de 1 500 000 Berlinoises des sans-abri » (FST, 231). Ainsi, l'emploi du futur historique ici, ainsi que celui du présent historique, a pour effet de produire l'errance entre deux systèmes temporels³⁴⁰, et d'affirmer également que la narratrice manifeste un savoir supérieur au personnage. En même temps, l'histoire individuelle est bien mise en rapport avec le contexte historique. Autrement dit, la circulation du souvenir autorise un témoignage essentiel : à la croisée de l'histoire et des itinéraires individuels s'esquissent les images mémorielles de Berlin.

III.2.b. Mise en rapport du point de vue de la narratrice adulte avec celui du personnage adulte

Cependant, à la différence de la distance entre la narratrice et Marguerite adolescente, il se produit la coïncidence du point de vue de la narratrice et du celui de la vieille dame, de telle façon que surgissent des tentatives de roman

³⁴⁰ J. Leduc qualifie successivement le recours au présent de « dérapage temporel », de « dérive » ou d'« errance entre deux systèmes temporels », voire de « subversion du système temporel de l'histoire » dans Jean Leduc. *Les historiens et le temps : conceptions, problématiques, écritures*. Paris, Editions du Seuil, 1999, 328p.

autobiographique. Egalement, la narratrice, n'étant pas soumise aux contraintes spatio-temporelles, en adoptant la position empathique sur la vieille dame, exprime ses sentiments à propos de cette ville après les attaques aériennes :

Il y avait sûrement du bruit mais en 2008 la vieille dame ne s'en souvient pas, comme elle ne se souvient pas non plus d'avoir eu chaud, ou même froid. Ses sens s'étaient-ils mis au point mort ? Est-ce l'explication de son manque de mémoire ? Qui peut décrire le moment du choc qu'on subit ? Composer dans l'épicentre de la catastrophe une phrase cohérente ?(FST, 230)

Ainsi, à partir du récit basé sur la focalisation interne, par laquelle la narratrice constate que « la vieille dame ne s'en souvient pas », jusqu'aux interrogations indirectes libres, qui permettent à la narratrice de mêler les pensées, les questionnements de la vieille dame à son propre discours, émerge un entrelacement de la voix de la narratrice et de celle de la vieille dame, proprement dit, les paroles sont bien celles du personnage quant à leur contenu, mais elles sont racontées par la narratrice et à la troisième personne.

Donc, nous pouvons dire que c'est la vieille dame qui s'interroge aujourd'hui sur la cause de ce manque de mémoire, en fait, la réponse est évidente : la crainte du choc la pousse à mettre au point mort ses sens. De plus, dans le contexte autobiographique, le récit à la troisième personne aide l'écrivain(e)-personnage qu'est Marguerite à garder cette distance convenable, avec laquelle elle se souvient comme si une autre qu'elle se tournait vers son passé, en se penchant sur le témoignage de Marguerite adolescente, de sorte que Marguerite adulte ne subisse plus cette violence de la guerre.

III.2.c. Coexistence entre l'identification et la distanciation, équivalente au rapport entre le « je » narrant et le « je » narré

Par ailleurs, le lien qu'établissent le « je » narrant et le « je » narré a pour fonction de souligner le pacte autobiographique. Dans *Le figuier sur le toit*, à la place de ce « je » narré, l'emploi de la troisième personne met d'abord la distanciation en avant. Plus précisément, parler d'elle-même à la troisième personne implique une certaine forme de honte, d'humilité, la narratrice assume vis-à-vis du personnage qu'elle a été la distance du regard de l'histoire, c'est-à-dire

du témoignage individuel, introduit dans son récit un jugement, une sorte de « leçon d'histoire » (FST, 30), en dernier ressort, elle s'identifie à cette victime de la guerre, de l'exil.

De toute évidence, l'évocation de l'exil de Marguerite sert une nouvelle fois à mettre en relief la distanciation de la vieille dame avec son passé, par exemple, lors de son arrivée en Autriche, Marguerite « oublie le voyage qu'elle a fait, [...] Combien de jours ce voyage a-t-il duré ? Deux ? Marguerite oublie » (FST, 234), en effet, son oubli fait ressortir le voyage, qui participe d'une expérience terrible :

assise sur sa valise dans le couloir d'un des wagons, juste à côté de la toilette d'où s'échappaient des odeurs immondes chaque fois que quelqu'un ouvrait la porte. Une halte dans une gare, une buvette sans rien à vendre, une nuit à dormir par terre dans une salle d'attente...(FST, 234)

Ici, le souvenir nous parvient dans une grande mesure à travers la voix d'une jeune fille. Et quant à sa réaction, soit cet oubli, nous pouvons naturellement l'envisager comme un reflet de l'incertitude et des contradictions de la petite Marguerite coincée entre la frayeur et la révolte. La narratrice adulte se rachète en le transformant, à son niveau, en processus ironique³⁴¹.

Ainsi, après avoir raconté l'exil de Marguerite adolescente à la troisième personne « elle », succède un chapitre intitulé « Parenthèse » où la narration glisse de la troisième personne à la première. Bien entendu, dans *Le figuier sur le toit*, la plupart du temps, la narratrice ne joue aucun rôle en tant que personnage ; le lecteur se trouve compris dans le cadre d'un récit hétérodiégétique où tous les personnages sont effectivement désignés par la troisième personne. Alors, régulièrement, l'emploi de la première personne a pour effet de rappeler au lecteur de l'identification qui existe entre le personnage, la narratrice, et même l'auteure, afin de rester aussi dans le cadre d'un genre comme l'autobiographie.

En réalité, dans le chapitre « Parenthèse », au début, la voix de la vieille dame est entendue à travers le discours direct, mais le discours direct témoigne de

³⁴¹ Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. op. cit., p.26.

son intériorité par l'expression réflexive « se dit ». De là, la vieille dame exprime le regret de n'avoir pas pu rentrer chez elle :

J'aurais pu, se dit la vieille dame, j'aurais pu me joindre à ma mère et ma sœur qui sont au mois de juin 1945 parties en direction de la capitale sans savoir s'il y a avait des trains, se la maison existait encore. [...] comme ça, parties, pour rentrer à la maison, « chez nous », à 800 km du village autrichien.(FST, 237)

Cependant, la répudiation s'oppose au jamais plus douloureux, tel que la chute du paradis terrestre de l'enfance, donc, la répudiation augmente la distance en recourant³⁴². Donc, coincée dans le dilemme, entre la nostalgie et la répudiation, la vieille dame se disculpe avec un ton ironique : « Je n'avais pas leur optimisme. Je n'avais pas envie de ne pas savoir où je dormirais le soir, ce que je mangerais le lendemain, et quand j'arriverais finalement à Berlin, ville détruite » (FST, 237).

Bien que le discours en style direct ne se présente que comme un moment où la narratrice adopte la voix du personnage, émerge quand même la coïncidence constante des points de vue, tel que le jugement cité ci-dessus. En plus, grâce à la coïncidence du moment d'énonciation et du présent de la vieille dame : « Aujourd'hui, me voilà à Toronto, à longueur de journée assise dans mon fauteuil, face à mon ordinateur, je le disais déjà. J'écris » (FST, 238), enfin, le récit à la première personne a pour fonction d'affirmer l'identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure.

Par conséquent, en ce qui concerne le récit à la troisième personne, dans lequel une voix d'adulte qui souligne la distance avec le personnage qu'était la vieille dame, s'entretient un doute sur l'identité de la narratrice. Et si nous disons que la rupture énonciative est un procédé particulièrement efficace pour indiquer que l'écoulement du temps a provoqué une mutation du personnage, un véritable changement d'identité, alors, chaque fois quand le récit passe à la première personne, la narratrice, qui est en ce temps-là le personnage, même l'auteure, pose un regard sur sa vie d'autrefois. En d'autres termes, sous les « je », le discours entrelace obstinément des sensations du personnage d'aujourd'hui, des questions récurrentes, « réifiée, tenue en lisère, mise à distance, brouillée,

³⁴² Philippe Lejeune. *L'autobiographie en France. op. cit.*, p.51.

éparpillée, cette instance énonciative s'avoue de plus en plus distinctement autobiographique »³⁴³. De là, l'enfance, racontée à la troisième personne, nous semble être une réponse à la question formulée dans le récit aussi que le nouveau contexte culturel où se trouve l'auteure, celui de Toronto, une société multiculturelle, lui pose de manière insistante, voire agressive : « *Where are you from ?* ». Pour ainsi dire, tant l'écrivain(e)-personnage que l'auteure, la quête de l'identité ne provoque plus de harcèlement. Elle n'a pas besoin de la réponse, comme si à la fin du récit, elle se disait en faveur de ses descendants : « les réponses aux *Where are you from*, mes enfants et les leurs n'en ont pas vraiment besoin » (*FST*, 255).

Bien entendu, avec la succession du « je » et du « elle », *Le figuier sur le toit* mérite le sous-titre qu'il affiche, « roman », c'est sans aucun doute en raison du dispositif de contention énonciative, qui non seulement témoigne d'un souci d'ordre formel, mais aussi instille, plus profondément, une incertitude permanente quant à l'identité du personnage, qui peut se diviser en deux, « l'enfant » et « moi ». Alors, à cause de la permanence entre le « je » et le « elle », d'un côté, la définition de son genre autofictionnel permet au lecteur de confronter le discours de la narratrice avec celui du personnage et d'affirmer l'existence de son pacte romanesque, l'un des deux pactes contradictoires de l'autofiction. De l'autre, la présence d'une forte trame autobiographique soutenant la fiction. Le « je » est partout affirmé, avec des détours qui semblent l'occulter, mais avec une insistance telle qu'apparaît clairement ce que Philippe Lejeune appelle la signature autobiographique³⁴⁴, et que se trouve transformée, du même coup, la définition même de l'œuvre ainsi surdéterminée par le « je » de l'écrivaine-narratrice.

³⁴³ Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction. op. cit.*, p.156.

³⁴⁴ Ph. Lejeune affirme dans *Le pacte autobiographique* que c'est dans le *nom propre* que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne, et ensuite, quand chacun se nommera « je » en parlant, ce « je » reverra à un nom unique. Donc, dans le discours écrit, la *signature* désigne l'énonciateur, comme l'adresse le destinataire.

Conclusion

Ce qui est fascinant dans l'écriture, c'est que c'est une façon de transformer ce que l'on a vécu, donc de vivre deux fois. En écrivant, bien sûr, on est face – pour vous citer un truisme, mais c'est essentiel, je crois – à une table, isolé, devant du papier, coupé du son, coupé de la réalité, coupé de tout, mais dans le processus d'écrire, on revit. C'est comme si l'on mourait et ressuscitait, puisque l'on ressuscite des choses. Ce pouvoir magique, [...] est peut-être la seule raison pour laquelle l'on peut écrire. C'est vraiment fabuleux : à travers le processus de la langue, du langage, de l'écriture, du geste de scribouiller sur une feuille de papier, on participe à cet acte matériel de pouvoir réinventer la vie, la transformer, la refaire. C'est meilleur que toutes les drogues. Il faut se piquer avec les mots, je pense.

Jacques Godbout³⁴⁵.

I. Construction d'une triple identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure

Dans le cadre de cette thèse, en vue d'analyser la représentation de la fiction et de la réalité dans les trois œuvres de Marguerite Andersen qui nous ont intéressés, nous nous sommes penchés sur l'image du personnage que l'auteure a créée en gardant son identité réelle, en même temps, nous avons exploré une relation ambiguë entre le personnage, la narratrice et l'auteure, dans le but de mettre l'accent sur le pacte autobiographique dans les trois œuvres. Cependant, en plus de l'identification entre le personnage, la narratrice et l'auteure, nous avons vu émerger également une différenciation. Par conséquent, d'une part, par le biais de la relation du temps avec la structure narrative, d'autre part, à partir de la voix narrative et du point de vue de narration, nous avons pu répondre à cette

³⁴⁵ Interview de Jacques Godbout par Donald Smith. Donald Smith. « Jacques Godbout et la transformation de la réalité ». dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*. n° 25, 1982, p.58.

question « *qui parle dans le récit ?* », bien entendu, à une question impliquée « *de qui le récit parle ?* », de telle manière que l'écriture se présente comme un récit à la fois autobiographique et fictionnelle.

En premier lieu, il est incontestable que l'emploi de la première personne « je » contribue à l'identification entre le personnage, la narratrice et l'auteure. Dans *De mémoire de femme*, le personnage principal, Anne, qui renvoie à ce « je », est normalement identifié avec la narratrice. Puisque au moyen de l'écriture de son journal, une écriture intime, il s'avère qu'Anne exécute un exercice d'auto-exploration en suivant le passage temporel de son enfance jusqu'à son état d'écrivaine. Dans *Parallèles*, l'un des deux personnages, Marguerite, s'identifie à la narratrice extradiégétique, qui se charge de raconter l'histoire de Lucienne et la sienne. Entre-temps, sans aucun doute, la narration à la première personne peut être considérée comme une auto-analyse de Marguerite, qui est généralement marquée par le « je » autoréflexif.

A l'égard de l'effet du « je » dans *Le figuier sur le toit*, son emploi joue un rôle déterminé pour établir une relation entre le personnage, la narratrice et l'auteure. Comme le récit est relaté principalement à la troisième personne, malgré l'identification entre l'auteure et le personnage de Marguerite, la prédominance de la troisième personne semble faire opposition à l'identification du personnage avec la narratrice. En ce cas-là, il est remarquable que la narratrice laisse petit à petit la parole au personnage. Plus précisément, au début, le discours du personnage se présente sous forme du discours rapporté. Ensuite, il semble que cette narratrice extradiégétique disparaît, en revanche, une narratrice autodiégétique tient sa place, et cette voix à la première personne a pour fonction de rapprocher le personnage avec la narratrice. Pour ainsi dire, le « je », c'est-à-dire la voix autodiégétique, sert à la construction de cette triple identité.

En second lieu, à part l'identification entre le personnage, la narratrice et l'auteure qui participent du pacte autobiographique, le trait fictionnel se traduit par l'instabilité de cette triple identité. Il nous faut une nouvelle fois mettre en avant une situation différente parmi les trois œuvres : dans *Le figuier sur le toit*, cette instabilité marque évidemment la plus grande partie du récit. A cause d'une narration essentiellement à la troisième personne, surgit une distanciation entre le

personnage et la narratrice. Malgré l'identification biographique et professionnelle entre le personnage et l'auteure que nous avons déjà montrée, le récit suscite l'illusion que l'auteure parle d'elle-même comme si une autre en parlait. C'est pour cela que l'étude du *Figuier sur le toit* a davantage reposé sur la construction de la triple identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure, dans le but de souligner son trait autobiographique. En revanche, dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*, nous avons insisté davantage sur la quête des hétérogénéités, qui sont marquées par l'existence de plusieurs narrateurs, ou par l'enchevêtrement de la voix de la narratrice et celle du personnage, ou par l'alternance entre de différents points de vue narratifs, de façon à marquer le trait fictionnel.

Dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*, cette instabilité est à l'origine du clivage du « je », c'est-à-dire, la distinction entre le « je » narrant et le « je » narré qui s'accompagne du passage temporel entre le moment d'énonciation et le temps remémoré. Sans aucun doute, notre analyse à propos de l'emploi du temps dans le récit a au pour fonction de souligner cette distinction. Rappelons que le temps commentatif repère le moment où le « je » narrant témoigne des émotions actuelles, tandis que le temps narratif met l'accent sur le passé du « je » narré. Dans ce cas-là, le « je » narrant porte généralement un regard critique sur son passé. Par exemple, au moyen de l'écriture intime, Anne, le « je » narrant, s'autocritique et se défend. Elle dévoile son sentiment de honte et de culpabilité, qui résultent de son origine, de son éloignement de son pays natal. En même temps, en comparaison avec le « je » narré, le « je » narrant fait preuve d'un grand progrès, c'est-à-dire qu'Anne parle aujourd'hui à titre de femme écrivaine. Cette valorisation de soi, visant à la construction de l'identité féminine, met en relief la distinction entre le « je » narrant et le « je » narré.

Pareillement, dans *Parallèles*, c'est bien la formation de l'identité féminine, qui aboutit au devenir de la femme écrivaine, qui marque le présent du personnage, qui est dans la plupart du temps le « je » narrant. Et le récit concernant le « je » narré renvoie au vécu du personnage, qui constitue son souvenir. Cependant, cette distinction s'affaiblit souvent, grâce à l'emploi du présent de narration et à celui du futur de narration. Il semble que le moment d'énonciation et le temps remémoré coïncident, et cette confusion de temps

provoque une illusion d'atemporalité dans le récit, de telle manière que le trait fictionnel est mis en lumière.

Par ailleurs, l'énonciation et l'énoncé contribuent à séparer la voix du « je » narré de celle du « je » narrant. Alors, nous remarquons que l'emploi du discours rapporté joue un rôle essentiel dans la construction de la triple identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure. D'une part, l'emploi du discours direct, tel que le dialogue dans *Parallèles*, a pour effet de différencier le discours du personnage et celui de la narratrice, puisque le discours direct se rapporte au moment où la narratrice laisse la parole au personnage, afin de rendre la scène originale et vraisemblable. D'autre part, tant le discours direct que le discours indirect, sont plus ou moins employés sous contrôle de la narratrice. Notamment, le discours indirect prend généralement la forme d'un élément grammaticalement subordonné au discours de la narratrice. C'est la raison pour laquelle il existe souvent un conflit entre le point de vue de la narratrice et celui du personnage.

De plus, dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*, cette tension du point de vue narratif aboutit en fin de compte à partager la voix narrative entre le personnage et la narratrice. Et cette confusion des voix narratives est souvent caractérisée par l'emploi du discours indirect libre, dont la particularité est de ne pas utiliser de verbe introducteur. Dans ce cas-là, l'énoncé devient une proposition indépendante, et la voix du personnage et celle de la narratrice s'enchevêtrent, de sorte qu'on ne sait jamais parfaitement si c'est la narratrice ou le personnage qui parle. Pour ainsi dire, le « je » implique la différence, l'hétérogénéité, correspond à une identité flottante. Néanmoins, cette ambiguïté témoigne exactement du caractère de l'autofiction.

En outre, ce qui est remarquable, c'est que le « je » dans *De mémoire de femme* et *Parallèles* ne se réfère pas à un seul personnage. Et la multiplicité de la voix narrative a en fait pour fonction de mettre l'accent sur le trait fictionnel de l'écriture autofictionnelle, puisque la narratrice ne se limite plus à la contrainte référentielle de l'énonciation autobiographique. Dans *De mémoire de femme*, au lieu du point de vue interne d'Anne, c'est à travers le point de vue de Dominique, fils d'Anne, que l'évocation du passé d'Anne devient petit à petit complète. Elle

introduit une voix masculine et critique envers Anne, de telle manière que l'écrit personnel atteint son but, soit dire le vrai et se connaître sous plusieurs angles.

Dans *Parallèles*, en plus du personnage de Marguerite, l'auteure laisse parler l'autre personnage Lucienne, de telle manière que l'énonciation de Marguerite soit mise en parallèle avec l'énoncé de Lucienne. En plus, Marguerite est possible de se regarder dans ce miroir constitué par son amie Lucienne, qui est à la fois semblable et dissemblable par rapport à elle-même. De cette manière, après tout, l'écriture autobiographique et l'écriture biographique convergent. Pour ainsi dire, le sujet de l'énonciation varie en cours de phrase, déplace la perspective, par exemple le journal intime de Dominique dans *De mémoire de femme*, et celui de Lucienne dans *Parallèles*, qui interrompent l'évocation de la narratrice-personnage. Donc, le « je » devient un sujet multiple, il y a autant de personnages distincts que de phrases dans le récit, et chaque énonciation joue son rôle particulier dans l'écriture du personnage-écrivain(e).

Entre-temps, quant à *Parallèles*, comme nous l'avons déjà analysé, le récit singulier se transforme en récit pluriel et culturel, en d'autres termes, l'écriture fictionnelle consiste à la représentation d'une similitude dont l'auteure a essayé de parler. Et cette similitude résulte non seulement de la ressemblance entre les deux personnages, mais aussi du lien entre tous les individus vivant dans un contexte multiculturel. Ainsi, une autre fonction de l'écrit personnel, soit communiquer l'expérience à autrui, est mise en évidence. Le « je » ne renvoie pas à « un sujet constant et fixe, l'auteur. Il est divers, hétérogène, pluriel »³⁴⁶. En un mot, bien que le récit à la première personne donne tout d'abord une impression que l'identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure s'établit dans *De mémoire de femme* et *Parallèles*, la narration, du point de vue multiple et variable, témoigne d'une subversion de l'énonciation autobiographique.

II. Une voix féminine et culturelle

Au terme de notre recherche, nous pouvons conclure de cette étude concernant les trois œuvres qu'à partir de la construction de la triple identité entre

³⁴⁶ Antoine Compagnon. *La seconde main ou le travail de la citation*. op. cit., p.305.

le personnage, la narratrice et l'auteure, le récit fait preuve d'une ambiguïté entre leur identification et leur distanciation, qui renvoie à la tension entre l'autobiographie et la fiction. En d'autres termes, si l'autobiographie « se trouve affronté aux limites et aux contraintes d'une situation réelle et il ne peut ni renoncer à l'unité de son moi, ni sortir de ses limites. Il ne peut que faire semblant »³⁴⁷, au contraire, « (d)ans la fiction, on ne risque rien, on peut briser et recomposer l'identité, se permettre tous les points de vue, se donner tous les moyens »³⁴⁸. L'écriture autofictionnelle, à la fois autobiographique et fictionnelle, réussit à mélanger la réalité et la fiction, et permet à l'auteure de « capter le lecteur rétif, lui refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d'une existence imaginaire »³⁴⁹.

Par ailleurs, au cours de l'invention de sa vie, l'auteure crée en fait le personnage en conservant son identité réelle. Surtout, la construction de l'identité du personnage fait allusion à son envie de créer l'image d'une femme libre, positive, voire idéale. Et tout cela reflète la grande sollicitude de l'auteure envers la femme dans la société, et ses efforts pour lutter contre la violence envers la femme, ainsi que sa contribution à leur épanouissement de soi dans la liberté et l'autonomie. En même temps, la construction du personnage est toujours mise en relation avec la représentation du contexte socio-culturel, afin de mettre en évidence la question de la quête identitaire. Dans une grande mesure, les œuvres autofictionnelles anderseniennes font preuve d'une parole culturelle et féminine, comme Marguerite Andersen avait déjà constaté la nécessité de construire ses récits à partir de sa propre vie dans le but de manifester ce monde extérieur dont elle fait partie :

Pour moi, l'autobiographie n'était pas une tentation mais une nécessité. C'est bien pour cela que j'ai dû, à un moment donné, choisir de faire de ma vie un texte littéraire. Je ne projetais pas, comme Montaigne, de dévoiler le monde en me dévoilant. Du moins pas le monde entier. J'avais, je pense, le désir de dire mon expérience de femme, parce qu'à mon avis la littérature ne comptait, ne compte pas assez d'histoires de femmes. J'ajouterais qu'au moment de commencer à

³⁴⁷ Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias. op. cit.*, p.40.

³⁴⁸ *Ibid.*,

³⁴⁹ Serge Doubrovsky. *Autobiographiques : de Corneille à Sartre. op. cit.*, p.69.

*écrire la mienne, j'avais déjà vécu une bonne partie de ma vie : l'enfance bourgeoise, la guerre en Europe, le mariage, les enfants, l'immigration, les études, la carrière universitaire et le féminisme renaissant des années 70. Mon cœur en était plein, il fallait que je le dise, non pas pour relater ce qui m'était arrivé, mais pour essayer de comprendre mon époque, moi-même, et moi-même en tant que femme*³⁵⁰.

Pour ainsi dire, l'écriture autofictionnelle andersenienne attache plus d'importance à l'expérience de femme. A travers une voix féminine, Marguerite Andersen a d'abord laissé entendre le discours mémoriel des femmes, ensuite, cette voix féminine renvoie dans une grande mesure aux droits de vie, de liberté, de liberté d'expression, également, elle reflète la quête du sens de la vie de l'auteure au cours de sa vie errante. Donc, il nous faut souligner le rôle de son écriture dans l'étude de la femme et dans celle du multiculturalisme.

En plus, compte tenu des prix littéraires que ses œuvres se sont mérités, tels que Prix Trillium, Prix des Lecteurs de Radio-Canada, Prix du Salon du livre de Toronto, Prix du Journal de Montréal, et de ses contributions importantes à la littérature, Marguerite Andersen peut sans aucun doute être considérée comme une écrivaine d'une parfaite honorabilité, et se placer au rang des grands écrivains franco-ontariens, ainsi Benoît Doyon-Gosselin le constate, « j'estime que Marguerite Andersen, la grande dame de 84 ans, s'est taillé une place de choix parmi les écrivains de l'Ontario français »³⁵¹. Par conséquent, ses œuvres méritent d'être découvertes ou redécouvertes. C'est pour cela qu'on s'engage à peine dans cette exploration.

Néanmoins, il faut reconnaître que cette recherche ne saurait pas être exhaustive et complète. Parce que nous nous sommes limités à trois romans autofictionnels, écrits autour de la vie réelle de l'auteure. Et nous n'avons choisi que certains thèmes constants qui parcourent la construction de l'identité du personnage, tels que l'enfance, la guerre, l'exil, le mariage, la maternité et l'acte

³⁵⁰ Extrait de Marguerite Andersen. « L'Autobiographie : tentation ou nécessité ? », cité dans « Témoignages : Sun Axelsson, leïla Sebbar, Marguerite Andersen, Nicole Brossard et Micheline La France », *Nuit Blanche, magazine littéraire*, n° 25, 1986, p.61.

³⁵¹ Benoit Doyon-Gosselin. « Compte rendu : < De mémoire d'enfant > : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen, *Le figuier sur le toit*, roman, Les Editions L'Interligne, Ottawa, 2008, 276 pages ». dans *Liaison*. n° 143, 2009, p.55.

d'écrire. Etant donné le grand nombre de textes anderseniens et les divers genres qu'aborde l'écrivaine, il reste bien évidemment des sujets et des œuvres dont nous n'avons pas pu discuter dans cette étude, mais qui méritent d'être étudiés en profondeur, par exemple les nouvelles, qui ont dans une grande mesure affaire avec l'écriture autofictionnelle, à laquelle nous avons déjà fait référence dans cette étude ; la prose poétique, qui s'écrit aussi à la base de la vie réelle de l'auteure, mais se concentre sur la relation entre la mère et la fille dans *L'autrement pareille*, sur la vie exotique au Maroc dans *Bleu sur blanc* ; ainsi que le roman, qui a pour objectif d'établir une communication entre l'homme et la femme par l'intermédiaire de l'acte d'écrire dans *La soupe* et *L'homme-papier*, etc.. Nous croyons qu'une étude plus complète au sujet de l'écriture autofictionnelle chez Marguerite Andersen reste à faire.

Bibliographie

I. Bibliographie de Marguerite Andersen :

– Corpus étudié :

Marguerite Andersen. *De mémoire de femme*. Montréal, Les Quinze, 1982, 2^e éd., Ottawa, Editions L'interligne, 2002, 355p.

Marguerite Andersen. *Parallèles*. Sudbury, Prise de parole, 2004, 263p.

Marguerite Andersen. *Le figuier sur le toit*. Ottawa, Editions L'interligne, 2008, 270p.

– Autres œuvres de fiction :

Marguerite Andersen. *L'autrement Pareille*. Sudbury, Prise de parole, 1984, 94p.

Marguerite Andersen. *Courts métrages et instantanés*. Sudbury, Prise de parole, 1991, 119p.

Marguerite Andersen. *L'homme-papier*. Montréal, Editions du remue-ménage, 1992, 150p.

Marguerite Andersen. *La chambre noire du bonheur*. Montréal, Hurtubise, 1993, 85p.

Marguerite Andersen et Paul Savoie. *Conversations dans l'interzone*. Sudbury, Prise de parole, 1994, 133p.

Marguerite Andersen. *La soupe*. Sudbury, Prise de parole, et Montréal, Triptyque, 1995, 222p.

Marguerite Andersen. *La bicyclette*. Sudbury, Prise de parole, 1997, 89p.

Marguerite Andersen. *Les crus de l'Esplanade*. Sudbury, Prise de parole, 1998, 221p.

Marguerite Andersen. *Bleu sur blanc*. Sudbury, Prise de parole, 2000, 81p.

Marguerite Andersen. « Sens interdit, me signale-t-on ». dans Recueils de nouvelles, contes et récits *Un lac, un fjord, un fleuve*. Vol. 10, 2003, p.11.-.15.

Marguerite Andersen. *Doucement le bonheur*. Sudbury, Prise de parole, 2006, 200p.

Marguerite Andersen. *La vie devant elles*. Sudbury, Prise de parole, 2011, 267p.

Marguerite Andersen. *La mauvaise mère*. Sudbury, Prise de parole, 2013, 203p.

– Non-Fiction:

Marguerite Andersen. *Paul Claudel et l'Allemagne*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1965, 349p.

Marguerite Andersen. *Mother was not a person*. Montréal, Black Rose, 1972, 253p.

Marguerite Andersen. « Simone de Beauvoir on Aging ». dans *Canadian Woman Studies/Les cahiers de la femme*. Vol. 5, n° 3, printemps 1984, p.29.-.31.

Marguerite Andersen. « L'Autobiographie : tentation ou nécessité ? ». cité dans « Témoignages : Sun Axelsson, leïla Sebbar, Marguerite Andersen, Nicole Brossard et Micheline La France ». dans *Nuit Blanche, magazine littéraire*. n° 25, 1986, p.60.-.61.

Marguerite Andersen et Christine Klein-Lataud(dir.). *Paroles rebelles*. Montréal, Remue-ménage, 1992, 334p.

Marguerite Andersen. « Chair de mes textes ». dans *Liaison*. Numéro 77, mai 1994, p.18.-.21.

Marguerite Andersen. « Lucienne Lacasse-Lovsted et les fleuves qui la conduisent ». Ouvrage recensé : Lucienne Lacasse-Lovsted, *Puisque les fleuves nous conduisent....* Poésie, Toronto, les Editions du Gref, 1999. dans *Liaison*. n° 104, 1999, p.27.

Marguerite Andersen. « Cauchemar de guerre, rêve de paix ». dans *Langage et créativité : Langue et analyse. Une publication indépendante au service des écrivains et de la critique*. Numéro 3, juin 2005, [ISSN: 1705-4427], p.8.

Marguerite Andersen. « Paresse ? Négligence ? Manque de temps ? ». dans *Nuit blanche, le magazine du livre*. n° 104, 2006, p.36.-.38.

II. Etudes sur l'auteure :

– Articles :

Benoit Doyon-Gosselin. « Compte rendu : < De mémoire d'enfant > : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen, *Le figuier sur le toit*, roman, Les Editions L'Interligne, Ottawa, 2008, 276 pages ». dans *Liaison*. n° 143, 2009, p.55.

Claudette Gravel. « Marguerite Andersen ». dans *Liaison*. n° 129, 2005, p.79.-81.

Evelyne Voldeng. « Compte rendu : < L'être humain dans toute sa complexité > : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen et Paul Savoie, *Conversations dans l'Interzone*, roman, Sudbury, Prise de Parole, 1994, 133 pages ». dans *Liaison*. n° 80, 1995, p.33.

François Ouellet. « Gabrielle Poulin, Marguerite Andersen, Rachelle Renaud : le rapport amoureux qui s'écrit ». dans *Liaison*. n° 103, 1999, p.11.-15.

François Ouellet. « Compte rendu : < Portrait de femmes > : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen, *Parallèles*, Sudbury, Prise de Parole, 2004, 263 p. ». dans *Liaison*. n° 124, 2004, p.49.

François Paré. « Souveraineté et détournement du regard dans les nouvelles de Marguerite Andersen ». dans *University of Toronto Quarterly*. Vol. 68, n° 4, automne 1999, p.823.-834.

Jacqueline Pelletier. « Compte rendu : < Des pages qu'il faudra relire et rêver > : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen, *L'autrement pareille*, Sudbury, Prise de Parole, 1984 ». dans *Liaison*. n° 34, 1985, p.55.

Julie Tennier. « Marguerite Andersen et le moi en l'absence de l'autre : *De mémoire de femme* ». dans *Voix plurielles*. Vol. 9, n° 1, 2012, Littératures franco-canadiennes, p.50.-68.

Katherine Lagrandeur. « *L'autrement pareille* de Marguerite Andersen : (s')écrire (en) silence ». dans *Tangence*. n° 56, 1997, p.91.-101.

Kathleen L. Kellet-Betsos. « Compte rendu : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen, *L'Homme-papier*, roman, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1992, 150 pages ». dans *Liaison*. n° 71, 1993, p.39.

Lélia Young. « *La soupe*, Marguerite Andersen, Sudbury/Montréal : Editions Prise de Parole/Triptyque, 1995 ». dans *Canadian Woman Studies/Les cahiers de la femme*. Vol. 17, n° 4, 1998, p.157.

Lucie Hotte. « Préface : L'écriture et la vie ». dans *De mémoire de femme*. Ottawa, L'Interligne, 2002, p.7.-12.

Margaret Michèle Cook. « Compte rendu : < Le paradoxe de l'écrivaine > : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen, *La soupe*, roman, Sudbury/Montréal, Prise de Parole et Triptique, 1995, 222 pages ». dans *Liaison*. n° 85, 1996, p.37.

Marie-Josée Rinfret. « *De mémoire de femme* de Marguerite Andersen (Editions Quinze) ». dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*. n° 31, 1983, p.75.

Mariel O'Neill-Karch. « Marguerite Andersen : des affinités au tournant de la page ». dans *Liaison*. n° 56, 1990, p.31.

Michel Lord. « Compte rendu : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen, *Courts Métrages et Instantanés*, nouvelles, Sudbury, Prise de Parole, 1991, 119 pages ». dans *Liaison*. n° 67, 1992, p.42.-43.

Michel Lord. « Compte rendu : < Briser le silence > : Ouvrages recensés : Jean-Paul Beaumier, *Dis-moi quelque chose*, Québec, L'instant même, 1998, 122 p. Marguerite Andersen, *Les crus de l'Esplanade*, Sudbury, Prise de Parole, 1998, 222 p. ». dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*. n° 94, 1999, p.35.-36.

Nafée Faïgou. « Andersen, Marguerite. *La mauvaise mère*. Sudbury : Prise de parole, 2013. 203p. ». dans *Voix plurielles*. Vol. 11, n° 1, 2014, p.332.-334.

Nathalie Fave. « Compte rendu : < Andersen ou l'aquarelle du Destin... > : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen, *Doucement le bonheur*, roman, Prise de Parole, Sudbury, 2006, 197 pages ». dans *Liaison*. n° 139, 2008, p.62.

Paul Savoie. « Marguerite Andersen ». entretien de Paul Savoie avec Marguerite Andersen, dans *Acte de création : entretiens*. Ottawa, L'Interligne, 2006, p.113.-128.

Paul Savoie. « Marguerite et le casier à rêves ». dans *Liaison*. n° 145, 2009, p.15.-17.

Richard Raymond. « Compte rendu : < Yeux fertiles > : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen et Paul Savoie, *Conversations dans l'Interzone*, roman, Sudbury, Prise de Parole, 1994, 133 pages ». dans *Moebius : Ecritures/Littérature*, n° 62, 1995, p.124.-127.

Sylvie Tessier. « Compte rendu : < Dix intenses courts métrages > : Ouvrage recensé : Marguerite Andersen, *La Bicyclette*, nouvelles, Prise de Parole, Centre FORA, Sudbury, 1997, 90 pages ». dans *Liaison*. n° 96, 1998, p.43.

– Mémoire de maîtrise et thèse de doctorat :

Julie Tennier-Gigliotti. *Le « vécrire » dans l'œuvre romanesque de Marguerite Andersen*. Thèse de doctorat sous la dir. de Mariel O'Neill-Karch, Toronto, Université de Toronto, 2014, 251p.

– Sites web consultés :

— Annik Chalifour. « Marguerite Andersen, à la croisée du moi et de l'imagination ». dans *Livres*. Semaine du 22 septembre au 28 septembre 2009. [en ligne]. In : L'Express, l'hebdo des francophones du Grand Toronto. Disponible sur :< <http://www.lexpress.to/archives/4315/> >. (Consulté le 11 mai 2014)

— François-Xavier Eygun. « Romans, Nouvelles Andersen Marguerite (2004) Parallèles, Sudbury, Prise de parole, 263p. [ISBN: 2-89423-168-7] ». dans *Comptes rendus bibliographiques*. 2005, p.237.-.238. [en ligne]. In : Cahiers franco-canadiens de l'Ouest. Disponible sur :< <http://sites.ustboniface.ca/cahiersfco/v17textes/v17crbandersen.pdf> >. (Consulté le 12 mars 2014)

— *Marguerite Andersen*. [en ligne] [S.I.]. Disponible sur :< <http://margueriteandersen.franco.ca/fr-resume.html> >. (Consulté le 12 septembre 2014)

III. Textes théoriques et généraux :

– Etudes sur l'écriture personnelle (autobiographie et autofiction) :

a) Ouvrages :

Daniel Madelénat. *La biographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 222p.

Dorrit Cohn. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris, Editions du Seuil, 1981, 310p.

Florence Godeau. *Poétique du récit d'enfance : Benjamin, Nabokov, Sarraute*. Paris, Presses universitaires de France, 2012, 162p.

Françoise Simonet-Tenant(dir.). *Le propre de l'écriture de soi*. Paris, Téraèdre, 2007, 179p.

Georges Gusdorf. *Les écritures du moi*. Paris, O. Jacob, 1990, 430p.

Jean Balcou. *Ernest Renan et les Souvenirs d'enfance et de jeunesse : la conquête de soi*. Paris, Honoré Champion, 1992, 143p.

Jean-Philippe Miraux. *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*. Paris, Armand Colin, 2005, 127p.

Joël Zufferey(dir.). *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, L'harmattan, 2012, 192p.

Martine Mathieu(dir.). *Littératures autobiographiques de la francophonie : actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994*. Paris, C.E.L.F.A., 1996, 350p.

Michel Braud. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. Paris, Editions du Seuil, 2006, 320p.

Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe(dir.). *Autobiographie et biographie*. Paris, A.-G. Nizet, 1989, 249p.

Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Editions du Seuil, 2004, 393p.

Philippe Gasparini. *Autofiction : une aventure du langage*. Paris, Editions du Seuil, 2008, 339p.

Philippe Lejeune. *Moi aussi*. Paris, Editions du Seuil, 1986, 346p.

Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Editions du Seuil, 1994, 332p.

Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Paris, Editions du Seuil, 1996, 381p.

Philippe Lejeune. *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin, 1998, 192p.

Sébastien Hubier. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin, 2003, 154p.

Serge Doubrovsky. *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris, Presses universitaires de France, 1988, 167p.

Serge Doubrovsky. *Fils*. Paris, Gallimard, 2001, 537p.

Thomas Clerc. *Les écrits personnels*. Paris, Hachette, 2001, 127p.

b) Articles :

Christine Le Quellec Cottier. « Cendrars et ses <écrits autobiographiques> : une autofiction avant la lettre ? ». dans Joël Zufferey(dir.). *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, L'harmattan, 2012, p.17.-.31.

Dominique Deblaine. « Simone Schwarz-Bart : au-delà du mythe du moi ». dans Martine Mathieu(dir.). *Littératures autobiographiques de la francophonie : actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994*. Paris, C.E.L.F.A., 1996, p.157.-.168.

Donald Smith. « Jacques Godbout et la transformation de la réalité ». dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*. n° 25, 1982, p.52.-.61.

Gaspard Turin. « Eric Chevillard : l'autofiction comme expression d'un anti-sujet ». dans Joël Zufferey(dir.). *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, L'harmattan, 2012, p.69.-.81.

Jean-Cléo Godin. « Récit autobiographique, récit pluriel ». dans Martine Mathieu(dir.). *Littératures autobiographiques de la francophonie : actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994*. Paris, C.E.L.F.A., 1996, p.123.-.135.

Jérôme Meizoz. « Posture d'auteur et dynamique autofictionnelle dans *Mort à crédit* ». dans Joël Zufferey(dir.). *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, L'harmattan, 2012, p.33.-.50.

Laurence Joffrin. « La fiction identitaire au Québec : présentation liminaire ». dans Martine Mathieu(dir.). *Littératures autobiographiques de la francophonie : actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994*. Paris, C.E.L.F.A., 1996, p.223.-.233.

Lori Saint-Martin. « Inventer la mémoire ». dans *Voix et Images*. Vol. 28, n° 2, (83)2003, p.191.-.197.

Lucie Hotte et Lara Mainville. « L'écriture de la mémoire : les romancières franco-ontariennes ». dans *Documentation sur la recherche féministe*. Vol. 25, n° 1/2, printemps/été 1996, p.5.-.8.

Nathalie Heinich. « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation ». dans *Mots*. n° 56, septembre 1998, p.33.-.49.

Robert Dickson. « Moi e(s)t l'autre : quelques représentations de mutation identitaire en littérature franco-ontarienne ». dans *Francophonies d'Amérique*. n° 11, 2001, p.77.-.90.

c) Mémoire de maîtrise et thèse de doctorat :

Dominique Boxus. *Le réel et la fiction chez Sergio Kokis*. Thèse de doctorat sous la dir. de Jacques Poirier, Dijon, Université de Bourgogne, 2011, 439p.

Emmanuel Samé. *La question du père et du fils dans l'autofiction (S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert)*. Thèse de doctorat sous la dir. de Jacques Poirier, Dijon, Université de Bourgogne, 2011, 439p.

Isabelle Hazan. *Simone de Beauvoir, Mémorialiste*. Mémoire de maîtrise de littérature moderne sous la dir. de Claude Leroy, Paris, Université Paris X - Nanterre, 1996-1997, 98p.

Pascale Lepage. « *L'effacement du réel* ». *Etude des lieux de tension entre réalité et fiction dans les récits de Marie-Sissi Labrèche et d'Annie Ernaux*. Mémoire de maîtrise de littérature moderne, Québec, Université Laval, 2011, 144p.

Simona-Veronica Ferent. *Le JE et l'AUTRE, ou comment l'altérité répond à l'identité Questionnements chez Marthe Bibesco Isvor, le pays des saules et le Perroquet Vert*. Thèse de doctorat sous la dir. de Michel Beniamino, Limoges, Université de Limoges, 2010, 377p.

Vincent Colonna. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat sous la dir. de G. Genette, Paris, EHESS, 1989, 594p.

d) Sites web consultés :

— Dominique Kunz Westerhoff. « Le journal intime ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2005. [en ligne]. In : Département de français moderne - Université de Genève. Disponible sur :<

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html> >. (Consulté le 29 juillet 2014)

— Laurent Jenny. « La figuration de soi ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2003. [en ligne]. In : Département de français moderne – Université de Genève. Disponible sur :< <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/fsintegr.html>>. (Consulté le 29 juillet 2014)

— Laurent Jenny. « La fiction ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2003. [en ligne]. In : Département de français moderne – Université de Genève. Disponible sur :< <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/fiintegr.html> >. (Consulté le 29 juillet 2014)

— Laurent Jenny. « L'autofiction ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2003. [en ligne]. In : Département de français moderne – Université de Genève. Disponible sur :< <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html> >. (Consulté le 29 juillet 2014)

— Natacha Allet et Laurent Jenny. « L'autobiographie ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2005. [en ligne]. In : Département de français moderne – Université de Genève. Disponible sur :< <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/abintegr.html> >. (Consulté le 29 juillet 2014)

— Niurka Règle. « Fiction et documentaire : un antagonisme paradoxal ». dans *La fiction documentaire*. [en ligne]. In : Scérén CRDP de l'académie de Toulouse. Disponible sur :< http://www.cndp.fr/crdp-toulouse/spip.php?page=dossier&article=2220&num_dossier=276 >. (Consulté le 07 avril 2014)

— Simon Fournier. « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours ». dans

Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique. Volume 11, Summer/Eté, 2005. [en ligne]. In : *Æ*. Disponible sur : <
http://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm >. (Consulté le 28 mars 2014)

– Théories de la littérature :

a) Ouvrages :

Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello(dir.). *Histoire du corps. 3, les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris, Editions du Seuil, 2006, 522p.

Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome I, Les points de vue et la logique de la narration*. Limoges, Lambert-Lucas, 2009, 329p.

Alain Rabatel. *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II, Dialogisme et polyphonie dans le récit*. Limoges, Lambert-Lucas, 2009, p.339.-.689.

Albert Memmi. *Portrait du colonisé: précédé du portrait du colonisateur; et d'une préf. de Jean-Paul Sartre. Suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés?*. Montréal, Editions L'Étincelle, 1972, 146p.

Albert Memmi. *Portrait du colonisé. précédé du portrait du colonisateur. Préface de Jean-Paul Sartre*. Paris, Payot, 1973, 179p.

Anne Claire Gignoux. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, 197p.

Anne Claire Gignoux. *Initiation à l'intertextualité*. Paris, Ellipses Edition Marketing S. A, 2005, 156p.

Anne Deneys-Tunney. *Ecritures du corps : De Descartes à Laclos*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 327p.

Annick Mangin. *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1996, 210p.

Antoine Compagnon. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Editions du Seuil, 1979, 407p.

Bertrand Gervais. *Récit et actions Pour une théorie de la lecture*. Québec, Le Préambule, 1990, 411p.

Bertrand Westphal. *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris, Les Editions de Minuit, 2007, 278p.

Charles Bonn et Xavier Garnier(dir.). *Littérature francophone : 2.récits courts, poésie, théâtre*. Paris, Hatier, 1999, 415p.

Charles Taylor. *Multiculturalisme : différence et démocratie*. trad. fr. de Denis-Armand Canal. Paris, Flammarion, 1997, 144p.

Christian Klein(dir.). *Réécriture Heine, Kafka, Celan, Müller : essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XXème siècle*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989, 186p.

Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma. Tome I et II*. Paris, Klincksieck, 2003, 246p.

Daniel Luzzati, Denis Vernant et Département de lettres modernes de l'Université du Maine(dir.). *Le dialogique : colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue*. Berne, Peter Lang, 1997, 402p.

Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne(dir.). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges, PULI M, 2007, 277p.

Dominique Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Dunod, 1993, 203p.

Emile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale, Tome 1*. Paris, Gallimard, 1976, 356p.

Equipe de Recherche sur le Voyage présenté par Jean Marigny(dir.). *Le voyage sur le fleuve*. Grenoble, Ellug, 1986, 224p.

Eric Bordas, Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle et Christine Marcandier. *L'analyse littéraire*. Paris, Armand Colin, 2011, 2è éd., 247p.

Francis Berthelot(Auteur) et Henri Mitterand(dir.). *Parole et dialogue dans le roman*. Paris, Nathan, 2000, 245p.

Françoise Revaz. *Introduction à la narratologie : Action et narration*. Louvain-la-Neuve, De Boeck - Duculot, 2009, 224p.

Françoise Rullier-Theuret(Auteur), Anne-Marie Garagnon et Romain Lancrey-Javal(dir.). *Le dialogue dans le roman*. Paris, Hachette, 2001, 127p.

Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1993, 265p.

Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris, Presses universitaires de France, 2012, 214p.

Gérard-Denis Farcy. *Lexique de la critique*. Paris, Presses universitaires de France, 1991, 107p.

Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*. Paris, Editions du Seuil, 1983, 118p.

Gérard Genette. *Fiction et diction*. Paris, Editions du Seuil, 1991, 150p.

Gérard Genette. *Figures, III*. Paris, Editions du Seuil, 1996, 285p.

Gérard Genette. *Seuils*. Paris, Editions du Seuil, 2002, 426p.

Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. trad. fr. de Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1990, 304p.

Harald Weinriche. *Tempus besprochene und erzählte Welt*. trad. fr. de Michèle Lacoste. *Le temps : Le récit et le commentaire*. Paris, Editions du Seuil, 1973, 333p.

Isabelle Serça. *Esthétique de la ponctuation*. Paris, Gallimard, 2012, 307p.

Jaap Lintvelt. *Essai de typologie narrative : le « point de vue » : théorie et analyse*. Paris, José Corti, 1989, 315p.

Jaap Lintvelt. *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité*. Québec, Editions Nota bene, et Paris, L'Harmattan, 2000, 306p.

Jean Bessière et Sylvie André(dir.). *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*. Paris, L'Harmattan, 2002, 464p.

Jean-Michel Adam. *Le récit*. Paris, Presses universitaires de France, 1999, 127p.

Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Merkle et Martin Pâquet(dir.). *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*. Québec, Editions Nota bene, 2005, 552p.

Jean-Paul Török. *Le scénario. L'art d'écrire un scénario*. Paris, Henri Veyrier, 1988, 195p.

Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa et Daniel Leuwers(dir.). *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture : actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999)*. Tours, Université François Rabelais, 2001, 339p.

Jean Leduc. *Les historiens et le temps : conceptions, problématiques, écritures*. Paris, Editions du Seuil, 1999, 328p.

Jean-Louis Jeannelle(dir.). *Fictions d'histoire littéraire*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 303p.

Jean-Michel Adam(dir.). *Les textes, types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris, Armand Colin, 2005, 223p.

Jean Regazzi. *L'expérience du roman : lecture et mise en abyme chez Melville, Faulkner et Welles*. Paris, L'Harmattan, 2011, 196p.

Julia Kristeva. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, 1991, 293p.

Juliette Vion-Dury (dir.). *Entre-deux-morts*. Limoges, Pulim, 2000, 283p.

Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal(dir.). *Littérature et espaces*. Limoges, Pulim, 2003, 668p.

Käte Hamburger. *Der Logik der Dichtung*, trad. fr. de Pierre Cadiot. *Logique des genres littéraires*. Paris, Editions du Seuil, 1986, 312p.

Kjersti Fløttum, Kerstin Jonasson et Coco Norén. *On : pronom à facettes*. Bruxelles, De Boeck, 2007, 215p.

Krzysztof Jarosz, Zuzanna Szatanik et Joanna Warmuzińska-Rogóż(dir.). *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui(1608-2008) : Rétrospectives, parcours et défis*. Katowice (Pologne), Presses de l'Université de Silésie, 2009, 388p.

Laurent Nunez(dir.). *Le plaisir*. Paris, Le Magazine littéraire, 2013, 172p.

Louis Bertin Amougou(dir.). *La mort dans les littératures africaines contemporaines*. Paris, L'harmattan, 2009, 223p.

Lucie-Marie Maghan et Christian Morin. *Lectures du Postmodernisme dans le roman québécois*. Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 218p.

Lucien Dällenbach. *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*. Paris, Lettres modernes, 1972, 119p.

Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Editions du Seuil, 1977, 247p.

Lori Saint-Martin. *Le nom de la mère*. Québec, Editions Nota bene, 1999, 331p.

Madeleine Bouchez. *La faute*. Paris, Bordas, 1971, 191p.

Michel Picard. *La littérature et la mort*. Paris, Presses universitaires de France, 1995, 193p.

Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome1, L'intrigue et le récit historique*. Paris, Editions du Seuil, 1991, 404p.

Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome2, La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Editions du Seuil, 1991, 298p.

Raphaël Baroni. *La tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*. Paris, Editions du Seuil, 2007, 437p.

René Girard. *La violence et le sacré*. Paris, Fayard, 2011, 486p.

Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz(dir.). *Ecrire en langue étrangère Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec, Editions Nota bene, 2002, 566p.

Roseline Tremblay. *L'écrivain imaginaire : Essai sur le roman québécois, 1960-1995*. Montréal, Hurtubise, 2004, 608p.

Sherry Simon. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal, Editions XYZ, 1991, 185p.

Simon Harel. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal, Editions XYZ, 2005, 250p.

Suzanne Giguère. *Passeurs culturels : une littérature en mutation*. Québec, Editions de l'IQRC, 2001, 264p.

Suzanne Guellouz. *Le dialogue*. Paris, Presses universitaires de France, 1992, 291p.

Sylvie André. *Le récit : perspectives anthropologique et littéraire*. Paris, Honoré Champion, 2012, 265p.

Sylvie Durrer. *Le dialogue romanesque : style et structure*. Genève, Droz, 1994, 269p.

Umberto Eco. *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, Librairie générale française, 1985, 314p.

Yves Reuter. *L'analyse du récit*. Paris, Armand Colin, 2009, 2^e éd., 126p.

b) Articles :

Alain Rabatel. « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur ». dans *Linha d'Água*. n° 26 (2), 2013, p.159.-183.

André Lamontagne. « Entre l'excentrique et le commémoratif ». dans *Voix et Images*. Vol. 24, n° 2, (71)1999, p.421.-.428.

Anne Ancrenat. « Le corps déserté dans le récit : *Est-ce que je te dérange ?* d'Anne Hébert ». dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne(dir.). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges, PULI M, 2007, p.43.-.59.

Antoine Compagnon. « Notes sur le dialogue en littérature ». dans Daniel Luzzati, Denis Vernant et Département de lettres modernes de l'Université du Maine(dir.). *Le dialogique : colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue*. Berne, Peter Lang, 1997, p.231.-.244.

Arlette Bouloumié. « Espace du corps et corps du désir dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert ». dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne(dir.). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges, PULI M, 2007, p.185.-.197.

Aron Kibédi Varga. « Causer, conter. Stratégie du dialogue et du roman ». dans *Littérature*, N°93, 1994. Le partage de la parole, p.5.-.14.

Bernard Stevens. « Le temps de la fiction ». dans *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 84, N° 61, 1986, p.111.-.119.

Christian Klein. « Introduction ». dans Christian Klein(dir.). *Réécriture Heine, Kafka, Celan, Müller : essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XXème siècle*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989, p.5.-.14.

Emile Benveniste. « Les relations de temps dans le verbe français ». dans *Problèmes de linguistique générale, Tome 1*. Paris, Gallimard, 1976, p.237.-.250.

Emile Benveniste. « Structure des relations de personne dans le verbe ». dans *Problèmes de linguistique générale, Tome 1*. Paris, Gallimard, 1976, p.225.-.236.

Frederik Tygstrup. « Espace et récit ». dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal(dir.). *Littérature et espaces*. Limoges, Pulim, 2003, p.57.-.63.

Georges Fréris. « Identité culturelle et utopie : le cas des auteurs francophones ». dans Jean Bessière et Sylvie André(dir.). *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*. Paris, L'Harmattan, 2002, p.185.-.194.

Jacques Cotnam. « Amérique du Nord ». dans Charles Bonn et Xavier Garnier(dir.). *Littérature francophone : 1. Le roman*. Paris, Hatier, 1997, p.61.-.96.

Janet M. Paterson. « L'envolée de l'écriture : *les Fous de Bassan* d'Anne Hébert ». dans *Voix et Images*. Vol. 9, n° 3, 1984, p.143.-.151.

Janet M. Paterson. « Ecrire l'altérité dans la littérature québécoise contemporaine ». dans Krzysztof Jarosz, Zuzanna Szatanik et Joanna Warmuzińska-Rogóż(dir.). *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui(1608-2008) : Rétrospectives, parcours et défis*. Katowice (Pologne), Presses de l'Université de Silésie, 2009, p.116.-.126.

Jimmy Thibeault. « Hotte, L. Et Melançon, J. (dir.) (2010). Introduction à la littérature franco-ontarienne. Sudbury : Editions Prise de parole, coll. < Agora >, 279p. ». dans *Revue de l'Université de Moncton*. Vol. 41, n°1, 2010, p.277.-.280.

Lori Saint-Martin. « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec ». dans *Recherches féministes*, Vol. 7, n° 2, 1994, p.115.

Lucie Hotte. « Qu'est-ce que la littérature...franco-ontarienne ? ». dans *Nuit blanche, magazine littéraire*. n° 62, 1995-1996, p.42.-.45.

Lucie Hotte. « Le roman franco-ontarien : ruptures et continuité ». dans *Liaison*. n° 103, 1999, p.16.-.19.

Lucie Hotte. « La littérature franco-ontarienne ». dans *Québec français*. n° 154, 2009, p.69.-.72.

Magdalena Barczyk. « Un aperçu sur le métaféminisme – *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx ». dans Krzysztof Jarosz, Zuzanna Szatanik et Joanna Warmuzińska-Rogóż(dir.). *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui(1608-2008) : Rétrospectives, parcours et défis*. Katowice (Pologne), Presses de l'Université de Silésie, 2009, p.308.-.315.

Manfred Schmeling. « Réflexion sur la mise en forme esthétique des conflits culturels dans le roman moderne ». dans Jean Bessière et Sylvie André(dir.). *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*. Paris, L'Harmattan, 2002, p.405.-.415.

Maria Orphanidou-Frérès. « Vassilis Alexakis et l'écriture < apatride > ». dans Jean Bessière et Sylvie André(dir.). *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*. Paris, L'Harmattan, 2002, p.213.-.222.

Michał Krzykowski. « L'histoire d'une domination silencieuse : une tache aveugle dans le discours identitaire québécois ». dans Krzysztof Jarosz, Zuzanna Szatanik et Joanna Warmuzińska-Rogóż(dir.). *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui(1608-2008) : Rétrospectives, parcours et défis*. Katowice (Pologne), Presses de l'Université de Silésie, 2009, p.299.-.307.

Michel Butor. « L'usage des pronoms personnels dans le roman ». dans *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1992, p.73.-.88.

Mieke Bal. « Mise en abyme et iconicité ». dans *Littérature*. n° 29, 1978, p.116.-.128.

Mieke Bal. « Narratologie et dialogue ». dans Daniel Luzzati, Denis Vernant et Département de lettres modernes de l'Université du Maine(dir.). *Le dialogique : colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue*. Berne, Peter Lang, 1997, p.259.-.268.

Nabile Farès. « Métaphore du Fleuve dans la littérature algérienne de langue française ». dans Equipe de Recherche sur le Voyage présenté par Jean Marigny(dir.). *Le voyage sur le fleuve*. Grenoble, Ellug, 1986, p.139.-.147.

Nathalie Watteyne. « Corps cachés et jeux d'ombres dans la poésie récente de Jacques Brault et d'Anne Hébert ». dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne(dir.). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges, PULI M, 2007, p.139.-.149.

Pierre Anctil. « Ni catholiques, ni protestants : les Juifs de Montréal ». dans *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 77, n°289, 4^e trimestre 1990. Le fait français et le Canada (2^e partie), p.179.-.187.

Pierre Léon. « Compte rendu : < La ville et ses écrivains > : Ouvrage recensé : Paul-François Sylvestre, *Toronto s'écrit*, Editions du GREF, Toronto, 2007, 204 pages ». dans *Liaison*. n° 143, 2009, p.58.-.61.

Robert Dion et Hans-Jürgen Lüsebrink. « Introduction ». dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz(dir.). *Ecrire en langue étrangère Interférences de*

langues et de cultures dans le monde francophone. Québec, Editions Nota bene, 2002, p.5.-.20.

Samuel Archibald et Bertrand Gervais. « Le récit en jeu : narrativité et interactivité ». dans *Protée*. Vol. 34, n° 2-3, 2006, p.27.-.29.

Sherry Simon. « Suzanne Lamy : le féminin au risque de la critique ». dans *Voix et Images*. Vol. 13, n° 1, (37)1987, p.52.-.64.

Sherry Simon. « La traduction qui tourne mal : le texte hybride ». dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz(dir.). *Ecrire en langue étrangère Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec, Editions Nota bene, 2002, p.305.-.315.

Simone Vierne. « Le superbe Orénoque et le Fleuve des Amazones, ou la rêverie des sources ». dans Equipe de Recherche sur le Voyage présenté par Jean Marigny(dir.). *Le voyage sur le fleuve*. Grenoble, Ellug, 1986, p.89.-.101.

Vuillaume Marcel. « Le repérage temporel dans les textes narratifs ». dans *Langages*, 27e année, n° 112. Décembre 93. Temps, référence et inférence. p.92.-.105.

c) Mémoire de maîtrise et thèse de doctorat :

Amaëlle Mayer. *L'interculturalité en littérature dans L'âge blessé et Le Jour du séisme de Nina Bouraoui*. Mémoire de maîtrise de littérature moderne sous la dir. de Charles Bonn, Lyon, Université Lumière Lyon II, 1999-2000, 117p.

Dorin Comsa. *Identité et altérité : Perspectives sur la narration et les instances narratives dans les romans de Hubert Aquin*. Thèse de doctorat sous la dir. de Claude Filteau, Limoges, Université de Limoges, 2004, 310p.

d) Sites web consultés :

— Alain Rabatel. « Retour sur les relations entre locuteurs et énonciateurs, des voix et des points de vue ». dans *Hal*, juillet 2010. p.357.-.373. [en ligne]. Disponible sur :< <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00504918> >. (Consulté le 27 juillet 2014)

- Charlotte Lacoste. « Gérard Genette et la quête du < récit à l'état pur > ». dans *Texto!*, juin 2006, Vol. XI, n°2. [en ligne]. Disponible sur :< http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste_Genette.html >. (Consulté le 18 novembre 2013)
- Christine Montalbetti. « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes ». dans *Cahiers de Narratologie*, 11|2004. [en ligne]. Disponible sur :< <http://narratologie.revues.org/13> >. (Consulté le 27 novembre 2013)
- *Clérico-nationalisme*, [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :< <http://fr.wikipedia.org/wiki/Clérico-nationalisme> >. (Consulté le 16 avril 2014)
- *Conjugaison du présent de l'indicatif*, [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :< http://fr.wikipedia.org/wiki/Conjugaison_du_présent_de_l'indicatif >. (Consulté le 22 octobre 2013)
- Delphine Pédron. « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de < La Morte amoureuse > de Théophile Gautier », dans Bouvet, Rachel et François Foley (dir.). 2002. *Pratiques de l'espace en littérature*. Cahier Figura. [en ligne]. In : l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. Disponible sur :< <http://oic.uqam.ca/fr/articles/les-aberrations-de-lespace-dans-le-texte-fantastique-etude-de-la-morte-amoureuse-de> >. (Consulté le 14 juin 2013) Publication originale : (2002. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, Vol. 07, 226 p.) p.158.
- *Discours direct*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :< http://fr.wikipedia.org/wiki/Discours_direct >. (Consulté le 23 octobre 2013)
- *Essai*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :< <http://fr.wikipedia.org/wiki/Essai> >. (Consulté le 03 novembre 2013)
- Jean Kaempfer et Filippo Zanghi. « La voix narrative ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2003. [en ligne]. In : Section de Français – Université de Genève. Disponible sur :< <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html> >. (Consulté le 04 juin 2014)
- Jean Kaempfer et Filippo Zanghi. « La perspective narrative ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2003. [en ligne]. In : Section de Français – Université

de Genève. Disponible sur :<
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnintegr.html>>. (Consulté le 04 juin 2014)

— Jean Kaempfer et Raphaël Micheli. « La temporalité narrative ». dans *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. 2005. [en ligne]. In : Section de Français – Université de Genève. Disponible sur :<
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html>>. (Consulté le 04 juin 2014)

— *Quelques notions pour le commentaire stylistique : Le discours direct et indirect, le discours indirect libre et le discours narrativisé : Etudes de l'ironie dans un texte littéraire et analyse de la description*. [en ligne]. In : Etudes littéraires. Disponible sur :< <http://www.etudes-litteraires.com/notions-stylistique.php>>. (Consulté le 23 octobre 2013)

— *Imparfait de l'indicatif*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :< http://fr.wikipedia.org/wiki/Imparfait_de_l'indicatif>. (Consulté le 20 octobre 2013)

— Lucie Hotte. « Identité, altérité et ethnique en littérature franco-ontarienne ». [en ligne]. In : Département de français – Université d'Ottawa. Disponible sur :< <http://arts.uottawa.ca/lettres/recherche/franco-ontarienne>>. (Consulté le 05 août 2014)

— Marcel De Grève(Rijksuniversiteit Gent) et Claude De Grève(Université Paris X-Nanterre). *Réception/Reception*, [en ligne]. In :Articles de Marcel De Grève. Disponible sur :< http://www.flsh.unilim.fr/ditl/reception.htm_>. (Consulté le 30 octobre 2013)

— *Morgane la Fée :Prêtresse de l'Ancienne religion à Avalon*. [en ligne] [S.I.]. Disponible sur :< <http://feminaweb.free.fr/morgane.htm>>. (Consulté le 08 octobre 2013)

— *Offensive de Poméranie orientale*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :< http://fr.wikipedia.org/wiki/Offensive_de_Poméranie_orientale>. (Consulté le 08 janvier 2014)

— *Révolution sexuelle*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :< http://fr.wikipedia.org/wiki/Révolution_sexuelle_>. (Consulté le 09 décembre 2013)

— *Roaring Twenties*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :<
http://fr.wikipedia.org/wiki/Roaring_Twenties >. (Consulté le 06 décembre 2013)

— *W. G. Sebald*. [en ligne]. In : Wikipédia. Disponible sur :<
http://fr.wikipedia.org/wiki/W._G._Sebald >. (Consulté le 24 février 2014)

Annexe A – Titres thématiques des sections des œuvres

De mémoire de femme

- Pré-texte en vingt-deux éléments p.37.
- Trois paratextes autour de trente-trois personnages p.91.
- I. Berlin : 1943 p.93.
- II. Schwarzenberg, Autriche : 1945 p.119.
 - Londres : 1947 p.125.
 - 1949 p.141.
 - Allemagne : 1953 p.143.
- III. Montréal : 1959 p.151.
- Avant A. ou Vingt-huit questions p.227.
- A. p.287.
- La fête p.345.

Parallèles

1. Le projet p.7.
2. Les débuts, donc p.17.
3. Lectures p.53.
4. Délinquance p.69.
5. Evasions p.81.
6. Situations en fin de compte intenable p.119.
7. Scènes d'amour p.159.
8. Enfants p.167.
9. Finalement, la rencontre p.175.
10. Question d'argent p.183.
11. Questions de langue p.195.
12. Doutes p.203.
13. Rêves p.223.
14. Le corps p.231.

- 15. Ecriture p.249.
- 16. Petite postface p.260.

Le figuier sur le toit

I. Vieillesse p.9.

II. Fragments d'une enfance allemande p.35.

- Le sexe féminin p.37.
- Né de parents blancs p.41.
- Promenade à bicyclette p.45.
- Randonnée pédestre p.49.
- La maison au bord de la mer p.51.
- Une visite p.53.
- Le missionnaire p.57.
- Les autres grands-parents p.61.
- Les enterrements p.65.
- Les enfants aveugles p.67.
- Le singe et le couteau p.69.
- Hauts Vaterland p.71.
- Déjeuner au Reichstag p.73.
- Braunlage p.77.
- Braunlage encore p.79.
- La sieste interrompue p.83.
- Les mirabelles p.85.
- Les filets p.89.
- La forêt aux muguets p.91.
- La violence p.95.
- Le geste final p.99.
- Parenthèse p.103.

III. Eux p.107.

- Rome p.109.

- Parenthèse p.127.
- Magdebourg p.129.
- Parenthèse p.147.
- Berlin p.153.
- Parenthèse p.177.

IV. Les années désastreuses p.179.

- Avant-propos p.181.
- L'indescriptible p.183.
- Parenthèse p.195.
- La quotidienneté p.197.
- Parenthèse p.205.
- Résistance p.207.
- Les filles difficiles p.211.
- Parenthèse p.223.
- La guerre p.225.
- Parenthèse p.237.

V. Le va-et-vient p.239.

- Où ? p.241.

VI. Fin de parcours p.247.

Annexe B – Figure

Figure : présente un rapport entre l'auteur et le lecteur établi par l'intermédiaire de la mise en abyme.

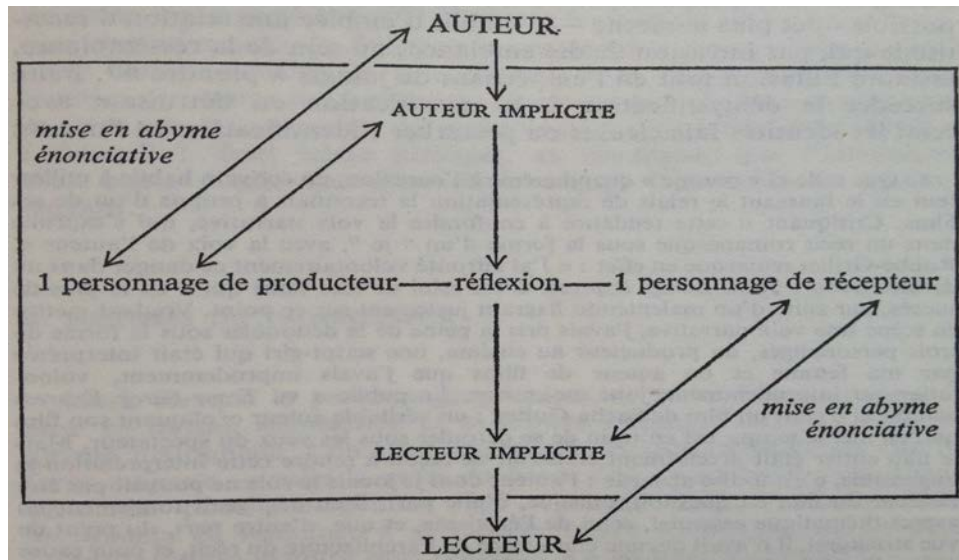


Figure extraite de Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977, p.105.

Annexe C – Photo

Photo : présente l'enfance de Marguerite au bord de la mer Baltique.



Photo extraite de Marguerite Andersen. *Parallèles*. Sudbury, Prise de parole, 2004, p.129.

Table des matières

Remerciements.....	3
Sommaire.....	4
Introduction.....	6
I. Présentation de l'auteure.....	6
II. Problématique.....	7
III. Choix du corpus.....	11
IV. Méthodologie.....	17
V. Organisation de la thèse.....	22
Première partie: La fragmentation.....	28
Chapitre I : Le thème de l'écriture dans <i>De mémoire de femme</i> et <i>Parallèles</i>	30
I. Relation de la triple identité entre personnage, narratrice et auteure.....	30
I.1. Nomination du personnage.....	30
I.2. De l'identité culturelle à l'intégration.....	34
I.2.a. Questions de langue.....	34
I.2.b. Influence de la religion.....	39
II. Projet d'écrire du personnage.....	41
II.1. De l'écriture à la lecture.....	41
II.2. La mise en abyme de l'écriture du personnage.....	48
Chapitre II: Le jeu intertextuel.....	60
I. Citation, qui facilite la réception de <i>De mémoire de femme</i>	60
I.1. Les traits fictionnels.....	60
I.2. Une communication entre l'écrivaine-narratrice et l'auteure.....	62
I.3. L'identité féminine	63
II. Informations historiques, histoires des femmes dans <i>Parallèles</i>	64
III. Photo, vecteur d'informations.....	68
III.1. Représentation des photos.....	68
III.2. Photo, document objectif.....	69
Chapitre III: Construction de l'identité entre auteure, narratrice et personnage dans <i>Le figuier sur le toit</i>	72
I. Manifestation de la triple identité de manière allusive.....	72
I.1. L'identité, une problématique posée dans l'autobiographie hétérodiégétique.....	72
I.2. Résolution de cette problématique principale.....	74
I.2.a. Auteure = narratrice, équation posée tout au long du récit.....	74
I.2.b. L'équation: auteure = personnage.....	77
I.3. L'identification biographique.....	78
I.3.a. Emploi du nom propre.....	78
I.3.b. Indices temporels.....	79

I.3.c. Signes particuliers.....	80
I.4. L'identification professionnelle.....	82
I.4.a. Ecrivain(e)-personnage.....	82
I.4.b. Ecrire entre trois langues.....	84
• Une relation paradoxale avec la langue maternelle.....	84
• Ecrire en « français international ».....	86
II. La mise en rapport de textes les uns avec les autres.....	89
II.1. La mise en abyme de ce livre à venir.....	89
II.1.a. Similarité entre l'œuvre et le récit en miroir.....	89
II.1.b. Réflexion autour de l'œuvre.....	92
• Critique sur l'œuvre, preuve de l'existence de l'auteure.....	93
• Réflexion conduisant au développement de l'œuvre.....	94
II.2. L'autocitation.....	95
II.2.a. L'autocitation, la continuité de l'identité.....	96
II.2.b. Métadiscours, un outil de communication.....	98
• Indication référentielle aidant à l'identification de l'auteure avec l'écrivain(e)- personnage.....	98
• Nouvelle citée : ouverture romanesque.....	101
Deuxième partie : L'anti-chronologique.....	104
Chapitre I : Le temps du journal intime dans <i>De mémoire de femme</i>	108
I. Ecrire le temps.....	109
I.1. Un laps de temps entre le présent et le passé.....	109
I.1.a. Passé.....	111
I.1.b. Présent, Futur.....	113
I.2. Journaux sous les noms différents et recherche identitaire.....	116
I.2.a. Anne Grimm.....	116
I.2.b. Anne Bohner.....	117
I.2.c. Anne Wegscheider et Anne Louvée.....	119
II. Une voix autodiégétique.....	122
II.1. Narration autodiégétique et transgressive.....	122
II.2. Destinataire de la voix autodiégétique.....	129
II.2.a. Aperçu du destinataire.....	129
II.2.b. Destinataire du journal intime.....	131
II.2.c. Destinataire du récit à la première personne.....	135
Chapitre II : Temps en strates multiples dans <i>Parallèles</i>	137
I. Un va-et-vient fréquent entre présent et passé.....	140
I.1. Un ordre anti-chronologique.....	140
I.2. Monde commenté.....	143
I.3. Monde raconté.....	145
I.3.a. Confusion des deux valeurs du présent.....	145
I.3.b. Temps broyé dans le monde raconté.....	150
II. Temps du dialogue.....	154
II.1. Transition temporelle.....	154

II.2. Dialogue de caractère.....	157
II.3. Dialogue d'action.....	161
II.3.a. Dialogue au moment de la rencontre : dialogue de la péripétie.....	161
II.3.b. Mise en relation du dialogue avec son encadrement narratif.....	163
Chapitre III : De l'espace vécu à l'espace imaginé.....	169
I. Point de départ : ville natale.....	172
I.1. La famille, début de tout.....	172
I.2. La famille, lieu secret.....	178
I.3. La pratique figurative de la nature.....	180
II. Représentation de l'espace imaginé.....	186
II.1. L'écriture, lieu de soulagement.....	186
II.2. Le corps-vécu et le corps du désir.....	195
Chapitre IV : Le temps de l'enfance dans <i>Le figuier sur le toit</i>	209
I. Temps du raconter : présent avançant vers le point final de l'histoire.....	212
I.1. Présent continu et anticipation du temps, coïncidence entre le temps de l'histoire et celui du récit.....	212
I.2. Temps de réflexion.....	216
I.2.a. Sur la perte du corps.....	216
I.2.b. Sur la famille.....	218
II. Temps raconté.....	220
II.1. Régression dans le temps raconté.....	221
II.2. Temps narratif lié au passé et son enchaînement.....	223
II.3. Temps narratif lié au présent et le présent de narration.....	230
II.3.a. Marguerite, personnage principal.....	230
II.3.b. Marguerite, personnage « secondaire ».....	233
III. Retour à l'enfance, un espace-temps vécu.....	236
III.1. Thématique de la mort.....	237
III.2. La famille et l'origine.....	242
Troisième partie : L'hétérogénéité.....	247
Chapitre I : La diversité narrative dans <i>De mémoire de femme</i>	250
I. La narration hétérodiégétique.....	252
I.1. Point de vue narratif.....	252
I.2. Des voix féminines.....	255
II. La narration homodiégétique.....	262
II.1. Le journal intime où les secrets sont découverts.....	262
II.2. Une voix critique et masculine.....	264
Chapitre II : Du récit singulier au récit pluriel dans <i>Parallèles</i>	270
I. la structure narrative : récit aux deux niveaux.....	272

II. La voix narrative et ses transgressions.....	274
II.1. Marguerite : énonciation autodiégétique.....	274
II.1.a. Clivage du « je »	275
II.1.b. Paroles du personnage rapportées par le « je » narrant.....	280
II.2. Lucienne : énonciation biographique.....	283
II.2.a. De Lucienne à José : narration hétérodiégétique.....	284
II.2.b. Journal intime de Lucienne : énoncé autodiégétique.....	292
III. Du récit singulier au récit pluriel.....	298
III.1. Destinataire.....	298
III.2. Discours culturel.....	301
III.2.a. L'évolution identitaire : l'identité féminine et l'identité culturelle.....	301
III.2.b. Lucienne : construction d'un soi idéal.....	304
III.2.c. Marguerite : une mémoire exemplaire.....	307
Chapitre III : Une voix narrative combinée dans <i>Le figuier sur le toit</i>	311
I. Le statut de la narratrice.....	313
II. Narratrice extradiégétique.....	317
II.1. Narratrice extradiégétique et hétérodiégétique.....	317
II.2. Narratrice extradiégétique et homodiégétique.....	321
III. Voix combinées.....	326
III.1. La relation entre le <i>déjà alors</i> et le <i>encore aujourd'hui</i>	327
III.1.a. Une figure d'énonciation racontant les souvenirs familiaux.....	328
III.1.b. Passage du discours rapporté au discours autodiégétique.....	330
III.2. Jeu sur la distance infranchissable.....	332
III.2.a. Séparation entre la narratrice adulte et le personnage jeune.....	332
III.2.b. Mise en rapport du point de vue de la narratrice adulte avec celui du personnage adulte.....	333
III.2.c. Coexistence entre l'identification et la distanciation, équivalente au rapport entre le « je » narrant et le « je » narré.....	334
Conclusion.....	338
I. Construction d'une triple identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure.	338
II. Une voix féminine et culturelle.....	342
Bibliographie.....	346
I. Bibliographie de Marguerite Andersen.....	346
II. Etudes sur l'auteure.....	347
III. Textes théoriques et généraux.....	350
Annexe A – Titres thématiques des sections des œuvres.....	367
Annexe B – Figure.....	370
Annexe C – Photo.....	371

Résumé :

Dans cette étude, on s'est concentré sur trois œuvres de Marguerite Andersen, qui s'écrivent autour d'un thème : le mélange de la réalité et de la fiction. Donc, le but de cette thèse repose sur une étude de l'écriture autofictionnelle, qui se rattache étroitement à la quête identitaire du personnage. Et tout cela renvoie bien à la motivation de l'écriture de l'auteure : d'un côté, elle partage ses témoignages personnels avec celui qui vit aussi dans un contexte multiculturel, de telle manière que son écriture participe d'une pédagogie. De l'autre, elle parle au nom d'une femme écrivaine, de façon à contribuer à la lutte de la femme pour un avenir plus lumineux dans la société.

Ainsi, la thèse comporte une première partie consacrée à la construction de l'identité entre le personnage, la narratrice et l'auteure, la deuxième analyse l'écriture du temps et de l'espace, et la troisième est composée de trois chapitres, portant respectivement sur l'hétérogénéité narrative dans les trois œuvres. A travers des analyses de la modalité narrative exploitée par l'auteure dans chaque œuvre, dans la conclusion, on dégage dans les trois œuvres la cohérence, qui donne à réfléchir sur des thèmes constants et le mécanisme exploré par l'auteure dans d'autres œuvres, et qui renvoie à la contribution de l'écriture andersenienne à l'écriture au féminin, à la littérature francophone.

Mots clés : littérature franco-ontarienne ; littérature féminine ; l'autofiction ; identité féminine ; identité culturelle ; Marguerite Andersen.

The mixture of reality and fiction in the three novels of Marguerite Andersen :

De mémoire de femme, Parallèles and Le figuier sur le toit

Abstract :

In this work, we focused on three works of Marguerite Andersen, which are written around a theme : the mixture of reality and fiction. Therefore, the aim of this thesis is based on a study of autofictional which is closely related to the investigation of character identity. All of these exactly refer to the author's motivation : on the one hand, by sharing her personal stories with the person who also lives in a multicultural context, in such a way that her writing is considered a pedagogy. On the other hand, as a female writer, she could be more able to understand women's struggle and help them to rebuild a brighter future in society more objectively.

Thus, the first part of this thesis is devoted to construct a consistent identity among the character, the narrator, the author; the second part analyzes the writing in terms of time and space; and the third is composed of three chapters, which elaborate narrative heterogeneity among three works respectively. Based on the analysis of narrative modality exploited by the author in each work, in the conclusion part, we draw from three works a common which leads to a reflection about constant theme and the writing skills explored by the author in other works; meanwhile, it highlights the contribution of andersenienne in regards to women's writing and Francophone literature.

Keywords : Franco-Ontarian literature ; feminine literature ; autofiction ; female identity ; cultural identity ; Marguerite Andersen.