

”C’est la vie”: une lecture de L’Entracte et de La Brisure

Marie-Hélène Boblet

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Boblet. ”C’est la vie”: une lecture de L’Entracte et de La Brisure. Nicolas Xanthos; Anne Martine Parent. Intérieurs d’Hélène Lenoir, Groupe Nota Bene, pp.79-96, 2019. hal-02977479

HAL Id: hal-02977479

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02977479>

Submitted on 18 Nov 2020

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

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

« C'EST LA VIE » : UNE LECTURE
DE *L'ENTRACTE* ET DE *LA BRISURE*

Marie-Hélène Boblet

Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

Le volume de la fiction et de la narration propre à la nouvelle convient bien au talent d'Hélène Lenoir, habile à épingle aussi bien les moments décisifs dans leur particularité que les instants emblématiques dans leur itérativité. Le premier recueil, *La brisure*, qui date de 1994, réunit 10 nouvelles, dont un « Tableau-tin », une conversation téléphonique entre mère et fille (« Les après-midi ») et quelques récits brefs concentrés moins sur une action que sur une situation, soit singulière (« De mères en filles », « Les sports d'hiver », « L'ogresse ») soit itérative (« Le bois », « Une île en Grèce »). Dans le second recueil, *L'entracte*, sont rassemblés des textes écrits entre 2005 et 2008. Deux des cinq textes se saisissent d'un moment de crise, « Le verger » et « L'infidèle », tandis que « L'entracte », « Les étrangères » et « Les escarpins rouges » exposent une durée et un mouvement rétrospectif qui dilatent le temps, lui donnent une épaisseur plus romanesque, organisée autour de l'acmé de la crise.

Qu'elles mettent en scène la « cellule » familiale initiale – dont la connotation liberticide est bien rémunérée –, le couple des conjoints (« Une île en Grèce ») ou celui des amants (« De mères en filles », « L'ogresse »), toutes les nouvelles de Lenoir dramatisent un rapport de force, de prédation et/ou de séduction, observé au microscope, de personnages jaloux, douloureusement partagés entre sentiment de déréliction et délire de persécution. La ligne

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

de partage passe entre les tenants de la puissance (virile) et ceux de la toute-puissance (maternelle), et laisse du mauvais côté les filles, impuissantes à devenir adultes ou femmes, à se différencier de leur génitrice, à s'individuer, à exister face aux hommes. Le personnage féminin, auquel s'intéresse particulièrement l'auteure, est aux prises soit avec l'altérité masculine qui l'effraie, soit avec l'identité maternelle qui l'aliène. Aux prises avec, ou plutôt sous l'emprise de. Car au cours de son laborieux devenir, le sujet est perdant, quelle que soit l'alternative de son choix: le désir et la chance de plaire à l'autre sont toujours adossés à la peur et au risque de se priver de soi.

ENTRE IMPUISSANCE ET TOUTE-PUISSANCE

Cette inextricable ambivalence remonte à la prime enfance, où la communication intime et première entre mère et fille inscrit une impossible négociation entre satisfaire les exigences de l'autre et ne pas renoncer à soi-même. Ainsi, «[...] cette hantise de déplaire et en même temps cette très ancienne, très poisseuse propension au sacrifice» (BR: 13. «De mères en filles») transforme toute relation d'adulte en répétition régressive d'une scène infantile et ancrent tout rapport intersubjectif dans l'indépassable et double panique de la spoliation et de la déliaison.

Cette hantise fonde justement l'unité du recueil *La brisure*: non pas celle du bris comme résultat d'un geste brutal, mais celle du geste lui-même de déchirer, de rompre, qui rappelle l'interdit posé sur l'enfant Nathalie Sarraute par les mots de la gouvernante allemande: «*Nein, das tust du nicht. [...] Doch, ich werde es tun. [...] Ich werde es zerreißen*¹.» Le geste sarrautien n'abîmait pas seulement un objet, le canapé; il impliquait la volonté de voir l'intérieur touffu des choses et de percer l'énigmaticité des êtres: «Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon

1. Nathalie SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», [1983] année, p. 10-11.

bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente...²» Chez Lenoir, le geste de briser non seulement entame une relation intersubjective, mais aussi envenime la propre psyché de qui « rompt (une liaison) » ou de qui « brise là (un entretien) », car la faille dans le tissu relationnel, tissu de la constitution de soi, met en péril l'équilibre et l'ancrage du sujet. Si la soie cède sous les ciseaux de Tachok, c'est le soi qui souffre et cède dans *La brisure* et dans *L'entracte*. Celui du briseur, et celui du brisé. Dans « Une île en Grèce », le mari éprouve « une fissure même le long de l'œsophage », suscitée par « cette distance dans laquelle elle [sa femme] [l]e tient, quelque chose de blessant, comme une honte » (*BR*: 50-52). Partout, le lexique de la brisure ou de la fissure révèle la fragilité des personnages de Lenoir pourtant récalcitrants, endurants. À l'exception notable de ce traducteur timide d'« Une île en Grèce », époux d'une « maîtresse-femme » qui « porte les culottes » et « fait bouillir la marmite » (*BR*: 60 et 61), c'est la force, voire la brutalité, qui est associée à la virilité, tandis que la patience est la vertu des femmes. Comme les sœurs d'Anton Tchekhov ou les pleureuses de Jean-Luc Lagarce³, elles sont suspendues au caprice de l'homme, renvoyées

à cette masse gélatineuse, blanchâtre du temps de l'attente où les heures, les jours, les semaines s'écoulaient, infinis comme un sommeil agité [...] dans les chambres closes de l'antique sérail, où elles l'accueillent alors maternelles, sirupeuses, contentes, l'étendent sur leurs coussins amidonnés de larmes, de cris, de sueur, de laitances stériles, de vieux sang... (*BR*: 17. « De mères en filles »).

La chambre close est plutôt la chambre de la forclusion que celle de la luxure, et si la fille veut échapper à cette infinie « générations de femmes larmoyantes et languides s'ouvrant, poisseuses, pour que gicle le sang, Armadas de mères, d'amantes, d'épouses

2. *Ibid.*, p. 13.

3. Voir par exemple Jean-Luc LAGARCE, *J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne*, Ville, Éditeur, 1994.

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

appuyant leur petit corps maigre ou poussant leur tiède opulence contre le torse fort et velu du cruel, du bourreau, de l'indifférent» (*BR*: 17), elle doit apprendre à s'émanciper d'abord des jupes de sa génitrice, à passer outre l'obstacle que la mère oppose au devenir femme de sa fille, à s'affirmer en satisfaisant son désir propre. Les filles qui peinent à devenir femmes dans l'œuvre de Lenoir ressemblent à la figure de Salomé analysée par Daniel Sibony: «[...] pour elle-même, Salomé danse un appel: l'appel vide d'un corps de femme qui se dérobe, ou de la femme qu'elle voudrait être si la mère la laisse passer; l'appel à l'homme comme réponse sensuelle. La fille danse le corps de Femme invisible qu'elle devra traverser pour être femme⁴.» L'attente passive de ces armadas de femmes qui n'ont pas osé leur «danse d'appel» fait en effet payer très cher le renoncement et le ressentiment: dans l'honorable et future compensation qu'est la toute-puissance maternelle, qui rattrape impitoyablement l'impuissance initiale. Dans «Les après-midi», la perfidie de la mère/grand-mère est à son comble. Sous prétexte d'inciter la jeune femme à la coquetterie, c'est-à-dire en prétendant favoriser sa féminité, la vieille dévore littéralement son temps. Prise entre les hurlements de sa propre progéniture qui réclame ses droits à l'attention et les exigences perverses de son interlocutrice⁵, la fille ne peut que se dérober à elle-même et céder à l'intrusion. Dans «Le verger», chacune des sœurs incarne l'une des options de l'alternative: exercer la violence sur soi-même, s'atrophier et devenir la doublure de la mère ou bien claquer la porte, désobéir et se réjouir des fruits du jardin et de la tentation de la pomme. L'enfer, c'est le gynécée...

UNE DOUBLE «DOUBLE CONTRAINTE»

L'ambivalence fatale et létale de la figure de la mère tient dans la contrainte paradoxale de la violence et de la tendresse, de la sol-

4. Daniel SIBONY, «La danse de Salomé», dans *Le corps et sa danse*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 58.

5. Perverses parce que la mère l'accapare en disant vouloir la libérer, l'indispose contre son mari en faisant mine d'œuvrer pour le couple.

licitude et de l'humiliation, de la poigne et de la douceur – paradoxe qui survit à la situation de la prime enfance. L'épouse peut fort bien se conduire en mère par rapport à son mari, comme dans « Une île en Grèce » : « Je ne sais quoi de très maternel en elle, une dimension de son amour pour moi [...] reste mystérieuse. [...] L'enfant étroit, choyé, cajolé, énergiquement pressé contre le sein généreux et tiède... La poigne et la douceur » (BR: 65).

La figure du destin dans l'œuvre de Lenoir, c'est ce *double bind permanent*⁶. Il est impossible de satisfaire son propre désir sans mécontenter l'autre, illégitime de rester comme de partir. Le déni de loyauté envers soi-même est aussi peu supportable que la culpabilité envers autrui. En 2001, le roman *Le magot de Momm* reconfigure la situation de double contrainte, amplifiée par le double veuvage de Momm, qui abrite la fille et ses trois enfants, et de la fille : le désir de la fille s'expose et s'oppose à la loi de sa mère :

Tu peux très bien, continue sa mère, tu peux très bien partir... Comment elle sait lui ouvrir la porte après lui avoir coupé les jambes, comment elle sait les lui couper, les jambes, les tendons sectionnés d'un petit coup de sécateur [...] de sorte que même ça, les pensées, les espoirs, les désirs, même ça, la mère les pénètre, les triture, les sacage en y plongeant ses doigts pour brandir triomphalement dans la lumière de la lanterne la pièce à conviction qui confond le coupable, c'était ça, ça aussi en plus de la terreur de l'abandon, l'effroi et le désespoir d'avoir surpris sa fille en flagrant délit de fuite, de trahison... (MM: 60-61)

Qui autorise interdit, qui valide invalide. La permission concédée par Momm à sa fille l'ampute d'elle-même. Elle n'a pas plus d'efficacité libératrice que la sollicitude excessive du mari de « L'entracte » : « [...] il s'amarrait à elle en la gâtant, en lui préparant des petits plats, en se chargeant de toutes les tâches domestiques, augmentant perpétuellement la dette qu'elle s'imaginait par-

6. Le concept de double contrainte est introduit en 1956 par Gregory Bateson et Donald D. Jackson dans *Vers une théorie de la schizophrénie*, qui étudie la communication chez les schizophrènes.

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

fois pouvoir réduire en restant encore quelques mois, quelques années... » (*E*: 18).

Car le couple, au lieu de délivrer les partenaires, perpétue et cultive la contrainte paradoxale qui dresse les adversaires front à front. La mère n'a fait que donner l'impulsion première de cette modalité transactionnelle, inapte à faire grandir, parvenir à l'âge adulte quiconque: ni mari ni femme, ni maîtresse ni amant. Ainsi, dans « Une île en Grèce », le traducteur prend une attitude infantile en écoutant sa femme le sermonner en matrone sur sa timidité: « [...] renversé en arrière, je me balance très doucement dans le fauteuil, les yeux mi-clos, [...] je me blottis dans cette souffrance, m'en nourris, l'avale avec volupté presque » (*BR*: 70). Son avenir devient celui que *couve* sa femme: « [...] elle le respire, le goûte, cet avenir, son avenir, portant le mien en creux, et elle façonne encore du plat du pouce la poche où je prends place, blotti contre elle, né d'elle, son petit, son œuvre, son merveilleux chef d'œuvre... » (*BR*: 72).

De mère en fille se transmet insidieusement une névrose collective et double. D'une part, la panique de l'abandon, qui conjugue honte et désir, culpabilité de l'impassibilité et peur de la force. D'autre part, le fantasme d'omnipotence démiurgique. Sous l'apparente contradiction logique entre ces deux postulations, une même dérive éthique menace les femmes. Celle de ne pas savoir s'inventer comme un(e) autre, de ne pas pouvoir devenir soi-même. Dans un jeu de miroir aliénant, le plus couramment mères et filles s'identifient l'une à l'autre, comme « l'ogresse » ou la femme de « l'infidèle », sans que la fille parvienne à sortir ni du sein maternel ni du sérail, le second reproduisant et continuant le premier.

L'indice le plus éloquent de cette indistinction transgénérationnelle est le style indirect libre dont Lenoir fait un magistral usage. Gustave Flaubert, en glissant le discours de la pauvre Félicité dans le récit du narrateur, en accompagnant le réalisme sérieux d'un mouvement de reconnaissance empathique avec les

humbles, réfutait toute hiérarchie discriminante⁷. Lenoir, dans *Le magot de Momm*, glisse jusqu'à les confondre le discours intérieur de la mère dans celui de la fille et manifeste le caractère à la fois précaire et inaliénable de l'identité. Dans « De mères en filles », la mère réserve au couteau un usage domestique, tandis que la fille projette son désir érotique : « [...] elle voit sa belle main caresser l'ébène du manche » (*BR*: 17). À la chasteté présumée de la mère répond l'excitation frustrée de la fille. Ici, les motifs combinent une jambe blanche, que l'âge a pâlie, un visage rougi par l'effort de couper un rôti, une vigne vierge. « Ailleurs, dans l'amour d'un homme » (*BR*: 15), les mêmes motifs chromatiques se distribuent autrement, et les couleurs des phlox enflamment le « trouble pourpre à l'idée du lit blanc » (*BR*: 18).

C'est que mères et filles se transmettent une identique inquiétude, une similaire rage, une colère dont elles ne connaissent jamais la source ni le sens, et s'y reconnaissent. Fait exception à cette règle « Le bois », où la fillette prépubère note justement comme une différence la féminité sensuelle de sa mère. Elle souffre de ne pas savoir mettre un mot sur ce que son oncle appelle « la vie ». Les sous-bois abritent des ébats que tous deux observent en voyeurs. L'un en tire joie et jouissance, l'autre se sent mourir. Pour l'enfant, faute de pouvoir mettre en mots et en sens ce qu'elle voit et vit dans les émois de son propre corps, la scène est traumatique : « Vous ne saviez pas nommer ce que vous aviez vu [...] et vous pressiez vos poings fermés sur cette région innommée du corps par où sortait l'innommable et d'où, parmi ces immondices, sortirait bientôt, très bientôt, un sang qu'il vous faudrait trouver beau » (*BR*: 22). Entre l'oncle – qui ne dit pas grand-chose mais montre – et la mère – qui se cache et ferme les portes mais parle indéfiniment –, l'enfant n'apprend que l'horreur du corps féminin, toujours associé à la sueur, au sang, à l'épaisse et poisseuse liquidité dont on a envie de se laver. Cette obscénité du corps est celle qu'éprouve Momm, qui dans les moments de détresse se presse mécaniquement les paumes sur les seins ou le ventre.

7. Voir Jacques RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

Comme s'il fallait aux femmes restreindre le volume de ce corps, qu'on replie aussi volontiers en position fœtale, ramenant les bras autour de ses genoux. Il y a un *gestuaire* féminin de Lenoir, qui cherche à étouffer cette moiteur indésirable et cette profondeur désirante, à quadriller et à recadrer ce « paysage mouvant, au bord des creux, des monticules, des collines » (BR: 9. « Tableautin »).

Même si le vocabulaire érotique est banni du texte comme des consciences, la sexualité est une omniprésente hantise. Dans *La brisure*, Éros et Thanatos mènent une ronde infernale. Le désir d'union, qui circule de la scène amoureuse du « Tableautin » au récit érotique « Le bois », se grève infailliblement de l'obsession archaïque de la désunion et de l'abandon :

Ses trente-cinq années de mariage défilaient en accéléré [...] avec des arrêts brusques d'une ou deux secondes sur ces moments où elle avait été aussi clairvoyante et prisonnière que maintenant, dans cet effroi de l'enfance quand on la laissait seule en arrière et qu'elle se mettait à courir de toutes ses forces pour les rejoindre, être avec eux, près d'eux, même s'ils devaient la punir, l'humilier, l'ignorer... c'était moins pire. Comme s'il n'y avait jamais eu que cette alternative du pire... et les joies, les plaisirs flottaient [...] sur ce bouillon aigre, [...] cette pitance (BR: 62. « Les étrangères »).

SOI-MÊME COMME UNE AUTRE

C'est d'abord de soi-même, de sa propre aptitude à désirer que la Momm du *Magot de Momm* a perdu la trace. Elle a refoulé l'érotique élan de la puberté, trop contrarié pour se perpétuer dans la joie, « cette chose ancienne tapie au fond et qu'un rien déchaînait brusquement, une rage sans cause précise qu'elle [Momm] avait passé sa vie à essayer de mater, d'enfouir, quelque chose d'aussi mystérieux et inéluctable que le péché originel » (MM: 21-22). Son surnom révèle le déni de féminité par la double déformation phonétique et l'amputation de la finale⁸. La spoliation de soi s'appréhende dans la sensation passagère, étrangère et familière

8. On entend « homme » dans « Momm », qui reste en suspens, comme arrêté par le doublement du [m] sans que l'ouverture du A ne manifeste jamais.

« C'EST LA VIE »

à la fois, d'une excitation mêlée de peur, d'une postulation vers les sens très reconnaissable, qui n'a été ni accomplie ni assouvie : « [...] quelque chose d'éblouissant et de précieux qui l'avait tourmentée toute sa vie en se déroband toujours, ça fuyait, s'évaporait, se diluait dans une masse de petits soucis affleurant en chaîne dès qu'elle regardait la pendule⁹ » (*MM*: 105).

La même angoisse de la vieillesse, de l'esseulement et de la désertification du corps étreint la femme de « L'infidèle », prise par le

désespoir sincère de l'avoir perdu, lui, le désir et l'amour... tout en un, quand aimer n'est plus qu'effort, quand on commence à compter en vue de construire sa défense le jour où les choses pourront enfin être dites [...] elle et lui en allés depuis des semaines, ce ne sont plus que leurs ombres qui se croisent et s'effleurent (*E*: 136).

Et c'est pour résister à cette pente, pour retrouver le temps du désir, rejoindre une part d'elle-même que dans « L'entracte » madame Szpak embrasse Zellinger, saute dans le vide et passe « de l'autre côté, dans un terrain vague où elle aurait mal et peur » (*E*: 36). La panique devant le trouble est préférable à la panique devant le vide¹⁰. Même si l'on ne peut s'exonérer de la souffrance, au moins une indicible émotion est-elle tapie dans les pronoms sans référent qui signalent l'élan, la pulsion, la montée du désir : « [...] ils flottaient, emportés vers ce moment inévitable où il faudrait [...] en finir. [...] Peu après, il lui a pris le bras pour traverser un boulevard malgré le peu de circulation, et elle a décidé de le faire dès qu'ils auraient atteint le trottoir » (*E*: 10). La sexualité dans les nouvelles de Lenoir est davantage l'objet passé du regret ou

9. Dans un geste mécanique et rituel, Momm se presse les seins et « se tamponne » le cou, la gorge et le visage des mouchoirs de feu son époux Rémi. Tout en se plaignant de sa solitude, elle se défend de la sourde détresse, de la haine et de la honte conjuguées du corps de femme sans homme.

10. Il faut toujours quadriller le vague ou remplir le vide, comme l'agenda coloré qui affiche les repères et la structure du temps sans laisser aucun loisir de s'abîmer dans la rêverie ou la mélancolie.

du repentir que l'expérience présente et solaire d'un accomplissement charnel.

Dans « Les étrangères », en livrant les filles au pair à la concupiscence de son fils, la mère de Gilles, plus ou moins à son insu – puisqu'elle « sent des choses » (« [...] elle disait ça : je sens des choses et on se moquait d'elle » – *E*: 47) –, veut sortir de la sécheresse de la vie conjugale, réchauffer « ce frottement tiède de deux solitudes » (*E*: 48). Mais elle le fait littéralement à son corps défendant, livrant en pâture à son fils d'innocentes oies aussi vierges que blanches. La complicité dans le crime (dont elle prend conscience au fil de la nouvelle) lui permet de négocier et le refoulé et le retour du refoulé, d'attester et de détester ses propres élans. Dans son trouble physique et mental tourne

une roue de loterie où étaient collés les visages des étrangères alternant avec ceux des hommes qui l'avaient discrètement courtisée au cours de ses voyages et dont certains [...] avaient attisé sa rêverie. Elle aimait les écouter, [...] laisser aller sur elle leurs regards brillants et charmés tout en veillant à prévenir les situations délicates. Chaque fois que l'un d'eux s'était montré plus pressant, elle avait immédiatement changé d'attitude, redevenant distante, sévère, inabordable, et l'air dépité de l'incompris lui avait inspiré des sentiments troubles dont elle refusait de sonder la nature (*E*: 57).

C'est que l'homme, le mâle, est une permanente menace, un danger pesant sur les femmes qui souffrent certes de l'indistinction mais ne désirent surtout pas être distinguées, identifiées, comme si on allait exiger d'elles quelque chose qu'elles perdraient à jamais, de l'ordre de la paix, de la dignité ou de l'intégrité. Le choix qui leur reste est ingrat : soit elles se languissent d'avoir perdu la rage, soit elles enragent de languir.

Quand la sexualité n'est pas refoulée, elle est « sordide ». Il eût fallu préserver des jeux violents ou « louches » les étrangères naïves et la nièce pubère du bois de *L'entracte*, comme il eût fallu se dégaier des obligations conjugales qui reproduisent les rôles distribués et fixés dans l'enfance. Dans « L'infidèle » et dans « Les escarpins rouges », la scène du lit devient un pensum ou une répétition parodique dont il conviendrait de se débarrasser, de s'acquitter au

plus vite ou de se décharger en la déléguant aux « putes ». Pourtant, on s'arrange, on triche, on joue le jeu, par panique de la trahison et de l'abandon, plutôt que d'affûter « ce couteau dans l'amour » (*BR*: 13. « De mères en filles »), que de déchaîner l'énergie passionnelle et sexuée ramassée dans « cette chose collante, lourde et étouffante... » (*E*: 26). Déniée, cette chose contamine la tendresse paternelle et filiale, aliène « chacun enfermé dans cette double peau d'enfant coupable et de mère, de père tour à tour sévère et attendri, sans que jamais l'homme, la femme... dressés face à face et criant, affûtant leurs couteaux... » (*E*: 26). Mieux vaudraient pourtant les parades et les défis que la relation poisseuse ou la frustration coupable de se sentir un corps « desséché et fourbu » (*E*: 128. « L'infidèle »).

Dans les exemples spécifiques des nouvelles « Trahison » ou « La chienne » contenues dans *La brisure*, la détresse ainsi que le sentiment de carence et d'indigence dictent le besoin à la fois honteux et fatal de compagnie et de reconnaissance. Faute d'individuation, d'imagination, d'initiative réelle, les personnages féminins de Lenoir reproduisent comme des chiennes, de mère en fille, l'enfermement dans les mêmes scénarii et y enferment – comble de la trahison – leur propre progéniture. Captives, les femmes le sont souvent. Mais la docilité à l'égard de scripts déjà usés, voire éculés, s'observe aussi chez quelques personnages masculins qui ont conscience de jouer un rôle, sans pour autant savoir s'en défaire.

Soit ils reprennent l'interprétation d'une histoire déjà jouée, comme dans « L'entracte » : ironiquement, l'adultère, loin d'être l'épisode merveilleusement exceptionnel et secrètement rêvé par la protagoniste, répète la liaison d'Anna Zellinger et Jean Muig, rejouée sur les lieux mêmes du crime par Zellinger en personne¹¹.

Soit ils parodient les épisodes de leur propre histoire qui s'achève, dans une burlesque et pathétique répétition, comme dans « L'ogresse » où « ce brutal retour, comme une citation mal

11. « [...] ce soir-là, sur un trottoir à dix minutes du théâtre, ils sont partis à l'entracte, insouciant » (*E*: 19).

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

placée, mal dite, mal faite, défigur[e] l'original, galvaudant sa beauté et sa force soudain noyées dans quelque chose de désuet, de légèrement ridicule, grinçant... » (*BR*: 115).

Soit ils se savent figurants dans un jeu de rôles. Quand dans « Le verger » le désir s'enflamme, c'est en se trompant de cible qu'il s'assouvit. Par l'ironie d'une procuration ou d'une substitution, ce n'est pas la femme désirée qui est enlacée mais celle qui se trouve là et se fait posséder, « acceptant d'avance l'indifférence qu'il aurait de [s]on corps, avide de connaître sa rudesse, sa faim brute, pour [s]'enivrer plus tard du plaisir de l'avoir vidé d'une sauvagerie dont elle [l'autre] ignorerait tout » (*E*: 120).

LE JEU DES CORPS

Dans ces nouvelles déceptives, la variété des points de vue exacerbe l'acuité de la vision du jeu des corps. Dans « Une île en Grèce », par exemple, où le récit est raconté à la première personne, le personnage se défend de son émotion en appréciant en spectateur désintéressé le talent théâtral, vocal et gestuel de sa partenaire :

Elle est très bonne, ce soir, grandiose, elle mériterait un meilleur public. Nombreux et plus ému [...]. Elle parle si bien. Elle dit tout si facilement, si aisément, si spontanément. [...] Elle dose toujours, elle sait, elle fait cela comme la cuisine, « au pif », et c'est toujours bon [...] (*BR*: 70).

Dans « Un sale quartier », les enfants racontent le grand numéro de leur mère qu'ils soupçonnent de vouloir les déshériter :

Elle s'y est préparée, elle a appris ses répliques par cœur. [...] Nous la priverons délibérément de la jouissance de cette mise en scène qu'elle aura scrupuleusement préparée, prévoyant chacune de nos questions, peaufinant ses répliques, soliloquant même devant un miroir pour mieux mettre au point ses mimiques, ses gestes. [...] Nous la laisserons se consoler en casant un des couplets de son répertoire pour Francis (*BR*: 83 et 91-92).

« C'EST LA VIE »

Dans « Les escarpins rouges », le narrateur omniscient pénètre dans l'intimité de l'amant qui par excès de narcissisme croit reconnaître un script en vigueur et ironise par le discours indirect libre sur sa méprise :

Troublé d'être entraîné malgré lui dans ce *jeu* de réconciliation d'une *théâtralité* sans rapport avec leur brève altercation téléphonique du matin, il était aussi soulagé que les circonstances lui permettent de se reconstituer à travers le *rôle* solide de celui qui console et reconforte, allons, allons, murmurait-il en regardant le ciel puis en fermant les yeux, il respirait ses cheveux, il caressait son dos encore tout tressillant de pleurs, il aimait tant la tenir ainsi dans ses bras, silencieuse, fragile, allons... (*E*: 93. Je souligne).

La femme, elle, est agacée par « ce cinéma puéril ses plaintes, son agressivité, sa mauvaise foi, et ce caprice final qui lui ressemblait si peu... » (*E*: 91). En décryptant l'erreur interprétative et l'interprétation théâtrale du personnage, le narrateur dénonce l'inauthenticité et la mauvaise foi qui sont notre commun partage : « Le plus étrange était la métamorphose de son propre personnage selon la femme qu'il imaginait avoir eue au bout du fil » (*E*: 91). Les rapports de force sont exhibés comme des rapports de face, comme un travail de figuration (*face-work*) qui obéit à une mise en scène réglée¹². « Entrer dans le jeu », faire ou non le jeu de l'autre à ses propres dépens parfois aiguise l'esprit de multiples soupçons et multiplie les hypothèses interprétatives ou paranoïaques. Les personnages de Lenoir inventent des scènes fantasmatiques à partir d'images de synthèse et se livrent à toutes les versions, en intervenant de façon vertigineuse les rôles de la victime et du bourreau jusqu'à ne plus savoir quel rôle initial ils ont tenu. La projection imaginaire de cadres situationnels, qui à défaut d'être éprouvés ont fait leurs preuves et sont culturellement attestés, crée un

12. Voir Erving GOFFMAN, *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974. Par figuration, il désigne « tout ce qu'entreprend une personne pour que ses actions ne fassent pas perdre la face y compris à elle-même » (p. 15). Sans être les agents responsables de leur existence, les personnages « figurent » à la fois au sens théâtral et au sens social où l'entend Goffman.

écran de fumée aveuglant entre ce que l'amant vit et ce qu'il croit vivre. Comme s'il avait besoin d'eux pour se repérer, pour compléter son adaptation empirique aux circonstances de l'existence, comme s'il ne savait pas s'abandonner à la contingence ni se fier à l'innocence, comme si vivre signifiait faire son cinéma et jouer ou, pire encore, figurer, l'amant lassé des « Escarpins rouges » se revigore en imaginant que sa maîtresse, fatiguée de lui, a joyeusement décidé le rompre. La femme de « L'infidèle », elle, spéculé sur la faiblesse de son mari pour lui infliger la folie de sa jalousie.

Soit donc les personnages ont eux-mêmes conscience de ne rien pouvoir inventer à neuf, soit le narrateur souligne leur empêchement dans des représentations et des stéréotypes. Leur modélisation et leur aliénation se montrent et se révèlent surtout dans leurs gestes. À cet égard, l'efficacité de la narration en focalisation externe est impitoyable. L'obéissance à des codes posturaux et proxémiques impersonnels, hérités, imités est mise en évidence par la description et la décomposition de la narration behaviouriste, *a fortiori* quand sont sollicités les scripts de la fiction cinématographique, des romans policiers ou des feuilletons sentimentaux :

Il s'est *rapproché* d'elle. [...] Elle n'a pas bougé au contact de son bras *sur* le sien et quand il s'est *écarté* elle a baissé les yeux, elle avait chaud. [...] Peu après il lui a *pris le bras* [...]. Elle s'est arrêtée, lui a fait face, elle a posé sa paume sur son torse en regardant intensément sa bouche. Leur baiser fut parfait (E: 10. Je souligne).

Les gestes parfaits de madame Szpak dans « L'entracte » n'ont rien à envier à ceux de la femme de « L'infidèle » :

Il l'embrasse *sur* le front [...]. Il s'assied *près* d'elle [...]. Elle s'agenouille *entre* ses cuisses écartées, pose sa tête sur son ventre [...]. Lentement elle se redresse [...]. Il avance sa main *vers* son cou, le prend *dans* sa paume et le presse doucement en passant son pouce *sur* le bas de sa joue, sa bouche. [...] Puis elle le regarde, pose ses doigts *sur* son torse [...]. Elle attrape son pouce *entre* ses dents et le lâche dans un sourire (E: 138-140. Je souligne).

Les hypothèses de l'ethnographie de la communication élaborées à partir de l'éthologie éclairent les stratégies d'approche, la négociation des places, l'occupation des lieux et le franchissement des seuils. Goffman, dans *Les rites d'interaction* et dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, analyse comment chacun défend son territoire tout en préservant une image positive de soi. Faire ingérence dans les affaires des autres ou s'approcher trop près menace leur indépendance, adresse une requête excessive ou impose une présence trop pressante. Les actes directifs constituent des atteintes à l'autonomie de l'autre, et le reproche, la réfutation, le recul et la rebuffade constituent des atteintes à son narcissisme, à sa face positive, publique. Toute interaction est une élaboration en perpétuel mouvement, en devenir et en construction. Le caractère intrinsèquement menaçant de toute interaction est neutralisé au maximum par le *face-work*.

Dans ces conditions, le corps trahit un dressage, une éducation qui rend la fureur intérieure encore plus interdite, la rage encore plus indicible, comme si le sujet, sans pouvoir exprimer personnellement ses émotions, usait d'un inventaire de gestes mimétiques. Son corps dessine des figures de colère, de dépit, de jalousie, de défi, mais selon un code appris, de sorte que la sauvagerie est hors de portée et la frustration assurée. Dans *La brisure* et *L'entracte*, la dramatisation gestuelle théâtralise le récit ou le « cinétise ». Les attitudes corporelles, les mimiques, les postures des corps et leurs positions relatives dans l'espace sont soigneusement notées, de sorte qu'on pourrait aisément transposer à la scène ces nouvelles, voire en faire une version intelligente du feuilleton *Desperate Housewives*. Les indices sensoriels et les notations gestuelles fourniraient le matériau de base pour ce transfert¹³. Mais la vertu de cette écriture scénaristique n'est pas d'ordre exclusivement esthétique. Elle n'indique pas le passage

13. « Elle devait être extrêmement attentive au moindre de ses gestes, à ses mimiques et à ses paroles. Ne pouvant s'empêcher de penser à certaines séries policières qu'elle aimait regarder en faisant son raccommodage deux ou trois fois par semaine, elle s'imaginait en effet que la façon dont il s'y prendrait pour soulever le marbre lui fournirait les éléments décisifs pour le confondre » (*MM*: 169).

d'un genre ou d'un code – écrit ou audiovisuel – à l'autre. Elle dit surtout que la domestication de surface, l'approvisionnement temporaire et l'apprentissage social n'ont pas raison de toutes les pulsions matées et de toutes les passions enchaînées. Le décalage entre le code gestuel, le jeu corporel et le déni de regard est à ce titre éloquent. Regarder ou ne pas regarder est un *topos* des scènes de crise qui compense la proximité consentie des corps par l'éloignement ostensible des yeux et le refus de tout contact oculaire¹⁴. Le comble paradoxal de l'indifférence intéressée est celui de l'amant des « Escarpins rouges » qui, ne voulant ni regarder sa maîtresse ni voir son visage, dénie ainsi son identité et récuse toute responsabilité affective par rapport à elle. Objectivée comme une chose que l'on tient dans ses bras, cette dernière n'a aucune chance d'être traitée sur le mode éthique comme une « personne ». Dans « Les étrangères » (*E*: 56-57), André ne regarde pas non plus sa femme au cours du dialogue où elle sollicite sa participation, son appréciation, son intérêt pour ses questions et ses intuitions.

Souvent l'approche de la rupture ou l'imminence du renoncement se dit par le déportement du regard vers l'extérieur. Regarder par la fenêtre pour ne pas prendre en considération son partenaire, pour ne pas s'adresser à lui alors même qu'on lui parle, pour atténuer la portée agressive de ce qu'on lui dit ou bien pour échapper aux représailles qui s'annoncent est une manie des personnages de Lenoir. On pourrait ainsi considérer le chronotope de la fenêtre dans *L'entracte* comme emblématique de cet entre-deux que dit le titre, de ce seuil au bord duquel hésite le sujet entre s'affranchir et risquer de s'exiler ou rentrer dans le rang et se perdre de vue. Dans « L'entracte », le passage à l'acte – c'est-à-dire à la rupture – est scandé, voire signifié par le passage auprès de la fenêtre: « elle s'approcha de la fenêtre » (*E*: 25); « elle le regarda

14. Pour les analyses de la gestion des déplacements et des placements, se reporter aux analyses de la « nouvelle communication » de l'école de Palo Alto et à la proxémique d'Edward T. Hall. Pour l'*eye contact*, le langage kinésique et la posture corporelle, se reporter à Argyle et Dean, Schefflen et Birdwhistell.

secouer la nappe par la fenêtre [...] je ne veux plus, je ne peux plus » (*E*: 34); « elle guetta par la fenêtre le bout de la rue [...] et elle sentit à cet instant qu'elle passait de l'autre côté » (*E*: 36). Dans « Le verger », c'est « assise sur le seuil » que la narratrice voit les approches feutrées de Jacques, « si évidemment charmé que j'ai espéré pour lui que j'étais la seule à voir ça, avec elle bien sûr » (*E*: 108), avant de comprendre qu'elle guette comme « les sentinelles des forts dressés au milieu du désert » (*E*: 114), le désert ne référant qu'à sa propre vie de fille « attendant n'importe quel signe de vie¹⁵ » (*E*: 114). La vitre de la fenêtre offre aussi un reflet, une ombre, c'est-à-dire qu'elle jette à la figure des personnages ce qu'ils sont devenus, des figurants de leur propre vie, des substituts de satisfaction érotique. Les figures féminines, munies qu'elles sont d'antennes, de tentacules, sentent de toute leur peau: « Elle l'aurait entendu, elle aurait senti au-delà de ses cinq sens, ou plutôt en-deçà, au-dessous, au don d'elle-même » (*BR*: 111. « L'ogresse »). Elles usent de tout leur flair pour régler au mieux, au plus sûr, le jeu d'approche et de recul, la gestion de la bonne distance, l'accord du regard et l'esquive des « sabres » et des « armures » dans les « joutes violentes » (*BR*: 98. « Trahison »)¹⁶.

C'est cette sensibilité extrême à ce qui se joue dans l'instant partagé des corps et des coups qui éloigne la nouvelle de Lenoir de la traditionnelle nouvelle-histoire et l'oriente vers la nouvelle-insistant qui privilégie la rencontre ou son contraire, la rupture. Elle signerait sans doute cette profession de foi d'Annie Saumont :

[...] la nouvelle c'est l'instant. L'instant tel qu'il a été vécu et que la nouvelle ouvre, déploie, et par là même découvre et intensifie, comme le ralenti au cinéma. On le sait bien : l'instant vécu recèle l'infini. C'est cet infini qu'il faudrait délivrer. La nouvelle est une spec-

15. C'est de la vie aussi que s'assouvit le vice de l'oncle du « bois », dont le voyeurisme est l'inverse du déni de regard.

16. Leurs sensations et réactions intimes font penser aux tropismes de Sarraute: les deux écrivaines partagent la même représentation des rapports humains envisagés comme tentative polémique de prédation, de possession, de manipulation: toutes les images illustrent la « loi de la jungle » (*BR*: 55. « Une île en Grèce »).

INTÉRIEURS D'HÉLÈNE LENOIR

tographie de l'instant. [...] La morale de la nouvelle c'est la morale de l'instant¹⁷.

Même si *La brisure* dès le titre insiste sur l'éclatement et la décomposition qui sont les favoris des écritures fragmentaires, c'est sur l'instant qui sépare l'avant de l'après que met l'accent *L'entracte*, sur l'intensité plus que sur la durée, sur le drame qui se vit corporellement, émotionnellement. L'approche, le geste, la posture sont les indices privilégiés de cette intensité, et même dans les nouvelles-histoires qui recomposent une durée comme « Le bois » et « Trahison » de *La brisure* ou « Les étrangères » et « Les escarpins rouges » de *L'entracte*, le corps est d'une omniprésente et silencieuse éloquence.

17. René GODENNE, « L'histoire de la nouvelle du xx^e siècle et Annie Saumont », *Roman 20/50, hors-série* n° 7 (octobre 2010), p. 81. La citation est extraite d'un texte inédit adressé par Saumont à Godenne en février 1980. Dans cette famille de nouvellistes, Lenoir rejoindrait un Marcel Arland ou un Charles Ferdinand Ramuz.