



NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

MEMOIRE ET IMAGINATION:
LE TEMPS DANS QUELQU'UN POUR M'ECOUTER
de Réal Benoit

8

par Martin Dubé

Thèse présentée à l'Ecole des études
supérieures en vue de l'obtention de
la maîtrise ès arts en littérature
française

Université d'Ottawa
Ottawa, Canada, 1981



Martin Dubé, Ottawa, Canada, 1981

RECONNAISSANCE

Monsieur Réjean Robidoux, professeur titulaire au département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa, a bien voulu diriger ce travail: qu'il en soit ici remercié.

Notre reconnaissance s'adresse également à Monsieur Hubert Larocque, professeur et étudiant au doctorat ès lettres françaises, qui a gracieusement mis à notre disposition dès le début de notre recherche les précieux instruments de travail (concordance, index et listes de vocabulaire) qu'il a conçus et réalisés avec le concours de Monsieur Rolland Serrat. Ces documents se sont révélés fort utiles, et seront sans doute indispensables à tout chercheur intéressé à mener une étude linguistique et stylistique de l'oeuvre de Réal Benoit, et particulièrement de Quelqu'un pour m'écouter.

CURRICULUM VITAE

Martin Dubé, né à Cacouna (Québec) en 1955, a complété ses études Secondaires et collégiales à Rivière-du-Loup avant d'obtenir en 1978 un baccalauréat spécialisé en langue et littérature françaises de l'Université d'Ottawa. Il est à l'emploi du Bureau des traductions du Secrétariat d'Etat à Ottawa depuis mai 1981.

INTRODUCTION

Au moment de sa parution en 1964, Quelqu'un pour m'écouter de Réal Benoit fut un "événement" dans la littérature canadienne-française. "Ecarté par la presque totalité du (...) jury du Prix du Cercle du Livre de France"¹; honoré (par contrecoup?) du Grand Prix de la Ville de Montréal, ce roman reçut un accueil critique généralement assez élogieux². Chacun reconnaissait la nouveauté et l'efficacité des techniques romanesques utilisées par Benoit; André Vachon, qualifiant le roman de "réussite technique à peu près parfaite", allait même jusqu'à se demander si Benoit ne cherchait pas qu'à "(mettre) le lecteur au défi de tenir le coup", en lui proposant "une sorte d'aventure sémantique trop pure, trop formelle"³. Un tel "hommage" traduit assez clairement l'importance des techniques romanesques dans cette oeuvre...

Cet aspect du roman ne semble pourtant pas avoir intéressé les critiques de façon marquée - non plus d'ailleurs que le roman lui-même, considéré dans son ensemble. Des quelque vingt titres mentionnés par Cantin, Harrington et Hudon dans leur Bibliographie de la critique..., deux articles seulement semblent dépasser le niveau du compte rendu ou de la mention plus ou moins incidente. Gilles Marsolais se livre,

1 Monique BOSCO, "Jasmin, Benoit, découvertes du Salon du Livre"; dans Le Magazine Maclean, vol. 4, n° 6, juin 1964, p. 79.

2 On peut le constater à la lecture des comptes rendus recensés par Pierre CANTIN, Normand HARRINGTON et Jean-Paul HUDON, Bibliographie de la critique de la littérature québécoise dans les revues des XIX^e et XX^e siècles, Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française ("Documents de travail du Centre..."), 1979, Tome deuxième, p. 215-217.

3 André VACHON, "Nouvelle Prose", dans Relations, n° 283, juillet 1964, p. 211.

dans un texte fort peu accessible⁴, à une lecture éclairante mais hélas trop rapide du contenu psychologique de l'oeuvre (dans une perspective bachelardienne), et Jean-Marie Poupart signe dans Voix et Images du Pays⁵ une étude générale des plus valable, qui ouvre de nombreuses avenues sans pourtant s'y engager de façon tout à fait satisfaisante. Bref, aucune analyse détaillée n'examine en profondeur le rôle et la signification des techniques narratives dans ce roman, alors même que celles-ci en semblent l'un des éléments les plus marquants,

Notre étude tentera de combler (en partie du moins) cette lacune, en s'intéressant à la représentation et à la valeur du temps dans Quelqu'un pour m'écouter. L'examen de cette question se déroulera en trois étapes, inspirées chacune d'une méthodologie particulière.

Nous examinerons en premier lieu les problèmes que pose le temps romanesque dans ses rapports avec le temps référentiel, vérifiable, extérieur au texte littéraire. Nous serons ainsi amené à situer le moment de l'action dans le temps historique, à reconstituer la biographie du personnage principal (et quasi unique) du roman, et à la rapprocher, à partir d'indices textuels, de celle de l'auteur. Nous pourrons alors définir clairement la relation très étroite qui unit Quelqu'un pour m'écouter au genre autobiographique (chapitre premier).

Nous considérerons ensuite de façon détaillée les techniques de représentation du temps utilisées dans le roman. La grille d'analyse extrêmement fouillée mise au point par Gérard Genette dans son Discours

4 Gilles MARSOLAIS, "Quelqu'un pour m'écouter, roman de rêverie créatrice", dans Lettres et écritures, vol. 2, n° 1, novembre 1964, p. 22-29.

5 Jean-Marie POUPART, "Entre autres choses, une prise à témoin (sur l'oeuvre de Réal Benoit)", dans Voix et Images du Pays IV ("Les Cahiers de l'Université du Québec", n° 28), 1971, p. 99-113.

du récit⁶ nous fournira les concepts nécessaires. Nous définirons donc le récit premier qui forme l'ossature de Quelqu'un pour m'écouter, et nous délimiterons les ruptures temporelles (ou anachronies) qui s'y intercalent. Anachronies et récit premier seront ensuite analysés selon les trois grandes déterminations reconnues par Genette: ordre (chapitre II), durée (chapitre III) et fréquence (chapitre IV). Les résultats de cette analyse, mis en relation avec les divers modes narratifs utilisés dans le roman, montreront comment la représentation du temps y est subordonnée à celle des processus psychologiques de la mémoire.

Mais les anachronies ne constituent pas les seules ruptures du récit premier: de nombreuses scènes imaginaires s'y glissent aussi, prenant une importance croissante dans la deuxième moitié du texte. Le classement et l'analyse de ces scènes, présentés au chapitre V, reposeront cette fois sur des concepts d'ordre psychologique, qui nous permettront d'établir une interprétation de la personnalité de Rémy fondée sur les diverses manifestations de son imagination. Cette analyse du contenu de l'oeuvre nous ramènera finalement à ses aspects formels, en démontrant la remarquable cohérence des deux niveaux de signification, conséquence des liens très étroits unissant la mémoire et l'imagination. Notre démarche aura alors fait ressortir l'importance, le rôle et la valeur du temps romanesque dans la signification de Quelqu'un pour m'écouter⁷.

6 Gérard GENETTE, "Discours du récit", dans Figures III, Paris, Editions du Seuil ("Poétique"), 1972, p. 65-282. Dans le corps de l'étude, nous renverrons à ce texte par la simple indication "Genette", et les références des citations seront indiquées entre parenthèses, immédiatement après celles-ci.

7 Toutes nos références au roman renvoient à l'édition de 1968 (Cercle du Livre de France, collection "CLF Poche canadien", 139 p.). Elles seront indiquées entre parenthèses à la suite des citations.

CHAPITRE PREMIER - BIOGRAPHIE ET AUTOBIOGRAPHIE:

PROBLEMES DU REFERENT

1.0 Introduction

Ce que nous raconte Quelqu'un pour m'écouter, c'est d'abord une soirée dans la vie de Rémy; c'est aussi, par la même occasion, un peu de toute sa vie qui passé dans le roman. Dans ce chapitre, nous considérerons ce roman comme la biographie d'un personnage "réel", en nous attachant, comme nous y invite d'ailleurs le texte, à situer le moment de l'action dans le temps historique. Nous pourrons ensuite tracer les grandes lignes de la vie du héros, ce qui nous fournira un cadre utile pour la suite de l'analyse. Mais ce faisant, diverses irrégularités et distortions apparaîtront, qui nous amèneront à nous interroger sur la nature du texte: à travers la biographie de Rémy, n'est-il pas possible de reconnaître une autobiographie de Réal Benoit? Nous analyserons donc les rapports très étroits qui unissent Quelqu'un pour m'écouter au genre autobiographique, définissant du même coup les limites de cette correspondance. Nous aurons ainsi fait le tour des problèmes que soulève le temps romanesque dans ses relations avec son référent extra-diégétique.

1.1 Définir le présent

"Dans un roman, (...) le réel n'est jamais consigné sans motivation"¹: Quelqu'un pour m'écouter ne fait pas exception à la règle. De nombreux éléments permettent en effet de "situer" le roman, dans l'espace aussi bien que dans le temps. Les éléments spatiaux

¹ Françoise VAN ROSSUM-GUYON, Critique du roman, Paris, Gallimard, 1970, p. 50.

appartiennent plutôt ici à la catégorie du vraisemblable: Rémy passe successivement dans trois maisons, plus ou moins caractérisées, mais qui ne sont jamais données expressément comme réelles. La petite maison où Rémy se réfugie est située près du manoir des S., juste à côté d'une rivière, mais nous ne saurons jamais le nom du "village d'en face" ou celui de cette rivière, ce qui nous laisse libres de croire ou non à leur existence en dehors de l'univers romanesque².

Il n'en va pas de même pour certains éléments temporels, qui sont fournis dans les plus grands détails, et dont la motivation est clairement affichée à l'intérieur même du récit:

A la télévision on donnait les résultats de l'élection présidentielle américaine. Ce serait un point de repère pour la date, pour ce soir. (...) Les Républicains l'emportaient (77-78).

Les Républicains l'emportaient toujours. Truman et Eisenhower devaient prendre la parole d'un moment à l'autre. (...) Truman le regardait en plein visage, il disait avec des yeux ternes, il disait: I am leaving, I did my best, may my successor..." (79).

Bien entendu, cette motivation avouée est attribuée au personnage-narrateur: mais elle attire ici l'attention, de la façon la plus évidente, sur ces données temporelles qui basculent ainsi dans le domaine du vérifiable³. Le fait est d'autant plus remarquable que cette catégorie, d'après les analyses de F. Van Rossum-Guyon, semble généralement jouer surtout au niveau spatial, où elle permet "l'insertion de l'espace romanesque dans l'espace réel"⁴.

2 Bien sûr, des éléments externes permettent de combler ces lacunes: je tiens ainsi de M. Réjean Robidoux que M. S. a vraiment existé, qu'il était en fait un ancien armateur, et habitait à Saint-Marc-sur-Richelieu. Mais cette localisation n'est pas fournie dans le roman: la "motivation" n'était sans doute pas assez forte.

3 Cf. VAN ROSSUM-GUYON, op. cit., p. 45-80.

4 Ibid., p. 59.

L'assise temporelle de l'histoire dans le réel prime donc sur son assise spatiale, ce qui semble transgresser une certaine "norme" romanesque⁵.

L'action du roman étant comprise tout entière en une soirée et une nuit, il serait donc possible de "vérifier" à quel moment précis elle se situe. En effet, les élections présidentielles américaines ont toujours lieu au début de novembre: il suffirait de retrouver la date de l'élection où Eisenhower l'a emporté sur Truman pour situer avec précision la nuit d'angoisse de Rémy. Mais les choses ne vont pas aussi simplement; en effet:

a) Truman et Eisenhower ne se sont jamais fait la lutte lors d'élection présidentielles;

b) De nombreux indices - de nature plutôt spatiale, il est vrai - permettent de situer l'action aux environs du mois de mars:

Il neigeait. (...) Il vit sur la berge, à droite, éclairée par les phares, la carcasse d'un bateau pris dans les glaces (82).

(...) par delà la rivière gelée (...) (112).

(...) la galerie recouverte de glace (...) (113).

Par la fenêtre, la neige, la rivière Josaphat (121).

Le soleil avait fait fondre les embâcles, le bateau bougeait (...) les gouttières coulant, le chasse-neige fonçant dans les bancs de neige (135).

Le soleil était chaud (...). Ce serait bientôt le printemps. Puis l'été. Sa saison. Dans deux mois (137).

Notre vérification est donc pour le moins compromise! Est-il possible de sortir de cette impasse? On peut toujours supposer qu'il s'agit des

5 Nous sommes fort conscient des dangers que présente l'utilisation du mot "norme", et des défauts que présente notre description de cette "norme", définie par rapport à un fait isolé saisi comme "écart". On pourrait sans doute améliorer cette description, ou la relativiser - ce qui revient au même.

élections primaires américaines, les élections présidentielles durant à toutes fins pratiques presque un an. Cette hypothèse voit sa valeur croître si l'on se rappelle qu'en fait, Eisenhower a bien succédé à Truman le 5 novembre 1952, mais sans battre celui-ci, qui s'était officiellement retiré de la course le 30 mars 1952 (pour être remplacé par Adlai Stevenson). Si l'on ajoute que ce retrait de Truman avait été causé en partie par une série de victoires d'Eisenhower (New Hampshire, Pennsylvanie, New Jersey, Minnesota), il semble bien que l'on puisse situer l'action du roman à cette date même du 30 mars 1952⁶.

Toutefois, il est bien sûr impossible que dans les maisons du village d'en face "on connaiss(e) maintenant le nouveau président" (113), puisque les élections n'auront lieu que dans plus de six mois! La situation demeure donc fort confuse quant à la date, mais nous avons au moins une certitude pour ce qui est de l'année (1952). Mais comment expliquer cette confusion? Qui en porte la responsabilité? Le personnage, trop absorbé dans ses problèmes intérieurs pour porter une véritable attention à ce qui l'entoure? L'auteur, qui s'égare dans les méandres du système électoral américain? Nul ne peut le dire.

Il est cependant facile de reconnaître dans ces notations électorales des "effets de réel", au sens défini par Roland Barthes⁷. "I am leaving, I did my best, may my successor..." (79): Truman n'a peut-être jamais prononcé ces paroles, mais Benoît les lui prête, et produit

6 Cette hypothèse a été formulée par Mlle Rita Comtois dans un texte intitulé "Considérations sur la situation temporelle dans Quelqu'un pour m'écouter" (4 p.). Ce texte nous a été communiqué par M. Réjean Robidoux. Il convient cependant de noter que les élections primaires américaines visent à désigner le candidat de chacun des partis à la présidence. L'expression qu'emploie Benoît ("Les Républicains l'emportaient") ne peut donc avoir aucune signification dans le cadre d'élections primaires.

7 Roland BARTHES, "L'effet de réel", dans Communications, n° 11, 1968, p. 84-89.

ainsi "un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité"⁸. Le problème est que cet élément vraisemblable appartient en même temps à la catégorie du vérifiable - ce qui permet d'en mettre en doute l'exactitude.

Néanmoins, cet élément remplit bien son rôle, puisqu'il situe pour nous l'action du roman: quelque part au printemps 1952, peut-être le 30 mars. "Les références à une réalité géographique ou historique accrochent le lecteur, captent son attention et facilitent sa croyance"⁹, et cela d'autant mieux que "le roman, quel qu'il soit, se soustrait par principe à la vérification"¹⁰.

Nous avons transgressé cette règle: mais cela nous a permis d'évaluer un peu mieux les rapports entre le texte et la réalité. "S'il y a (...), pour le lecteur, un rapport à une réalité extérieure au roman, ce rapport est indirect. C'est grâce à l'oeuvre et à partir d'elle que nous allons au réel et non l'inverse"¹¹. Réal Benoit nous renvoie ainsi, de façon plutôt incohérente (sinon entachée d'erreurs de fait) à un moment réel, où nous nous situons avec lui: le printemps de 1952 (peut-être le 30 mars).

1.2 Présence du passé

Ce moment peut donc maintenant servir de point de repère, de base pour l'établissement d'une "biographie" du héros. Rémy circule en effet beaucoup dans son passé, et il serait sans doute intéressant de rétablir, autant que possible, l'ordre des événements qui lui reviennent à la

8 Ibid., p. 88.

9 VAN ROSSUM-GUYON, op. cit., p. 56.

10 Ibid., p. 50.

11 Ibid., p. 55-56.

mémoire et qui l'ont conduit, insensiblement, à cette nuit où il fait le bilan de sa vie.

Cette tâche est cependant très difficile. Pour y parvenir, nous disposons pourtant d'un bon nombre de notations temporelles, qui se répartissent en deux grandes catégories:

a) les notations régressives procèdent rétrospectivement, du moment de la narration ou moment de l'action (type: "Il y a X années").

b). les notations progressives partent de l'enfance et nous amènent vers le moment de la narration (type: "X années plus tard"). Ces notations peuvent s'organiser en fragments diachroniques qui constituent en quelque sorte des résumés de la vie du héros, considérée selon un point de vue particulier (ex.: "La Musique", p. 45-55, "Vie amoureuse", p. 69-74, etc.).

Toutes ces notations se définissent donc par rapport au moment de la narration, à ce printemps 1952, où Rémy a atteint l'âge de 35 ans (41). Il semble donc que nous pourrions sans difficulté reconstituer la vie de notre héros. Mais ici encore, les choses ne sont pas si simples!

Examinons en effet les notations régressives. Il y a trois ans (14), vraisemblablement pendant l'été, Rémy a perdu son fils aîné, heurté par un camion. Deux souvenirs sont ensuite situés il y a quinze ans: un incident en canot (59-60) et le retour d'une folle expédition (79). Mais Rémy précise qu'à ce moment il était marié depuis quatre ans - ce qui situerait ce mariage à l'âge de seize ans! Rémy situe de même ses premières auditions musicales en groupe il y a vingt ans (51): mais ces auditions ont eu lieu après le déménagement à Québec, accompli alors que Rémy avait vingt ans (50)!

Il paraît donc difficile de se fier aux notations régressives, qui entrent en contradiction avec certains autres renseignements. Nous pouvons cependant nous livrer à une démarche progressive, - sans toutefois nous illusionner sur la précision que nous devons en attendre:

- Enfance

A quatre ans, Rémy découvre la musique (45). Il raconte (89-90) son enfance protégée, la maladie qui l'a frappé, etc., se décrivant lui-même comme un "petit animal - jusqu'à douze ans" (89). A cette époque se rattachent aussi quelques souvenirs: "le jour de la semaine où sa mère changeait les draps" (55), un petit incident en autobus (85), un cauchemar (57).

- Adolescence et collège

Rémy parle assez peu du collège: souvenirs d'un projet d'évasion (28), d'une lecture de notes (81). On sait qu'il y faisait de la musique (47). Mais c'est quelque part pendant cette période qu'il a commencé à être habité par deux "obsessions" qui ne l'ont abandonné que beaucoup plus tard...

- La musique

"Sorti du Collège, la musique le reprit" (47); et cet envahissement de sa vie par la musique a duré "dix ans au moins" (ibid.). Mais à quel moment se situe cette sortie du collège? Impossible de le préciser; certains indices (cf. surtout p. 48) nous font toutefois pencher pour l'âge de 18 ans.

- La "jeune fille en blanc"

Les deux premières "apparitions" de cette évanescence jeune fille (69) peuvent être situées au début de l'adolescence de Rémy; quant à la troisième, la plus déterminante, puisque Rémy cherchera ensuite pendant "quinze ans" (73) cette mystérieuse inconnue, on peut,

faute de précisions de la part du narrateur, la situer à peu près vers le même âge que la naissance de l'obsession musicale - soit 18-ans. Le déménagement à Québec, qui se produit alors que Rémy a vingt ans, vient clore cette période: "premier emploi, première paye" (50), il entre dans la vie adulte.

- Amours et mariage

Quelques passages (cf. en particulier p. 42, 96 et 100) évoquent les amours de jeunesse de Rémy, "les femmes de (s)es vingt ans". Mais Rémy, croyant avoir retrouvé la "jeune fille en blanc", s'est marié (72). A quel moment? Il serait tentant de situer ce mariage vers 28 ans, au moment où la musique s'efface de la vie de Rémy, après dix ans de présence constante. N'est-il pas significatif en effet que ce soit au moment où il s'apprête à quitter sa femme que "la musique exerc(e) une pression nouvelle et s'efforc(e) de remonter à la surface" (54)?

- Voyages et rencontre de la "jeune fille"

Ce mariage n'est cependant pas une réussite, et Rémy s'en évade dans une "suite de longs, de vrais voyages, d'expéditions insensées" (73). Et il rencontre enfin la jeune fille, "inconnue pressentie depuis quinze ans" (ibid.) - ce qui nous achemine jusqu'à l'âge de 33 ans. Un an plus tard, Rémy est déçu par cette jeune fille, mirage de ses désirs: "Ce jour-là le coeur me manqua pour sourire et me manqua pour longtemps" (74).

Voilà tout ce qu'on peut tirer des notations progressives: fort peu en somme, et il faut bien avouer que cette reconstruction de la succession des faits repose le plus souvent sur des hypothèses de notre cru, le narrateur se montrant fort avare de détails.

Ce résumé de la vie de Rémy, s'il respecte les exigences du vraisemblable, ne va pas d'autre part sans poser certains problèmes.

En premier lieu, il convient de noter les difficultés que soulève l'identification des personnages féminins. Dans le cas d'Yvonne et de la femme de Rémy (personnage muet, presque totalement absent), la chose est assez simple. Mais rien ne va plus dans un passage comme celui des p. 69 à 74, où les allusions à plusieurs "jeunes filles" rendent l'interprétation beaucoup plus ardue. Cette jeune fille que Rémy rencontre finalement après l'échec de son mariage et qui cause chez lui un tel choc, ne serait-ce pas Madame de Chou que nous avons d'abord rencontrée lors de la longue scène du restaurant? Rémy lui attribue en effet le qualificatif de "femme-femme" (74), qui ailleurs dans le roman est l'apanage exclusif de Madame de Chou (cf. p. 17 et 106). Mais on voit tout de suite la difficulté: Rémy quitterait sa femme pour une jeune fille qui l'aurait très profondément déçu? On peut voir la chose de façon plus "positive": cette jeune fille lui aurait causé un choc capital en lui démontrant l'inanité de son rêve de "filles-fleurs" (74) et en lui révélant la nature de la "femme-femme" - ce qui n'empêcherait nullement Rémy de s'attacher ensuite, le choc passé, à cet aspect de la femme, d'ailleurs doté de valeurs doubles:

délicieux petit monstre composé - femme-femme - de tout ce qu'il y a de bon et de moins bon, dans la première comme dans la deuxième partie, dans la vie antérieure comme dans celle d'aujourd'hui (106).

En effet, ce n'est pas avant tout pour une autre femme que Rémy quitte le foyer: c'est surtout pour lui-même, pour se retrouver seul face à ses problèmes, pour faire enfin le bilan de sa vie remise en question par la déception ressentie après la rencontre de la "véritable" jeune fille en blanc. Comme le note Gilles Marsolais:

Tout a commencé ici. Ce désir de pureté qui approuve et accompagne le départ de Rémy procède directement de cette grande déception. Il s'agit de refaire un chemin de dix ou quinze ans, ou peut-être même repartir d'aussi loin que du doux temps des pommiers en fleurs de l'enfance¹².

¹² MARSOLAIS, loc. cit., p. 26.

Notre chapitre sur l'imaginaire démontrera plus en détail le mécanisme de ce retour et de cette libération intérieure du personnage. Mais les multiples aspects revêtus par Madame de Chou (amante attentive lors de la scène du restaurant; amie "surprise", déçue, "contrariée" quand Rémy la prévient de son départ et de sa blessure; maîtresse de l'être et de la maison de Rémy au cours de la seconde partie du roman) ne facilitent sans doute pas la lecture et la compréhension immédiates du texte. On en vient à se demander qui est qui, si Madame de Chou ne serait pas la femme abandonnée par Rémy, auprès de qui il reviendrait par la suite. Cette dernière hypothèse pourrait être envisagée: qu'est-ce qui empêcherait Rémy, séparé de sa première femme, de vivre avec son fils et Madame de Chou? Certains éléments remettent toutefois en question cette interprétation (voir surtout p. 116 et 117: "il n'avait plus qu'elle maintenant"). Quoi qu'il en soit, cette question ne change rien à l'essentiel: c'est la déception de Rémy face à la "jeune fille en blanc" - Madame de Chou qui entraîne son départ, et la présence de celle-ci à ses côtés dans la deuxième partie, qu'on l'interprète comme un aboutissement ou un retour, manifeste de toute façon l'évolution de Rémy face à ce problème capital de la "pureté", fort bien reconnu par Marsolais.

Les personnages féminins semblent donc définis de façon plutôt vague, autant dans le passé du héros, présenté de façon très allusive, que dans son présent, où ils sont effacés presque totalement (sa femme), sortis directement de son imaginaire (Yvonne), ou caractérisés sous des aspects très différents (Madame de Chou).

Notre reconstruction de la biographie de Rémy à partir des notations progressives s'arrête donc à ce moment capital de la déception, qui semble une des principales raisons du départ de Rémy. Cependant, une certaine période semble séparer ces deux événements: le récit de la

déception est au passé simple, ce qui pourrait suggérer que l'événement se situe assez loin dans la vie de Rémy.

Nous pouvons essayer de combler ce fossé, au moins partiellement, en reliant les notations régressives, dont la valeur est douteuse, au tableau chronologique que nous venons d'esquisser - ce qui revient à se demander quel est l'âge "réel" de Rémy au moment de l'action. Trois hypothèses peuvent être envisagées:

a) Si l'on se fie à la notation de la page 79 ("c'était il y a 15 ans, marié depuis 4 ans"), Rémy aurait à peu près 47 ans.

b) Si l'on croit la page 51 (auditions musicales peu après son arrivée à Québec, et qui remontent à une vingtaine d'années), il aurait tout au plus 40 ou 41 ans.

c) Deux souvenirs situés quinze ans plus tôt (p. 52 et 59: portrait d'un ami musicien et incident en canot) appartiendraient vraisemblablement à la période de "folie musicale" de Rémy, soit avant son mariage, ce qui le situerait quelque part entre 33 et 43 ans¹³.

13 Il convient de remarquer la récurrence de cette durée de 15 ans, présente à quatre reprises dans le roman, et qu'on retrouve aussi dans Le Marin d'Athènes (qui revient à Montréal "après une absence de 15 ans"). Nous renverrons souvent, particulièrement dans ce chapitre et dans la dernière partie de notre étude, à ce second texte qui, avec Quelqu'un pour m'écouter, semble former le "centre" de l'oeuvre de Benoit, par ailleurs fort mince et dispersée. Les différences formelles entre ces deux oeuvres composées et publiées à la même époque (roman d'une part, dramatique télévisée d'autre part) ne réussissent pas à effacer la parenté profonde qui les unit. Dans les deux cas, on retrouve des personnages communs (Rémy, Yvonne, le "Bonhomme"), le récit d'un bilan de vie tenant dans une soirée, l'évocation de fantasmes du personnage principal, etc. Sur bien des points, Le Marin d'Athènes confirme des données qu'on retrouve dans Quelqu'un pour m'écouter; souvent, il les complète en projetant un éclairage différent sur des situations évidemment parallèles. Nous n'hésiterons donc pas à établir des rapprochements entre ces deux textes, qui ne pourront qu'enrichir notre étude. Nous renvoyons toujours à la deuxième édition du Marin d'Athènes (dans les Oeuvres dramatiques, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1973, p. 73-134).

Il est explicitement mentionné dans le texte que Rémy a trente-cinq ans (41)¹⁴: comme ce chiffre s'accorde parfaitement avec notre troisième hypothèse, c'est celle-ci que nous retiendrons. Le départ de Rémy se situerait donc à peu près un an après la déception reliée à la dernière "jeune fille en blanc" (Madame de Chou), ce qui n'a rien que de vraisemblable, et complète fort bien notre aperçu biographique.

Cela dit, les autres notations qui sont à la source des deux premières hypothèses ne seraient-elles que des inconséquences sans signification, ou faudrait-il y voir au contraire l'irruption dans le temps de l'histoire d'un autre temps, qui pourrait être celui de l'écriture?

1.3 Un roman autobiographique?

Il semble entendu que Quelqu'un pour m'écouter est un roman autobiographique; et Benoit lui-même ne le nie pas, bien au contraire:

On se demande des choses. Dans quelle mesure, par exemple, l'autobiographie vient s'enrouler dans la fiction, ou la fiction dans l'autobiographie. La part de l'expérience vécue, bien sûr! Mais elle alimente l'imagination au lieu de la limiter. (...) Est-ce que, dans la mesure où on est engagé dans une oeuvre, on ne s'y met pas soi? J'ai joué avec l'argument dans le livre. J'ai écrit: "Quelqu'un de très près de moi m'a dit: et quand tu te seras tout raconté, qu'est-ce que tu diras?" Mais qui m'empêche d'utiliser cet artifice et de parler dans la fiction?¹⁵

Benoit s'est donc mis dans son oeuvre, et de telle façon que plusieurs critiques, M. Jean Ethier-Blais en tête¹⁶, finissent par ne plus voir que lui dans le roman, en méconnaissant la distinction fondamentale entre

14 Le matelot, double de Rémy dans Le Marin d'Athènes, a lui aussi 35 ans...

15 Alain PONTAUT, "Pour un portrait de Réal Benoit, romancier exigeant et sentimental", dans Le Devoir, vol. LVI, n° 101, samedi 1^{er} mai 1965, p. 13.

16 Jean ETHIER-BLAIS, Signets II, Montréal, Cercle du Livre de France, 1967, p. 194.

auteur et narrateur - ce qui démontre à quel point Benoit a subtilement "joué" avec (cet) argument. Et la part de l'expérience personnelle est rien moins que négligeable dans le roman. Plusieurs épisodes relatent en effet des impressions ou des événements décrits ailleurs par Benoit comme des souvenirs personnels: l'amour de l'eau et de la nature (69-70), la maladie subie pendant l'enfance et ses suites (89), les voyages au Brésil, et surtout ces rêves de jeunesse "dans lesquels les filles apparaissaient nues et invitantes entre les arbres" de "l'île du péché" (20), autant d'éléments évoqués par Benoit dans le cadre de l'émission radio-phonique "Les Héros de mon enfance"¹⁷, en des termes très proches de ceux du roman.

Et certaines données autobiographiques peuvent expliquer, au moins en partie, les diverses "incohérences" que nous avons relevées jusqu'ici. Ainsi, au moment de l'histoire tel que nous l'avons déterminé (30 mars 1952 environ), Rémy a 35 ans - et Réal Benoit aussi¹⁸. De même, au moment de la publication du roman (1965), Benoit avait 49 ans: or notre première hypothèse sur l'âge de Rémy lui donnait environ 47 ans. Si l'on se place au moment probable de la rédaction du roman (vers 1963-1964), l'auteur et le héros auraient donc, une fois de plus, le même âge!

Il semble donc que les distortions observées dans la biographie du héros tiennent à l'interférence de deux moments: celui de l'histoire, où Rémy a 35 ans, et celui de l'écriture, où Réal-Rémy a environ 47 ans. Ce ne serait donc pas Rémy qui situerait son mariage quelque 19 ans plus

17 Cette émission, essentiellement composée d'une entrevue réalisée par Francine Laurendeau, fut diffusée au réseau FM de Radio-Canada en 1968 (enregistrement à la Médiathèque de l'Université de Montréal). Voir Bibliographie, section 1.0.

18 Benoit est en effet né en 1916 (cf. Réginald HAMEL, John HARE et Paul WYCZYNSKI, Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Montréal, Fides, 1976, p. 49).

tôt (79), mais bien Réal Benoit, comme par une espèce de faille dans son système de distanciation¹⁹.

Deux possibilités apparaissent donc: ou bien Benoit raconte en 1964 une histoire qui s'est déroulée en 1952, ou encore il transpose à cette date une histoire à peu près contemporaine du moment de l'écriture. Laquelle choisir? Rien dans le roman ne nous permet de préférer l'une ou l'autre hypothèse. Mais certains éléments vérifiables, reliés à l'oeuvre jumelle, Le Marin d'Athènes, peuvent nous mettre sur une piste.

En effet, on retrouve dans les deux oeuvres le personnage du fils cadet de Rémy, Claude, surnommé "Bonhomme"²⁰. Or, lors de la présentation du téléthéâtre en 1965, ce rôle était tenu par Christian Benoit, le fils de l'auteur - qui se trouvait ainsi à jouer son propre rôle!

Dans ces circonstances, il semble bien que nous devions pencher pour notre seconde hypothèse: Benoit aurait transporté en 1952 une histoire à peu près contemporaine du moment de l'écriture (vers 1963-1965).

Mais qu'est-ce que ce renseignement nous apporte vraiment? Quelle valeur pouvons-nous lui accorder? Nous sommes ici devant un roman et non une autobiographie:

19 Notre deuxième hypothèse, qui donnait à Rémy une quarantaine d'années, semble donc n'être pas justifiable. Pourtant, le contexte vague de cette allusion aux auditions musicales (51) pourrait permettre de les situer à tout moment et la "folie musicale" de Rémy, qui s'étend sur une dizaine d'années, à peu près jusqu'à son mariage... Cette notation se définirait alors, elle aussi, par rapport au moment de l'écriture.

20 Dans le roman, on ignore le prénom de ce personnage, mais on sait qu'il débute par la lettre C (cf. p. 89 et 134).

Le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir de ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. (...) Le héros peut ressembler autant qu'il veut à l'auteur: tant qu'il ne porte pas son nom, il n'y a rien de fait²¹.

Les relations que nous avons établies, nos hypothèses et nos calculs seraient-ils donc frappés de nullité? Pas complètement, croyons-nous: ils auront permis de comprendre jusqu'à quel point le vérifiable et le réel interfèrent avec le fictif dans le texte, créant une tension entre deux moments éloignés de quinze ans - tension constamment maintenue entre un être de papier et un auteur-narrateur, inscrits tous deux dans le tissu narratif. Chercher l'auteur derrière son oeuvre n'est pas notre but premier; mais si sa présence occulte permet d'expliquer certains faits textuels, il est sans doute utile de la constater. Quant à en fixer les limites officielles, autant y renoncer: Madame Bovary n'"était"-elle pas Flaubert?

Il importe cependant d'exposer dans toute sa complexité le système mis en oeuvre par Benoit et qui lui permet de jouer si subtilement avec l'argument autobiographique dans son roman. Les travaux de Philippe Lejeune nous fourniront à cette fin les concepts nécessaires.

D'après Lejeune, "le genre autobiographique est un genre contractuel"²²: la problématique de l'autobiographie se fonde donc essentiellement

sur une analyse, au niveau global de la publication, du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie²³.

21 Philippe LEJEUNE, Le Pacte autobiographique, Paris, Éditions du Seuil ("Poétique"), 1975, p. 25.

22 Ibid., p. 44.

23 Ibid.

Le pacte autobiographique peut se définir comme l'affirmation dans le texte de l'identité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage²⁴; il s'oppose ainsi au pacte romanesque, qui comporte deux aspects:

pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture)²⁵.

Benoit conclut de toute évidence un pacte romanesque avec le lecteur:

Quelqu'un pour m'écouter porte le sous-titre roman, et le héros se nomme Rémy, et non Réal²⁶. Mais le pacte autobiographique n'est pas pour autant absent du roman:

Le pacte autobiographique (...) ne (doit) pas être lui-même envisagé comme un bloc, ce qui serait revenir à l'illusion, mais dissocié en ses différentes composantes (identité, ressemblance) (...). La dissociation de l'identité et de la ressemblance produit des formes intermédiaires ou mixtes de pacte²⁷.

Il convient donc d'examiner séparément ces deux aspects du pacte autobiographique. Pour ce qui est de la ressemblance entre le personnage et l'auteur, Benoit, nous l'avons vu, ne la nie pas, et de nombreux éléments permettent de la constater de façon certaine. Cette ressemblance s'étend même jusqu'à l'apparence physique: le portrait que Rémy fait de lui-même ("le poil rare, un front immense, les yeux légèrement bridés", 122) ressemble fort à la photographie de Benoit reproduite entre autres dans

24 Cf. ibid., p. 26.

25 Ibid., p. 26.

26 La ressemblance des deux noms peut toutefois fonctionner comme indice autobiographique: cf. le cas de Jules Vallès qui donne au héros de son roman L'Enfant les mêmes initiales que son propre nom (Jacques Vingtras).

27 Philippe LEJEUNE, "Autobiographie et histoire littéraire", dans Revue d'histoire littéraire de la France, 75^e année, n° 6, novembre-décembre 1975, p. 927.

le Dictionnaire pratique des auteurs québécois²⁸. Ce premier volet du pacte autobiographique se retrouve donc dans le roman.

Les choses se compliquent un peu dans le cas de l'identité. En effet, celle-ci peut entrer en jeu à deux niveaux: identité auteur/narrateur et identité narrateur/personnage. La première de ces deux formes d'identité est absente du roman: rien ne permet d'affirmer que le "je" de la seconde partie du roman peut être identifié à Réal Benoit - même si ce "je" semble tout faire pour favoriser cette lecture: "je ne peux plus jouer à l'auteur détaché, au jeu du camouflage" (85). Nous touchons ici à la célèbre "confusion de l'auteur et de la personne, confusion sur laquelle est fondée toute la pratique et la problématique de la littérature occidentale, depuis la fin du XVIII^e siècle"²⁹. C'est de cette confusion que sont victimes les critiques qui, comme Jean Ethier-Blais, devinent derrière le "je" la silhouette de Benoit - lecture d'autant plus tentante que la ressemblance du personnage avec l'auteur est évidente et même affirmée par celui-ci.

Quant à l'identité narrateur/personnage, elle est posée de façon très claire au début de la deuxième partie: "pourquoi éviter le je, je n'invente pas d'histoire, je raconte ce que j'ai vu, senti, vécu" (85). Nous sommes en effet devant un de ces textes, semblables entre autres au Traître d'André Gorz, dans lesquels

une partie du texte désigne le personnage principal à la troisième personne, alors que dans le reste du texte le narrateur et ce personnage principal se trouvent confondus dans la première personne (...). L'existence de ces textes bilingues, vraies pierres de Rosette de l'identité, est précieuse: elle confirme la possibilité du récit autobiographique "à la troisième personne"³⁰.

28 HAMEL, HARE, WYCZYNSKI, op. cit., p. 711.

29 LEJEUNE, Le pacte autobiographique, p. 33.

30 Ibid., p. 17.

Quelqu'un pour m'écouter est donc une autobiographie à la première et à la troisième personnes: celle du "je" de la seconde partie et du Rémy-personnage - qui ne font qu'un et, de son aveu même, ressemblent beaucoup à l'auteur (sans toutefois que l'identité soit maintenue à ce second niveau). C'est cette absence d'identité - et elle seule - qui permet de fonder sur un pacte romanesque un récit autrement doté de tous les caractères de l'autobiographie.

Car la fiction écrite par Benoit use à l'envi de nombreux procédés typiquement autobiographiques. Ainsi des initiales utilisées dans la troisième partie pour désigner des personnages: les F., les S., le fils de Rémy (C.). Selon Béatrice Didier, ce procédé relève essentiellement de la littérature intime (journal et, par extension, autobiographie):

L'autre est habituellement privé de nom. Là encore la pudeur et la discrétion sont d'honorables prétextes. Une initiale (dont les éditeurs et les érudits auront vite percé le transparent secret), suivie de points de suspension, suffit souvent pour désigner un être. Tandis que dans le roman autobiographique l'écrivain, animé par ce même souci de discrétion, va se donner la peine d'inventer un nom d'emprunt pour tel ou tel ami, il n'en fera pas autant dans le journal, arrêté par différentes considérations: inutilité d'un tel stratagème puisque le texte ne doit pas théoriquement paraître, souci de vérité qui empêche le diariste de glisser dans l'affabulation³¹.

La première de ces deux raisons ne s'applique évidemment pas au cas qui nous occupe; mais la seconde y joue sans doute un rôle important. Après la parenthèse critique où s'avoue l'intention autobiographique du "je", son désir de dire la "vérité" (86), comment inventer des noms pour les personnages? Cette interdiction s'étend même jusqu'à Madame de Chou, qui n'est plus désignée après la page 86 que comme "Madame de C." - l'initiale remplaçant le pseudonyme, en dénonçant en quelque sorte l'imposture.

31 Béatrice DIDIER, Le journal intime, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 178.

La présence même de la seconde partie constitue une marque caractéristique de l'autobiographie:

L'autobiographie s'interroge (...) fatalement sur elle-même; elle invente sa problématique et la propose au lecteur. (...) C'est là ce qui distingue le récit autobiographique des autres formes du récit à la première personne: une relation constante y est établie entre le passé et le présent, et l'écriture y est mise en scène³².

Toute autobiographie comporte donc, de façon plus ou moins évidente, une mise en abyme de l'énonciation³³. Cette réflexion du récit sur lui-même, très nettement démarquée, donne lieu chez Benoit à des considérations esthétiques (cf. p. 87-88, la comparaison du texte à une oeuvre musicale, suivie, p. 92, d'une autre comparaison, celle-ci d'ordre spatial). Mais elle prend d'abord et avant tout la forme d'un pacte référentiel.

Le pacte référentiel, dans le cas de l'autobiographie, est en général coextensif au pacte autobiographique, difficile à dissocier, exactement, comme le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé dans la première personne. La formule en serait non plus "Je soussigné", mais "Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité". Le serment prend rarement une forme aussi abrupte et totale: c'est une preuve supplémentaire d'honnêteté que de la restreindre au possible³⁴.

Ce pacte référentiel est facile à reconnaître chez Benoit, vu les conditions de narration particulières du roman. Et il prend une forme très proche de la formule suggérée par Lejeune: "et puis j'aime autant ne plus rien écrire si je ne dois pas écrire la vérité ou plutôt ma vérité à moi" (86). Le narrateur définit ainsi un projet qui "suppose une croyance (...) dans la possibilité de dire la vérité sur soi, ou du moins

32 Philippe LEJEUNE, L'autobiographie en France, Paris, Librairie Armand Colin (collection "U2"), 1971, p. 73.

33 Nous empruntons ici le vocabulaire de Lucien DALLENBACH, Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme, Paris, Editions du Seuil ("Poétique"), 1977, p. 100-121.

34 LEJEUNE, Le pacte autobiographique, p. 36.

une lucidité qui n'aille pas jusqu'au cynisme"³⁵, Rémy n'atteint pas cette extrémité, mais, comme en témoignent les dernières pages du roman, il ne se laisse pas prendre au mirage d'une lucidité tout imaginaire³⁶:

il résuma: je ne fais pas de plan et je suis lucide, mais il se remit à rire jaune en se remémorant une phrase qu'il avait toujours trouvée terrible, cette phrase du jeune Sorel dans son cachot: je suis hypocrite comme s'il y avait quelqu'un là pour m'écouter... (138).

La lucidité est ainsi replacée dans une plus juste perspective: elle est possible, mais peut se révéler trompeuse, car la tentation demeure toujours de jouer sa propre vie - pour les autres, mais aussi pour soi... La fin du livre nous fournit ainsi la clé du titre, tout en soulevant le doute qui affecte toute la problématique de l'ouvrage.

Elle révèle ainsi une conscience profonde de la nature véritable du "travail" autobiographique:

Il ne s'agit pas de dévoiler une vérité historique, mais de révéler une vérité intérieure: on recherche le sens et l'unité, bien plus que le document et l'exhaustivité. (...) L'autobiographie montre dans toute sa vérité le travail que fait toute personnalité pour se construire, la manière dont tout être vit son histoire et la transforme en mythe³⁷.

Cette transformation sera poussée à la limite dans Le Marin d'Athènes, où le héros "crée" un mythe, inspiré de toute évidence de modèles grecs³⁸, et le vit dans l'imaginaire. Dans Quelqu'un pour m'écouter elle se fait moins évidente: Rémy se livre surtout, nous le verrons, à une recherche de constantes, d'une unité fondamentale de sa vie.

Dans de telles conditions, le dédoublement narrateur/personnage posé dans la première partie du roman ne peut être maintenu, puisqu'il

35 Ibid., L'autobiographie en France, p. 29.

36 Cf. à ce sujet la citation de Barthes, p. 104.

37 LEJEUNE, L'autobiographie en France, p. 84.

38 Cf. infra, p. 141n.

irait à l'encontre de l'impulsion fondamentale du texte, définie dans la seconde partie. Pierre Cogny a bien montré comment le passage du "je" au "il" dans les rédactions successives de L'Education sentimentale équivalait à un "suicide du moi" et permettait de voir dans le roman de Flaubert la première d'une série d'"autobiographies destructrices"³⁹. Benoit présente un mouvement exactement contraire: l'impersonnalité destructrice de l'unité de moi est abandonnée, ce qui permet à Rémy d'affirmer sa recherche de cette unité et, jusqu'à un certain point, d'y atteindre par le fait même.

La seconde partie du roman permet donc de l'inclure dans un "espace autobiographique" où toutes ses caractéristiques semblent l'appeler. Mais il ne s'agit là, il convient de le rappeler, que d'une autobiographie fictive: la vie de Rémy n'est pas, au sens strict, celle de Réal Benoit - même si la seconde semble intervenir à l'occasion dans la première. "Les auteurs aiment à organiser des ambiguïtés, en se servant à la fois de différents pactes, en les combinant, en les hiérarchisant (sic)"⁴⁰: le livre de Benoit le montre surabondamment! Mais Quelqu'un pour m'écouter reste, fondamentalement, un roman: il construit sa propre structure temporelle, se donne un ordre, un principe organisateur qui le distingue et l'autobiographie classique (le plus souvent chronologique) et de l'ensemble des autres oeuvres littéraires (privées des mêmes caractères spécifiques). C'est à la recherche de cet ordre que nous nous lancerons au chapitre suivant.

39 Pierre COGNY, "L'autodestruction par l'autobiographie dans L'Education sentimentale", dans Revue d'histoire littéraire de la France, 75^e année, n° 6, novembre-décembre 1975, p. 1023.

40 Philippe LEJEUNE, "Discussion" (suite à la conférence de Georges GUSDORF), dans Revue d'histoire littéraire de la France, loc. cit., p. 1000.

CHAPITRE II - L'ORDRE

2.0 Introduction

L'ordre constitue la première des trois déterminations essentielles reconnues par Genette dans les relations entre temps de l'histoire et temps du récit - les deux autres étant la durée et la fréquence, que nous considérerons dans les chapitres suivants. Et dans le cas de Quelqu'un pour m'écouter cette première détermination devient de fait la détermination première, l'étendue et l'importance des phénomènes qui s'y rapportent ayant tendance à lui subordonner les faits concernant la durée et la fréquence.

Notre étude examinera d'abord l'ordre au niveau des grandes articulations du récit - ce qui nous amènera, vu la structure particulière de celui-ci, à reconstituer l'histoire du texte, telle que celui-ci nous la présente. Nous nous intéresserons ensuite aux anachronies (discordances entre l'ordre du récit et celui de l'histoire), qui prennent essentiellement dans Quelqu'un pour m'écouter la forme de l'analepse (ou retour en arrière). Classement, étude des caractéristiques, de la répartition dans le texte et des relations syntagmatiques des analepses avec le récit premier: ces diverses étapes nous permettront de déterminer le rôle et la valeur des phénomènes liés à l'ordre dans la signification du roman.

2.1 L'histoire du texte

Quelqu'un pour m'écouter se divise en trois parties. Deux d'entre elles (la première et la troisième) forment un ensemble continu au plan de l'ordre aussi bien que de la durée: elles racontent, selon un ordre parfaitement chronologique, la soirée vécue par Rémy, formant ainsi le récit premier (interrompu d'autre part par de nombreux retours en arrière). Mais la seconde partie vient encore interrompre cette coulée. Non

seulement opère-t-elle un changement au niveau de la voix narrative (passage de la troisième à la première personne): elle nous transporte de plus à un moment extérieur au récit premier.

La réflexion qu'elle expose (et qui conjoint les valeurs d'une mise en abyme de l'énonciation et d'un pacte référentiel) se situe en effet après le moment de l'histoire. Combien de temps au juste après cette difficile soirée? Il est impossible de le dire avec certitude: mais la vraisemblance nous porte à supposer un délai assez court, de l'ordre de quelques mois, tout au plus de quelques années.

Cette période n'est pas sans importance, puisqu'elle recouvre, dans une proportion encore une fois impossible à déterminer, le temps où Rémy a écrit la première partie du roman:

J'aurais voulu faire une symphonie ou plutôt une interminable rhapsodie avec variations; ce que j'ai fait est plutôt un poème symphonique... la forme est classique pourtant, les critiques seront d'accord: la chambre, le restaurant, la chambre, un-deux-un, le présent, le rêve où se mêlent présent et passé, retour au présent, ramassant tout: présent, rêves, passé (87).

Il est cependant permis de se demander si, dans l'histoire du texte telle que celui-ci nous la fait connaître, la troisième partie du roman n'aurait pas pu, elle aussi, être écrite avant la parenthèse critique, puisqu'elle forme un ensemble avec la première partie. La question se pose d'autant plus que, si l'on considère cette fois l'histoire "réelle" du texte (et non plus sa représentation fictive), tel semble bien avoir été le cas: Réal Benoit aurait d'abord écrit le récit de la longue nuit de Rémy, rédigeant ensuite la seconde partie à la suggestion de son ami le dramaturge Marcel Dubé¹.

¹ Ce renseignement provient de M. Réjean Robidoux, qui le tient de Réal Benoit lui-même. En dépit de diverses tentatives, il n'a pas été possible de vérifier ce renseignement auprès de M. Marcel Dubé.

Ce renseignement d'ordre externe nous semble aller à l'encontre du système signifiant instauré par le roman. En effet, l'ordre des parties paraît refléter celui de l'écriture: le narrateur, nous l'avons vu, utilise dans la troisième partie des procédés de type autobiographique (réduction des noms propres à une initiale) qui ne se justifient qu'à la lumière de la seconde partie. Une fois avoués son identité et son projet, rien n'empêche le narrateur de remettre en jeu l'artifice de la troisième personne: nous savons que Rémy et lui ne font qu'un, et nous pouvons lire la troisième partie en tenant compte de cette donnée. On pourrait toujours supposer que le narrateur a tronqué les noms des personnages a posteriori, suite à la rédaction de la seconde partie: mais cette hypothèse semble plutôt gratuite, et rien ne peut permettre de la confirmer.

Le texte nous fournit ainsi des renseignements sur sa propre histoire, que nous pouvons reconstituer de la façon suivante:

- passé de Rémy (avant la soirée constituant le récit premier)
- la soirée elle-même (récit premier)
- projet d'écriture (cf. fragment cité plus haut)
- réalisation de ce projet (écriture de la première partie).

Quelque part entre cette dernière étape et l'action de la seconde partie se glisse un autre événement. En effet, dans la seconde partie, Rémy s'interroge sur son oeuvre en se demandant ce qu'il aurait gagné à lui donner plus d'étendue:

et moi qu'y aurais-je gagné? c'est aussi la question...
moins de promenades avec le bonhomme, une partie de pêche écartée, pas de voyage en hydravion, de lac privé, de truites rouges, et surtout pas de sourire épanoui sur le visage du bonhomme (88).

Ce fait doit donc se situer après que la décision d'écrire ait été prise (et que la première partie ait été en partie ou totalement rédigée) et avant le moment de la seconde partie, où Rémy a devant lui des photographies de cette partie de pêche.

Ces cinq étapes nous conduisent donc jusqu'à ce moment de la deuxième partie où, pour la première fois dans le roman, nous sommes au présent: il faut donc admettre que, de façon conventionnelle, le temps de l'écriture et celui de l'action sont ici réunis, puisque l'énonciation du je, son acte de parole, en composé à la fois la matière et la manière, le but et le moyen. Cependant, cette fusion des deux temps n'est que conventionnelle, et peut être décomposée en deux nouvelles étapes:

- action de la seconde partie (présence de Madame de C., audition de Pelléas et Mélisande, réflexion sur l'écriture, etc.)
- rédaction de cette partie.

Il faut enfin ajouter une dernière étape à ce processus: la rédaction de la troisième partie, complément indispensable de la première, qui permet au narrateur de terminer son histoire et de reconnaître "sa vérité".

Cette histoire du texte est fort complexe: non seulement narrateur et personnage sont-ils dédoublés pendant la plus grande partie du texte, quitte à être réunis dans la seconde partie, mais l'écriture même de ce texte est à son tour démultipliée: écriture impersonnelle (sans pourtant être neutre) de la première partie, transmuée après une brusque rupture en une écriture personnelle et réflexive consciente de son propre jeu, pour reprendre ensuite le masque de l'impersonnalité, sans vouloir ou pouvoir toutefois retrouver l'innocence (fausse) et l'indifférence (mal feinte) du début. Le dédoublement et la multiplication deviennent ainsi, au niveau de la narration, les principes fondamentaux du roman.

Celui-ci présente donc une narration appartenant au quatrième type reconnu par Genette (229), la narration intercalée, puisque trois moments d'écriture apparaissent dans le texte (correspondant à chacune de ses trois parties) et qu'au moins un de ces moments (celui de la rédaction de la première partie) est antérieur à certains événements rapportés dans la narration (voyage de pêche avec le bonhomme, action et rédaction de la seconde partie).

Ce type de narration est surtout caractéristique du journal intime ou du roman épistolaire (cf. Genette, 229-230); son emploi n'est sans doute pas indifférent, puisqu'il accentue encore l'aspect autobiographique du roman: le narrateur interrompt son récit pour nous communiquer une sorte de "journal" de sa rédaction présentant tour à tour son projet, ses espoirs, ses réflexions devant le texte écrit, et les raisons qui l'ont amené à ne pas en dire plus. Genette note avec raison que "l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première" (229): le roman de Benoit montre bien comment l'histoire du texte et l'histoire racontée par le texte peuvent, en se juxtaposant, compliquer (en l'enrichissant) la production du sens romanesque.

Il n'en demeure pas moins que, si l'on se place à chacun des sept moments relevés plus haut, la perspective temporelle adoptée par le narrateur-personnage demeure toujours rétrospective: tout le texte est ainsi tourné vers le passé; aussi bien dans la mise en scène de sa propre histoire que dans l'histoire qu'il raconte.

2.2 Les analepses: classement et caractéristiques

Celle-ci se caractérise comme l'histoire d'un être, de ce Remy ondoyant et divers qui joue au dédoublement à l'intérieur de sa

narration: en elle s'accomplit l'unité du roman, la jonction de tous les niveaux de narration qui ne relèvent finalement que d'un seul "acteur-machiniste".

A ce point de l'analyse, les situations narratives perdent donc toute pertinence puisque, même dans la seconde partie, les retours en arrière renvoient tous à la même période, à ce passé de Rémy précédant la soirée fatidique. L'image de ce passé se précise donc dans les trois parties du roman, la distance temporelle entre le fait raconté et le moment du récit ne faisant que s'élargir un peu plus dans la seconde partie.

Le flot des retours en arrière est si pressé dans Quelqu'un pour m'écouter (surtout dans la première partie) qu'on finit presque par perdre de vue le récit premier. En conséquence, il nous semble essentiel, avant d'aller plus loin, d'en dresser un tableau à peu près exhaustif, qui sera d'une aide précieuse pour l'analyse (voir Tableau I, p. 31-34).

Une première catégorie d'analepses doit d'abord retenir notre attention: il s'agit des 14 passages marqués "G" dans le tableau, et qu'on peut regrouper sous le titre de discours général du narrateur. Leur nature toute particulière exige quelques précisions.

2.2.1 Le discours général du narrateur

Dans ces passages, généralement assez courts mais relativement nombreux (26 pour cent du nombre des analepses contre 14 pour cent de leur longueur), le narrateur interrompt le déroulement des actions ou des réflexions de Rémy pour nous communiquer une connaissance générale, à valeur absolue, de son personnage. Ainsi, dès le début du roman, il nous présente le héros, dans la meilleure tradition de l'omniscience romanesque:

Toute sa vie n'aurait été que nouveaux départs.
Reprendre la route. Arriver, repartir.
Commencer, recommencer. Voyages, affaires,
études, amours (10).

TABLEAU I - Les analepses dans Quelqu'un pour m'écouter

LEGENDE

G Discours général du narrateur
 R Événements récents
 V Souvenirs de voyages
 J Souvenirs de jeunesse
 D Fragments diachroniques

I

NO.	PAGES	LIMITES	CATEGORIE
1	10-12	Toute sa vie n'aurait été (...) objet de toutes ces promesses	G
2	13-14	tout est mieux que ce silence (...) que voulez-vous mes enfants	R
3	15	Les beaux pétards chinois (...) de joie inaltérée	R
4	15-16	où Rémy rentrant tard (...) qui dépasse les arbres	G
5	16-17	C'était une phrase-clé (...) ou les deux à la fois	G
6	17-40	le restaurant est à moitié vide (...) pour l'appriivoiser, la vie	R
A	18	à Belo Horizonte (...) d'entrer à la cuisine	V
B	19-20	rêves de jeunesse (...) avec caramel si possible	J
C	23-24	Voilà comment il était (...) de principes indéfendables	G
D	24-26	à la voir ainsi, ici (...) en dépit de...	G
E	28-29	les yeux que tous (...) et lui souriait	G
F	28	un jour au collège (...) une mère comme celle-là	J
G	30	toutes les femmes l'intriguaient (...) tout simplement	G
H	35-37	Do ne pensait jamais (...) trois ou quatre	G

NO.	PAGES	LIMITES	CATEGORIE
I	39-40	certain pays superstitieux (...) scénario bien préparé	V
7	42	lorsqu'il était plus jeune (...) dans l'avenir	J
8	45	du pauvre Desnos (...) pour hippocampe	R
9	45-55	Pouvait-il se souvenir (...) aimait-il à répéter	D
10	55-56	Enfant, Rémy guettait le jour (...) une servante décidée	J
11	56	Toujours le lit (...) à la pitié	G
12	57-58	tout jeune et jusqu'à (...) cette manifestation	J
13	59-60	un souvenir cuisant (...) de peur et de panique	J
14	60	quand il jouait du piano (...) il continuait en silence	G
15	61	un livre sur les poissons (...) dans les îles Bahama	V
16	62	ces questions qu'Yvonne (...) Rémy, et l'amour	V
17	63	il y avait bien eu le temps (...) sous la langue	J
18	63-68	Rémy n'oublierait jamais (...) en continuelle débandade	V
19	69-73	lorsque j'étais jeune (...) avec une force irrésistible	D
20	74	écoute-moi, bien, Yvonne (...) me manqua pour longtemps	D
21	77-78	Il n'avait jamais pu (...) en presque tous les domaines	G
22	79	Cette pensée le fit suer (...) le moins possible	V

	NO.	PAGES	LIMITES	CATEGORIE
	23	80	il se rappela une idée (...) abandonné l'idée	R
	24	81	un jour, chez les prêtres (...) sa note du mois	J
II	25	85	Jeune, j'avais bien fait honte (...) on ne crachait pas	-J
	26	85	au Brésil, on vend un jouet (...) se faz caca	V
	27	88	moins de promenades avec (...) ou pour son nom	-
	28	89-92	des pages entières (...) peut-être même pas ici	D
	29	92	- en certains pays africains (...) un metteur en scène -	V
	30	93-95	Avez-vous lu (...) un âge assez avancé	R
	31	96	J'en parle à mon aise (...) en savoir davantage	J
	32	99-100	Je suis resté longtemps boudeur (...) reprenant son cours	J
	33	101-106	dans une grande ville de festival (...) chère Noiraude?	R
	34	107	j'avais des amis (...) et non de gêne	V
III	35	111	c'est vrai qu'il ne nageait (...) contre le vent	G
	36	114-115	C'aurait pu, ce pouvait (...) ou dans l'autre	G
	37	117-118	Il n'avait plus qu'elle (...) devenir du chantage	G
	38	118	Il en était à chercher (...) une dernière fois	R
	39	120-121	Il se revit (...) pauvre petit vieux chéri!	R
	40	127	Une seule fois, un soir (...) plus jamais	R

NO.	PAGES	LIMITES	CATEGORIE
41	131	La situation présente remonta (...) d'une précision terrible	-
42	133-134	Rémy revit une image (...) jouant de la harpe	V
43	134-135	un jour dans un pays chaud (...) cent jardiniers colporteurs	V
44	135	la dernière, c'était hier (...) la pièce, mais je...	R

Suit une description plus détaillée, à l'imparfait narratif, qui nous entraîne dans une sorte de monde des essences: voici la personnalité de Rémy, comprise, saisie, résumée par le narrateur omniscient. Ces constantes du caractère de Rémy peuvent aussi être exprimées au présent, dans des phrases comme: "Rémy rentrant tard, la nuit, va encore admirer le ciel" (15), où le verbe renvoie de toute évidence à une action habituelle du héros.

Ce discours du narrateur constitue bien entendu un fait de fréquence², mais il affecte tout aussi bien l'ordre du récit, puisqu'il nous fournit toujours des renseignements sur le passé de Rémy. Ce passé confine souvent au présent, et, à la limite, à l'intemporel: c'est l'essence, la nature profonde de Rémy qui est décrite, comme elle a toujours été, comme elle est maintenant et comme elle demeurerait, on peut le supposer, après la fin de l'histoire. Nous sommes donc, en quelque sorte, dans le temps du narrateur, extérieur à l'histoire qu'il raconte.

Mais ce que le narrateur dit dans ces passages renvoie toujours, de façon plus ou moins directe, à un "avant", à ces années

² Nous en reparlerons plus loin sous cette rubrique (Chapitre IV).

qui précèdent le drame de Rémy. Nous avons donc choisi de considérer ces passages comme des analepses - sans oublier pour autant qu'ils se rattachent à l'ensemble beaucoup plus vaste du discours du narrateur (comprenant entre autres toute la deuxième partie du roman), ensemble susceptible d'être étudié de façon plus globale selon ses caractéristiques propres.

2.2.2 Les analepses proprement dites

Le récit premier, outre ces quatorze passages où le narrateur l'interrompt, est encore ponctué d'un grand nombre de retours en arrière: 39 au total, qui représentent à eux seuls près de 63 pages, soit 51 pour cent du texte. Si l'on essaie d'opérer un classement de ces anachronies, quatre catégories principales se constituent:

a) les passages diachroniques ("D" dans le tableau), que nous avons utilisés au chapitre précédent pour construire notre biographie de Rémy: 4 passages, soit 8 pour cent du nombre et 24 pour cent de la longueur des analepses.

b) les souvenirs de voyages ("V"), qui regroupent toutes les mentions explicites de voyages, de même que certains éléments "exotiques" que l'on suppose connus par ce moyen: 11 passages, soit 21 pour cent du nombre et 13 pour cent de la longueur des analepses.

c) les souvenirs d'enfance, d'adolescence et de jeunesse de Rémy ("J"), situés dans un passé lointain: nous les avons déjà intégrés, en grande partie, à notre biographie de Rémy (11 passages: 21 pour cent du nombre et 10 pour cent de la longueur des analepses).

d) les faits récents ("R"). Cette dernière catégorie, plutôt disparate, regroupe tous les passages que nous ne pouvons situer avec précision les uns par rapport aux autres, mais qui

semblent dater d'un passé plutôt récent (tout au plus quelques années):

- la mort du fils aîné (n^{os} 2, 3, 8, 38, 39 et 40)
- la soirée au restaurant (n^o 6)
- le souvenir de Cannes (n^o 33)
- la lecture de l'histoire de Barabbas (n^o 30), et deux autres petites anecdotes;

soit 12 passages, représentant 23 pour cent du nombre et près de 40 pour cent de la longueur des analepses.

Comme on peut le voir, ce classement est beaucoup plus thématique que chronologique: comment situer par exemple les nombreuses "cartes postales" de voyages éparpillées çà et là par rapport aux autres faits, ou encore les uns par rapport aux autres? Nous devons nous contenter des renseignements fournis par le texte, fort discret, nous l'avons déjà constaté, quant à l'ordre des événements. Dans notre dernière catégorie, celle des "faits récents", la mort du fils aîné, qui remonte à trois ans (14), semble marquer, selon toute vraisemblance, la limite de cette période - mais rien ne vient nous le confirmer "officiellement". Il est impossible, sinon inutile, de donner plus de précision à notre classement: l'image du passé de Rémy demeure toujours fort vague, les événements s'articulant fort peu les uns par rapport aux autres, mais se "superposant" plutôt pour former une image impressionniste des grandes époques de sa vie.

2.2.3 Le temps et l'espace dans les analepses

Comment avons-nous pu reconnaître ces 39 retours en arrière? Les variations dans les temps des verbes ont bien sûr constitué notre principal critère. Et si l'on considère la première et la troisième partie du roman, il est aisé de constater que l'imparfait et le plus-que-parfait sont les temps dominants dans les analepses. L'imparfait

narratif³ domine, nous l'avons vu, dans le discours général du narrateur, mais il est aussi très fréquent dans les autres analepses, surtout quand elles s'inscrivent dans un contexte au présent de l'indicatif. Cependant, lorsque le passage est au discours direct, l'imparfait peut céder la place au passé simple (n^{os} 19-20) ou au passé composé (n^{os} 42-43), selon que les événements racontés sont d'un passé lointain ou récent.

Lorsque le contexte est à un temps quelconque du passé, le plus-que-parfait s'impose dans la plupart des cas, grâce à sa valeur d'antériorité. Exceptionnellement, dans la scène du restaurant et dans quelques autres fragments⁴, le retour en arrière peut être rendu au présent: il prend alors vraiment le statut d'une scène, remémorée avec le maximum possible d'actualisation.

Dans la très grande majorité des cas, il y a donc changement de temps verbal lorsque débute un retour en arrière. Le texte peut quelquefois demeurer au même temps, mais une indication temporelle très claire indique alors la rupture:

Et l'envie prend à Rémy de les allumer, de les faire sauter, de les lancer en l'air, pour faire du bruit, pour hurler avec des années de retard, tout est mieux que ce silence, ce refoulement, cette pudeur inadmissible devant un prêtre qui ne sait pas quoi dire (13; nous soulignons).

Les souvenirs de voyages forment à ce point de vue une classe particulière. En effet, ils peuvent fort bien, eux aussi, être présentés au même temps que leur contexte - généralement, le présent:

3 "L'imparfait, dit narratif ou descriptif, sert à la relation d'états ou de faits passés que l'on évoque dans leur déroulement, dans leur succession au long de la durée" (R.-L. WAGNER et J. PINCHON, Grammaire du français classique et moderne, Paris, Hachette, c1962, p. 362).

4 Cf. n^{os} 2 et A, p. 12 et 18.

le bon gros est avec une blonde en noir, à Belo Horizonte, au Brésil, les garçons engouffrent vos restes... (18; cf. aussi n° 29, p. 92).

Mais qu'est-ce qui nous permet de considérer ce passage sur les moeurs des garçons brésiliens comme un souvenir de voyage de Rémy? Il peut aussi bien s'agir là d'une anecdote rapportée par le héros! Nous avons décidé d'appliquer dans ces cas un principe posé par Anne Ubersfeld à propos du théâtre, mais qui nous semble tout aussi valable pour le roman: "le signifiant du temps c'est l'espace et son contenu d'objets"⁵.

Pour autant que nous soyons toujours situés narrativement dans la psyché d'un même personnage, il semble en effet que tout changement dans l'espace équivaille à un saut dans le temps: ces passages peuvent donc être assimilés à des analepses.

Ce principe trouve d'autre part une illustration fort pertinente dans la première partie du roman. Remplie d'objets que Rémy interroge anxieusement et qui deviennent pour lui l'occasion de mille souvenirs, la chambre conjugale ne devient-elle pas le signifiant du temps passé, de la vie du héros, remémorée avant d'être abandonnée pour une naissance nouvelle?

Les changements dans les temps des verbes ainsi que dans les espaces évoqués permettent donc de reconnaître et de délimiter les retours en arrière qui jalonnent la longue nuit de Rémy.

2.2.4 Caractéristiques des analepses

Cela fait, nous nous retrouvons devant un "bloc" de trente-neuf retours en arrière. L'absence totale de prolepses (ou anticipations) est bien entendu fort significative: nous y reviendrons d'ailleurs en conclusion de ce chapitre.

⁵ Anne UBERSFELD, Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales ("Les Classiques du peuple - Critique"), 1977, p. 215.

Et toutes ces analepses, à quelques exceptions près, sont dotées des mêmes caractéristiques. Elles sont d'abord externes, c'est-à-dire que la durée qu'elles couvrent demeure extérieure au récit premier; et elles sont aussi partielles, puisqu'elles "s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier" (Genette, 101). Cette seconde constante peut cependant n'être pas respectée, comme dans le cas du long passage diachronique sur la musique (le plus complet de cette catégorie), qui s'achève sur un résumé des opinions actuelles de Rémy sur le sujet (cf. p. 55). Mais dans l'immense majorité des cas, les retours en arrière contenus dans le roman obéissent à ces deux règles.

Toutes deux sont cependant transgressées simultanément vers la fin du roman:

La situation présente remonta à la surface, tout le drame de la soirée en version condensée, en film-capsule d'une précision terrible (131).

Cette courte phrase constitue de fait une analepse interne homodiégétique répétitive, ou, pour simplifier la terminologie, un "rappel" (Genette, 95). Son importance textuelle plutôt minime ne doit pas tromper sur sa signification réelle: Rémy retourne encore dans le passé, mais cette fois dans le passé immédiat, et c'est tout le récit, jusqu'au moment actuel, qu'il revoit avec "une précision terrible". Ce retour en arrière prend donc l'allure d'un "bilan d'un bilan", d'une rapide mise en abyme du récit, et il se distingue donc très nettement des autres analepses.

2.3 Répartition des analepses dans le texte

L'ensemble des retours en arrière (y compris le discours général du narrateur) n'est pas réparti de façon égale dans les diverses parties du roman, comme le montre bien le Tableau II (p. 40). A ce point de vue, la suprématie de la première partie est totale: comptant pour 59 pour

cent de la surface textuelle, elle contient une proportion à peu près équivalente des analepses (64%), mais celles-ci représentent 76 pour cent de la longueur totale des analepses, et 75 pour cent de celle de la partie elle-même! Le rapport entre la longueur de la deuxième partie, celle des anachronies qu'elle contient et leur nombre est beaucoup plus constant (18, 19 et 18 pour cent); et n'en demeure pas moins que les retours en arrière comptent encore pour 60 pour cent de l'ensemble de cette partie. La chute sera radicale dans la troisième partie: représentant 23 pour cent du roman, elle ne compte que 17 pour cent du total des analepses, et celles-ci sont remarquablement courtes, puisqu'elles ne représentent que 6 pour cent de l'espace couvert par toutes les anachronies, et 15 pour cent du texte de la partie.

La première partie du roman est donc tout entière tournée vers le passé, comme on l'annonce déjà à son tout début:

mille souvenirs, mille impressions, mais déjà revêtus d'une nouvelle teinte, la teinte grise de la neutralité, de l'indifférence, de l'oubli, se pressaient dans sa tête (9).

TABLEAU II - Données générales concernant l'importance des analepsès dans Quelqu'un pour m'écouter

	I	II	III	TOTAL
Longueur de la partie (%)	59	18	23	100
Nombre d'analepses (%)	64	19	17	100
Longueur des analepses (%)	76	18	6	100
Proportion du texte occupée par les analepses (%)	75	60	15	-

TABLEAU III - Répartition des diverses catégories d'analepses
à l'intérieur des trois parties du roman

CATEGORIES	I		II		III		NOMBRE
	N	%	N	%	N	%	TOTAL
Discours général du narrateur	11	78	-	--	3	22	14
Souvenirs de voyages	6	55	3	27	2	18	11
Souvenirs d'enfance et de jeunesse	8	73	3	27	-	--	11
Faits récents	6	46	3	24	4	30	13
Passages diachroniques	3	75	1	25	-	--	4
TOTAL	34	64	10	19	9	17	53

Avant de quitter sa maison, son fils, sa femme, Rémy se retourne longuement en arrière, il fait en quelque sorte le bilan de sa vie; mais une fois le pas franchi (dans la troisième partie), il vit surtout au présent, à défaut de se projeter dans l'avenir, et les souvenirs qu'il évoque se font à la fois moins nombreux et beaucoup plus rapides. C'est aux scènes imaginaires qu'il revient désormais de le ramener, par des voies beaucoup plus détournées, aux sources de sa vie.

Quant à la seconde partie, elle accorde encore une large place au passé, mais dans un contexte fort différent, puisque l'histoire qui l'encadre est déjà englobée, à son point de vue, par le passé. Elle n'en demeure pas moins dans la continuité de la première partie, puisqu'elle rapporte des souvenirs récents (voyage à Cannes), des souvenirs de jeunesse, et qu'elle contient un long fragment diachronique qui, par une sorte de prétérition, nous présente ce que le narrateur n'a pas raconté dans la première partie:

vous y auriez gagné quoi? des pages entières, bien senties, sur mon enfance, années scolaires à la campagne, ici et là années animales, vie intra-utérine continuée où aucun problème jamais ne creva à la surface d'une enfance calme, protégée (89).

La seconde partie complète ainsi l'imagé que Rémy se fait de son passé: elle forme, à ce point de vue, un ensemble fort cohérent avec la première partie.

La répartition des diverses catégories d'analepses à l'intérieur des trois parties du roman (voir Tableau III, p. 41) se révèle également fort significative. La deuxième partie semble la plus "équilibrée", puisqu'elle contient à peu près le quart des analepses de chaque catégorie - à l'exception bien sûr du discours général du narrateur, impossible à circonscrire puisqu'il constitue la matière même de cette partie. La première partie prend évidemment la part du lion: trois des quatre passages diachroniques, les trois quarts des souvenirs d'enfance et de jeunesse, la moitié des souvenirs de voyages, etc.

Quant à la troisième partie, les souvenirs de jeunesse y sont complètement effacés: une image et deux souvenirs de voyages (dont l'un tout récent) trouvent encore place à se glisser, et le narrateur revient nous fournir quelques brefs aperçus de la personnalité de Rémy. Mais l'élément le plus significatif est sans doute le retour de souvenirs liés au fils aîné, disparu dans un accident. Ces souvenirs, concentrés dans trois analepses consécutives (n^{os} 38 à 40), renvoient directement à ceux qui étaient évoqués au début de la première partie (n^{os} 2, 3 et 8), créant ainsi une sorte de circularité dans le texte. Cette circularité est encore accentuée par la présence du fils cadet, le "Bonhomme", qui apparaît dans le "rêve" de Rémy (134), et que nous avons rencontré au tout début du roman. (10).

Dans la première partie du roman, on nous présentait le passé de Rémy: le personnage prenait forme et "épaisseur" à travers ses souvenirs et grâce aux interventions du narrateur. Dans la deuxième partie, le passé de Rémy se complétait, le personnage était assez bien campé pour être mis en question, assez flexible pour se transformer, non sans enrichissement, et prendre la figure nouvelle de narrateur, de "machiniste". La troisième partie nous ramène au Rémy du début; mais le passé a perdu sa présence, comme s'il était essentiellement lié à cette maison et à cette femme que Rémy a quittées. Seules en demeurent les images des deux êtres encore aimés, malgré le temps et la séparation: le fils aîné et le "Bonhomme". Leur retour à la fin du livre, dans cette troisième partie où le passé est presque complètement absent, leur donne ainsi une importance fort significative: de tout le passé, ils sont ce que Rémy a choisi de conserver. On verra plus loin (chapitre V) l'explication profonde de cette préférence toute particulière.

2.4 Organisation syntagmatique des retours en arrière

Nous nous sommes livré jusqu'ici à un examen des analepses qui nous a permis de les relever, d'en faire le classement et d'en étudier la répartition et le rôle dans les différentes parties du roman: notre étude aurait donc pu sans inconvénient être qualifiée de paradigmatique.

Nous nous intéresserons maintenant à l'organisation syntagmatique des anachronies, c'est-à-dire aux relations qu'elles entretiennent avec le reste du texte, à la façon dont elles s'y intègrent pour former un tissu continu, sans rupture ni accroc. En termes pratiques, nous pouvons d'abord nous demander dans quel(s) contexte(s) s'amorcent les retours en arrière et le discours général du narrateur - autrement dit, qu'est-ce qui sert de point de départ aux analepses?

2.4.1 Point de départ: les perceptions

Les perceptions sensorielles de Rémy entrent pour une bonne part dans le déclenchement du processus de remémoration. Ainsi, dans la première partie, les objets qui entourent Rémy lui rappellent de nombreux souvenirs: les pétards et l'hippocampe font revivre le fils mort (12, 15 et 45); le portrait de Ravel l'amène à évaluer l'importance de la musique dans sa vie (45); la vue du lit suscite deux souvenirs remontant à l'enfance et à l'adolescence (55), et celle de certains cadeaux qu'on lui a faits ramène sa pensée vers les présents qu'il offrait lui-même aux jeunes filles de ses vingt ans (42)... De même, la vue d'un livre sur les poissons fait renaître un bref souvenir d'un voyage aux Bahamas (61), et le souvenir d'un projet de scénario revient à Rémy alors qu'il fixe l'image de la télévision (80).

On le voit, le procédé est assez fréquent dans cette partie, et il y joue un rôle très particulier. En effet, l'évocation des divers objets mentionnés prend une double valeur, puisque ces objets, tout en fournissant le cadre réaliste, le décor de l'action, permettent de dépasser l'espace étroit de la chambre et de la maison de Rémy, par l'évocation de souvenirs reliés à d'autres temps et à d'autres lieux. La concentration de ces retours après la très longue et complexe scène du restaurant a sans doute pour fonction de nous remettre les pieds sur terre, de nous situer à nouveau dans l'espace concret où Rémy circule (quitte à s'en évader à tout moment grâce au souvenir).

Certaines sensations physiques éprouvées par Rémy peuvent aussi éveiller en lui des souvenirs. Il se sent paralysé, terrifié, comme dans un cauchemar qu'il faisait régulièrement, étant jeune (57); il sue à grosses gouttes, comme au Havre, il y a quinze ans (79); il a

"comme une boule d'épingles dans la bouche", ce qui lui rappelle un souvenir de collège (81)...

Dans certains cas, l'impulsion pourra venir d'un personnage plus ou moins épisodique, déjà présent dans un retour en arrière. Ainsi, dans la longue scène du restaurant, le comportement obséquieux du garçon entraîne un commentaire général sur l'attitude des garçons, puis le souvenir d'une scène prise sur le vif dans un restaurant de Belo Horizonte (18).

Toujours au cours de ce retour en arrière, Rémy rencontre un Américain qui lui demande s'il viendra un jour mourir à Miami (35). Cette simple question engendre successivement:

a) une réflexion générale du narrateur sur l'attitude de Rémy devant la mort (fragment H, p. 35-37)

b) une scène imaginaire où Rémy "voit" diverses femmes de l'assistance prononcer son oraison funèbre (37-38)

c) un souvenir de voyage au Brésil, où la mort joue un rôle prépondérant (fragment I, p. 39-40).

Rémy a beau essayer d'éviter ce sujet (38-39), des associations d'idées l'y ramènent insensiblement. Nous aurons souvent l'occasion d'observer comment de telles associations gouvernent la progression du texte.

Dans la deuxième partie, on observe un phénomène équivalent lorsque la présence de certains personnages vient infléchir le discours du narrateur. La "belle voix" de Golaud, qui se fait entendre quand Madame de Chou met un disque, introduit le thème de la jalousie dans les réflexions du narrateur, et fait ainsi surgir un souvenir de jeunesse (n° 31, p. 96). Les considérations sur la jalousie continuent ensuite, mais le regard de Madame de Chou, "insistant, songeur, profond" (99) les

transforme bientôt en une interrogation angoissée sur les pouvoirs et qualités du regard, qui durera jusqu'à la page 107. Au passage, deux souvenirs seront évoqués: celui des bouderies et des sautes d'humeurs de jeunesse (qui s'expriment si bien par les yeux, ou bien par le refus de regarder), et surtout la scène qui se déroule à Cannes (n^{os} 32 et 33, p. 99-106).

"Je suis ce dernier que mille fois un oeil trop clair ou trop foncé a chaviré", dit le narrateur: et il en donne aussitôt un exemple, grâce à ce souvenir de l'Italienne aperçue à une terrasse de Cannes. Yvonne apparaît bientôt, remplissant tout l'espace de son bavardage; mais la préoccupation originale n'est quand même pas disparue de l'esprit du narrateur, qui demeure toujours aussi fasciné par le regard:

Elle me regarde droit dans les yeux, franchement, posément: aïe, aïe, aïe, qu'est-ce qu'il y a au fond de tes yeux, chère Noiraude? (106)

Les personnes qui les entourent ont donc une grande influence sur les pensées de Rémy et de son "machiniste", le narrateur.

Un autre genre de perception peut aussi se révéler générateur d'anachronies: il s'agit du cas très particulier où Rémy est en quelque sorte "vu" par le narrateur d'un point focal tout à fait extérieur. Le narrateur s'empresse alors le plus souvent d'expliquer, de commenter, voire de justifier l'attitude de son personnage, démasquant prestement son intériorité dans des excursus à valeur générale qui nous renseignent presque toujours sur son passé.

Ainsi, pendant la scène du restaurant,

- a) Rémy a une attitude distraite, inquiète, lointaine (24);
- b) il jette "des yeux de feu, des yeux par en-dessous" (28);
- c) il examine les femmes "avec soin" (30).

Ces trois comportements sont aussitôt disséqués par le narrateur:

- a) telle n'est pas la "nature véritable" de Rémy (analepse D);
- b) il a toujours eu ces yeux, qui manifestent surtout son intransigeance face à lui-même (analepse E);
- c) son intérêt pour les femmes n'est qu'une facette de son amour pour Madame de Chou (analepse G)⁶.

Bien sûr, il s'agit surtout là d'un problème de "vision" (au sens de Jean Pouillon⁷). Mais nous avons choisi de prendre ce terme au sens propre, à cause de l'analogie que présente ce processus avec ceux que nous venons d'analyser. Le narrateur choisit évidemment de voir d'abord son personnage de l'extérieur⁸: mais cette vision devient ainsi source d'un discours anachronique - ce qui nous justifie d'en parler dans notre recherche.

Tout un ensemble de perceptions (vue d'un objet, sensation physique, présence d'un personnage) peuvent donc infléchir le discours, l'orienter vers le passé, qu'il s'agisse du flot des pensées de Rémy ou des interventions du narrateur, dans la deuxième partie ou ailleurs dans le roman.

2.4.2 Mots et expressions

Mais ces analepses peuvent aussi bien naître des mots eux-mêmes, et des associations d'idées qu'ils ne manquent pas d'évoquer... Ainsi, le plus important retour en arrière de tout le roman, cette

6 Notons au passage la valeur fortement apologétique de ces analepses... Cette valeur est absente des deux autres fragments construits sur ce modèle (nos 14 et 35, p. 60 et 114): le discours du narrateur y est simplement explicatif. Pourquoi Rémy tient-il des conversations imaginaires? Parce que "parler à quelqu'un le rassurait lui-même sur ses propres intentions" (60). De même, il est normal que Rémy ne trouve pas la cause exacte de son malaise: il est si sensible à tout... (cf. 114).

7 Cf. Temps et Roman, Paris, Gallimard, 1946.

8 Dans le but de faire sentir la dualité de l'apparence et de la réalité (de Do et de Rémy).

longue scène du restaurant qui occupe le tiers de la première partie, est tout entière issue d'une petite phrase très banale, que Rémy répète à plusieurs reprises et qui le reporte à un "de ces soirs où l'amour et l'amitié n'étaient pas bien loin": "il faut vivre, il faut vivre, il faut vivre" (16)⁹.

De même, l'air d'opéra "Réponds à ma tendresse", qu'il chante innocemment, entraîne une réaction assez forte:

sur ce dernier petit fragment d'air il s'arrêta net, un souvenir cuisant s'empara de lui; un souvenir vieux de quinze ans (58-59).

Le récit de l'incident en canot (analepse 13) surgit alors, comme par enchantement, de ces quelques mots et notes de musique...

Un autre cas nous fournit un exemple de cheminement plus complexe: il s'agit de l'analepse B (p. 19). Ce souvenir, qui se développe à partir de l'idée de goût, est introduit par une question que pose un des convives du restaurant: "et toi, à quelle sauce le serviras-tu ton petit monsieur? au miel? rêve de jeunesse, manger les bouts de sein au miel, au caramel..." Cette question renvoie elle-même de façon très claire à une phrase prononcée un peu plus tôt par Rémy, à propos d'un client anonyme du restaurant:

9 Faudrait-il voir dans cette phrase une réminiscence de Tchekhov (cf. Les Trois Soeurs, dans Théâtre complet I, Paris, Gallimard ("Folio"), 1973, p. 498) ou encore de Bernanos (cf. Journal d'un curé de campagne, Paris, Plon ("Le Livre de Poche"), c1936, p. 80)? Il nous semble qu'il s'agit plutôt d'un simple cliché traduisant de façon particulièrement forte l'angoisse existentielle de l'homme, et qui peut ainsi se retrouver dans des oeuvres par ailleurs fort différentes, mais rapprochées cependant par cette préoccupation de l'angoisse humaine. Notons quand même que la situation des Trois soeurs de Tchekhov (vide existentiel, incertitude quant à l'action, tendance à se réfugier dans les souvenirs du passé et dans les rêves d'un départ jamais réalisé) est assez proche de celle de Rémy.

un grand maigre fait des promesses, il donnerait tout, cela se voit, tout à son amie: maison, voiture, fourrures, fortune, mais en attendant lui donne le caviar, le champagne, son coeur, son âme et bientôt son petit monsieur dans le vinaigre (19).

C'est donc encore d'un syntagme figé, d'une sorte de cliché que jaillit l'étincelle qui fait ressurgir le passé.

Cette étincelle peut même être produite par un seul mot, qui entraîne une sorte de "dérapage" du récit:

En bas, silence. Faire vite. Partir. Toute sa vie n'aurait été que de nouveaux départs. Reprendre la route. Arriver, repartir. Commencer, recommencer (10).

Il pensa: faiblesse, il entrouvrit son manteau, sous sa chemise, la main sur le coeur, les petites gouttes descendaient, mouillaient l'extrémité de ses doigts. Faiblesse: c'est vrai qu'il ne nageait plus aussi longtemps qu'auparavant (11).

Ces deux exemples illustrent le même processus: un mot isolé du discours intérieur de Rémy, résumé de ses préoccupations du moment, introduit un discours du narrateur qui le complète ou l'explícite, donnant en somme une "définition" existentielle du mot dans l'expérience de Rémy.

A l'intérieur de son propre discours (soit dans la deuxième partie), le narrateur pratique aussi ce genre de brusque glissement. Le début de la partie nous en donne un exemple pour le moins frappant:

Tourner autour du pot... Jeune, j'avais bien fait honte à ma grand'mère quand, montant dans un autobus avec elle, j'avais laissé tomber mon ticket dans le crachoir, puis crié: oh! dans le pot de chambre! car on ne fumait pas la pipe chez moi et, donc on ne crachait pas; au Brésil, on vend un jouet souvenir: un petit pot de faïence et c'est écrit dessus: aqui se faz caca... Tourner autour du pot... et pourquoi tourner ainsi plus longtemps autour du pot? pourquoi éviter le je (85).

Cette "fantaisie" scatologique, d'un goût plutôt douteux, se présente comme une suite (heureusement tôt interrompue) de variations sur un

mot-thème faisant partie d'une expression figée: ces variations permettent en quelque sorte de réactiver un sens "propre" du mot, absent du sens global de l'expression telle qu'entendue couramment. Le syntagme figé est repris après les deux souvenirs, ce qui permet de reprendre le fil et de poursuivre la réflexion à peine amorcée.

Le mot-thème peut aussi n'être pas repris: l'analepse devient alors une véritable parenthèse:

Il faut apprendre à dérouler son écheveau,
avancer dans un sentier en prenant tous les
autres qui croisent à gauche, à droite,
tourner en rond s'il le faut pendant des
heures - en certains pays africains où les
routes manquent, les sentiers de montagne
forment (...) un chassé-croisé de sillages
qu'on dirait ordonné par un metteur en
scène - et vider les filons... (92)

La lecture est alors beaucoup plus difficile, compte tenu de la longueur de la parenthèse (9 lignes). Mais cette difficulté est voulue: elle illustre, dans le processus même de l'écriture, cette action de "tourner en rond" décrite par Benoit - comme les variations sur le mot "pot" lui permettraient justement de tourner encore un peu autour du pot avant de faire le grand aveu de son imposture (85). L'écriture ne se contente pas de signifier les idées de "détour" ou de "tergiversations"; elle les figure, les réalise sous nos yeux, créant ainsi "entre le mot et la chose une relation d'analogie en reflet (d'imitation), laquelle motive, c'est-à-dire justifie, l'existence et le choix du premier"¹⁰. Ces analepses considérées dans leur contexte immédiat deviennent ainsi,

10 Gérard GENETTE, Mimologiques, Paris, Editions du Seuil, 1976, p. 9.

"mimologismes"¹¹, manifestations d'une motivation réelle du signe littéraire¹².

2.4.3 Associations d'idées

Dans tous les cas que nous venons d'évoquer, un mot ou une expression semble cristalliser l'idée qui donne naissance au souvenir. De façon plus générale, on retrouve partout le processus d'association d'idées, mais sans cette cristallisation autour d'un mot précis.

Ainsi, des considérations sur "le sommeil lourd et aveugle obtenu à force de somnifères" (127) ramènent le souvenir de l'unique occasion où Rémy y a eu recours; l'idée de prendre son temps, de ne pas se presser pour éviter de faire des bêtises, entraîne l'évocation de deux gaffes de Rémy (p. 134-135); la pensée de Dieu suscite une sorte de "flash", où Rémy "(revoit) une image du folklore noir" (133)...

On pourrait continuer longtemps l'énumération: nous donnerons tout à l'heure quelques exemples de séries associatives gouvernant d'assez larges portions du texte. Notons auparavant que l'association qui régit l'insertion du souvenir peut parfois se révéler plutôt subtile, comme dans le cas de l'histoire de Barrabas (92-93). Le seul point commun entre celui-ci et le narrateur semble cette limite d'âge (33 ans) que l'un et l'autre ont dépassée (cf. 95): l'analogie est fort mince - et surtout, elle n'est fournie qu'à la toute fin de l'histoire...

11 Ibid.

12 Nous élargissons ici au signe littéraire (entité, faut-il l'avouer, de définition assez vague...) les propos de Genette, qui s'intéresse essentiellement au signe linguistique dans son acception la plus courante: le mot. Notons de plus que ces deux passages appartiennent à la catégorie des "mises en abyme textuelles", puisqu'ils réfléchissent le récit "sous son aspect littéral d'organisation signifiante" et se donnent "pour objet de représenter une composition" (DALLENBACH, op. cit., p. 123 et 127).

Mais il s'agit là d'un cas isolé. Règle générale, l'association se perçoit fort clairement, et peut à son tour en susciter d'autres, créant ainsi des chaînes associatives. Nous en avons déjà examiné quelques-unes au passage¹³: deux autres exemples peuvent encore illustrer ce mode de fonctionnement.

a) Analepses 37 à 40, p. 117-127

Rémy, seul dans la petite maison, constate qu'il ne lui reste plus que Madame de Chou et le Bonhomme... "et le souvenir du petit dieu blond" (117). En quelques lignes, le narrateur explique l'attitude générale de Rémy face à ce souvenir (n° 37), qui se fixe rapidement sur un objet: la "page de cahier d'école, seul souvenir rescapé" (n° 38, p. 118). Après avoir retrouvé cet objet, Rémy revoit la scène qui s'y rattache (n° 39). La chaîne des souvenirs semble interrompue par le départ chez les S., mais le premier retour en arrière qui a lieu par la suite, encore qu'introduit par un biais différent (les somnifères), se situe justement le jour de la mort du fils (n° 40, p. 127).

b) Analepses 14 à 20, p. 60-74

Rémy s'étend sur le dos, et se met à "parler à quelqu'un en haut" (60): le narrateur nous explique qu'il agit ainsi pour "(se rassurer) lui-même sur ses propres intentions" (n° 14). Mais Rémy préférerait parler à quelqu'un de précis, et il choisit à cette fin Yvonne, en se rappelant leurs conversations passées (n° 16). Ce besoin de se confier le ramène pour un moment à sa jeunesse, où il l'éprouvait aussi fortement (n° 17); et il en vient à recréer l'image d'Yvonne, à partir de ses souvenirs (n° 18). Il y réussit si bien qu'il la "retrouve", et qu'il peut

¹³ Cf. supra, p. 45 (thème: la mort) et p. 45-46 (thème: la jalousie et le regard).

enfin se confier à elle, en brossant un tableau de sa vie sentimentale (n^{os} 19-20).

On le voit, ces deux séries sont dominées par un thème précis (le fils mort, le besoin de se confier) qui suscite une succession d'analepses et peut facilement régir la progression du texte pour d'assez longues séquences (10 à 15 pages).

2.4.4 Retour au récit premier

Plusieurs points de départ s'offrent donc aux analepses: objet, personnage, phrase, mot, thème, tous les prétextes semblent bons pour quitter le temps premier et remonter dans le passé de Rémy. Mais comment s'opère le retour? Après ces incursions dans le passé, comment le présent est-il rétabli?

Nous avons déjà remarqué que la grande majorité des analepses se signale par un changement dans le temps des verbes. Le retour au présent se marque donc d'abord et avant tout par un retour au temps de départ (présent, imparfait, passé simple selon le cas).

Mais ce saut du passé au présent est le plus souvent assez brusque, et les transitions véritables se révèlent plutôt rares. Presque toutes les analepses "s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier" (Genette, 101): ces ellipses temporelles deviennent facilement des ellipses stylistiques.

Ainsi, un simple alinéa peut marquer le retour au temps de l'histoire (n^{os} 1 et 39, p. 12 et 121); les points de suspension se voient aussi confier ce rôle (fragments D, E et H, p. 26, 29 et 37). Dans les deux cas, l'ellipse est complète: seule la ponctuation marque le changement temporel. Les fragments de discours général du narrateur se terminent le plus souvent sans même qu'un de ces signes

particuliers ne les marquent: le changement dans le temps des verbes fournit alors le seul indice de transformation (cf. n^{os} 14, 21 et 36, p. 60, 78 et 115).

Le souvenir peut aussi se terminer sur des points de suspension suivis d'un commentaire traduisant les réactions de Rémy face à l'événement remémoré:

Rémy n'avait pu se réconcilier tout à fait avec cet être caché en lui qui avait obéi à ce sursaut de peur et de panique... Rémy s'amusa en même temps qu'il eut légèrement honte de cette distraction (p. 60; voir aussi n^{os} 17 et 19, p. 63 et 73).

Il arrive aussi que la réinsertion dans le présent s'opère par une sorte de retour à une structure de départ. Une énumération ou une description interrompue par une courte parenthèse anachronique peut reprendre tout simplement aussitôt celle-ci fermée:

ses échecs, sa faiblesse, ses désirs de fuite, un jour au collège il avait décidé de fuir (...), est-ce qu'on laisse une mère comme celle-là... ses erreurs de jugement, et encore sa faiblesse (p. 28; voir aussi p. 16, 45 et 61).

Le narrateur peut encore faciliter le saut en reprenant, après l'analepse, une phrase ou une expression permettant de se raccrocher au fil du récit:

le bon gros est avec une blonde en noir (...)
le bon gros aux courbettes fait du charme
(p. 18)

pour hurler avec des années de retard (...)
Même avec trois ans de retard (p. 13-14)

Seul, au mur, Ravel, avec sa tête d'oiseau
coupée au couteau, lui souriait. (...)
Ce soir, le souvenir de Ravel, c'était bien
peu (p. 45-55)¹⁴.

Toutes ces formes de conclusion des analepses font clairement ressortir un de leurs caractères principaux: leur indépendance du reste du texte. Il s'agit le plus souvent de parenthèses, nettement délimitées et reconnaissables, de telle sorte qu'une confusion du passé et du temps premier se révèle impossible. Et quand le narrateur prend la peine de ménager une transition, ce qui est fort rare, celle-ci est encore assez claire et montre bien le changement de niveau:

sauf Rémy qui ne l'est pas, lui, d'accord sur la folie de la vie, prétendant, lui, pouvoir quelque chose pour l'appriivoiser, la vie, et s'il fait ses malles, ce soir, c'est un peu pour cela (40).

Sage et mystérieuse comme elle était, comme il la retrouvait ce soir, la tête entre les mains et les coudes aux genoux (68).

Le retour au présent est brusque, bien sûr, mais pas autant qu'au moyen d'une ellipse, et le narrateur prend soin de replacer immédiatement le contexte où s'inscrit l'analepse ("ce soir").

A d'autres occasions, la transition peut aussi prendre la forme d'une figure établissant à la fois continuité et rupture:

dévorer les fleurs des seins, avec caramel si possible... possible ou non, caramel ou non, les seins auront toujours un attrait particulier (20).

14 Dans certains cas, l'effet est pourtant plus ou moins raté. Cf. p. 30: "Rémy voit tout, entend tout, ne voit rien, n'entend rien, pense, pense en regardant tous ces gens, l'amie, ses amis, l'Ami et les autres, les enneigés, les hommes, les femmes surtout, les examinant avec soin, (suivent 9 lignes de discours du narrateur), pense à ce que faisait dire..." Les deux premières occurrences du verbe me semblent beaucoup trop éloignées du début de l'analepse pour que le rapprochement se fasse sans difficulté: la compréhension de ce passage exige un examen attentif...

aïe, aïe, aïe, qu'est-ce qu'il y a au fond de
tes yeux, chère Noïraude?

Et vous Mme de C. qu'on n'attend plus, qui
est finalement arrivée... (106)

Négation des termes posés, interrogation adressée à un nouveau personnage (extérieur à l'analepse): un lien est maintenu entre l'anachronie et son contexte, mais la séparation demeure toujours facile à reconnaître.

Dans la grande majorité des cas, le retour au récit premier s'opère donc au moyen d'ellipses, ce qui fait clairement ressortir la nature particulière de l'analepse. Nous verrons qu'il ne sera pas toujours aussi facile d'identifier les scènes imaginaires.

2.5 Ordre ou désordre du récit?

Quelqu'un pour m'écouter semble donc tout entier placé sous le signe du passé. L'absence totale de prolepses (ou anticipations) montre bien que ce départ de Rémy, plutôt qu'un essor vers quelque chose (une femme, la liberté, une nouvelle vie) prend la forme d'un arrachement à un mode de vie et de pensée auquel Rémy est très fortement attaché, et dont il tente de dresser le bilan avant (croit-il) de s'en évader.

Le récit nous place de fait devant deux histoires d'ordres différents, quoique complémentaires: l'histoire du texte, racontée par le narrateur après la rédaction d'une partie du roman, et l'histoire de Rémy, racontée encore par son double le narrateur et toujours d'un point de vue rétrospectif. Cette dernière histoire n'est qu'une longue réflexion du héros au sein de laquelle le passé ressurgit sans cesse, selon un processus de nature essentiellement associative.

L'ordre (ou plutôt le désordre) du récit manifeste clairement cette subordination de la mémoire aux pensées et préoccupations actuelles du héros: les souvenirs surgissent brusquement, au détour

d'une phrase ou d'une action de Rémy; ils se terminent de la même façon, la pensée progressant vers un autre objet ou revenant à son point de départ. Aucun principe extérieur (  tablissement d'un ordre chronologique ou d'un classement quelconque des souvenirs) ne vient entraver la marche "naturelle" des pensées de Rémy: seul le contenu associatif des analepses régit leur insertion dans le texte.

Une image du passé de Rémy se compose ainsi par touches impressionnistes dont l'accumulation finit par dessiner des zones aux limites toujours floues, mais d'une "couleur" affective généralement assez bien déterminée.

L'ordre du récit est donc le corollaire obligé de la perspective narrative essentiellement interne¹⁵ utilisée tout au long du roman. Que la narration soit "personnelle" ou "impersonnelle", le texte entier est focalisé sur Rémy, et plus précisément sur son discours intérieur (ou son "courant de conscience"): nous suivons le cours de ses pensées, dont les méandres nous conduisent sans cesse du présent au passé, en une reconstitution aussi fidèle que possible du fonctionnement alterné et complémentaire d'une pensée gouvernée avant tout par la mémoire.

Tel est du moins le cas dans les deux premières parties du roman, qui se trouvent ainsi liées de façon très étroite, alors même que le changement de mode narratif (passage de la troisième à la première personne) les distingue radicalement. Cette similitude au plan de l'ordre atténue sensiblement la rupture modale, renforçant par le fait même l'opposition entre la seconde et la troisième parties, où le retour au mode initial de narration et la disparition presque complète des anachronies additionnent leurs effets. La troisième partie se démarque

15 Cf. Genette, p. 206, 214-219.

donc très fortement des deux premières, tout entières tournées vers le passé - passé de Rémy, et aussi passé du texte, déjà écrit, sur lequel le narrateur jette un éclairage nouveau en dévoilant son identité et en s'interrogeant sur sa pratique d'écriture. Elle se tournera plutôt, nous le verrons, vers les ressources déjà-exploitées de l'imagination, en leur donnant cette fois la primauté sur le rappel d'un passé déjà lointain, mais toujours fort vivant dans l'esprit de Rémy. La perspective narrative y demeurera toujours résolument interne, mais un nouvel ordre, un autre temps viendra s'intercaler dans le récit premier et en détourner le cours.

Le "désordre" du récit (mélange du présent et du passé, ou du réel et de l'imaginaire) est donc en relation directe avec la focalisation choisie par le narrateur: focalisation d'ordre essentiellement spéculaire, destinée à produire un reflet le plus exact possible de son être et du fonctionnement de sa pensée.

Après avoir délimité la place et l'importance du passé dans le roman de Benoit, nous nous intéresserons maintenant à la façon dont ce passé (et, plus globalement, l'ensemble du temps romanesque) est représenté dans l'oeuvre. Une première étape en cette voie sera l'examen de la durée romanesque.

CHAPITRE III² - LA DURÉE

3.0 Introduction

Nous avons jusqu'à présent considéré les nombreux retours en arrière que contient le roman du point de vue de l'ordre, de leur succession sur l'axe temporel. Mais, il importe aussi de les examiner sous l'angle de la durée, de déterminer le rapport existant entre la surface textuelle qui leur est consacrée et le contenu temporel qu'ils introduisent dans l'oeuvre. Le récit premier, qui posait peu de problèmes quant à l'ordre - puisqu'il était purement chronologique - retiendra ici un peu plus longuement notre attention: son étude nous permettra de présenter avec plus de détail les diverses variations possibles de la représentation de la durée, que nous retrouverons ensuite dans les analepses.

3.1 Une longue soirée

Les analepses et les scènes imaginaires laissent tout compte fait fort peu de place au récit premier: à peine 27 pour cent du texte, soit 33 pages. Et pourtant, c'est lui qui fournit le cadre temporel du roman, l'organisation fondamentale de ses éléments. En raison de son importance spatiale réduite, il est facile d'en rassembler les éléments dans un tableau (cf. Tableau IV, p. 60). Ce tableau, fort schématique, constitue un sommaire du récit premier: nous avons brièvement noté les divers événements qui se produisent pendant le roman, réalisant ainsi une contraction qui ne tient nullement compte du temps de l'histoire, de la durée réelle des événements.

Or le sommaire est l'une des quatre formes que peut prendre, selon Genette (p. 129-133), la représentation de la durée dans le roman. Son fonctionnement peut être représenté par la formule suivante: $TR < TH$ (le temps du récit est plus court que le temps de l'histoire), ce qui

TABLEAU IV - DEROULEMENT DES FAITS DANS LE ROMAN
(RECIT PREMIER)

PAGES	CONTENU
9-10	Assis au bord du lit, Rémy est pensif. Il a sorti une valise et regarde autour de lui, sensible aux bruits de la maison. Appel téléphonique et coucher du "Bonhomme".
12-13	Découverte des pétards - envie de les allumer.
15-17	Il les met dans la valise. Silence de la maison. "Il faut vivre".
41-45	Silence toujours. Rémy range des objets dans sa valise, s'arrête un moment puis continue. Impressions sur des objets: il fait le tour de la chambre (du regard seulement?) et s'arrête sur le portrait de Ravel.
55	Retour au réel. Réflexions suscitées par la vue du lit.
56	Rémy fait un geste des mains puis se calme.
60-61	Il s'étend sur le lit, se met à parler tout haut, se retourne sur le dos, voit des livres, arpente la pièce en "appelant" Yvonne.
74	Rémy s'arrête de parler (intérieurement?) et voit la photo des alignements de Carnac.
76-82	Bruit; arrivée des voisins d'en face. Rémy baisse puis relève le store, sort de sa torpeur. Il entend à la radio les résultats de l'élection américaine, finit très vite sa valise, descend, s'attarde devant le téléviseur, part sans avoir parlé. Panne de voiture, aide apportée.
111-118	On commente l'élection à la radio. Rémy ouvre son manteau, sent qu'il est en nage, se détend. Arrivé, il s'attarde devant la maison. Il prend conscience de la blessure qu'il s'est infligée plus tôt, et téléphone à Madame de Chou, qui le rappelle. Visite des F., qui l'aident. Rémy range des livres, découvre le message du fils mort, le conserve.
121-128	Rémy voit par la fenêtre la maison des S., les appelle, part chez eux. Leur réception, leur maison, la chambre, le portrait de famille.
135-139	Rémy laisse tomber le cadre, que l'hôtesse emporte avec elle. Le lendemain: réveil, déjeuner, départ de Rémy.

l'oppose entre autres à la scène où, conventionnellement, ces deux durées sont égales. Scènes et sommaires sont-ils encore perceptibles dans notre "sommaire" du roman?

Il est facile de localiser quelques cas caractérisés de sommaires: tels la visite des F., décrite en quelques lignes complétées par un laconique commentaire: "Ils restèrent une heure" (119), ou encore le moment où Rémy finit de préparer sa valise, où le sommaire traduit bien la hâte du personnage et la rapidité de l'action:

à peine accordait-il aux objets le temps nécessaire à la décision: ceci, cela, plus tard, besoin, pas besoin, tant pis! chaque article avait tout juste droit à un simulacre de pensée ou d'évocation, à quelques monosyllabes ou grognements, à un voyage-éclair de la commode de rangement à la valise où il était disposé pêle-mêle. Il abandonna le linge d'été, prit plutôt quelques livres bien à lui. Il dut s'asseoir sur la valise pour la bien fermer (78).

Le cas le plus patent de sommaire se trouve cependant à la fin de la première partie:

Il neigeait.
Rémy prit sa voiture.
Sur la route longeant la rivière, il eut une panne.
Il descendit, attendit sur la route, à côté de la voiture,
phares allumés.
Une auto s'approchait. Elle s'arrêta. Rémy y monta.
L'auto repartit (82).

La brièveté des phrases juxtaposées, la fragmentation du texte en paragraphes minuscules, l'absence complète de caractérisation semblent manifester chez le narrateur une volonté délibérée d'en finir au plus vite avec cette portion du récit, nécessaire à la compréhension de ce qui suit, mais à laquelle il n'attache en apparence que fort peu d'importance. Le pur énoncé des faits néglige ici totalement la durée de l'histoire, ce qui produit un type parfait de sommaire.

La scène prédomine cependant de façon très nette dans le récit premier. La présence du dialogue, qui permet de délimiter de façon

certaine les scènes, est cependant infime: en dehors des scènes imaginaires (où Rémy s'adresse à des personnages fantasmatiques) un seul (et bref) passage présente une conversation, soit l'échange téléphonique de Rémy avec Madame de Chou (113-118). A cette exception près, le personnage est seul: nous sommes donc contraints d'évaluer, de façon plus ou moins subjective, le rapport entre le temps du récit et celui de l'histoire, entre la durée "réelle" des faits accomplis et celle que le narrateur leur consacre. Dans la plupart des cas, l'opération est assez facile: le narrateur présente souvent de façon fort précise les gestes et attitudes du héros, qui ressortent d'autant plus qu'ils sont intercalés dans de longs passages de son discours intérieur:

Rémy frémit, ferma les yeux, rejetant l'air de ses mains, ce geste qu'ont certaines personnes en automobile, qui consiste à repousser soudainement le volant et à fermer les yeux, une seconde, deux secondes, à la suite d'une pensée immonde ou d'un souvenir odieux qui leur a traversé l'esprit, puis il se calma et pour la centième fois refit le bilan... (56-57).

Une semblable attention aux gestes, étendue à la plus grande part du texte, montre bien que la durée du récit égale conventionnellement celle de l'histoire, que nous nous retrouvons devant une longue scène, dont ces notations seraient en quelque sorte les didascalies, plus ou moins détaillées ou rapides.

De fait, il devient dans certains cas fort difficile de distinguer scènes et sommaires. Quant l'action s'étend sur plusieurs années, la différence des deux formes se perçoit clairement. Mais dans un texte ne couvrant que quelques heures, comme c'est ici le cas, l'accélération du rythme causée par les sommaires peut être (aux exceptions près mentionnées plus haut) beaucoup plus difficile à percevoir, surtout si l'emploi d'une même forme de discours se charge de gommer la différence de "vitesse". L'imparfait narratif, temps verbal le plus fréquent du texte,

ainsi que le discours indirect, mode principal du discours, provoquent ainsi, dans certains cas, un "aplatissement" de la perspective temporelle ramenant tous les événements au même niveau. Néanmoins, en règle générale, les didascalies composant le récit premier sont au passé simple (le temps par excellence du "récit littéraire"), qui permet de les reconnaître assez sûrement. Bien entendu, une scène peut comprendre plusieurs petits sommaires ou ellipses; mais dans l'ensemble, la scène demeure la forme fondamentale de la durée dans le roman.

Une forme d'un genre tout particulier, cependant, puisque son fonctionnement est essentiellement soumis à la psyché du personnage principal. En effet, les scènes réelles nous le montrent de l'extérieur, mais en étroite interdépendance avec le déroulement des scènes imaginaires et remémorées. Celles-ci, qui dominent nettement dans le roman, présentent sous une forme généralement indirecte le discours intérieur de Rémy: on peut donc dire que la durée du roman est avant tout intérieure, les scènes réelles n'entrant en jeu que de façon complémentaire.

Un rapide regard sur les descriptions ne peut que confirmer ce fait. On ne trouve pas ici de véritables "pauses descriptives" où le temps de l'histoire est suspendu par le narrateur, au profit d'une description spatiale¹. Au contraire, tout comme chez Flaubert ou chez Proust,

1 D'autre part, le narrateur s'introduit souvent (cf. les fragments de "discours général" répertoriés plus tôt), pour produire des descriptions d'ordre psychologique, toujours relatives au personnage de Rémy et qui peuvent sans inconvénient, vu la nature de leur contenu, être assimilées à des analepses (cf. supra, p. 35). Il ne nous semble pas qu'on puisse les considérer comme de simples "intrusions d'auteur" (pour reprendre le vocabulaire de G. Blin), puisque, surtout grâce à la présence de la "parenthèse critique" (deuxième partie), elles entrent, quoiqu'à un second niveau, dans "l'univers spatio-temporel de l'histoire" (Genette, 129n.), complétant ou corrigeant les données du premier niveau (celui-là "purement" diégétique).

le mouvement général du texte est commandé par la démarche ou le regard d'un (...) personnage (...), et son déroulement épouse la durée de ce parcours (...) ou de cette contemplation immobile (Genette, 135).

Cette technique est tout à fait évidente dans la description de la chambre

de Rémy:

La boule de verre, verte, Made in Japan, qui sert de flotteur pour leurs filets aux pêcheurs de la Nouvelle-Écosse, est retournée au Japon (...); les têtes d'âne d'Haïti, appui-livres (sic) en acajou, ont repris le chemin des mornes et ne se souviennent plus de rien (...); le petit hippocampe (...) se renferme dans son mutisme vernissé (...)... tête de nègre sculptée des marchés de Dakar, des sins, gouaches, huiles, livres, céramique-vide-pôches, tambour d'enfant d'Afrique en peau de chat, rien ne bat, rien ne parle, rien ne voit, rien ne respire (44-45).

Ce curieux bric-à-brac² n'est pas décrit de l'extérieur, pour lui-même: nous suivons le regard de Rémy, et en même temps le sentiment d'abandon et de solitude qui l'envahit alors qu'il considère chacun de ces objets. Il en va de même pour la description de la petite maison où Rémy se réfugie et du paysage environnant (112-113). La visite chez les S. (121-128) fournit l'occasion de plusieurs descriptions (entrée, salon, escalier, chambre) qui traduisent les perceptions de Rémy et font efficacement sentir son "étrangeté" dans ce décor, d'ailleurs soulignée au moins une fois:

Le lit occupait l'un des angles de la chambre; dans le coin d'en face, un harmonium, le long des autres murs une commode, une petite table. A sa gauche, parallèlement au lit, une rangée de vieilles gravures, des portraits de famille (...). Autant la chambre qu'il venait de quitter à dix milles d'ici était, par son style moderne, nette et dépouillée, autant celle-ci était chargée d'atmosphère toute provinciale, d'une autre époque (126).

Ainsi se crée un effet de contraste entre deux espaces, celui du départ et celui de l'arrivée, et entre deux temps: le "moderne" de la vie récente (ou du moins consciente) de Rémy, et l'"autre époque", celle de l'enfance

2 Auquel il faut ajouter "un agrandissement géant d'une photo des alignements de Carnac" (74-75) ainsi qu'une photographie de Maurice Ravel (45).

perdue vers laquelle Rémy reviendra, par le biais du fantasme, au cours de la nuit qu'il passera dans cette chambre.

La description n'est donc pas dans Quelqu'un pour m'écouter un simple fait de narration: elle devient partie intégrante de l'action, puisque fondue dans le discours intérieur de Rémy. Nous suivons tous les méandres de ce discours, en une longue scène où le narrateur ne semble se manifester que par quelques sommaires ou ellipses.

Cette dernière forme de la durée romanesque (où le récit laisse cette fois de côté des pans plus ou moins larges de la durée de l'histoire) se rencontre de façon caractérisée à quelques reprises dans le roman. Ainsi du passage où nous est présentée la visite des F. (118): entre l'annonce de leur venue (par Rémy, lors de son téléphone à Mme de Chou) et leur arrivée, nous ne savons ce qui se passe: les points de suspension semblent créer une continuité justifiable au plan logique (passage de la virtualité à l'acte) mais non satisfaisante pour ce qui est de la durée, puisque nous ne savons combien de temps s'écoule entre les deux événements. Il en va de même pour la promenade qui conduit Rémy chez les S.: cette fois, c'est l'alinéa qui joue le rôle de démarcateur, de marque textuelle de l'ellipse:

Rémy téléphona, se fit inviter, simplement, et partit les mains vides en pensant: l'auto demain à aller chercher.

Les S. le reçurent à bras ouverts. Avant même d'enlever bottes et paletot, il leur raconta tout (121).

L'alinéa marque encore une autre rupture de la durée, cette fois beaucoup plus importante:

n'obtenant pas de réponse, elle (l'hôtesse) sortit en éteignant la lumière, le cadre toujours dans les mains.

Le soleil avait fait fondre les embâcles, le bateau bougeait, on allait, venait, on pouvait entendre tous les bruits familiers (135).

La coupure est ici de plusieurs heures - soit la durée du sommeil de Rémy. Nous passons subitement d'un jour au lendemain, laissant dans l'inconnu

la nuit de Rémy, son sommeil peut-être agité, les rêves qu'il aurait pu faire: nous ne connaissons de Rémy que ce qu'en a connu sa conscience éveillée, au cours de cette longue soirée.

Il convient de noter que ces cas caractérisés d'ellipses se retrouvent tous trois dans la dernière partie du roman. Ceci peut sans doute s'expliquer par la proportion importante qu'y occupe le récit premier (58 pour cent, par rapport à 17 et 40 pour cent respectivement pour les deux premières parties). La durée couverte par cette partie étant beaucoup plus longue et sa longueur beaucoup moindre que celles de la première partie, l'usage de l'ellipse se justifie facilement.

La première partie, si l'on se fie à notre sommaire (Tableau IV, p. 60), pourrait sembler contenir un grand nombre d'ellipses: que se passe-t-il en effet entre ces diverses notations de faits et gestes? Nous entrons dans les pensées de Rémy; ce qu'il fait extérieurement, pendant que nous lisons ses pensées, nous demeure inconnu. Il semble bien toutefois que Rémy soit si fortement absorbé dans ses pensées que la part d'actions accomplie dans l'intervalle soit fort mince, sinon nulle: la vue d'une photographie de Ravel l'oriente vers des souvenirs reliés à la musique, et à la fin de cette longue analepse (45-55), le même pourrait apparaître encore, tout comme si Rémy, pendant ce retour en arrière, n'avait fait que fixer cette image, n'en reprenant conscience qu'après son voyage dans le passé. Dans un seul cas, l'analepse ne semble pas recouvrir de façon parfaite la période séparant deux notations extérieures: il s'agit de notre première analepse (10-12). Un "vide" sépare en effet le moment où Rémy quitte son fils et celui où il retrouve, "dans un tiroir du haut, enfouis sous les cravates, des pétards chinois, multicolores, tout neufs" (12). Ce vide est occupé par un passage de discours général du narrateur, qui rend sans doute

compte (en partie du moins) de l'état d'esprit de Rémy, mais qui nous laisse dans l'incertitude complète quant aux actions accomplies par Rémy et à la durée exacte qui sépare ces deux moments. Mais il ne s'agit là que d'une exception: on peut prendre pour acquis qu'une règle d'alternance assez stricte gouverne la construction du texte, et que les points de vue intérieur et extérieur sur le personnage de Rémy se succèdent généralement sans solution de continuité.

Il n'en demeure pas moins que l'imprécision et le vague semblent les principales caractéristiques de la durée romanesque. Dans tout le texte, on ne rencontre qu'une précision, reliée à un événement relativement secondaire, la visite des F.: "Ils restèrent une heure" (119). Autrement, rien ne précise la durée écoulée. Le personnage lui-même, qui ne semble pas porter de montre, s'interroge au moins à deux reprises sur ce fait:

Combien de temps s'était-il passé? (76)

Combien de temps s'était-il écoulé entre cette minute et l'accident? le sang avait sans doute coulé tout ce temps, combien de temps? (115)

Cette incertitude sur la durée, avant d'être la nôtre, appartient déjà à Rémy, incapable de se situer de façon sûre dans le temps. A quel moment commence l'histoire? Probablement vers 8 ou 9 heures du soir (coucher du "Bonhomme"). A quel moment se termine-t-elle? Le lendemain matin. Tôt ou tard? On ne le sait. La durée du roman est, d'abord et avant tout, la durée intérieure de Rémy, étrangère au temps de l'horloge, et que Benoit nous fait partager de façon fort convaincante avec son personnage.

3.2 La durée dans les analepses

Cette durée intérieure de Rémy est sans cesse interrompue par des retours en arrière, elle sert de cadre à de nombreuses analepses

à propos desquelles se pose encore la question de la représentation de la durée. Rémy raconte-t-il rapidement son passé sous forme de sommaires, ou au contraire le revit-il vraiment par l'intermédiaire de scènes remémorées? Le tableau suivant nous aidera à répondre à la question.

TABLEAU V - Formes de la durée dans les anachronies

LONGUEUR	SOMMAIRES	SCENES		TOTAL
		PROPREMENT DITES	INSTANTANES	
- de 10 lignes	7	0	14	21
10-20 lignes	10	2	2	14
20-50 lignes	5	5	0	10
50-100 lignes	2	0	0	2
100 lignes et +	2 (359 l.)	3 (892 l.)	0	5
TOTAL	26 (50%)	10 (20%)	16 (30%)	52
NOMBRE DE LIGNES	873 (42%)	1084 (53%)	132 (5%)	2089

Il convient d'abord de noter dans ce tableau la présence d'une catégorie de scènes dont les caractères particuliers nous ont paru justifier la création: les "instantanés". Nous regroupons sous ce terme les scènes qui, au lieu de présenter une action quelconque dans son déroulement, recréent plutôt une image, un tableau visuel saisi sur le vif, et qui s'efface presque aussitôt. Ces scènes, très courtes (à peine 5 pour cent de la longueur des anachronies) représentent pourtant 30 pour cent des phénomènes observés, et il nous a semblé bon de les considérer séparément.

Cela s'imposait d'autant plus que, règle générale, les scènes proprement dites sont beaucoup plus longues que les sommaires: 20 pour cent du nombre des anachronies, contre 53 pour cent de leur longueur,

alors que les sommaires représentent respectivement 50 et 42 pour cent. Il n'y a rien là de surprenant: "la brièveté même du sommaire lui donne presque partout une infériorité quantitative évidente sur les chapitres descriptifs et dramatiques" (Genette, 131) qui, s'attardant beaucoup plus aux détails, occupent nécessairement plus d'espace. Même si nous regroupions ensemble toutes les analepses à l'exclusion des trois grandes scènes, celles-ci représenteraient encore 77 pour cent de l'espace des 49 autres analepses, soit 43 pour cent de toutes les anachronies du roman, ou 27 pour cent de sa surface textuelle globale. La suprématie de la scène s'affirme donc, une fois de plus, à l'intérieur même des anachronies.

La représentation de la durée semble donc s'organiser dans tout le roman selon trois pôles particuliers. En premier lieu, celui de l'instantanéité, des "flashs" qui interviennent de façon assez fréquente, avec quelquefois des concentrations plus importantes: ainsi au début de la seconde partie (variations "autour du pot", ou de la fin de la troisième, où, dans l'espace de trois pages (133-135) Rémy évoque une image de folklore ainsi que deux incidents (dont le dernier assez récent) reliés par le thème de la maladresse. Une série d'instantanés peut venir compléter un sommaire, en précisant sa valeur:

il aurait fallu pouvoir le suivre, (...) le suivre pour le retrouver sur les dunes de neige, imaginant les navires-trésors emprisonnés dans les glaces; le nez collé à la vitre des grands trains, à l'affût de la vie, à la recherche des signes; assis sur le bord de la boîte des camions, les cheveux au vent (...); sur les berges des rivières de son pays, découvrant pour le bonhomme cheri l'étrave d'un bateau de Champlain, la rame de la barque de d'Iberville; devant le feu de hêtre qui embaume la salle de séjour d'une maison de pierre, jouant au petit seigneur de village (25).

La plus grande partie de ces instantanés sont des "cartes postales" de voyages éparpillées un peu partout dans le texte: souvenir de Belo

Horizonte (18), des Bahamas (61 et 107), d'Afrique (92) et d'autres pays chauds (134-135), etc. D'autres présentent rapidement un souvenir d'enfance - l'appel des notes au collège (81), l'incident du tramway (85) - ou un fait plus récent, comme la dernière maladresse de Rémy (135). On y retrouve aussi des souvenirs du fils mort (le poème de Desnos, p. 45 et la lettre-souvenir, p. 118), et même un passage de discours général du narrateur nous montrant "Rémy rentrant tard, la nuit, (...) admirer le ciel" par une fenêtre de sa maison (15). Un dernier passage nous semble particulièrement significatif:

et surtout pas de sourire épanoui sur le visage du bonhomme, j'ai les photos en face de moi, il est en bottes, bien planté sur ses jambes, droites, solides; un veston de daim à franges, genre Davy Crockett, sur le dos; les cheveux ras, à l'américaine (...); et surtout, dans les yeux, sur les lèvres, la joie, le soleil, l'émeraude du lac avec une petite tache rouge en plein milieu de la pupille (...); il se tient à l'un des supports de l'aile (d'un hydravion) et il rit (88-89).

Rémy décrit ici une photographie réelle: d'où sans doute la précision des détails et des traits. Mais tous les "instantanés" nous semblent procéder de cette façon, en présentant une image ou une très courte scène, généralement assez précise, qui illustre en quelque sorte le propos de Rémy, mais s'efface aussitôt. Ces images sont donc en étroite interdépendance avec le discours où elles s'insèrent, jouant ainsi un rôle plutôt complémentaire.

Il en va tout autrement pour les scènes proprement dites, qui se suffisent à elles-mêmes et dont l'évocation semble d'abord avoir pour but une véritable reviviscence du souvenir. La très longue scène du restaurant (17-40), où s'insèrent pas moins de neuf anachronies de moindre importance, est explorée moment par moment, avec un luxe de détails intérieurs et extérieurs. L'enlèvement de Rémy par Yvonne (63-68) et le souvenir de Cannes (101-106) sont présentés de la même façon: les

personnages qui y figurent (Yvonne surtout, et Madame de Chou dans la scène du restaurant) sont simplement remémorés, mais avec tant de détails et d'émotion qu'ils prennent beaucoup plus de relief que certains personnages réels (comme les F. ou les S.) rapidement congédiés par le narrateur-personnage. Ces trois scènes, qui occupent à elles seules plus du quart du roman (27%), prennent ainsi une valeur toute particulière et suffiraient à montrer à quel niveau se situe la véritable aventure qu'il met en scène.

Trois autres scènes, étroitement concentrées en cinq pages, nous ramènent dans l'enfance et la jeunesse de Rémy: les souvenirs reliés à l'image du lit (55-56), le rappel d'un cauchemar d'enfance (57-58) et le récit de l'incident en canot (59-60). Ces souvenirs sont encore très proches de Rémy, puisqu'il les revit de façon assez intense, et semblent s'ordonner autour d'un thème commun, celui de l'impuissance et de la peur. Dans le premier cas, l'enfant se met "à avoir peur, à trembler" alors qu'il devrait rassurer (?) la servante qui l'a "forcé (...) à monter dans son lit" (56); dans le second, il se dit "menacé par des masses en mouvement" (57); dans le dernier enfin, il obéit à un "sursaut de peur et de panique" (60), sautant hors du canot qui chavire sous son élan. La position de ces trois souvenirs n'est pas à négliger: ils surviennent au moment où Rémy "pour la centième fois (refait) le bilan" de sa vie, et où l'angoisse "le (paralyse), le (terrifie)": il fait alors appel au personnage d'Yvonne, qui lui permettra d'exprimer ce qu'il ressent et de définir, au moins en partie, les problèmes qui le minent. Ces trois souvenirs ont pour Rémy une signification tout à fait actuelle: il les revit donc sur le mode de la scène, plutôt que de les évoquer simplement par des sommaires.

Un autre événement, cette fois-ci beaucoup plus proche, prend aussi un relief tout particulier: il s'agit de la mort du fils aîné, toujours évoquée dans des scènes ou des instantanés, et jamais par le biais de sommaires. Au tout début du roman, Rémy, avec une violence extrême et "des années de retard" (13), hurle tous les sentiments qu'il a ressentis à cette occasion; quelques instantanés ressuscitent, l'espace d'un moment, l'image du petit dieu blond toujours vivant dans l'esprit et le discours de Rémy (15 et 45); la troisième partie ramène un souvenir visuel (la lettre de l'enfant, p. 118), qui entraîne la reviviscence d'une scène (vraisemblablement située peu avant sa mort, sinon le jour même, p. 120-121), et, un peu plus loin, l'évocation de la douleur de Rémy ce même jour (127). Tout ce qui touche son fils mort est revécu par Rémy avec une acuité particulière; et la mort, la sienne cette fois, fait de plus l'objet d'une scène hallucinante (39-40) où l'idée du suicide est exploitée jusqu'à ses limites. Angoisse et peur, mort (dans l'absolu et le particulier), présences rassurantes de Madame de Chou et d'Yvonne: les scènes des anachronies ne sont pas importantes seulement par leur étendue, mais aussi par les thèmes qu'elles développent, qui prennent dans le récit une valeur capitale.

La fonction des sommaires est tout autre; comme le note Genette (131), ils forment plutôt "le tissu conjonctif par excellence du récit romanesque", "le fond sur lequel se détachent les scènes. Leur temporalité plus ou moins vague les qualifie surtout pour la description d'états plutôt que d'actions, et le résumé de larges portions temporelles (dans un registre toutefois très défini). Aussi tous les passages du discours général du narrateur (sauf un) sont-ils des sommaires: ce n'est pas le personnage en action qu'ils nous présentent, mais plutôt son essence considérée d'un point de vue privilégié, celui de son propre

double-créateur. Les passages diachroniques examinés plus haut ("la musique", p. 45-55; la "vie sentimentale", p. 69-74; "l'enfance et Dieu", p. 89-92) se retrouvent tout naturellement dans la même catégorie, puisque relevant fondamentalement de la même instance, celle de la narration: dans le premier cas Rémy se raconte à lui-même (au bénéfice indirect du lecteur) une très large partie de sa vie; dans le second, c'est à Yvonne qu'il dévoile les avatars de sa vie amoureuse; dans la seconde partie enfin, laissant tomber le masque, c'est directement que le narrateur se raconte au lecteur, en complétant l'image de son enfance esquissée plus tôt. Ces trois aperçus de la vie du héros sont également régis par des thèmes précis, et recouvrent en conséquence des portions différentes de sa vie, donnant par juxtaposition et superposition une vision sinon absolument complète, du moins fort cohérente de sa personnalité. Ces 16 anachronies, de dimensions fort variables, forment ainsi ce "tissu conjonctif" donnant consistance au caractère du héros, que nous pouvons voir "à l'oeuvre" dans les scènes.

La grande majorité des souvenirs d'enfance et de jeunesse prennent aussi la forme de sommaires: cela s'explique à la fois par leur éloignement dans le temps, qui leur enlève la saveur directe des événements récents, et aussi par leur fonction dans l'ensemble romanesque: ne montrent-ils pas, au même titre que les passages diachroniques et le discours du narrateur, les causes lointaines de la situation actuelle du héros? Leur évocation implique, sauf dans les quelques cas considérés comme des scènes, une certaine distanciation du héros: n'est-ce pas là encore une des caractéristiques fondamentales de la narration?

Dans certains cas particuliers, des événements récents sont présentés sous forme de sommaires: les innombrables questions posées par

Yvonne (68), dont l'évocation ne sert qu'à justifier le long récit du héros à sa confidente imaginaire, et le projet de film conçu par Rémy (80), qui présente avec la structure narrative du roman une homologie évidente: ce projet de Rémy exprimé dans la diégèse se réalise par l'écriture même du récit que nous lisons.

Un dernier cas confirme encore, s'il en est besoin, la relation essentielle entre sommaire et narration: il s'agit du résumé (fort incomplet d'ailleurs) que fait Rémy d'une nouvelle d'Isak Dinesen (93-95). Ici, ce n'est plus le personnage qui s'improvise narrateur (comme pour les passages diachroniques ou les souvenirs d'enfance) mais bien le narrateur lui-même qui fait appel à une autre oeuvre pour compléter et enrichir son roman³.

L'examen des sommaires permet ainsi de repérer dans le roman de Benoit quatre niveaux de narration, entre lesquels se répartissent les diverses catégories reconnues:

- 1) le personnage raconte sa vie (souvenirs d'enfance des première et troisième parties)
- 2) le narrateur raconte la vie² du personnage (discours général)
- 3) le narrateur raconte sa vie (souvenirs d'enfance de la deuxième partie)
- 4) le narrateur raconte une histoire provenant d'un autre narrateur (résumé d'Isak Dinesen).

Le sommaire manifeste ainsi à travers le roman la présence, avouée ou occulte, et souvent retorse, du narrateur qui lui donne forme et

3 La relation entre les deux textes est d'autant plus complexe que chez Isak Dinesen, cette histoire est elle-même racontée par un personnage double qui ne dévoile sa véritable identité qu'à la fin de la narration (comme le fait Rémy dans la seconde partie, où cette histoire est enchâssée). Voir Karen BLIXEN (pseud. Isak DINESEN), "The Deluge at Nordeney", dans Seven Gothic Tales, Londres, Putnam, 1934, p. 173-268.

mouvement. La scène présente le personnage libre, en action, livré à lui-même - mais jusqu'à quel point, et pour combien de temps? Les instantanés, images plutôt qu'actions, se rapprochent beaucoup des descriptions observées dans le récit premier: elles aussi ne sont pas posées dans l'absolu, mais rapportées à la subjectivité du personnage principal.

Si, dans le récit premier, la scène semblait l'emporter nettement sur le sommaire, la lutte des deux formes pour l'hégémonie romanesque se révèle donc plus serrée dans les anachronies, où scènes et sommaires se partagent à peu près également les rôles, dans une tension constante entre la liberté immédiate du personnage et la contrainte plus distante de la narration ("personnelle" ou extérieure).

3.3 Rôle et valeur des formes de la durée dans le système de l'oeuvre

D'autre part, il convient de noter que la deuxième partie du roman, que nous avons jusqu'ici laissée de côté, se présente tout entière comme une scène, racontée au fur et à mesure de son déroulement par le narrateur. Rémy écrit, Madame de Chou est près de lui, elle fait jouer Pelléas et Mélisande de Debussy, ce qui entraîne une réorientation des pensées du narrateur, etc.: le temps du récit se veut ici rigoureusement égal au temps de l'histoire, et même à celui de l'écriture (grâce à la convention narrative liée à l'emploi du présent).

Ce fait établit une très nette primauté de la scène dans le roman, qui domine dans le récit premier, joue un rôle fort important dans les analepses et constitue la matière même de toute la seconde partie.

Pourtant, nous l'avons vu, le récit est présenté tout au long du roman dans une perspective temporelle rétrospective - et cela même dans la deuxième partie (rédigée au présent), quand le narrateur réfléchit sur son oeuvre déjà écrite et sur son passé. Une telle orientation du récit semblerait devoir privilégier le sommaire (forme essentiellement diégétique) au lieu de la scène, dont la forme la plus "pure" postule conventionnellement l'identité entre la situation temporelle et la durée de l'action et celles de la "représentation".

Mais tel n'est pas le cas dans Quelqu'un pour m'écouter: le héros ne fait pas que raconter sa vie, il la revit dans son esprit et son langage, et l'emploi de la focalisation interne abolit la perspective temporelle établie par ailleurs. Le réalisme subjectif l'emporte sur le pur "récit d'événements" (idéalement chronologique et organisé): tout le roman n'est qu'un "récit de paroles"⁴ prononcées, rappelées, imaginées, dont le compte rendu ne peut être réalisé fidèlement que par la scène, forme mimétique, dramatique, qui laisse la parole au personnage.

De façon toute métaphorique, bien entendu, puisqu'un narrateur vient justement nous raconter ces paroles. Ce narrateur serait libre de s'effacer derrière le discours de son personnage, de feindre l'inexistence et la neutralité totales. Mais il ne le fait pas: il manifeste sa présence dans la première partie du roman, il vole la parole au personnage, tout en cherchant pourtant à "coller" le plus possible à la réalité de ses processus psychiques. L'emploi du discours transposé⁵ rétablit ainsi une nouvelle distance dans le

4 Sur l'opposition récit d'événements/récit de paroles, cf. Genette, p. 186-193.

5 Cf. Genette, p. 191-192.

récit, comme pour compenser l'affaiblissement de la perspective temporelle causé par la focalisation interne.

Cette velléité de distanciation ne peut longtemps durer: la seconde partie du roman abat la cloison, fort mince du reste, qui séparait le narrateur du personnage; cette focalisation interne de la première partie s'avoue fondamentalement narcissique, puisque c'est lui-même que le narrateur "fixait" dans ses mots.

La troisième partie rétablit ensuite la perspective temporelle et la distance modale, mais "rien ne va plus": le lecteur sait que narrateur et personnage ne font qu'un, et la transposition du discours n'est plus pour lui qu'une ruse éventée à laquelle il peut se soumettre sans toutefois en être dupe. L'imagination prend ici le pas sur la mémoire, mais toujours sous la forme de scènes; celles-ci, grâce aux clés fournies dans la seconde partie, prennent alors une signification particulière pour la compréhension du personnage de Rémy (nous y insisterons dans le dernier chapitre de ce travail).

L'étude de la durée nous permet donc de cerner un peu mieux la spécificité du discours romanesque dans Quelqu'un pour m'écouter. Celui-ci se caractérise en effet par une construction essentiellement mimétique, fondée sur la "représentation" de scènes passées ou imaginaires, processus lui-même directement lié à la rigoureuse focalisation interne qui est maintenue pendant tout le roman, à travers les divers modes discursifs employés (discours transposé, discours personnel). Ce récit est cependant présenté dans une perspective temporelle rétrospective, ce qui crée un effet de "décentrement" et permet à la narration de s'afficher dans de nombreux jugements et commentaires généraux, qui affirment d'autre part la nature essentiellement diégétique du texte. Les deux grands modes narratifs (diégésis/mimésis,

showing/telling) se trouvent ainsi étroitement imbriqués, de par l'organisation temporelle du roman:

Une autre facette de cette organisation demeure encore à explorer: celle de la fréquence des événements racontés. Nous lui consacrerons le chapitre suivant.

CHAPITRE IV - LA FREQUENCE

4.0 Introduction: place du récit itératif dans le roman

La fréquence narrative, c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse, a été jusqu'ici fort peu (étudiée) par les critiques et les théoriciens du roman. C'est pourtant là un des aspects essentiels de la temporalité narrative, et qui est d'ailleurs, au niveau de la langue commune, bien connu sous la catégorie, précisément, de l'aspect (Genette, 145).

Deux formes principales se partagent le discours romanesque, si on l'envisage de ce point de vue: le récit singulatif, "où la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré" et le récit itératif, "où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement (c'est-à-dire (...) plusieurs événements considérés dans leur seule-analogie)" (*ibid.*, p. 146 et 148). Cette dernière forme de récit, généralement moins fréquente que la première, se reconnaît grâce à de nombreuses marques textuelles: adverbes et compléments de temps ("toujours", "quelquefois", "chaque jour") et surtout formes verbales - dont l'imparfait est sans doute la plus caractéristique. L'imparfait narratif (dont nous avons déjà remarqué la présence assez forte dans le roman) est en effet apte, "avec des verbes de sens imperfectif, (...) à évoquer une habitude, une progression, une succession, une répétition"¹. De ce fait, il domine nettement dans les fragments itératifs que nous avons relevés (voir Tableaux VI et VII, p. 81 et 82). Cependant, d'autres formes verbales peuvent aussi à l'occasion prendre une valeur itérative:

j'ai longtemps été soupçonneux et jaloux, pendant les années de collège surtout, (...) faisant aveuglément confiance à toutes les jeunes filles que je portais sur mon cœur, (...)

¹ WAGNER et PINCHON, op. cit., p. 362.

puis du soir au matin, sur la fois (sic) d'une légère hésitation de leur part, (...) commençant alors à les soupçonner et mettant chaque parole, chaque sentiment en doute et devenant assurément odieux, (...) voulant savoir, savoir à tout prix, puis sachant, voulant en savoir davantage (96).

Dans cet extrait de la seconde partie (rédigée au présent) le passé composé prend valeur itérative, relayé ensuite par le participe présent². Le présent peut lui-même prendre cette valeur³, ou encore l'infinitif:

le soir où les parents sortaient, laissant Rémy garder les plus jeunes, radio toute grande ouverte, à faire des patiences, à lire, à bâiller, à dormir, se réveiller, boire un verre de lait, se rendormir à la table, (...) à rêver... (...), laisser la radio ouverte et aller se coucher pour de bon, (...) s'endormir avec la musique (46)⁴.

Le récit itératif peut donc prendre plus d'une forme dans le texte, mais ses marques les plus fréquentes sont sans doute les adverbes de temps et l'imparfait de l'indicatif.

Cette forme de récit se rencontre surtout à l'intérieur des analepses dont elle représente près du tiers (30%) de la surface textuelle. 45% des analepses sont écrites, au moins en partie, sous une forme itérative, dont 16 fragments complets.

2 Le participe présent possède la même valeur dans le fragment E, p. 28-29. Il conserve sensiblement dans cet emploi une valeur durative (comme dans les expressions du type "aller croissant"), à quoi s'ajoute, par l'accumulation des verbes, une valeur de simultanéité (poussée à l'extrême dans les romans de Claude Simon). Voir à ce sujet les articles de J. DUBOIS et Brian T. FITCH dans la Revue des Lettres Modernes, nos 94-99, 1964, p. 17-29 et 199-216.

3 Cf. exemple cité supra, p. 34.

4 Ce passage est interrompu, après les points de suspension, par un rêve de Rémy (femme phallique) qui ne peut avoir qu'une valeur singulative et crée ainsi une rupture fort significative.

TABLEAU VI - Analepses à valeur itérative dans
Quelqu'un pour m'écouter

NO.	PAGES	LIMITES	CATEGORIE
*1.	10-12	Toute sa vie n'aurait été (...) objet de toutes ces promesses	G
*4	15-16	où Rémy rentrant tard (...) qui dépasse les arbres	G
*5	16-17	C'était une phrase-clé (...) ou les deux à la fois	G
*B	19-20	rêves de jeunesse (...) avec caramel si possible	J
*C	23-24	Voilà comment il était (...) de principes indéfendables	G
D	24-25	à le voir ainsi, ici (...) et les autres	G
*E	28-29	les yeux que tous (...) et lui souriait	G
*G	30	toutes les femmes l'intriguaient (...) tout simplement	G
*H	35-37	Do ne pensait jamais (...) trois ou quatre	G
*7	42	lorsqu'il était plus jeune (...) dans l'avenir	J
9	45-55	Pouvait-il se souvenir (...) aimait-il à répéter (<u>longs fragments</u>)	D
10	55	Enfant, Rémy guettait le jour (...) aux femmes restées filles	J
*11	56	Toujours le lit (...) à la pitié	G
*12	57-58	tout jeune et jusqu'à (...) cette manifestation	J

*L'astérisque indique un fragment complètement rédigé sous forme itérative.

NO.	PAGES	LIMITES	CATEGORIE
*14	60	quant il jouait du piano (...) il continuait en silence	G
*17	63	il y avait bien eu le temps (...) sous la langue	J
19	69-73	lorsque j'étais jeune (...) avec une force irrésistible (longs fragments)	D
*21	77-78	Il n'avait jamais pu (...) en presque tous les domaines	G
28	89-92	des pages entières (...) peut-être même pas ici	D
*31	96	J'en parle à mon aise (...) en savoir davantage	J
*32	99-100	Je suis resté longtemps boudeur (...) reprenant son cours	J
*34	107	j'avais des amis (...) et non de gêne	V
*36	114-115	C'aurait pu, ce pouvait (...) ou dans l'autre	G
38	120	il faut dire que lui (...) de croire hostile	R

TABLEAU VII - Autres fragments itératifs

PAGES	LIMITES
31	les marins, entre tous (...) visage insoupçonné
34	cinq ans de suite (...) demande à l'Ami
57	puis il se calma (...) ne plus jamais mentir
98-99	les jours où l'on a joué (...) observations mesquines emmagasinées

PAGES	LIMITES
100-101	Je suis ce dernier que mille fois (...) dans la rue
114	comme les fois (...) de l'angoisse

Cependant, on rencontre six fragments itératifs à l'extérieur des analep-
ses: ils apparaissent pour la plupart dans le discours du narrateur
(p. 98-99, 100-101 et 114) ou dans celui du personnage (p. 34), et font
généralement allusion, eux aussi, au passé de Rémy. Tous ces passages
itératifs entrent donc dans la catégorie des itérations généralisantes ou
externes:

le champ temporel couvert par le segment itératif déborde
(...) de beaucoup celui de la scène où il s'insère:
l'itératif ouvre en quelque sorte une fenêtre sur la durée
extérieure (Genette, p. 149-150).

Dans un seul cas, la nature de l'itération peut être différente:

puis il se calma et pour la centième fois refit le bilan...
mais quoi qu'il mît à l'actif et au passif, le résultat...
la dernière ligne en bas, demeurerait le même: partir, ne
plus mentir, partir, ne plus jamais mentir (57).

Si l'on suppose à cette itération une valeur hyperbolique⁵, il serait
possible de la considérer comme interne, "la syllepse itérative s'y
(exerçant) non sur une durée extérieure plus vaste, mais sur la durée
de la scène elle-même"⁶. Mais cette interprétation n'est pas
contraignante, puisque Rémy a pu commencer à faire ce bilan bien
avant le début du roman.

5 Cf. à ce sujet Genette, p. 150.

6 Ibid. Cette interprétation est d'autant plus fondée que dès les
premières pages du roman, Rémy en arrive à la même conclusion:
"partir, ne plus chercher à expliquer; partir, rien n'explique
rien" (9). Ce bilan a déjà été fait, au moins une fois, à
l'intérieur de la diégèse.

Nous examinerons maintenant les fragments itératifs de Quelqu'un pour m'écouter selon les trois paramètres qui les définissent.

4.1 La détermination

Genette nomme ainsi les limites diachroniques de chaque série itérative (autrement dit, la période pendant laquelle le fait concerné s'est (re)produit). Nous avons déjà pu constater, particulièrement lors de notre reconstruction de la biographie de Rémy, l'imprécision générale de ce paramètre.

En effet, on retrouve souvent, au lieu d'une détermination temporelle véritable, des notations généralisantes du type: "toujours", "toute sa vie", etc. (cf. p. 10, 31, 60, 77, etc.). Il arrive aussi très fréquemment que la détermination soit implicite - ou plutôt que l'absence de toute détermination donne à l'énoncé une valeur générale, absolue (cf. p. 23-24, 24-25, 30, etc.). Ces deux formes de détermination (ou, plus justement, d'indétermination) visent à présenter une sorte d'"essence" du personnage de Rémy: elles relèvent essentiellement du discours du narrateur (dans les première et troisième parties du roman), qui fournit une large part des passages itératifs.

Lorsque l'on a des précisions sur la détermination, elles sont le plus souvent vagues et relatives:

lorsqu'il était plus jeune (42)
lorsque j'étais jeune (69)
pendant des années (47, 71)
longtemps (48, 51, 99, etc.)
enfant (14).

Il est très rare que soit définie une période précise, délimitée par des dates ou des événements déjà situés. Dans certains cas la détermination est tout à fait implicite:

Il faut dire que lui et son frère le Bonhomme se levaient très tôt, été comme hiver, année scolaire ou vacances, la journée commençait dès l'instant où un oeil s'ouvrait sur le nouveau matin (120).

Cette donnée nous renvoie évidemment à une époque précédant la mort du fils aîné... mais c'est là tout ce que nous pouvons dire: il est impossible de situer les limites ou la durée exactes de cette période.

Une telle indétermination des fragments itératifs n'a rien pour nous surprendre, puisque les événements ponctuels eux-mêmes sont le plus souvent difficiles, sinon impossibles à situer avec précision sur l'axe temporel. Ce caractère fondamental du récit tient sans doute pour une bonne part à la situation narrative du roman. Rémy fait un vaste retour sur son passé: il est normal, vu le caractère du fonctionnement de la mémoire, qu'il en obtienne une perspective plutôt vague, sinon complètement abolie, puisque tout est projeté "à plat" sur le même écran intérieur. Cette reviviscence des événements par Rémy (ou leur considération par son double le narrateur) leur enlève une bonne partie de leur détermination temporelle passée: ils prennent ainsi une valeur d'autoperception existentielle hic et nunc (ou au contraire d'abstraction généralisante à valeur absolue) - ce qui finalement revient au même puisque, dans un cas comme dans l'autre, le fait vécu s'efface au profit des "traces" qu'il a laissées dans la subjectivité actuelle de Rémy (narrateur ou personnage).

Il est quand même possible de retrouver, dans quelques cas plutôt rares, des déterminations explicites et assez précises:

tout jeune et jusqu'à l'âge de seize ou dix-sept ans il faisait (...) une espèce de cauchemar (57)

j'ai longtemps été soupçonneux et jaloux, pendant les années de collège surtout, et aussi pendant les premières années de mes vingt ans (96).

Mais cette précision n'est encore que toute relative, puisque nous devons nous contenter d'hypothèses quant à l'âge de Rémy. On peut encore signaler un cas assez particulier ("cinq ans de suite, je l'ai répété à l'Ami", p. 35): la durée de la période est ici précisée de façon fort satisfaisante (encore que probablement hyperbolique), mais on ne sait que très vaguement quand elle se situe (quelque part avant l'arrivée de Madame de Chou dans la vie de Rémy)...

L'imprécision de la détermination semble donc une des caractéristiques fondamentales du récit itératif dans Quelqu'un pour m'écouter. Cette imprécision peut même aller jusqu'à l'abstraction complète de toute durée:

les marins, entre tous, ont sur les gens et les choses ces regards tout neufs, voyant toujours les gens et les villes sous un aspect nouveau, (...) découvrant la ville, mystérieuse, secrète et muette, la retrouvant, le lendemain matin, bruyante, claire et dorée, et repartant pour revenir cinq ans plus tard pour en saisir un nouveau visage insoupçonné (31).

Ce passage, qui rappelle évidemment l'anecdote du Marin d'Athènes, est doté d'une valeur gnomique toute particulière: l'itération devient ici vérité générale, marquée d'un caractère universel qui étend sa signification bien au-delà du cadre de la diégèse. Il en va de même des passages de la seconde partie où le narrateur fait appel à l'expérience du lecteur:

les jours où l'on a joué aux vitelloni, plein de remords
(...) l'envie nous manque de garder les yeux ouverts
(...). Enfants, cela nous arrive (99)

le matin par exemple, où quelque chose de désagréable
(...) vous empêche d'être serein (...) puis vous
trouvez et alors si vous êtes lucide (114).

Nous sommes ici à l'extérieur de la diégèse, dans une sorte de "monde des essences" ou des expériences "courantes". Ces quelques passages, à force d'indétermination, rejoignent ainsi la détermination éternelle et absolue des "lieux communs" où se rencontrent les esprits.

4.2 La spécification

La spécification, dans la terminologie de Genette, représente le rythme de récurrence de chaque événement ou action; de façon générale, elle semble marquée des mêmes caractéristiques que nous avons reconnues pour la détermination.

En effet, la spécification est assez souvent implicite, ou plus justement absente, en particulier dans les passages où la détermination l'est aussi:

à le voir ainsi, ici, ailleurs, un peu partout, beaucoup s'y seraient trompés, se trompaient en effet sur sa nature véritable, parce qu'à le voir ainsi (...) on n'imaginait pas facilement le sourire présent (25).

Quel est au juste le rythme de récurrence de ces "erreurs sur la personne"? Il est pratiquement impossible de le dire: ici encore, l'itération prend valeur générale de par l'absence de toute spécification. Le même effet est aussi produit par l'usage de spécifications définies mais généralisantes: "chaque jour" (12), "du jour au lendemain, d'une semaine à l'autre, d'une année à l'autre" (12), "toujours" (24), etc. On rencontre aussi quelques spécifications indéfinies: "souvent" (16 et 48), "certains jours" (55 et 99), qui ne présentent pas de valeur générale, mais n'apportent guère de précisions quant à la récurrence des événements.

Dans l'ensemble cependant, les spécifications sont définies - encore que cette définition puisse varier largement selon les cas considérés. Les données peuvent être fort précises:

- "matin et soir" (34; cette précision semble un peu hyperbolique)
- "à la maison, pendant les vacances, surtout le soir" (46)
- "une fois par année, rarement plus" (57)
- "le jour de la semaine où sa mère changeait les draps" (55)
- "à la fin de la journée" (56).

Mais elles peuvent aussi se révéler beaucoup plus vagues:

- lors des ruptures amoureuses de sa jeunesse (42)
- lorsqu'il écoute de la musique (49)
- "quand il jouait du piano" (60)
- lorsqu'il essaie de "coller une date" aux événements de sa vie (77)
- lors de ses relations avec les jeunes filles (98)
- "tout accident gratuit" (114).

Il s'agit donc le plus souvent de "situations" dont la fréquence n'est pas précisée, mais dont chaque occurrence entraîne la même réaction chez le personnage. Ces fragments permettent ainsi, par l'établissement de constantes (dans le passé ou l'ensemble de la vie de Rémy) de fixer en quelque sorte un portrait du personnage, complété par les fragments dont la spécification est généralisante ou absente. Cette recherche des constantes de la personnalité peut être poussée à l'extrême par l'indication explicite d'une spécification hyperbolique: "Je suis ce dernier que mille fois un oeil trop clair ou trop foncé a chaviré" (100)⁷.

Elle s'explique de façon évidente par la donnée psychologique fondamentale de l'oeuvre: Rémy est à la recherche de lui-même, et veut de toutes ses forces faire le bilan de sa vie, se définir à travers tous les éléments qui la constituent. Cette démarche aboutit au grand fantasme qui clôt la soirée⁸, et où Rémy redécouvre dans l'enfant qu'il a été les caractères essentiels de sa personnalité - que toutes les anachronies, et particulièrement les fragments itératifs, lui avaient permis d'appréhender au cours de sa réflexion. Le récit itératif, de par ses caractères particuliers, joue ainsi un rôle non négligeable dans la signification globale de Quelqu'un pour m'écouter.

4.3 L'extension

Ce désir de retrouver des constantes diminue de beaucoup la possibilité de rencontrer dans le récit itératif des déterminations ou des

7 Le Rémy du Marin d'Athènes est lui aussi sujet à cette même fascination du regard (cf. op. cit., p. 91).

8 Analysé plus loin, dans le chapitre sur l'imaginaire (p. 128ss.).

spécifications internes (indications permettant de délimiter à l'intérieur d'une même série itérative des séquences régies par une loi de succession chronologique ou d'alternance). Les chances en sont encore plus faibles si l'extension (amplitude diachronique) de chaque événement répété se révèle minime - ce qui est très fréquent dans le roman. Un fait ponctuel peut se répéter toujours de la même façon; si son extension est plus longue, des variantes ou des changements d'attitude du personnage peuvent alors se produire, comme dans le fragment suivant:

Je suis resté longtemps boudeur (...). Il y avait une tante bien-aimée qui trouvait toujours les bons mots pour me rappeler à l'ordre, l'ordre du petit homme que j'étais, de l'homme que je serais. Quel trésor de tendresse et de patience! Ce qu'il en aurait fallu, plus tard, de sonates bien jouées, d'improvisations brillantes, de contes réussis, de serments et de caresses servis tout chauds pour faire oublier auprès des femmes aimées, des femmes de mes vingt ans, mon intransigeance, mes exigences, mes évasions répétées aux pays brumeux de l'amertume et de la rancune (99-100).

Deux étapes partagent cette série itérative, que l'on pourrait intituler "bouderies de Rémy": d'abord l'enfance, où ces bouderies peuvent être calmées par une tante bien-aimée, puis l'adolescence où elles ont libre cours. La même ligne de partage se retrouve dans un autre fragment, où Rémy distingue deux genres successifs d'accidents gratuits, qui lui sont également insupportables:

enfant, les assiettes échappées, les chutes sur la chaussée glissante, plus tard les bredouillements en public, les manières gauches, les pauvres performances dans un domaine ou dans l'autre (114-115).

La détermination interne peut donc jouer dans deux sens: elle peut permettre, comme dans le premier exemple, de distinguer une évolution chez le personnage (évolution complétée par une troisième étape, implicite, où il n'est plus boudeur); mais elle peut aussi (cf. la dernière citation) affirmer au contraire la perpétuation d'une même attitude à travers plusieurs étapes de la vie. Les deux spécifications internes que nous avons décelées dans le texte fonctionnent selon ce dernier modèle:

Il faut vivre... phrase-clé des soirs de joie, des soirs de désespoir, dans la joie de ces soirs où l'amour et l'amitié n'étaient pas bien loin, à portée de bras, à portée de voix, dans le désespoir de ce soir... (16-17)

toujours le lit lui avait servi d'ultime confident: à la fin de la journée, triste à pleurer ou fou de joie, il faisait le point, couché sur le ventre, mordant le drap pour ne pas crier de bonheur, un bonheur défendu, ou enfonçant, comme pour se cacher, la tête dans l'oreiller les fois où ça n'allait pas (56).

Les deux variables, au lieu de se succéder, sont en relation d'alternance (bons/mauvais jours) et la réaction de Rémy, pour sa part, demeure la même.

Ces exemples montrent bien que, même dans les variations permises par l'extension des fragments itératifs, la recherche de constantes semble le but primordial de Rémy: les déterminations et spécifications internes vont jusqu'à donner encore plus de relief à l'expression de ces attitudes "permanentes" du personnage.

4.4 Rôle et valeur du récit itératif dans le roman

La fonction essentielle du récit itératif semble donc de tracer un portrait du personnage. Et à ce titre, il a évidemment partie liée de façon très étroite avec une des formes de la durée étudiées plus haut: le sommaire. En effet, l'itératif, fondé sur l'analogie entre plusieurs événements répartis dans la durée, n'est-il pas de ce fait une forme particulière de sommaire, qui condense les événements en s'attachant à leurs éléments communs plutôt qu'à leur succession?

Nous pouvons observer qu'en fait, la presque totalité des fragments itératifs se retrouvent à l'intérieur de sommaires, et que d'autre part très peu de ceux-ci n'utilisent pas cette forme de discours. La conjonction de ces deux éléments ne peut que donner une force et une portée toutes particulières aux sommaires, qui relèvent donc presque tous de cette volonté de retrouver des constantes dans la vie de Rémy, volonté

qui définit pour l'essentiel le projet du narrateur de la première partie. Le dédoublement de Rémy ne se justifie pas que par la distance temporelle séparant la narration de l'action; il est conséquence d'une volonté de distanciation, de compréhension intérieure:

je veux analyser, savoir, énoncer dans un autre langage que le mien; je veux me représenter à moi-même mon délire, je veux "regarder en face" ce qui me divise, me coupe. (...) Comprendre, n'est-ce pas scinder l'image, défaire le je, organe superbe de la méconnaissance?⁹

Le narrateur produit ainsi dans les sommaires un portrait permettant de comprendre un peu mieux les raisons du désarroi de Rémy et le fonctionnement de sa personnalité. Cependant, ce portrait est assez tôt terminé, ce qui se manifeste par une diminution remarquable de la présence du récit itératif. En effet, la première partie compte 21 fragments itératifs (soit 70 pour cent de leur nombre total) alors qu'on n'en retrouve que 20 et 10 pour cent dans les deuxième et troisième parties.

Cette chute du récit itératif est bien entendu parallèle à celle des analepses, puisque les deux phénomènes sont étroitement reliés. Il convient cependant de remarquer que, des deux fragments itératifs de la troisième partie, un seul se rapporte directement à Rémy; dans la seconde partie, la proportion passe à 4 sur 6, alors que dans la première partie, la vaste majorité (20 sur 21) des fragments itératifs présentent divers volets de la personnalité du héros. Le récit itératif ne fait donc pas que diminuer en nombre, il semble s'éloigner un tant soit peu de sa "vocation première" vers la fin du roman.

Encore faut-il noter que les fragments itératifs de la seconde partie doivent être considérés à part, vu leur situation à un autre

9 Roland BARTHES, Fragments d'un discours amoureux, Paris, Editions du Seuil ("Tel Quel"), 1977, p. 72.

niveau de narration. Si donc nous rassemblons les première et troisième parties, qui forment un ensemble continu au plan de la durée, la chute apparaît radicale. Après la page 78, un seul souvenir (114-115) est encore doté de l'aspect itératif si fort auparavant. "Les souvenirs maintenant pouvaient attendre, ils avaient pour ce soir joué leur rôle": cette remarque du narrateur, à cette même page, marque bien la frontière qui, au point de vue temporel, sépare en deux parties le récit. A la distanciation jusque là respectée par le narrateur succède alors la prise de position, l'aveu d'identité de la deuxième partie. Nous nous retrouvons à un autre pôle où narrateur et personnage sont réunis, pôle auquel peuvent aussi se rattacher les nombreuses scènes du roman qui, nous l'avons vu, remplacent le regard critique des sommaires par la reviviscence actuelle des événements passés. La démarche introspective de la première partie n'est pas disparue, puisqu'on rencontre encore des analepses et des fragments itératifs; mais cette fois elle s'avoue comme telle et s'exprime dans un discours personnel.

La troisième partie marque encore la même rupture, cette fois chez le personnage. Le récit itératif disparaît presque totalement, la distanciation étant rendue impossible après sa dénonciation dans la seconde partie; les retours en arrière se raréfient, les souvenirs ont "joué leur rôle": le portrait de Rémy est complet, et c'est maintenant vers le présent que se tourne le Rémy-personnage (et par conséquent son double, le narrateur).

Le roman est donc partagé entre deux formes opposées (scène et sommaire, singulatif et itératif) dont la juxtaposition prend l'allure d'une confrontation reflétant la problématique essentielle de l'oeuvre, fondée sur une tension entre l'unification et le dédoublement de la personnalité de Rémy.

Ces deux formes opèrent cependant à partir du même matériau de base: le passé de Rémy, présenté par le narrateur ou revécu par le personnage. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la mémoire qui entre en jeu et qui prend ainsi une importance tout à fait capitale dans les deux premières parties du roman.

L'imagination vient cependant prendre le relais dans la troisième partie. Déjà active de façon notable vers la fin de la première partie, elle s'émancipe ensuite beaucoup plus fortement, ramenant une fois de plus le héros à son passé - cette fois-ci par des chemins tout différents. Les scènes imaginaires viennent donc, après les analepses, interrompre le déroulement du récit premier, y introduire une autre durée, un autre temps, tout en fournissant des éléments permettant de comprendre un peu mieux la problématique de l'oeuvre, telle que définie plus haut. Nous leur consacrerons notre dernier chapitre.

CHAPITRE V - LES SCENES IMAGINAIRES

Certes on peut prétendre qu'il n'y a qu'un temps, pour la futile raison que c'est en regardant la pendule qu'on a constaté n'être qu'un quart d'heure ce qu'on avait cru une journée. Mais au moment où on le constate, on est justement un homme éveillé, plongé dans le temps des hommes éveillés, on a déserté l'autre temps. Peut-être même plus qu'un autre temps: une autre vie.

Proust, A la recherche du temps perdu
(Sodome et Gomorrhe)

5.0 Introduction

Notre étude change ici d'approche. Jusqu'à présent, l'examen des aspects techniques de la représentation du temps avait priorité sur celui du contenu idéologique ou psychologique exprimé dans l'oeuvre. Nous adopterons maintenant une approche symétrique, qui, sans négliger les formes narratives des diverses manifestations de l'imagination, s'attachera à y déchiffrer le comportement de Rémy, à analyser (au sens psychologique du terme) sa personnalité telle que manifestée dans ces scènes imaginaires. Les outils théoriques que nous utiliserons pour cette analyse ne seront donc plus d'ordre narratologique: c'est la psychologie qui nous les fournira.

Nous examinerons d'abord les liens très étroits qui unissent la mémoire et l'imagination, au plan des processus psychologiques, et nous verrons que l'emploi de ces deux facultés par Rémy semble, à première vue, répondre à la même nécessité interne du personnage. Nous définirons ensuite la place qu'occupe l'imagination dans le roman, et nous étudierons ses manifestations selon leurs trois formes principales: perceptions, rêves et fantasmes. Une interprétation globale du

personnage pourra alors être proposée, qui démontrera l'étroite interdépendance du contenu psychologique de l'oeuvre avec les phénomènes de narration et de représentation du temps étudiés dans les chapitres précédents. La remarquable cohérence des divers niveaux de signification de l'oeuvre apparaîtra alors clairement.

5.1 Mémoire et imagination: deux faces d'une même activité

Les analepses, que nous avons étudiées jusqu'ici, se définissaient essentiellement comme des ruptures du récit premier qui, grâce à la mémoire, intégraient à l'univers spatio-temporel de Rémy des fragments plus ou moins longs d'une durée antérieure. Les scènes imaginaires opèrent de la même façon, à ceci près que la durée introduite dans le récit premier ne lui est plus antérieure, mais bien extérieure: ce n'est plus le passé qui se glisse dans le présent, mais un autre temps, une autre vie, sortie de l'imagination du rêveur.

Mais tout au long du roman, nous sommes immergés dans la psyché de Rémy, grâce à la focalisation interne sans cesse maintenue dans la narration. La question se pose alors de savoir comment nous pourrions reconnaître avec certitude la frontière entre ce que Rémy voit et entend "réellement" et ce qu'il imagine - ou encore entre ce qu'il se rappelle et ce qu'il crée, en ce moment, dans son esprit.

Le problème est de taille. Car si certains souvenirs sont traités sur le mode de l'évocation, de l'image, du "flash" rapide et précis, d'autres, largement développés, prennent l'allure de véritables reviviscences aux valeurs multiples. La longue scène du restaurant (17-40) en fournit l'exemple le plus évident: Rémy revit cette scène jusqu'à dans ses plus infimes détails, y compris les évocations de souvenirs qui s'y trouvent enchâssées; il retourne au "présent" de ce

moment (lui-même générateur de souvenirs), sans pour autant quitter son présent "actuel", dans cette chambre où il fait ses bagages.

Tel est en effet le mécanisme du souvenir: "Perception réelle et perception fictive se mêlent, les souvenirs venant s'insérer dans les sensations"¹. Le passé d'où proviennent les souvenirs est substantiel, indestructible; simultanément, il coexiste au présent du sujet. La mémoire pose en fait

deux actes successifs: appel au passé, rappel des images. Le second acte dépend du premier: il l'actualise. (...) Quand l'actualisation aboutit à une évocation j'ai retrouvé quelque chose. Ce ne saurait être ce qui avait été présent puisque, depuis, j'ai changé. Ce ne saurait non plus être le souvenir virtuel qui répond à l'appel: il est inconscient, inactif, impuissant; c'est une virtualité sans vie².

La mémoire recrée donc des images, qui s'insèrent dans le présent sensori-moteur du sujet; "mais, dès qu'il devient image, le passé quitte l'état de souvenir pur et se confond avec une certaine partie de mon présent"³. "Le souvenir n'est (donc) pas la résurrection d'un état de conscience ancien, mais la réaction présente à un état actuel du moi: celui qu'a laissé après elle une entreprise d'autrefois"⁴.

Il semble donc que la différence entre une scène rappelée et une scène imaginaire soit assez mince. Considérons par exemple le long passage (61-74) où Rémy se confie à Yvonne. Le passé y occupe de fait une place fort importante, puisque Rémy évoque d'abord plusieurs souvenirs d'Yvonne, avant de raconter à celle-ci les malheurs de sa vie sentimentale. Mais cet appel au passé n'est pas premier: la "vision"

1 Louis MILLET, Perception, Imagination, Mémoire, Paris, Masson et Cie, 1972, p. 87.

2 Ibid., p. 113.

3 Ibid.

4 Ibid., p. 194.

d'Yvonne, bien que construite à partir de souvenirs et de réminiscences, est voulue, conçue, souhaitée et perçue comme actuelle, comme condition même de l'appel au passé, du récit narcissique qu'elle justifie et valorise. La seule différence entre les deux processus psychiques semble donc résider dans cette priorité de l'appel au passé: pour ce qui est des autres caractéristiques, souvenirs et fantasmes paraissent fonctionner selon un modèle unique et "exister" de la même façon dans la psyché du sujet. Or nous sommes introduits d'emblée, par l'entremise d'un double-narrateur d'une transparence presque totale, dans cet univers psychique du héros: il est donc fort difficile pour nous de tracer une ligne entre produits de la mémoire et créations de l'imagination, puisque l'une et l'autre faculté sont si étroitement liées. Car si le souvenir exige la participation de l'imagination, celle-ci ne peut opérer sans le concours de la mémoire:

(...) le passé (individuel ou collectif) revit dans les diverses formes d'imaginaire; il n'y aurait pas de projection sans cette reviviscence du passé. (...) Pourtant cette reviviscence ne s'accompagne pas du ~~sentiment~~ du passé en tant que tel. La projection, en même temps qu'actualisation, est une transformation de ce passé, en raison des processus de condensation, d'identification, de déplacement qui travestissent les images tirées de l'expérience - que ce travestissement soit inconscient, comme dans le rêve, le mythe, ou qu'il soit partiellement intentionnel, comme dans la rêverie et surtout dans l'art⁵.

L'imagination actualise donc le passé, mais en le transformant: elle dépayse, elle transporte dans un temps et un espace autres, causant ainsi le sentiment, plus ou moins fort, d'une "perte de soi"⁶. Sa nature est essentiellement dialectique:

5 Philippe MALRIEU, La construction de l'imaginaire, Bruxelles, Charles Dessart Editeur, 1967, p. 151.

6 Cf. ibid., p. 131 et 149.

(...) il s'agit d'un débat entre une tentative pour se transférer en autrui, et la tentation de ne faire appel, dans cette recherche de changement, qu'aux ressources, aux expériences individuelles accumulées au cours de la vie, et qui ont tendance à ressurgir spontanément sous l'influence des affects⁷.

Cet appel au passé, inscrit dans la nature même de l'imaginaire, est essentiel dans la détermination de sa fonction:

(L'imaginaire) n'est pas une expression du passé, mais une tentative pour modifier la situation actuelle du sujet, pour résoudre les conflits dans lesquels il est plongé. Il vise une reconstruction des attitudes anciennes, et non leur prolongation. Sa fonction est double. Il est interrogation sur le vécu, mise à distance du vécu. Et simultanément, il est proposition de solutions aux questions posées⁸.

Cette démarche nous semble exactement celle de Remy: parti à la recherche de lui-même, il explore son passé (non sans l'interpréter, le recréer en fonction de sa situation actuelle) et ne craint pas de recourir aussi à l'imagination, cet extraordinaire "instrument de divination"⁹. Les deux facultés n'en deviennent plus qu'une, qui se livre à un incessant travail de reconstruction:

(L'imagination) peut consister dans la projection sur la situation présente d'expériences plus ou moins anciennes, rêveries où le passé est rendu méconnaissable dans des constructions syncrétiques, situées dans un avenir indéterminé. Elle peut aussi consister en un retour avoué à l'enfance, aux bonheurs d'autrefois. Ce sont là des réactions, sinon de fuite, du moins de protection contre le temps, qui ne constituent que les niveaux inférieurs, subjectifs de l'imaginaire¹⁰.

Dans ce cas, le sujet cherche dans son passé le remède à ses malheurs actuels, la compensation pour ses échecs ou ses faiblesses. Il peut.

7 Ibid., p. 240.

8 Ibid., p. 174.

9 Ibid., p. 241.

10 Ibid., p. 243-244.

aussi rechercher des modèles extérieurs, et se les approprier: on assiste alors à

la création par le sujet lui-même de la représentation de cet autrui qu'il voudrait être, en opposition à la représentation de ce qu'il est. L'imagination (...) serait le moment de l'élaboration, encore hésitante, et peu maîtresse de ses propres démarches, d'un idéal de soi inspiré par autrui, ou plus exactement par certains autres, choisis et préférés en raison des expériences et des insatisfactions du sujet¹¹.

5.2 La démarche intérieure de Rémy: définition préliminaire

Souvenirs et productions de l'imaginaire assurent ainsi une fonction compensatrice, que nous croyons capitale pour la compréhension de Quelqu'un pour m'écouter. Quelle est en effet la situation de Rémy? Il se prépare à quitter à la dérobée une femme à l'identité pour le moins problématique, et dont la présence est réduite au minimum - son principal mode d'expression, si l'on excepte une très courte phrase (10), semble le soupir (cf. p. 9, 41, 43, 44). Le malaise qui habite Rémy est perceptible dès les premières pages du roman - il s'exprime d'ailleurs nous le verrons, par des fantasmes cénesthésiques. La source de ce malaise? Une certaine culpabilité, sans doute, d'autant plus forte qu'elle n'est jamais mentionnée explicitement... Il nous semble vraisemblable de voir dans l'ensemble du monologue de Rémy, tel que présenté dans les première et troisième parties du roman, une tentative visant à l'élimination de cette culpabilité, par une auto-justification aussi complète que possible.

L'évocation que fait Rémy de son passé paraît toute orientée dans cette direction. Après une enfance heureuse, une adolescence idéaliste, pure, exigeante, animée par la projection d'un idéal féminin éthéré et inaccessible (mais poursuivi jusqu'à l'âge adulte), la déception, le désir de tout laisser tomber ne sont-ils pas tout à fait compréhensibles?

¹¹ Ibid., p. 242-243.

La réaction est forte, sans doute: mais les turpitudes du monde tel qu'il est ne la justifient-elles pas amplement? La mort absurde du fils aîné, le "petit dieu blond" doté de toutes les perfections, joue bien sûr un rôle important dans cette révolte du personnage, qui réussit à faire passer au second plan son comportement plus ou moins honnête et la culpabilité qu'il en éprouve. Rémy efface ainsi son côté "coupable", faisant d'autre part ressortir jusqu'à quel point il est "victime" de la folie du monde. Son passé est présenté de façon à susciter cette interprétation, et les productions de son imagination ne peuvent qu'aller dans le même sens.

Cette première interprétation du rôle conjoint de la mémoire et de l'imagination, pour simple qu'elle soit, nous fournit au moins un indice quant à la situation intérieure de Rémy. Il s'agit maintenant de voir si cette culpabilité de Rémy, ce besoin de compensation par le souvenir ou le rêve n'auraient pas de sources plus profondes ou plus secrètes. L'étude détaillée des trois catégories de scènes imaginaires (perceptions, rêves et fantasmes) devrait nous permettre de répondre à cette question.

Auparavant, il convient toutefois d'examiner certaines données quantitatives propres à démontrer de façon plus concrète l'étroite interdépendance de la mémoire et de l'imagination, et la très grande place que ces deux facultés occupent dans l'ensemble du roman.

5.3 Données quantitatives

Les diverses données portant sur l'étendue relative des analepses et des scènes imaginaires peuvent être résumées en un tableau:

TABLEAU VIII - Analepses et scènes imaginaires: étendue

	Lignes	Pages	Pourcentage du texte
Ensemble des scènes imaginaires	891	34	28
Scènes imaginaires sans intersection avec les analepses	481	19	15
Analepses	1880	72	58
TOTAL:	2350	91	73

Les scènes imaginaires prises dans leur ensemble représentent plus du quart du texte: si on additionnait cette proportion à celle que représentent les analepses, on obtiendrait l'impressionnant total de 86%. Il faut toutefois tenir compte du fait que près de la moitié (46%) de ces scènes imaginaires sont vécues sous le mode du souvenir. Tel est entre autres le cas de la seconde apparition d'Yvonne (102-106), enchâssée dans un souvenir lié au festival de Cannes. Cette tendance est particulièrement remarquable dans la première partie, où plus de la moitié (56%) des scènes imaginaires sont étroitement liées aux analepses: soit qu'une longue scène imaginaire comprenne plusieurs retours en arrière ("Yvonne", p. 61-74: six analepses), soit qu'un retour en arrière serve de cadre à un fantasme de Rémy¹². Et dans les autres cas, les liens entre mémoire et imagination demeurent toujours fort étroits: un fantasme peut actualiser un souvenir¹³, fournir une sorte de "tableau symbolique" d'une situation, etc. Si nous rajustons notre calcul de façon à exclure ces cas.

12 En particulier dans le cas des souvenirs de rêves (cf. infra, p. 107ss.).

13 Cf. infra, p. 115, les fantasmes de Rémy reliés à la mort.

d'"intersection" entre les deux domaines, la mémoire et l'imagination apparaissent donc gouverner près des trois quarts du texte (73%).

Leur présence respective n'est toutefois pas constante dans les diverses parties du roman, comme le montre le tableau suivant:

TABLEAU IX - Analepses et scènes imaginaires: répartition

Partie	Analepses	Scènes imaginaires		TOTAL
		Total	Sans intersection avec les analepses	
I	75%	29%	8%	83%
II	60%	17%	0%	60%
III	15%	31%	27%	42%

La place du récit de base, nous l'avons déjà noté, augmente régulièrement d'une partie du texte à l'autre; et la part du passé, si elle tend à demeurer quasi constante dans les deux premières parties, connaît une brusque chute dans la troisième. L'imaginaire, quant à lui, se maintient de façon à peu près égale, sauf dans la partie centrale, où sa présence diminue de près de la moitié: il semble donc que son rôle soit beaucoup plus important pendant la soirée que nous raconte Rémy qu'au moment de la rédaction de la parenthèse critique (le fantasme évoqué à ce moment surgit d'ailleurs de façon indirecte, au cours d'un retour en arrière). Il convient d'autre part de remarquer, dans la troisième partie, un important revirement: l'imaginaire y occupe à peu près deux fois plus de place que les analepses, alors que celles-ci dominaient largement jusque là. Doit-on en conclure que le passé s'efface brusquement des préoccupations de Rémy? Il conviendrait plutôt de dire que

la démarche de Rémy change de forme en conservant toutefois le même but puisque, comme on le verra plus loin¹⁴, tous les fantasmes de cette partie sont nettement influencés par le thème de l'enfance, présentant non plus une série d'actions rappelées à dessein, mais la recherche un peu maladroite de l'état d'enfance, recréé par l'imagination de Rémy. Ainsi s'affirme une fois de plus l'étroite interdépendance de ces deux modes de connaissance de l'esprit.

Une différence très nette les sépare pourtant, au niveau de l'enchaînement syntagmatique des énoncés. Les retours en arrière, dotés de nombreuses marques distinctives, étaient très faciles à reconnaître et à délimiter: il en va tout autrement des rêves et fantasmes de Rémy. Ici, plus de changement de temps verbal, ni de rappel du point de départ, et encore moins de transitions; tout semble conçu pour rendre le passage du réel à l'imaginaire imperceptible, pour effacer la séparation des deux états. Très souvent, surtout dans la première partie (scène du restaurant), le fantasme pourra être intercalé dans une très longue phrase, sans être délimité par aucune ponctuation particulière: seule la nature des faits racontés indiquera le changement de niveau. Celui-ci peut parfois s'opérer de façon fort brusque:

je ne l'ai pas connu, je ne le connais plus, je n'ai même pas de souvenirs, / et elle fit vibrer les cordes / et la salle éclata en applaudissements pour l'Ami qui avait réussi le coup de l'espinguin sur une seule jambe (38).

Sans la moindre indication nous passons du discours du personnage secondaire à celui du narrateur, puis à la réalité extérieure de la salle du restaurant, dont Rémy s'était éloigné le temps d'un fantasme. On peut bien appliquer à cette écriture les propos de Roland Barthes:

14 Cf. infra, p. 128ss.

Si l'imaginaire constituait un morceau bien tranché, (...) il suffirait d'annoncer à chaque fois ce morceau par quelque opérateur métalinguistique, pour se dédouaner de l'avoir écrit. C'est ce qu'on a pu faire ici pour quelques fragments (guillemets, parenthèses, dictée, scène, redan, etc.): le sujet, dédouble (ou s'imaginant tel), parvient parfois à signer son imaginaire. Mais ce n'est pas là une pratique sûre; d'abord parce qu'il y a un imaginaire de la lucidité et qu'en clivant ce que je dis, je ne fais malgré tout que reporter l'image plus loin, produire une grimace seconde; ensuite et surtout parce que, bien souvent, l'imaginaire vient à pas de loup, patinant en douceur sur un passé simple, un pronom, un souvenir, bref tout ce qui peut se rassembler sous la devise même du Miroir et de son Image: Moi, je.

Le rêve ne serait donc: ni un texte de vanité, ni un texte de lucidité, mais un texte aux guillemets incertains, aux parenthèses flottantes¹⁵.

Tel est bien le roman de Benoit, où de rares guillemets ne délimitent presque jamais le dialogue¹⁶, et où l'on passe sans crier gare du réel à l'imaginaire. Puisque tout est vécu de la même façon par une même conscience, cela ne va-t-il pas de soi? Au lecteur de décoder, de démêler dans cet écheveau les divers fils qui le composent.

C'est ce que nous essaierons maintenant de faire, en étudiant les trois grandes catégories de productions imaginaires présentes dans le roman (perceptions sensorielles, rêves et fantasmes) ainsi que la valeur et la signification de leurs éléments.

5.4 Les perceptions

(...) la chandelle est verte, en fondant, la cire construit des châteaux en ruines, des cathédrales décrépites, des immeubles à bureaux bombardés, les

15 Roland BARTHES, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Editions du Seuil ("Ecrivains de toujours"), 1975, p. 109-110.

16. Les guillemets, présents seulement à onze reprises dans le roman (d'après la concordance d'Hubert LAROCQUE), encadrent le plus souvent un ou quelques mots, mais non les dialogues: cf. par exemple "fade in fade out" (13), "Bonhomme" (16), "les autres" (48), les draps "contour" (55), "un quêteux" (70), etc.

creux et les vides deviennent des têtes de squelette et à travers la flamme le restaurant vacille, les ris de veau tremblotent, les garçons ont le mal de mer (18).

Si nous étions assis à table en compagnie de Rémy, nous verrions nous aussi cette chandelle verte et les coulées de cire qu'elle produit. Mais les percevriions-nous de la même façon que lui? Probablement pas. La perception, l'interprétation du simple stimulus sensoriel peuvent varier à l'infini d'un individu à l'autre, et même chez une seule personne:

(...) la perception (...) est ce qu'elle est, entraînée dans le flux incessant de la conscience et elle-même sans cesse fluante: le maintenant de la perception ne cesse de se convertir en une nouvelle conscience qui s'enchaîne à la précédente (...); en même temps s'allume un nouveau maintenant¹⁷.

Le passage du roman illustre bien cette nature mouvante de la perception: tour à tour châteaux; cathédrales, immeubles, têtes de squelette apparaissent à Rémy dans les formes de la cire fondue, et s'effacent presque aussitôt. Nous sommes ici à un premier niveau de l'activité imaginante, où le sujet "colore" en quelque sorte les perceptions qu'il reçoit de l'extérieur.

Un second niveau peut être atteint quand le sujet extériorise en termes de perception ses sensations intérieures. Ce phénomène se produit à trois reprises au cours de la première partie du roman. La première occurrence se situe pendant la scène du restaurant, alors que Rémy s'abîme dans des pensées chargées d'indignation et de colère:

17 HUSSERL, Idées directrices pour une phénoménologie, cité par MILLET, op. cit., p. 38.

(...) cela sentait légèrement le feu et la poudre, la fumée des combats flottant par petits paquets sur le terrain de bataille, le sang coagulé dans les cheveux, l'écume gelée aux lèvres, les vêtements brûlés, cela laissait entendre les protestations, l'indignation, les roulements précipités de la colère montante, le fracas en sourdine de sa confusion intérieure (...); devant ce mur des lamentations, on aurait pu dire Rémy errant dans les vapeurs d'un siècle de batailles (27).

Les notations olfactives, visuelles et auditives s'additionnent ici pour figurer une véritable scène traduisant l'état d'esprit du personnage.

On peut se demander qui produit cette représentation: le narrateur, pour faire comprendre les sentiments du personnage, ou celui-ci, qui vivrait "réellement" ses sentiments sur ce mode fantasmatique? Il est assez difficile de le dire - d'autant plus que narrateur et personnage sont en fait un seul et même individu! Il importe finalement assez peu de rattacher ce passage au moment de l'action ou à celui de la narration: ce qui compte, c'est qu'il fournit un équivalent sensoriel, produit par l'imagination, d'un sentiment profond du personnage. La chute de cette colère est décrite, un peu plus loin, grâce aux mêmes images (cf. p. 29).

Le même procédé est utilisé juste après la scène du restaurant:

Dans la chambre, c'est comme si tout, meubles, murs, livres, tableaux, avait pris vie et s'était rapproché de Rémy, puis s'était immobilisé, figé; le plafond le menaçait, les murs le cernaient, les meubles l'emprisonnaient en silence, comme pour assister de très près au dénouement du drame (41).

La modalisation apportée par le comparatif, ainsi que la relative banalité des images nous semblent diminuer largement l'efficacité de la représentation. Elle peut d'autre part prendre beaucoup d'ampleur, comme dans un passage des pages 57-58:

En même temps une sonnerie en lui se faisait entendre, une clameur s'élevait, un chœur de sanglots éclatait à la surface du calme ouaté de la chambre (57).

Ces chœurs et ces voix que Rémy entend soulèvent en lui des souvenirs: ils constituent en quelque sorte la voix de son passé, et apparaissent toujours "au moment même où refaisant l'opération bilan il en arrivait à la ligne du bas" (57). Ainsi, encore une fois, les sentiments du personnage prennent-ils forme sensible, par l'entremise de l'imagination du narrateur-héros.

5.5 Les rêves

Le roman nous offre aussi, au passage, l'évocation de certaines des constructions les plus élaborées et surtout les plus complètes de l'imagination: les rêves. Dans le rêve en effet s'abolit complètement la conscience du monde extérieur, et s'ouvre au sujet un monde tout à fait autre, qui ignore les lois et servitudes du réel.

Le rêve ne peut être présent dans le texte que sous la forme de l'allusion ou du récit; les prises de conscience qui s'y opèrent se font

dans l'instant, et il est difficile au sujet d'effectuer, tant qu'il dort, la mise à distance nécessaire pour leur fixation, et il n'est plus temps quand il s'éveille. S'il y parvient, c'est dans la mesure où le sommeil et l'éveil ne sont pas absolument distincts¹⁸.

Le rêve exige donc une distanciation permettant la conscience de son existence et le récit des faits qui s'y déroulent. A la différence du fantasme, cette distanciation survient après le travail d'imagination, au lieu de lui être simultanée.

On retrouve dans le roman trois mentions de rêves faits par Rémy, qui se situent tous dans sa jeunesse ou son adolescence. Le plus ancien est situé de façon assez précise, encore que sa description soit plutôt vague:

¹⁸ MALRIEU, op. cit., p. 132.

(...) tout jeune et jusqu'à l'âge de seize ou dix-sept ans, il faisait une fois par année, rarement plus, non pas un vrai rêve, mais une espèce de cauchemar: il n'était pas submergé, pas écrasé, mais plutôt menacé par des masses en mouvement, non pas nuages, ou vagues, ou montagnes, mais fracas ayant pris des formes et des contours indescriptibles et qui se succédaient dans sa tête, fracas roulant par masses silencieuses (57).

Ce souvenir fort peu agréable refait surface au moment où Rémy entend en lui les clameurs, sonneries et sanglots dont nous avons parlé plus haut: la similitude des sensations ressenties explique l'enchaînement des deux éléments. Ce rêve, plutôt étrange, ne semble pas comporter de personnages, ou même d'action du sujet: il décrit beaucoup plus une impression, une sensation du rêveur. A ce titre, il semble souligner, par sa parenté avec les sensations actuelles de Rémy, une certaine constante de sa sensibilité, marquée par une prédominance des éléments auditifs; ceux-ci semblent cependant être transposés au niveau de l'espace, comme le souligne l'antithèse de la fin du passage ("fracas roulant par masses silencieuses"). Il convient de noter que ce rêve semble fort obscur au rêveur lui-même, qui signale que "personne de ses amis n'avait pu le renseigner sur cette manifestation" (58). Le sens de ce phénomène demeure donc problématique.

D'autres rêves correspondent de beaucoup plus près à la définition freudienne du travail de rêve: "une pensée qui existait sous la forme optative est remplacée par une image actuelle"¹⁹. Tels sont par exemple les rêves évoqués par Rémy au début de la scène du restaurant:

(...) rêve de jeunesse, manger les bouts de sein au miel, au caramel, (...) rêves éveillés, rêves véritables dans lesquels les filles apparaissaient nues et invitantes entre les arbres (19-20).

De tels rêves ne présentent aucune difficulté d'interprétation; ils réalisent dans l'imaginaire un désir non satisfait, et leur sens est

19 Sigmund FREUD, Le rêve et son interprétation, Paris, Gallimard ("Idées"), 1975, p. 38.

transparent pour le rêveur. Le désir qu'ils satisfont est bien assumé par le sujet, puisque les autres étapes du travail de rêve (condensation et déplacement, généralement effets du refoulement) sont absents. Ces rêves n'ont donc rien que de transparent.

Le dernier rêve évoqué par Rémy est beaucoup plus étrange:

(...) devant lui une grosse matrone jouait aux cartes; elle était fort décolletée, tellement qu'on pouvait voir ses seins, énormes, descendre plus bas et voir le nombril, descendre encore et là voir à la place du chat un sexe masculin (46).

Cette image, d'après Laplanche et Pontalis, "est fréquemment retrouvée en psychanalyse dans les rêves et les fantasmes"²⁰. Quelle interprétation peut-on faire de ce fantasme de femme phallique?

(...) c'est habituellement une conception infantile de la mère au cours des stades préœdipiens du développement libidinal ou bien une conception névrotique de la femme qu'on trouve chez les hommes qui éprouvent une aversion envers les femmes ou qui ont une attitude masochiste, soumise à leur égard²¹.

Ce rêve se situe pendant l'adolescence de Rémy (celui-ci fréquente le collège): il est donc contemporain des rêves de nature sexuelle dont nous avons parlé plus haut, et amène à en remettre en question la valeur. En effet, ces rêves ne semblaient trahir aucun "problème" psychologique, peut-être parce qu'il s'agissait surtout de "rêves éveillés" (20), soumis à la conscience et donc à l'autocensure. Mais ce dernier rêve, en soi assez étrange, soulève des interprétations problématiques: puisque Rémy a dépassé depuis longtemps les "stades préœdipiens du développement libidinal"²², il aurait donc une

20 Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 310.

21 Charles RYCROFT, Dictionnaire de psychanalyse, Un point de vue critique, Paris, Hachette, 1972, p. 184.

22 A moins que l'on suppose (à partir de quoi?) une régression du sujet à ce stade.

conception névrotique de la femme? Deux possibilités sont ouvertes: ou Rémy n'aime pas les femmes (ce que tout le roman semble contredire), ou encore il les aime, mais de façon masochiste et soumise (ce que plus d'un fait semble corroborer). Ainsi, comment est décrit, dès le début du roman, son mode de relation avec les femmes? "... ce pouvoir de séduction dont il ne connaissait pas la force... auprès des femmes surtout, dont il devenait très vite l'enfant chéri" (11; nous soulignons). Rémy cherche donc à séduire les femmes:

Mais cela n'allait jamais bien loin, confidences intimes, vœux insensés et impossibles, moitiés de caresses... juste assez pour que Rémy, sans en tirer vanité, pensait-il, se sente bien, entouré, protégé, aimé (11).

Rémy, ainsi placé à un pôle presque exclusivement réceptif, ne retire-t-il pas d'une telle relation les mêmes avantages qu'un enfant de la relation avec sa mère? Son apport dans cet "échange" semble se réduire à une sorte d'adoration verbale (et verbeuse) dont le Rémy-narrateur ne semble toutefois pas dupe:

Rémy recommencerait ses éternels serments, ses inlassables compliments. Jamais n'aurait-il admis qu'il devînt lassant pour l'amie, objet de toutes ces promesses (11).

Les relations de Rémy avec les femmes, telles que décrites dans ce passage, semblent donc placées sous le signe de l'admiration, du platonisme et d'une soumission de type infantile relativement bien acceptée.

Mais cette soumission devant la femme est inscrite de façon encore plus évidente dans la situation même du héros, au moment de l'histoire. Que fait-il en effet, sinon fuir une femme, afin de "ne plus chercher à expliquer" (9) et de "ne plus mentir" (57)? La confrontation, l'explication, l'aveu sont repoussés; ce refus lui-même n'est pas signifié à la principale intéressée, mais prend plutôt l'allure d'un aveu de faiblesse. La culpabilité de Rémy est d'autant plus profonde qu'il ne peut faire

face à la femme abandonnée - ce qui, en retour, le détermine encore plus à fuir...

La relation de Rémy avec les femmes, si elle semble à peu près "normale" au plan sexuel (comme l'indiquent les rêves dont nous parlions plus haut) présente au plan psychologique des failles certaines, dont ce rêve de femme phallique constitue un indice fort révélateur.

Le rêve proprement dit occupe ainsi une place plutôt restreinte, mais malgré tout significative, dans Quelqu'un pour m'écouter. C'est par les fantasmes que s'exprimera dans toute son ampleur l'imagination de Rémy.

5.6 Les fantasmes

Cette emprise des fantasmes est particulièrement remarquable dans la troisième partie du roman, où ils deviennent la seule forme d'expression de l'imagination de Rémy. Mais elle est déjà très forte dans le dernier tiers de la première partie, où les fantasmes de Rémy supplantent complètement les autres formes imaginaires. Jusque là, on retrouvait des perceptions de Rémy enrichies par son imagination, des souvenirs de rêves, et même des souvenirs de fantasmes, présentés soit dans le discours intérieur de Rémy²³, soit dans le discours général du narrateur²⁴. A partir de la page 60, toutes ces formes disparaissent pour laisser place aux fantasmes actuels de Rémy, vécus directement au moment de l'histoire et à travers lesquels se définit sa situation intérieure pendant la longue soirée présentée dans le roman²⁵.

23 Cf. infra, p. 124, le premier fantasme où est posée l'association entre le symbole de la mouette et le personnage de Madame de Chou, fantasme qui est rapporté à l'intérieur d'une analepse (scène du restaurant).

24 Cf. infra, p. 114.

25 La deuxième partie comporte un seul fantasme (l'apparition d'Yvonne à Cannes), inclus dans une analepse, selon le procédé fréquemment utilisé dans les deux premiers tiers de la première partie.

C'est aussi à ce moment que s'opère un changement capital dans la subordination de la mémoire et de l'imagination. Auparavant, la première dominait nettement la seconde, les scènes imaginaires étant souvent incluses dans les analepses; le rapport se renverse maintenant et, tout au long de la séquence imaginaire où Rémy invoque Yvonne (61-74), des souvenirs viendront s'insérer à un second niveau.

La troisième partie continue sur cette lancée, en éliminant de façon presque totale les analepses, au profit des seuls fantasmes. Nous pouvons donc préciser notre formule et définir l'évolution du roman comme une progression du souvenir vers le fantasme, qui devient dans la troisième partie la forme principale d'activité du personnage.

Le départ de Rémy détermine la division du roman en deux parties (entre lesquelles vient se loger la parenthèse critique de la seconde partie). Mais les faits que nous venons de noter nous permettent de suggérer une autre division plus conforme à l'activité psychique du personnage: une première séquence d'à peu près cinquante pages est placée sous la très nette domination de la mémoire, et une seconde séquence, de la même longueur, affirme ensuite la montée et le "triomphe" finals de l'imaginaire, sous la forme particulière du fantasme. Cette séquence est bien sûr interrompue par la seconde partie; mais celle-ci, se situant à un autre niveau et dans un autre temps, n'influe nullement sur le déroulement des processus psychologiques présentés par le narrateur.

Ainsi, le fantasme se trouve donc à occuper dans le roman une place au moins aussi importante que le retour en arrière. Un texte de Roland Barthes nous aidera à comprendre toute la valeur et la signification du procédé:

Le rêve me déplaît parce qu'on y est tout entier absorbé: le rêve est monologique; et le fantasme me plaît parce qu'il reste concomitant à la conscience de la réalité (celle du lieu où je suis); ainsi se crée un espace double, déboîté, échelonné, au sein duquel une voix (je ne saurais dire laquelle, celle du café ou celle de la fable intérieure), comme dans la marche d'une fugue, se met en position d'indirect: quelque chose se tresse, c'est, sans plume ni papier, un début d'écriture²⁶.

Barthes souligne d'abord, de façon très claire, la différence qui sépare le fantasme du rêve et qui tient essentiellement, comme nous le remarquons plus haut, à la conscience que le sujet possède de son activité: le rêveur, abandonné à son imagination, ne sait pas qu'il rêve, alors que l'homme qui se livre à la rêverie et au fantasme peut diriger et infléchir leur cours, et demeure toujours conscient de l'existence du monde extérieur. Ce dédoublement du sujet n'imposait-il pas le fantasme comme forme prégnante de l'imaginaire dans un roman dont le dédoublement semble le principe constitutif? Le sujet conscient de l'acte de fantasmer, qui dirige à son gré l'activité de son imagination, et son jumeau qui vit le fantasme ne figurent-ils pas, à l'intérieur même du personnage de Rémy, la relation si étroite et en même temps si trouble qui relie ce personnage à son narrateur, à la fois autre et semblable? Dans le dédoublement du fantasme s'accomplit "sans plume ni papier, un début d'écriture"; Barthes va même jusqu'à décrire le fantasme comme "un petit roman de poche que l'on transporte toujours avec soi"²⁷. Le fantasme ne se contente donc pas de redoubler à un second niveau une structure fondamentale (et problématique) du texte: il devient en plus réflexion spéculaire du processus même de l'écriture. Il conjoint donc les valeurs de deux types de mise en abyme: celle de l'énoncé (puisque'il reproduit un schéma inscrit dans le texte)

26 Roland BARTHES, Roland Barthes par Roland Barthes, p. 90.

27 Ibid.

et celle de l'énonciation (puisque son fonctionnement constitue en fait une image de la production du texte)²⁸.

La valeur des fantasmes étant ainsi définie, nous pouvons maintenant nous interroger sur la nature de leur contenu. En d'autres mots, quand Rémy fantasme, que voit-il?

Des images, serions-nous d'abord tentés de répondre. Et à certains moments, tel est bien le cas, comme lorsque le narrateur évoque les sentiments de Rémy pendant qu'il écoutait de la musique:

Il bâtissait alors des pièces de théâtre, des romans, des films surtout dans lesquels se bousculaient hommes, paysages, sentiments. Certaines images revenaient avec insistance: les yeux éplorés d'un enfant triste avant l'âge, une voile claquant follement sur une mer d'encre démontée, le désespoir en forme de roue géante de carrousel, - avec un seul client -, condamnée à ne plus jamais s'arrêter (49-50).

Mais ces images sont intégrées à des "films": les fantasmes de Rémy seraient-ils de nature cinématographique? Il semble bien que oui, et qu'il s'agisse là de la forme fondamentale que prend généralement le fantasme. Laplanche et Pontalis le définissent en effet comme suit:

Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. Le fantasme se présente sous des modalités diverses: fantasmes conscients ou rêves diurnes, fantasmes inconscients tels que l'analyse les découvre comme structures sous-jacentes à un contenu manifeste, fantasmes originaux²⁹.

Les fantasmes de Rémy appartiennent bien sûr à la première de ces catégories, celle des rêves diurnes. Et cette notion du fantasme comme scénario est fort bien perçue par Rémy-narrateur: "(...) il se construisait un petit scénario autour de sa disparition, avec agissements et réflexions des parents et amis sans oublier un entrefilet dans

28 Cf. DALLENBACH, op. cit.

29 LAPLANCHE ET PONTALIS, op. cit., p. 152.

le journal" (36). Rémy-personnage fournit immédiatement (37-38) une illustration fort complète de ce processus:

(...) ~~et~~ sur les visages des femmes présentes, il en plaçait d'autres, et à travers ce qu'elles disaient, il entendait autre chose, et il les voyait, reflétées dans les lunettes du propriétaire de cimetières, se levant tour à tour, un verre à la main et faisant chacune son petit numéro, un éloge funèbre (37).

Le héros dédoublé (mort-vivant) laisse la parole à des personnages eux-mêmes doubles, présents dans la réalité mais transformés par l'imagination, et qui jouent un rôle dans cette espèce de cinéma intérieur. Dans la plupart des cas, le héros est cependant présent de façon active dans ces scénarios. Ainsi, Rémy se rappelle un scénario imaginé il y a longtemps, et dans lequel un homme revoyait toute sa vie dans les quelques secondes précédant sa mort. Ce souvenir est aussitôt actualisé:

Il se faisait croire qu'il venait de (le) voir illustré, reproduit en accéléré sur l'écran de TV. Il était, bien sûr, l'acteur principal, le héros, et il s'était regardé vivre en raccourci, ayant fait malgré lui la grimace aux épisodes peu reluisants de son existence (80-81).

C'est en ce sens, et en ce sens seulement, que nous pouvons parler de projection du héros. En effet, si la notion freudienne de fantasme rend bien compte des phénomènes présents dans le roman, la valeur fort étroite que prend chez Freud le concept de projection nous interdit de l'appliquer intégralement au texte. Pour Freud, en effet, "la projection apparaît toujours comme une défense, comme l'attribution à l'autre - personne ou chose - de qualités, de sentiments, de désirs que le sujet refuse ou méconnaît en lui"³⁰. Or les fantasmes de Rémy ne nous semblent pas toujours correspondre

30 Ibid., p. 346.

à cette définition³¹. Quand nous emploierons le terme de projection, il faudra donc l'entendre dans un sens cinématographique: Rémy, par une espèce de dédoublement, devenant à la fois spectateur et acteur d'un scénario imaginaire.

Le fonctionnement du fantasme étant ainsi défini, nous pouvons maintenant nous demander ce qui l'anime, quel est le contenu de ces scénarios que Rémy projette tout au long du texte. Millet le présente ainsi: "le fantasme est le représentant scénique du désir, celui-ci étant un élan profond senti par le sujet comme sien et comme fatalité"³². A ce point de vue, le fantasme semble donc tout à fait proche du rêve: nous pourrions le constater par l'examen de trois "complexes fantasmatiques" qui sont reconnaissables dans le roman.

31 Encore que certains fantasmes l'illustrent parfaitement: voir par exemple infra, p. 119.

32 MILLET, op. cit., p. 63.

5.6.1 Yvonne, ou la prise de conscience

Le premier de ces complexes est centré autour d'un personnage, celui d'Yvonne, "une amie des pays chauds (que Rémy) gardait pour les grandes confessions" (61). Ce personnage ne se retrouve pas que dans Quelqu'un pour m'écouter, et semble occuper dans les autres oeuvres où il figure une fonction à peu près semblable: celle de confident, et en même temps de "révélateur". Dans Le Marin d'Athènes, une Yvonne fantasiste, charmante et séductrice, convoquée fantasmatiquement par Rémy, se livre avec lui à l'étrange "jeu du matelot"³³, qui lui permet d'exorciser certains sentiments depuis longtemps retenus. La disponibilité à la confiance devient alors participation active, transformation qui ne s'opère pas dans le roman.

33 La donnée de ce "jeu" (un marin, de retour d'une longue absence, commet dans un lupanar l'inceste avec sa soeur) se retrouve intégralement dans une nouvelle de Maupassant, Le Port (cf. Boule de Suif, La Maison Tellier, suivi de Madame Baptiste et de Le Port, Paris, Gallimard ("Folio"), 1973, p. 393-402). Cette nouvelle, où pourtant l'inceste est consommé, ne connaît pas la conclusion tragique suggérée par Benoit. D'autre part, une parenté évidente se retrouve entre le texte de Benoit et Le Malentendu de Camus, développement dramatique de "l'histoire du Tchécoslovaque" déjà présentée dans L'Etranger. Dans cette pièce, le dénouement est fort différent de celui de Benoit, puisque la mère et la soeur tuent pour le voler Jan, qui s'est présenté incognito à leur auberge, après une absence de plus de vingt ans. Toutefois, l'idée de ce retour incognito, la présence de la mère (totalement absente chez Maupassant) comme complice de la fille, le désir d'abord manifesté par celle-ci de borner ses relations avec l'inconnu aux nécessités du "commerce", sont autant d'éléments qui justifient le rapprochement des deux textes. La notion même de "jeu" s'y retrouve: "il ne faut jamais jouer", conclut Meursault en évoquant cette histoire, et Maria, la femme de Jan, soutient aussi ce point de vue dans Le Malentendu. Cf. L'Etranger, ("Folio"), 1978, p. 124-125, et Caligula suivi de Le Malentendu, ("Livres de Poche"), 1970, p. 157-254. Quant à l'idée de faire revenir son marin d'Athènes, elle tient évidemment au désir de Benoit d'"abstraire" en quelque sorte son récit, de le placer sous la lumière universelle et implacable des grands mythes grecs: cf. "Je n'ai plus de race, de nationalité" (Le Marin d'Athènes, p. 86) et le symbole des tuniques grecques utilisé lors du "meurtre" de la mère et de la soeur (ibid., p. 119). A ce sujet, voir infra, n° 74.

L'Yvonne de Quelqu'un pour m'écouter apparaît d'autre part comme le complément parfait de celle que nous connaissons depuis Rhum-Soda³⁴ à tel point que nous apprenons dans le roman la conclusion d'une séquence narrative exposée dans la nouvelle. En effet, au chapitre VIII de Rhum-Soda, Yvonne invite le narrateur anonyme à dîner chez elle le soir même³⁵. Nous apprenons au chapitre IX que le narrateur a manqué au rendez-vous, et passé la soirée à écouter "Robert, le beau capitaine bakoulou, et les domestiques de la maison lui égrener parmi les rires, le rhum et les cigares (...) tous les proverbes, toutes les devinettes, toutes les comptines d'Haiti"³⁶. L'histoire s'arrête là dans la nouvelle, mais le roman nous apprend que le lendemain, Yvonne a pour ainsi dire enlevé Rémy, et l'a entraîné dans une course folle jusqu'à sa villa (63-68).

La représentation du personnage est remarquablement cohérente d'un texte à l'autre: présence physique fort séductrice, regard magnétisant, impudeur "naturelle", volubilité et zézaïement, tout compose un portrait unissant l'exotisme à la sensualité. L'Yvonne du roman semble cependant partagée entre deux pôles: "L'Yvonne déchaînée, l'Yvonne follement espiègle et libertine de la voiture avait cédé la place à une statue nègre de la Réflexion faite femme" (68). Le premier de ces aspects, dominant dans Rhum-Soda, est présent dans toutes les apparitions d'Yvonne. Ainsi, lorsqu'il ressent le besoin de se confier, Rémy fait-il appel à Yvonne, qui lui "répond" avec bienveillance; mais il met aussitôt en question cette démarche:

34 Nous citons l'édition revue et augmentée (Montréal, Leméac, 1973, 127 p.).

35 Ibid., p. 82.

36 Ibid., p. 85-93; Quelqu'un pour m'écouter, p. 63-64.

(...) et pourtant cette Yvonne, cette panthère brune à longue tignasse couleur de mer par un soir de tempête, cette furie toute en seins, toute en cuisses, qu'était-elle pour lui, pour tous ceux de son pays dont il était ce soir bien malgré lui, le porte-parole (62-63).

Le narrateur évoque alors le souvenir de l'"enlèvement" et de la folle randonnée automobile en montagne, où Yvonne n'est que sensualité et bavardage - tout comme dans sa seconde "apparition" (102-106), pendant laquelle, dans un tourbillon de paroles, elle vient "consoler" Rémy qui attend "sa Canadienne" à une terrasse de Cannes. Ce voyage se termine cependant sur une note toute différente:

Yvonne était redevenue calme (...). Elle s'était figée, regardant Rémy profondément, assise sur les marches de l'escalier, la tête entre les mains, sage et mystérieuse, Rémy ne l'avait jamais vue rester immobile plus que le temps de quelques instants, il ne l'avait jamais vue garder le silence plus que le temps d'une respiration. (...) A dire vrai, Rémy l'aimait autant ainsi, il n'aurait pu endurer plus longtemps cette furie (...). Sage et mystérieuse comme elle était, comme il la retrouvait ce soir, (...) il pouvait lui parler? (68-69).

Ce second aspect d'Yvonne est pour le moins imprévu: il est cependant nécessaire à la poursuite du fantasme, qui peut alors se développer sous la forme de confidences de Rémy essentiellement axées sur le thème de l'amour pur et inaccessible (la "jeune fille en blanc"), source de frustrations et de déceptions profondes.

La nature de ce fantasme nous semble fondamentalement ambiguë. Dans un premier temps, Rémy revit une scène où Yvonne, dotée d'une très forte présence physique, lui fait des avances non équivoques: il est fort tentant de reconnaître là un cas typique de projection au sens freudien, où le désir refoulé de Rémy serait

attribué à Yvonne, qui en est de fait l'objet³⁷. Ce désir, même projeté sur l'autre, est encore désavoué avec force: Rémy ne cache pas sa préférence pour l'Yvonne calme et attentive de la fin du voyage³⁸. Le désir sexuel d'Yvonne n'est donc que le miroir de celui que Rémy éprouve à son égard, et l'espèce de logorrhée qui la caractérise, un reflet de l'intense désir de parler (et d'être écouté) qui ronge Rémy.

Dans un deuxième temps, la situation change radicalement: le refus du désir sexuel étant posé, un second fantasme peut entrer en jeu - fantasme non plus de projection, mais plutôt de réalisation de désirs. Rémy prend la parole, il a une auditrice attentive; il peut donc se livrer à une tentative de "réécriture" de sa vie, qui exprime à la fois son extrême tension vers un idéal amoureux platonique et désincarné, et l'échec incessant rencontré dans cette quête. Cet échec, dû à la présence de désirs sensuels refoulés (cf. supra), est évidemment porté au compte des femmes, coupables en quelque sorte d'inspirer le désir. D'où l'amertume de ce commentaire de Rémy:

(...) le jeune homme (...) apprend, avec beaucoup de retard, avec un retard insensé, que chez nous comme ailleurs nos femmes, nos amies, même en robe blanche et se tenant la tête bien droite, ne sont pas des femmes enfants, des filles-fleurs, mais des femmes-femmes, des femmes-ventres qu'ont connues nos frères, nos cousins, nos amis, dans la

37 Il s'agit là d'un souvenir, nous dira-t-on: mais cette scène vécue a fort bien pu devenir pour Rémy le "noyau" d'un fantasme qu'il revit actuellement (mémoire et imagination étant étroitement liées).

38 Un mécanisme parallèle, mais encore plus efficace, régit la présence d'Yvonne dans Le Marin d'Athènes (p. 84-103): Rémy "se laisse" cette fois désirer Yvonne, mais à l'intérieur du "jeu du matelot": le tabou de l'inceste se dresse alors sur son chemin, tabou qui est respecté, puisque l'inceste n'est pas consommé (à la différence de la nouvelle de Maupassant mentionnée à la note 33).

tristesse ou dans la joie, dans l'accomplissement ou dans la déception, devenant toujours un peu plus femmes (74)³⁹.

Le récit que Rémy adresse à Yvonne dans ce fantasme n'est lui-même composé que de fantasmes: les "apparitions" de la mystérieuse jeune fille en blanc, la vie imaginaire que Rémy s'est créée avec elle, tout n'est qu'un rêve éveillé, détruit par la réalité brutale de l'existence de l'Autre - de la même façon que l'Amour semble rendu impossible par la présence du désir sexuel. Le personnage d'Yvonne agit en quelque sorte comme un catalyseur permettant l'exposition de ce problème.

On peut se demander si celui-ci en vient à se régler dans le cadre du roman; certains indices peuvent le faire croire. La présence auprès de Rémy de Madame de Chou, dans la deuxième partie, peut indiquer une certaine réconciliation avec la femme, perçue non plus comme une créature désincarnée ou au contraire essentiellement charnelle, mais comme un être complet aux multiples visages doté d'une vie intérieure (cf. le thème du regard) qui soulève les interrogations de Rémy. La seconde apparition d'Yvonne, qui a lieu dans cette même partie, se déroule d'autre part d'une façon fort différente de la première: Yvonne est toujours aussi sensuelle et volubile, mais elle semble cette fois acceptée (sinon recherchée) à cause de ces caractéristiques; le désir et l'aspect sexuel de l'amour, qui forment le sujet principal de son discours, ne sont plus dévalorisés par le discours de Rémy. Il est donc possible de croire à un effacement de la dualité destructrice des aspirations de Rémy⁴⁰.

39 Il convient de noter dans ce passage la présence du thème de l'inceste, sous la forme atténuée de rapports entre l'épouse et un parent du mari (frère, cousin et, par association, ami). Comme dans Le Marin d'Athènes, le désir sexuel est très fortement dévalorisé par cette assimilation à l'inceste.

40 La résolution du conflit est beaucoup plus évidente dans Le Marin d'Athènes: le "jeu du matelot" prenant valeur d'exorcisme, Rémy peut ensuite exprimer son désir (il va chez Yvonne, sans toutefois rien consommer: la virtualité suffit), puis revenir auprès de sa femme (amorce d'une tentative de réactivation de cette relation beaucoup plus fraternelle que conjugale - cf. p. 110 et passim). Le succès de l'"opération" est ici suggéré de façon fort claire (cf. la dernière image du couple, p. 131-132).

Ce premier "complexe fantasmatique", centré sur le personnage d'Yvonne, permet ainsi de révéler en Rémy un problème psychologique capital: la séparation presque absolue de l'esprit et du corps, de l'amour et du désir. Ce dualisme avait été identifié par Jean LeMoyne, au début des années soixante, comme une caractéristique fondamentale du peuple canadien-français⁴¹: c'est sans doute de lui que Rémy s'autorise pour se consacrer "porte-parole" de "tous ceux de son pays" (63)... Le personnage d'Yvonne, par son exotisme et son naturel, devient donc le catalyseur grâce à qui s'opèrent la remise en question et la prise de conscience de Rémy.

5.6.2 La mouette, ou la mort de l'idéal

Notre premier complexe fantasmatique était centré sur un personnage, celui d'Yvonne; le second est tout entier gouverné par un symbole, celui de la mouette. Nous examinerons d'abord la signification de ce symbole, pour voir ensuite quelle utilisation en est faite dans les fantasmes associés.

Dans une typologie générale des formes symboliques, la mouette, comme tous les oiseaux, est investie des valeurs fondamentales de l'Air: "(...) l'Air est un élément mobile, positif, puissant, fécondateur, masculin; il est esprit et représente tout ce qui est spirituel, élevé, supérieur, ascensionnel, transcendantal"⁴². Si l'on ajoute que les oiseaux "ont presque toujours un rôle spirituel", et qu'ils sont "souvent assimilé(s) à l'âme"⁴³, nous obtenons un tableau assez complet de leurs valeurs symboliques.

41 Cf. Convergences, Montréal, HMH, 1961, plus particulièrement "L'atmosphère religieuse au Canada français" (p. 46-66) et "Saint-Denys-Garneau, témoin de son temps" (219-241).

42 Erna VAN DE WINCKEL, Les symboles et l'inconscient. Essai d'interprétation, Paris, Aubier Montaigne, 1975, p. 38.

43 Ibid., p. 31.

Mais qu'en est-il plus particulièrement de la mouette? Sa blancheur semble connoter la pureté, l'innocence, la candeur: caractères "bienfaisants et lumineux", en opposition aux aspects "maléfiques et ténébreux" que certains autres oiseaux peuvent incarner⁴⁴. Ainsi la chouette, dont nous reparlerons plus bas, prend-elle a priori des valeurs diamétralement opposées à celle de la mouette: présage de mort, cet oiseau nocturne, "particulièrement silencieux, capable d'une étonnante immobilité, et dont le regard fascine"⁴⁵, constitue l'antithèse parfaite de la mouette, au plumage clair et sans cesse en mouvement.

L'emploi symbolique de la mouette renvoie bien sûr, dans l'univers culturel occidental, à l'oeuvre qui en constitue sans doute l'illustration la plus connue: La Mouette de Tchekhov. Et dans le drame de l'auteur russe se retrouvent les valeurs de pureté et d'innocence que nous avons identifiées jusqu'ici: si Nina Mikhaïlovna peut être comparée à une mouette, c'est bien à cause de sa jeunesse, de sa beauté, de "la douceur de ses traits", de son "expression de pureté angélique"⁴⁶ - pureté et candeur qui seront "tuées" (comme la mouette symbolique) par l'amour dévorant que lui inspirera l'indifférent Trigorine.

La mouette semble donc dotée, dans notre univers culturel, d'une valeur fort positive, essentiellement spirituelle, cristallisée autour des thèmes de la pureté et de l'innocence.

Nous avons déjà noté plus haut l'importance de ces thèmes dans le premier complexe fantasmatique: l'idéal amoureux platonique

44 Cf. ibid., p. 25.

45 Jean-Paul CLEBERT, Bestiaire fabuleux, Paris, Albin Michel, 1971, p. 118.

46 Anton TCHEKHOV, La Mouette, dans Théâtre complet I, Paris, Gallimard ("Folio"), 1973, p. 353.

et désincarné qu'il poursuit Rémy s'y incarne sous la figure de mystérieuses "jeunes filles en blanc". Il nous semble qu'une sorte de filiation puisse s'établir entre ces jeunes filles et la mouette symbolique qui évolue dans le fantasme de Rémy (p. 74-76), et ce par l'intermédiaire du personnage de Madame de Chou.

En effet, Madame de Chou semble bien être la dernière incarnation de cette "jeune fille en blanc", poursuivie depuis l'adolescence par Rémy⁴⁷. Et la mouette lui est associée de façon très claire dans deux brefs fantasmes dont le seul rôle semble d'établir ce lien.

Le premier de ces fantasmes, enchâssé dans la longue scène du restaurant, est assez déroutant au premier abord:

... alors du fond de la Mongolie point un personnage de la cour du grand Khan, (...) il arrive lentement, à pied, (...) grossissant jusqu'à emplir toute la largeur du mur, et puis on ne voit plus que sa tête, c'est la reine? c'est la courtisane en titre? elle a un sourire d'autrefois, elle est coiffée d'une toque, d'un béret, d'un rouleau de fourrure d'une facture remarquable, orné d'une petite tache blanche par devant, une plume de mouette, on dirait, qui lui fait une douloureuse et fascinante beauté, la reine disparaît, le chapeau se retrouve sur la tête de Madame de Chou (32-33).

La présence de ce personnage oriental se justifie par une comparaison faite plus tôt par Rémy, mais exposée à la suite du fantasme - ce qui donne à celui-ci un caractère mystérieux. Un fait est surtout notable: cette "plume de mouette" fait contraste sur un fond de fourrure noire. Il y a donc opposition, au plan visuel, entre deux éléments.

Un autre fantasme associé prend un relief tout à fait particulier, de par sa position stratégique à la fin de la première partie du roman: "une chouette lâcha son cri. Rémy le prit pour

47 Cf. supra, p. 12.

celui d'une mouette" (82). Dans sa brièveté, le fantasme réunit fort étroitement, grâce à la paronomase, les deux termes "chouette" et "mouette". L'effet de contraste (oiseau nocturne/oiseau blanc, aux cris fort différents) ne peut que donner plus de force au rapprochement. Ce cri de la chouette que Rémy entend n'est pas l'annonce d'une mort, comme le veut la tradition populaire: il est plutôt manifestation de la présence de Madame de Chou et en même temps, par l'erreur de perception de Rémy, de cette dualité qui semble régir ses relations avec les femmes⁴⁸.

Le fantasme le plus important de ce "complexe" intervient juste après les confidences de Rémy à Yvonne (p. 74-75). Par le "caractère désordonné des transferts" qui s'y effectuent, la "fuite des images, et en conséquence leur imprécision"⁴⁹, ainsi que par la difficulté que présente son interprétation, ce fantasme se rapproche beaucoup d'un rêve véritable. Intervenant juste après les confidences de Rémy à Yvonne, il nous apparaît comme une sorte de "mise en scène" de la situation intérieure du héros, telle qu'exprimée dans ces confidences. C'est dans cette optique que nous allons maintenant faire une lecture de ses principaux éléments.

Il est dans les champs, c'est l'été, le soleil est haut, très haut, très fort et ne fait pas d'ombre.
(Rémy) court entre les pierres (menhirs de Carnac)...
quelque chose le menace, il a peur.

48 Cette dualité, manifestée par le contraste des couleurs, se retrouve aussi dans la confidence à Yvonne examinée plus haut: l'aspect sensuel d'Yvonne semble relié surtout à son exotisme (elle n'est pas "blanche"), mais d'autre part Rémy note expressément qu'elle porte une "robe blanche" (64), ce qui l'apparente malgré tout aux jeunes filles en blanc de ses fantasmes adolescents... La dualité du personnage (actif, puis calme, objet d'un fantasme de projection fortement sexualisé brusquement transformé en une sorte de confesseur) est ici encore marquée par le contraste du noir et du blanc.

49 MALRIEU, op. cit., p. 131.

Cette présence du soleil est fort significative - et plus encore la mention expresse de l'absence d'ombre. En effet, le feu est un élément médiateur et sauveur⁵⁰; il joue ici ce rôle en rendant impossible la présence de l'ombre. Celle-ci, dans la pensée jungienne, "est une sorte de "double" incarnant le refusé, le non-vécu ou le refoulé"⁵¹ du sujet: si elle est absente, c'est donc que le refusé et le refoulé sont disparus, ou plutôt qu'ils sont sortis de l'ombre de l'inconscience pour être dévoilés sous le soleil de la conscience. Dans ce fantasme Rémy se découvre à lui-même, en pleine lumière: d'où justement sa peur, devant cette révélation des aspects cachés de son être.

(...) et alors une mouette fond du ciel vers la foule. Les gens se dispersent. La mouette est aveugle peut-être car, allant d'une pierre à l'autre, elle se frappe à chacune d'elles (...). Rémy a très peur pour l'oiseau. Celui-ci s'envole plus haut et se dirige vers lui. Il s'abat avec force sur sa pierre et tombe à ses pieds.

La mouette représente l'idéal de pureté et d'innocence, purement spirituel, qui anime Rémy. Cet idéal "aveugle", refusant de faire face à la réalité, se heurte constamment aux pulsions et désirs sexuels de Rémy - figurés par les menhirs de Carnac, dont la valeur de symboles phalliques n'a pas à être démontrée. Rémy a évidemment peur que cet idéal ne soit détruit - ce qui finit pourtant par se produire. Mais tout n'est pas perdu...

Une transformation merveilleuse s'opère en effet: cet idéal détruit se transforme en une tête, "une tête recouverte de longs cheveux bruns". A qui peut-elle bien appartenir, sinon à Madame de Chou, "Brune dont les coiffeurs divins sont des orfèvres" (29), qui "liss(e) ses longs cheveux avec de grands gestes lents" (86)? Rémy écarte ces cheveux,

50 VAN DE WINCKEL, op. cit., p. 39-40.

51 Christl VERDUYN, L'oeuvre narrative de Jacques Ferron vue dans une perspective jungienne, Thèse de M.A., Université d'Ottawa, 1976, p. 17.

découvre la figure et les yeux qui s'ouvrent: "dans ses mains, la tête s'élève vers lui et à mesure qu'elle s'élève le corps se reforme et se redresse". La femme est en quelque sorte recréée dans son aspect corporel et ce, comme par la volonté de l'homme. L'idéal de Rémy est mort, mais il y a gagné de découvrir une femme. Le décor change brusquement: "ils sont maintenant sur une immense plage de sable blanc et des centaines de mouettes piaillent à qui mieux mieux". La mouette, délestée de ses valeurs symboliques, est renvoyée à son décor naturel qui, dans ses valeurs de blancheur et d'étendue, semble figurer l'ouverture d'un monde nouveau...

Certains éléments de ce rêve éveillé demeurent toutefois plutôt obscurs, comme la présence de ces gens "en blouses blanches de médecins ou d'infirmiers". Que viennent-ils faire là? Rémy suppose qu'ils sont "rassemblés par un événement spécial" - mais de quel ordre? Quatre de ces personnages restent avec Rémy, chacun à l'abri d'un menhir, et ils "arrache(nt) des plumes (à la mouette) avec un ricanement" quand celle-ci passe à leur portée. Quelle est la raison de ce comportement? Il est difficile de répondre avec certitude: nous pouvons tout au plus émettre une hypothèse. Ces personnages ne représenteraient-ils pas des gens qui auraient tenté de "guérir" Rémy de son idéalisme, comme par exemple des psychiatres? Nous retrouvons dans le roman trois mentions de "psychanalystes" (17, 36 et 114), et ce sont là les seuls médecins qu'on y rencontre. Pour Rémy, ces médecins auraient pu s'attaquer à son idéal, essayer de lui "couper les ailes" (ou de lui arracher des plumes)...

Mais il ne s'agit là que d'une hypothèse, et d'un élément relativement secondaire dans l'ensemble du rêve. Celui-ci peut être considéré comme une sorte d'aboutissement, de résolution intérieure du problème posé dans le premier complexe fantasmatique grâce à Yvonne.

Rémy accepte la mort de son Idée~~de~~ amoureux et son remplacement par une relation plus équilibrée avec Madame de Chou: le dualisme qui le déchirait s'abolit - mais sans que tous ses problèmes s'effacent pour autant.

5.6.3 L'enfant, ou la jouvence narcissique

Un autre complexe fantasmatique, situé cette fois dans la troisième partie, permet en effet d'explorer à nouveau la personnalité de Rémy. Ce dernier complexe, au lieu d'être centré sur un personnage ou un symbole, s'organise plutôt autour d'un thème, celui de l'enfance, et d'une démarche intérieure, le dédoublement narcissique.

Le thème de l'enfance est d'abord posé dans un fantasme "descriptif". Rémy s'est réfugié tard dans la soirée chez les S., couple de ses amis dont le mari est armateur, et qui vit dans une vaste et vieille maison, pleine de portraits d'ancêtres et de grands voiliers d'autrefois: cette atmosphère influence les pensées de Rémy, qui finit par voir son hôte comme un "capitaine d'un trois-mâts montant les marches du petit escalier vertical qui, par-delà l'écouille, conduisait au pont des cabines" (123). Rémy est frappé par le calme du manoir ainsi transformé en voilier:

(...) le bateau devait être immobilisé par les sargasses géantes ou alors figé à tout jamais dans les glaces polaires; demain les matelots, de leurs haches d'abordage, couperaient les têtes de plantes gluantes qui s'agrippaient à la coque ou, armés de pics, de dynamite, briseraient les embâcles, à moins que le soleil... (125).

Tout ce texte respire les lectures d'enfance, les romans d'aventures merveilleuses sous les tropiques ou près des pôles⁵²: l'imagination de Rémy le ramène à une époque antérieure, en une sorte de prélude

52 L'image de "navires-trésors emprisonnés dans les glaces" apparaît d'ailleurs dans une évocation de Rémy heureux, imaginant des histoires pour le "Bonhomme" (25).

au grand retour en arrière. En effet, quand Rémy se verra enfant, ce sera sous l'apparence d'un petit matelot:

(...) il portait un costume de matelot si l'on en jugeait par l'encolure et les lignes blanches du col bleu marine... sur les manches des bras qui serraient si fort la tante au compliment il y avait deux petites ancrs blanches (132).

Mais avant d'en arriver là, Rémy doit passer par plusieurs étapes. La longue séquence fantasmatique s'étendant des pages 128 à 135 se divise en effet en trois parties, chacune d'entre elles correspondant à un processus psychique particulier.

La première de ces parties (128-130) est caractérisée par des manifestations d'eidétisme de la part de Rémy. Ce phénomène est ainsi défini par Henri Piéron⁵³:

Anomalie présentée par certains individus, surtout de jeunes enfants, telle qu'ils peuvent revoir en esprit des objets préalablement examinés. L'image eidétique diffère de l'hallucination en ce qu'elle est reconnue comme subjective, et de l'image ordinaire en ce que le sujet affirme la voir réellement.

La description qui est faite des activités de Rémy dans ces quelques pages pourrait servir d'illustration parfaite à cette définition. Dans un premier temps, Rémy prend conscience du phénomène:

(Le portrait) qui lui faisait face, directement, l'intrigua, il l'étudia, sourit, détourna la tête, mais le portrait, bien qu'il ne l'eût plus devant les yeux, prit quelques secondes à disparaître (...). Il tourna les yeux à nouveau vers le cadre; cela coïncidait à peu près (128).

Rémy essaie ensuite de se rappeler la place exacte de chacun des personnages; mais pour ce faire, il doit "examiner minutieusement la gravure" (128), qui nous est décrite dans le plus grand détail⁵⁴. Il réussit finalement

53 Henri PIERON, Vocabulaire de la psychologie, Paris, Presses universitaires de France, 1973, p. 142.

54 On peut résumer cette description dans le schéma suivant: fils 2 - fille 1 - père - mère - (.....)-fille 2 - fille 3 - fils 1.

à rassembler tous ses éléments: "Aucune erreur, il l'avait bien" (130).

Mais la possibilité même d'un tel phénomène est remise en question par certains auteurs, dont Louis Millet, qui ne voit dans l'image éidétique qu'"une fabrication artificielle, un produit du laboratoire de psychologie"⁵⁵. Rémy n'est pourtant pas en laboratoire, et les expressions qu'il emploie pour décrire son image sont sans équivoque: "suspendue entre quatre murs" (130), "écran flottant immobile dans l'espace à mi-chemin entre le plafond et le lit" (131). Il semble donc qu'il faille compter Rémy parmi les "quelques très rares adultes"⁵⁶ qui peuvent voir (ou croient voir?) des images éidétiques.

Cette image n'est pas sitôt fixée qu'elle devient pour Rémy l'occasion d'un fantasme de projection (130-132). Ici encore, le phénomène prend du temps à se compléter. Rémy perçoit d'abord "quelque chose en plus" sur son image éidétique; il décroche ensuite le tableau et y découvre, entre la mère et la seconde fille, "un trou noir", où il ne tarde pas à voir quelqu'un. Après une brève pause, il revient à "son" image et aperçoit le nouveau personnage "de façon nette et précise" (131): Il s'agit là d'un "mécanisme de projection sur le stimulus d'une figure privilégiée"⁵⁷, qui se produit le plus souvent dans un état de somnolence. Rémy a beaucoup bu, pendant les quelques heures qui précèdent ce moment: un verre de cognac avec les F. (119), un autre avec les S. (123), et un troisième pour monter à sa chambre... L'alcool et la fatigue aidant, ce phénomène est donc explicable.

⁵⁵ MILLET, op. cit., p. 67.

⁵⁶ Ibid., p. 66.

⁵⁷ MALRIEU, op. cit., p. 15.

Rémy décrit ce nouveau personnage: "un petit garçon de neuf ou dix ans", qui se tient serré contre la seconde des filles, "la tête légèrement penchée, les yeux regardant quelque peu en dessous" (131). Ce détail renvoie de toute évidence à une mention antérieure (28), ce qui permet déjà d'identifier l'enfant. Rémy remet ensuite en question l'interprétation des relations de famille qu'il avait élaborée en décrivant le tableau:

(...) il était menacé... de quoi? par qui? le Père était-il le Grand-Père, un des Fils son père ou l'une des Filles sa mère? famille sans beau-frère ni belle-soeur! ou était-il le fils, rejeton de vingt ans plus jeune, du Fils aux trois petits canons? (...) il serrait désespérément le bas du corps de la jeune tante, c'était la tante, Rémy en avait décidé sans plus tarder (132).

Ce passage fait évidemment allusion à la situation oedipienne⁵⁸; l'enfant semble vouloir y échapper en se raccrochant à une femme dont Rémy décide qu'elle est la tante. Or la figure d'une "tante bien-aimée", "un trésor de tendresse et de patience" (99), qui partageait quelquefois son lit (55), se profilait dans ses souvenirs d'enfance... Cette personne semble donc, d'après ces indices, avoir joué un grand rôle dans l'enfance de Rémy et dans la constitution de sa personnalité.

A ce moment, nous savons qui est ce nouveau personnage; et Rémy le voit si clairement qu'il distingue les moindres détails de son habillement (cf. les "deux petites ancrs blanches" sur les manches du

58 Il faut souligner ici que Benoit semble manifester une connaissance certaine de plusieurs concepts psychologiques (cf. supra, sa "démonstration" de l'éidétisme) et psychanalytiques, comme le montrent cette allusion à l'Oedipe, capitale pour la compréhension du personnage, ainsi que la mention du fantasme de femme phallique. Une approche autobiographique de Quelqu'un pour m'écouter et du Marin d'Athènes pourrait assez facilement y faire voir la "mise en scène" narrative ou dramatique d'une (éventuelle) psychanalyse de l'auteur (voir aussi supra, p. 127, les diverses allusions aux psychanalystes). Dans le cas du Marin d'Athènes, le "jeu du matelot" ressemble fort à un psychodrame - conçu cependant par le "patient" lui-même mais aboutissant finalement à une catharsis libératrice.

costume de marin). L'enfant n'a plus besoin du tableau pour l'entourer, il accède à l'existence autonome: "Rémy se rallongea sur le dos, les yeux au plafond: le petit garçon était là, qui le regardait" (132).

C'est alors que s'engage une nouvelle étape, celle de l'i-
dentification et du dialogue (132-134). Des éléments descriptifs continuent d'affirmer que cet enfant est bien Rémy: ces yeux "offrant l'impossible", ce "coeur-abîme", "sans fond et insaisissable", nous les connaissons déjà (cf. p. 27-28, 41 et 42); nous les reconnaissons en même temps que Rémy, qui s'adresse finalement à cet enfant, à cet autre lui-même surgi de sa pensée.

Que lui dit-il? Essentiellement une chose: qu'il n'a pas à essayer de tout comprendre de la vie et des hommes, et surtout, qu'il a le droit de vivre et d'être heureux:

(...) prends! accepte! prends la mer, les gens, et pense un peu moins et arrête surtout de remercier et ne crains pas toujours de perdre ce que tu as, on ne te rend pas service, tu ne dois rien, on est bien content de t'avoir, et tu n'a pas à offrir l'Univers (133).

Rémy trace ainsi, à sa propre intention, un programme de vie - non sans regret pour les années passées. Mais ce programme n'est pas valable que pour lui, ce n'est pas seulement à lui-même qu'il s'adresse:

(...) écoute-moi, c'est moi Rémy, c'est toi... Rémy bifurqua, désembraya et repartit sur une nouvelle voie sans qu'il s'en rendît compte ou à peine, c'est toi C. c'est toi Bonhomme, cher vieux Bonhomme! moi, toi, l'autre, c'est pareil (134).

Le dédoublement devient ici multiplication, et s'affirme sans équivoque, autant dans le réel que dans l'imaginaire: "tout est pareil", le fils est le double du père, la vie est encore possible, la "jouvence narcissique" et la filiation naturelle s'unissent pour fournir à Rémy une raison et une nouvelle façon de vivre.

5.7 Rémy et Narcisse

Cette série de fantasmes arrivant à la fin du roman vient en quelque sorte le couronner, et nous fournir une clé permettant une interprétation globale du personnage de Rémy et des diverses manifestations de son imagination, telles que nous venons de les décrire. Cette interprétation est tout entière fondée sur la théorie du narcissisme⁵⁹, et nous amène à poser l'hypothèse que Rémy se retrouve, pendant cette longue soirée décrite par le roman mais aussi dans toute sa vie depuis l'enfance, en état de retrait narcissique.

La source de cette situation réside bien entendu dans la tendre enfance du sujet. L'évolution de celui-ci procède en fait selon deux étapes: la première, généralement connue sous le nom de "narcissisme primaire", est ainsi décrite par L. Corman:

stade où l'être n'a souci que de lui-même, consacre toute sa force vitale à sa croissance et, du fait qu'il ne rencontre de la part du milieu aucune résistance, a l'impression, encore que très confusément, que ses désirs ont pouvoir de toute-puissance.

Mais bientôt, l'adaptation au milieu se heurte à des obstacles qui peuvent aller jusqu'à mettre la vie en danger. L'expansion est alors arrêtée, (...) il y a frustration des désirs. L'enfant (...) doit quitter le monde magique de ses premiers mois, où ses désirs étaient satisfaits tout de suite, complètement et sans effort, pour accéder à la notion d'une réalité et des limitations de celle-ci⁶⁰.

Ce passage du principe de plaisir au principe de réalité, accompli grâce aux frustrations, n'a cependant rien que de très normal et doit se produire pour tous les enfants. C'est par la suite que l'on peut en arriver au stade, potentiellement pathologique, du narcissisme proprement dit, qui

59 Telle qu'exposée par Louis CORMAN dans son ouvrage Narcissisme et frustration d'amour, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1978, 257 p.

60 CORMAN, op. cit., p. 8-9.

est consécutif à un état dépressif:

lorsque les relations affectives viennent à faire défaut - que ce soit par suite de graves frustrations, ou par un manque d'élan vital initial, ou par peur des pulsions - la puissance de l'expansion vitale native ne suffit pas (...) à maintenir à son niveau normal le sentiment de valeur indispensable à tout être pour progresser. Il se produit alors une chute de ce sentiment de valeur, de l'estime de soi, de l'élan vital et de la joie de s'accomplir; cette chute, c'est l'état dépressif⁶¹.

Dans le cas qui nous occupe, peut-on identifier les sources de cet état dépressif? Il semble bien que la peur des pulsions (surtout oedipiennes) l'explique en bonne partie. Considérons à nouveau le passage où Rémy interprète les relations parentales entre les personnages du tableau qu'il examine (132): il envisage rapidement la possibilité qu'une des filles soit sa mère, mais quand vient le temps d'identifier la personne dont "il (serre) désespérément le bas du corps", il "(décide sans plus tarder)" qu'elle est sa tante... N'est-il pas possible de voir là un refus des pulsions oedipiennes, détournées au profit d'un objet moins traumatisant? Un autre facteur peut aussi être entré en ligne de compte, soit la maladie dont l'enfant fut victime, et qui eut pour conséquence une infirmité au niveau des jambes (cf. 89). Freud note en effet que

nous croyons tous être en droit de garder rancune à la nature et au destin en raison de préjudices congénitaux et infantiles, nous réclamons tous des compensations à de précoces mortifications de notre narcissisme, de notre amour-propre⁶².

La réunion de ces deux facteurs peut ainsi justifier la baisse du sentiment de sa valeur ressentie par l'enfant. Celui-ci en arrive alors à une rupture plus ou moins complète des relations avec l'entourage, qui

61 Ibid., p. 53 (c'est l'auteur qui souligne).

62 Cité par Pierre BOURDIER, "Handicap physique, préjudice, exception", Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 13, printemps 1976, p. 273. Rémy ne manque d'ailleurs pas d'exprimer sa révolte contre Dieu, "contre (son) amour qui (blesse), contre cet amour assez fort pour broyer les membres de l'être élu" (90).

se produit pour éviter l'angoisse de l'état dépressif, lorsque le maintien d'un contact avec autrui qui n'apporte plus au sujet aucun réconfort risquerait d'accentuer le sentiment de dévalorisation et de culpabilité⁶³.

Le sujet est alors en état de retrait narcissique, et

l'on voit alors chez (lui) la vie fantasmatique remplacer plus ou moins complètement la vie réelle, avec cet avantage apparent que les insuffisances du sujet, son incapacité à faire face à ses problèmes se trouvent compensées par des fantasmes de puissance⁶⁴.

De fait, ces fantasmes prennent deux formes principales: recherche d'un substitut maternel (qui fournit au sujet l'amour et la confiance dont il a besoin), et, s'il ne peut le trouver, création d'un "double", c'est-à-dire (d')un être aussi identique à (lui-même) que possible⁶⁵, qu'il peut alors aimer tout en se permettant de s'aimer lui-même. Rémy semble à nouveau passer par ces deux étapes.

En premier lieu, il se découvre un substitut maternel: cette "tante bien-aimée", "trésor de tendresse et de patience", (99) qui partageait quelquefois son lit (55) et à qui il se raccroche désespérément dans son fantasme (132), semble toute désignée pour remplir ce rôle.

La grande majorité des sujets en retrait narcissique ne sont pas parvenus à dépasser la situation oedipienne. (...) Par régression, ils tendent à remplacer la relation triangulaire de l'Oedipe par une relation binaire avec un ou deux personnages parentaux de type nourricier⁶⁶.

C'est bien là le cheminement que semble suivre Rémy, du moins pendant son enfance, cheminement qui n'est pas sans analogie avec le phénomène

63 CORMAN, op. cit., p. 41.

64 Ibid., p. 45 (c'est l'auteur qui souligne).

65 Ibid., p. 13.

66 Ibid., p. 40 et 67-68.

du Roman familial⁶⁷, où l'enfant, toujours en évitant la situation oedipienne, en vient à renier complètement sa famille réelle au profit d'une famille imaginaire (le plus souvent "royale"), narcissiquement plus gratifiante.

Mais arrive l'adolescence, incapable de se satisfaire plus longtemps d'une telle relation: la seconde étape est alors atteinte, et Rémy commence à se projeter un double. Un personnage semble représenter une sorte de transition entre le substitut maternel et le double projeté: il s'agit du jeune homme rencontré à Québec lors des premières auditions musicales, et par qui Rémy reconnaît "avoir été marqué d'une façon spéciale" (51). Cet ami est "sorti d'une enfance d'enfant malingre et chétif grâce au vélo, à la boxe et aux exercices Muller" (53), il est passionné de musique et de poésie - en cela, il représente un double de Rémy, fourni par la réalité, et embelli peut-être par l'admiration. D'autre part, il est aussi "un protecteur, un grand frère sympathique mais en même temps arrogant, aux poings nerveux et chevaleresques" (53), ce qui l'identifie plutôt à une figure parentale, qui renforce Rémy dans le sentiment de sa valeur personnelle et lui fournit une image paternelle à laquelle il peut s'identifier.

Ce personnage s'efface cependant, ne laissant à Rémy d'autre choix que de continuer à vivre avec les doubles qu'il se projetait depuis un certain temps déjà, et qui sont cette fois le pur produit de son imagination: les jeunes filles en blanc. Levons tout de suite une difficulté: comment un double, un être aussi semblable que possible au sujet, pourrait-il prendre pour Rémy la forme d'une jeune fille? Corman

67 Etudié en profondeur par Marthe ROBERT dans Roman des origines et origines du roman, Paris, Gallimard ("Tel"), 1976.

mentionne que le cas se rencontre, et qu'à ce moment le sujet n'aime pas "ses partenaires féminines en tant que femmes, mais en tant que partie féminine de son propre Moi"⁶⁸ - ce qui décrit fort bien, on le verra, les relations de Rémy avec les femmes. N'oublions pas non plus que Rémy n'a pas dépassé le stade oedipien: il manifeste encore une très forte ambivalence sexuelle (comme le montre bien le fantasme de femme phallique examiné plus haut), et rien n'empêche donc que le substitut maternel prenne forme masculine (le "grand frère" évoqué ci-dessus), ou le double du sujet forme féminine.

Ce double constitue évidemment la projection de Rémy tel qu'il se voit, doté de valeurs fort positives tendant toutes vers un angélisme qui exclut radicalement toute pulsion sexuelle:

l'essence même du choix narcissique (...) réside en ce que le sujet ne s'intéresse à l'objet de son choix que dans la mesure même où la possession de celui-ci peut apporter d'accroissement au sentiment de sa propre valeur; il ne s'agit donc pas de donner, mais de recevoir, et de recevoir quelque chose d'un autre soi-même⁶⁹.

Tout cela peut bien se dérouler tant que le double demeure imaginaire; mais quand il s'incarne en une personne réelle, la situation ne peut que changer du tout au tout. En effet, "les narcissiques vont jusqu'à voir (dans les autres) non des personnes authentiques dans leur pleine réalité, mais de simples reflets de leur personnalité à eux"⁷⁰. Rémy ne fait rien d'autre, comme le prouve bien cette notation:

presque toutes il les acceptait (les femmes) parce que d'abord il ne voyait spontanément que celles qui auraient pu prendre la place de l'élue, les autres il ne les voyait pas, tout simplement (30).

Et le récit qu'il fait de son mariage trahit aussi cette même perception pour le moins confuse:

68 Ibid., p. 63 (c'est l'auteur qui souligne).

69 Ibid., p. 62.

70 Ibid., p. 68.

Un jour, un soir, je la rencontrai où une en son genre ou à peu près. pour ce que je la connaissais! et peu après, un matin, je l'épousai (72).

Cette "inconnue", qui ressemble au mirage chéri mais se révèle une personne réelle le déçoit bien sûr profondément; et comment pourrait-il en être autrement? Même s'il rencontrait son double, Rémy en arriverait inévitablement à le détester, puisque, fondamentalement, il se déteste lui-même (à cause du manque de valeur personnelle, très fortement ressenti, qui est à la source de son narcissisme)⁷¹. Mais Rémy n'est pas conscient de ce fait, et continue de courir après son fantôme, en présentant dans ses relations avec les autres - et singulièrement avec les femmes - les caractères fondamentaux du comportement narcissique: colère et insatisfaction devant toute manifestation d'autonomie; jalousie, conséquence d'un besoin exclusif de l'autre; susceptibilité et hypersensibilité "se traduisant par des signes de souffrance disproportionnés aux actions agressives du milieu et aux atteintes réelles"⁷². Le narrateur reconnaît ces "défauts" au cours de la seconde partie:

j'ai longtemps été soupçonneux et jaloux, (...) du soir au matin, sur la fois (sic) d'une légère hésitation (de la part des jeunes filles), d'une contradiction apparente dans les faits ou les mots, d'un incident raconté différemment la deuxième fois, commençant alors à les soupçonner et mettant chaque parole, chaque sentiment en doute et devenant assurément odieux (96).

faire oublier auprès des femmes aimées, des femmes de mes vingt ans, mon intransigeance, mes exigences, mes évasions répétées aux pays brumeux de l'amertume et de la rancune. (...) je n'y arrivais pas, je perdais l'amour et je gardais l'amitié... ou bien alors je me fâchais, écrivais des lettres d'injures, remplies d'orgueil insensé - mon existence même, les marques de mon influence sur elles me vengeraient - qui n'arrangeaient rien... (100).

Ces lettres vengeresses représentent naturellement une réaction de surestimation du Moi, un mécanisme de compensation faisant suite à un

71 Cf. Béla GRUNBERGER, Le Narcissisme, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1975, p. 271.

72 CORMAN, op. cit., p. 43.

renouvellement de la blessure narcissique. Le sujet peut par la suite se persuader du peu d'importance de ces événements ("et la vie reprenait son cours", p. 100); il peut même présenter extérieurement tous les signes d'un calme et d'un bonheur parfaits: il n'en demeure pas moins déchiré intérieurement par le sentiment de son vide, de son absence de valeur. Cette dualité peut conduire à un véritable dédoublement du sujet, clairement posé lors de la scène du restaurant (21-32), lorsque le personnage de Rémy se divise en deux entités distinctes et antithétiques:

le triste Rémy, le joyeux Do, l'inquiet Rémy, l'ironique Do font la ronde, une ronde à un seul personnage... (...) Rémy est inquiet, Do sourit doucement, (...) Rémy chasse les papillons noirs puis sous la pression du pied de Madame de Chou sous la table, revient se superposer exactement à Do et sourit à la mesure exacte du sourire de Do (32).

Il est évident qu'une telle tension intérieure du sujet ne peut se prolonger indéfiniment: arrive un moment où il n'en peut plus, où il doit se permettre d'être lui-même en toute liberté, d'exprimer tout ce qu'il y a en lui d'amertume et de déception. Une seule solution reste alors: la fuite; l'évasion dans la solitude - comportements fort fréquents chez les narcissiques⁷³. Et c'est cette fuite, ce retour sur soi, cette longue plainte qui peut aussi tourner à la récrimination ("Je ne suis pas aimé!") que nous présentent les première et troisième parties du roman.

Une extraordinaire agressivité peut alors monter au jour, comme dans ce passage du début du roman:

les femmes qui ne le deviendront jamais, les filles soumises, les mères sangsues, les mères vampires, les mères qui étouffent lentement mais pas mieux que les lianes, dans la jungle, les arbres sur leur passage,

73 Cf. ibid., p. 70 et 137.

et les pères rubiconds de bourgeoisie, d'hypocrisie, qui achètent leurs enfants d'une monnaie marquée à leurs propres, à leurs seules initiales, faire sauter les pétards et qu'ils ne puissent jamais plus dormir et qu'ils crèvent! (14-15)

Le narrateur de la seconde partie tiendra un tout autre langage, parlant de son "enfance calme, protégée" (89), reconnaissant avoir été "choyé par une mère qui s'en défendait bien" (90), mais notant en même temps qu'il s'agissait là d'une "vie intra-utérine continuée" (89)... Il semble bien qu'une grave rupture soit intervenue, provoquant la cessation de cet état de fusion, rupture pouvant coïncider avec l'avènement des pulsions oedipiennes. Le narrateur exprime donc, fort consciemment, cette nostalgie du paradis perdu, alors que le personnage trahit par son agressivité la force des frustrations subies lors de cette rupture. La dualité profonde de Rémy se trouve ainsi une fois de plus démontrée: le narrateur et le personnage expriment des sentiments différents à l'égard d'une mère perçue de façon fort ambivalente, ces sentiments correspondant à deux étapes successives d'un même développement⁷⁴.

74 Le même phénomène semble encore se retrouver dans Le Marin d'Athènes. En effet, l'image de la "bonne mère" correspond en tous points à celle du roman ("Quant il était petit, il était drôle, cet enfant... pas moyen de le gronder tellement il était désarmant" - p. 121), et Rémy semble lui manifester des sentiments filiaux assez tendres. Mais le "jeu du matelot" nous dévoile en elle la "mauvaise mère", la tenancière de tripot tuée symboliquement par Rémy en même temps que sa fille. Celle-ci représente, nous l'avons vu (cf. supra, n° 31) le désir sexuel de Rémy, désavoué par son assimilation à l'inceste. La "mauvaise mère", tuée par son fils, ne pourrait-elle pas représenter l'objet des pulsions oedipiennes (celle qui leur aurait "donné naissance"), contre qui Rémy déchargerait toute son agressivité (comme il le fait au début du roman)? Ce double meurtre symbolique liquiderait ainsi la lourde hypothèque pesant sur Rémy... Ce "règlement de comptes" se complète vers la fin de la pièce, par la mise à distance de la "bonne mère". La tentation du retour au paradis perdu de la petite enfance (qui empêchait l'établissement de relations véritables avec les autres) est alors repoussée, le désir sexuel peut s'exprimer timidement, mais sans craintes ou frustrations intérieures (lors de la visite chez Yvonne), et le retour au foyer conjugal semble se dérouler sous les meilleurs auspices (cf. supra, n° 33). L'ambivalence de Rémy face à la figure maternelle s'efface donc dans la pièce, alors qu'elle s'affirmait dans le roman: si l'on tenait les deux Rémy pour un

Mais l'amertume face à la "mauvaise mère" ne peut s'exhaler que dans un univers clos, propre à Rémy, où celui-ci peut en outre s'entourer de personnages répondant mieux à ses attentes:

(La) crainte narcissique d'être mal aimé oblige le narrateur à réduire à l'extrême ses relations avec le monde, d'où la rareté des personnages observée dans le roman. La ténuité romanesque est le résultat obligé de la tangente narcissique adoptée dans l'ouvrage. Pour diminuer les risques d'affrontement, le narrateur introduit plutôt des personnages par le biais du rêve⁷⁵.

Ces remarques de P.-L. Vaillancourt à propos de la première oeuvre d'un jeune romancier s'appliquent fort bien à notre roman, à la condition toutefois de remplacer "le narrateur" par "le personnage"⁷⁶. Celui-ci introduit donc dans ses fantasmes des personnages qui lui fournissent ce qu'il recherche vraiment:

tous ces sujets veulent être aimés sans donner en retour: il n'y a pas échange, aucun dok mutuel; les narcissiques veulent être aimés pour eux-mêmes; inconditionnellement, c'est-à-dire quelle que soit leur attitude envers l'entourage et leur conduite⁷⁷.

seul et même personnage, on pourrait dire que Le Marin d'Athènes mettrait en scène une étape ultérieure (ou du moins plus avancée) de son développement. Le titre même de la pièce ainsi que les indications scéniques régissant le fantasme meurtrier de Rémy ne sont certes pas indifférents:

si le symbole n'était pas trop évident, il pourrait être efficace de faire un mix de l'image qu'elles /la mère et Yvonne/ forment avec la même (d'elles), mais habillées de blanc (à la grecque) robes longues jusqu'à terre (119).

La scène fut ainsi réalisée par Jean-Paul Fugère en 1965, les deux femmes récitant sur ces images des textes que nous n'avons pu noter, mais qui nous rappelaient les plaintes de certains personnages de tragédie grecque (comme par exemple dans Les Troyennes). La justification d'une telle mise en scène (par ailleurs plus ou moins réussie) n'est-elle pas compréhensible, dans une pièce où le noeud dramatique conjoint de façon assez insolite les mythes d'Oedipe et d'Oreste?

75 Pierre-Louis VAILLANCOURT, "Narcissisme et premier roman", dans Journal of Canadian Fiction, nos 25-26, 1979, p. 159-160.

76 Distinction toute relative, vu leur identité dans le roman, mais que nous croyons utile de maintenir constamment.

77 CORMAN, op. cit., p. 67.

Yvonne semble bien répondre à ces exigences: son attitude pour le moins active lors de ses précédentes rencontres avec Rémy (cf. 63-68) dispense celui-ci de toute initiative, et elle peut aussi, par le biais du fantasme, devenir l'oreille attentive à qui Rémy pourra confier sa détresse de n'être pas aimé, et son besoin extrême d'un amour qui lui procure enfin le sentiment de valeur dont il est tellement dépourvu.

Ces deux sentiments ne s'expriment nulle part ailleurs plus fortement que dans le dernier fantasme de Rémy, où il se revoit enfant,

avec ces yeux mendiant l'amour, avec ces yeux offrant l'impossible, avec ces yeux reflétant l'orgueil et la tyrannie d'un coeur-abîme, d'un coeur sans fond, d'un coeur insaisissable (132).

Les paroles qu'il adresse alors à ce double de lui-même prennent une valeur toute particulière:

ferme les yeux un peu, cesse de dévisager ainsi tout le monde, cela ne t'aidera pas de voir clair, ne fais pas ainsi confiance à chacun, même à ceux que tu chéris le plus, ferme les yeux et ne tente plus de tout voir, de tout comprendre, (...) va jouer, Bon Dieu, plonger, nager, (...) prends! accepte! prends la mer, les gens, et pense un peu moins et arrête surtout de remercier et ne crains pas toujours de perdre ce que tu as, on ne te rend pas service, tu ne dois rien, on est bien content de t'avoir, et tu n'as pas à offrir l'Univers, ni un amour gros comme la maison, ou gros comme le monde, même Dieu n'en voudrait pas... (133):

Cet amour total et inconditionnel, ce sentiment de valeur personnelle, Rémy se les offre ici à lui-même, et dans des termes qui font bien sentir quels efforts il a faits pour les mériter (alors même qu'il refuse cette conception de l'amour), et quelles souffrances il a endurées de ne pouvoir les obtenir. Les choses n'en restent cependant pas là:

écoute-moi, c'est moi Rémy, c'est toi... Rémy bifurqua, désembraya et repartit sur une nouvelle voie sans qu'il s'en rendît compte ou à peine, c'est toi C. c'est toi Bonhomme, cher vieux Bonhomme! moi, toi, l'autre, c'est pareil (134).

Le fils remplace le père sans le moindre problème, ce qui montre bien que l'amour de Rémy pour le "Bonhomme" n'est pas purement paternel, mais bien plutôt narcissique. Rémy aime en son fils un autre lui-même mais cette fois amélioré, dépourvu des "tares" qui ont empoisonné sa vie, comme par exemple l'infirmité: décrivant une photographie du "Bonhomme", Rémy note qu'il "est en bottes, bien planté sur ses jambes, droites, solides" (88; nous soulignons); cette insistance n'est sans doute pas gratuite... La mention de "l'autre" fils, tué bêtement dans un accident, n'est pas non plus sans importance: le nom que Rémy lui donne le plus souvent ("petit dieu blond") renvoie clairement à un "fantasme primitif universel mégalomane" ⁷⁸ né de la tradition chrétienne, celui du "divin enfant": "centre rayonnant de l'univers, (...) entouré de ses parents, (...) divinisé, adoré par tous" ⁷⁹. Cet autre enfant est encore un double narcissique de Rémy, doté de valeurs extrêmement positives: on comprend la douleur du père lors de la mort de cet autre lui-même, paré de toutes les perfections et objet d'un amour universel...

La longue soirée que vit devant nous Rémy, ainsi que l'ensemble de son existence depuis l'adolescence semblent donc tout entiers placés sous le signe de Narcisse, sans cesse à la recherche de l'amour qui lui donnerait des raisons de vivre, et en même temps toujours renvoyé à la contemplation stérile de son image dans l'eau. Nous avons cru percevoir, suite à l'analyse des fantasmes groupés autour du symbole de la mouette ⁸⁰, une résolution du dualisme de Rémy: il convient peut-être maintenant de remettre cette affirmation en question. Bien sûr

78 GRUNBERGER, op. cit., p. 205.

79 Ibid.

80 Cf. supra, p. 127-128.

la mouette, image de la jeune fille en blanc (elle-même double narcissique de Rémy) meurt et est remplacée par un être "réel", Madame de Chou: mais n'est-ce pas encore Rémy qui lui "donne naissance", qui lui procure un corps en l'élevant jusqu'à lui (76)? Madame de Chou ne serait-elle encore qu'un double de Rémy, plus "réel" dans doute qu'auparavant, mais encore investi de nombreuses valeurs narcissiques?

Il est permis de le croire, d'autant plus que le dédoublement et l'ambivalence - qui semblent les caractères fondamentaux de la personnalité de Rémy - subsistent et sont même érigés en système dans la forme même du récit que nous lisons. En effet, peut-on trouver plus belle illustration du narcissisme que la structure narrative de ce texte, où Rémy se dédouble en narrateur et personnage, le premier se regardant vivre à travers le second, lui insufflant l'âme et le constituant en "personnage littéraire" - ce qui n'est peut-être qu'une autre façon de panser une fois de plus la blessure narcissique⁸¹?

81 A ce sujet, cf. VAILLANCOURT, loc. cit., p. 256-257. Le statut de personnage littéraire indépendant que se donne Rémy apparaît fort clairement à la fin de la seconde partie: après que le narrateur a avoué qu'il est Rémy, il annonce la troisième partie sur un ton fort détaché, comme s'il parlait de quelqu'un de tout différent: "il reste du côté de chez Rémy... puisque je parle en son nom, je puis dire que là vraiment, lui seul est en cause" (107). Le narrateur "se cède" la parole, mais cette fois en tant que personnage littéraire.

CONCLUSION

Nous voici donc ramenés à notre point de départ, l'aspect formel du texte. Et il semble bien, d'après le déroulement de notre recherche, qu'une homologie puisse être établie entre la donnée psychologique fondamentale de l'oeuvre et son fonctionnement diégétique.

Celui-ci présente en effet, comme nous l'avons vu au chapitre premier, une étroite parenté avec le modèle discursif de l'autobiographie. Or l'autobiographie, de par sa définition même, implique un dédoublement du sujet en narrateur et en personnage. Cette forme privilégiée du retour sur soi n'aboutit-elle pas toujours à la création d'un double livresque de l'auteur, projeté par celui-ci avec des motivations exhibitionnistes ou narcissiques¹? Dans ce cas, la distance temporelle entre le moment de la narration et les faits racontés justifie en grande partie le dédoublement: le narrateur n'est plus vraiment le personnage.

Une telle distance est constamment maintenue dans le roman de Benoit: la perspective temporelle de la narration demeure toujours rétrospective, et celle de l'action (qui n'est elle-même qu'une longue narration du passé de Rémy) se conforme à la même règle. La mémoire domine donc largement la majeure partie du texte, mais selon deux processus aux effets opposés. Le narrateur conserve en effet un ordre strictement chronologique dans le récit de la soirée; le personnage, pour sa part, revit son passé de façon beaucoup plus immédiate, les souvenirs apparaissant dans son discours intérieur grâce à de nombreuses associations. Le passé de Rémy est ainsi évoqué de façon fort désordonnée, mais correspondant au fonctionnement

¹ Ces motivations fort voisines peuvent d'ailleurs facilement se confondre, comme le montrent bien les Confessions de Rousseau, modèle canonique du genre.

psychologique de la mémoire, alors que le récit de la soirée répond à un modèle beaucoup plus conventionnel de narration. Le texte semble donc animé d'un double mouvement: d'une part le narrateur maintient la distance temporelle dans son propre discours, mais d'autre part il cherche à l'effacer le plus possible grâce à la focalisation sur les pensées de Rémy maintenue tout au long du texte.

Cette même dualité se retrouve aussi dans les formes de représentation du passé employées dans le roman. La plus évidente de ces formes est sans doute la scène, qui permet une reviviscence des événements par Rémy et réduit ainsi - dramatiquement - la distance entre le héros actuel et l'événement passé. Mais le sommaire, relevant surtout du narrateur, n'est pas moins important, et rétablit d'autre part la perspective temporelle... La présence de l'itératif affirme de façon encore plus forte l'empire de la narration, puisque le rassemblement de divers événements en un seul récit exige encore une distanciation des faits.

La représentation du temps semble donc opposer de façon assez radicale le narrateur et le personnage du roman. Mais ceux-ci ne sont en réalité qu'une seule et même personne! L'opposition des deux entités et des deux perceptions du temps se révèle alors ambivalence, tension intérieure entre deux attitudes existentielles. La distance entre les deux "états" de Rémy est largement gommée par la focalisation interne et le discours transposé, qui montrent chez le narrateur une volonté déterminée de rester le plus près possible du personnage. Mais enfin, la distance est maintenue, dans deux des trois parties du roman! Le narrateur affiche donc une volonté de détachement et de distanciation perceptible par l'utilisation de la troisième personne et le conflit des formes de représentation du temps, mais il s'emploie d'autre part à atténuer cette distance, et même à la nier totalement dans la seconde partie.

Le cheminement intérieur du personnage-narrateur, qui s'exprime surtout dans les scènes imaginaires de la deuxième moitié du roman, est affecté de la même ambivalence. Rémy est en état de retrait narcissique, et à un certain moment, il semble pouvoir dépasser cette situation pour en arriver à établir des relations plus valables avec les autres (particulièrement avec la mystérieuse Madame de Chou). Mais de fait, rien ne nous assure qu'il ait réussi à dépasser ce stade, et les derniers fantasmes qu'il vit sembleraient plutôt marquer un retour (ou une continuation) de l'état narcissique.

Ainsi, au niveau de la forme autant qu'à celui du contenu, Quelqu'un pour m'écouter semble dominé par une tension constante entre le dédoublement et l'unification de Rémy narrateur et personnage et, en dernière analyse, de sa personnalité profonde.

On peut donc dire que le personnage et, par extension, le roman tout entier, sont essentiellement narcissiques - mais non sans "mauvaise conscience". En effet, si la deuxième partie était absente du texte, le dédoublement serait constant, on n'aurait que peu de raisons valables de supposer l'identité du narrateur et du personnage. Le narcissisme aurait alors beau jeu, mais comment saurions-nous qu'il s'agit justement de narcissisme? Nous nous retrouvons devant le paradoxe de l'hypocrisie, dont les manoeuvres doivent être déjouées ou avouées pour qu'on puisse la reconnaître. La seconde partie du roman permet cette reconnaissance: en dévoilant le jeu de Rémy, elle entraîne une remise en question de la forme et du contenu de la première partie, et établit de façon non équivoque la tension entre le dédoublement et l'unité - et non la victoire totale de celle-ci, puisque la troisième partie opère un retour à la dualité narrateur/personnage. Une évolution se dessine malgré tout dans le roman, qui prend la forme d'une prise de conscience

problématique, d'un passage de la mémoire à l'imaginaire, du il distant au je immédiat - je qui est encore camouflé dans la troisième partie, comme par un reste d'hypocrisie (ou une incapacité d'assumer totalement le contenu de l'imaginaire présenté à ce moment).

La brève allusion au Rouge et Noir de Stendhal, qui apparaît à la fin du roman prend dans ce contexte une valeur toute particulière:

il résuma: je ne fais pas de plan et je suis lucide, mais il se remit à rire jaune en se remémorant une phrase qu'il avait toujours trouvée terrible, cette phrase du jeune Sorel dans son cachot: je suis hypocrite comme s'il y avait quelqu'un là pour m'écouter... (132)².

Cette phrase peut bien troubler Rémy, car il connaît une situation semblable à celle de Julien. Comme celui-ci, mais pour des raisons différentes, Rémy est "hypocrite par état quoique détestant l'hypocrisie, contraint à lutter avec les seules armes dont il dispose"³ - celles que lui offre sa lucidité, toujours remise en question, et les ressources de la création littéraire. Comme Julien, Rémy parle comme s'il y avait "quelqu'un pour (l')écouter": s'il ne parlait ou n'écrivait que pour lui-même, quel besoin aurait-il de dévoiler si explicitement l'identité du narrateur et du personnage, puisque de toute façon il en serait conscient? Mais il a justement trouvé quelqu'un pour écouter son récit, en la personne de Madame de Chou: "je continue et je recommence pour toi. Sois patiente" (86). Et elle n'est pas la seule narrataire de Rémy: "Mais encore une fois je vous ai trompés, lecteurs et lectrices"⁴...

2 Le texte de Stendhal (édition P.-G. CASTEX, Paris, Garnier Frères ("Classiques Garnier"), 1974) présente une différence dans l'ordre des mots: "comme s'il y avait là quelqu'un pour m'écouter" (p. 482). Le titre de Benoit se détache alors de façon encore plus évidente. L'ordre employé dans le roman ne serait-il que l'effet d'une inadvertance?

3 P.-G. CASTEX, "Introduction", dans Le Rouge et le Noir, édition citée, p. XLVII.

4 P. 86; voir aussi p. 85, 88, 89, 93, 96, 97, 101 et 102.

Rémy écrit donc pour quelqu'un; et c'est ce qui vient donner un sens à toute son entreprise. Au lendemain de sa longue nuit de veille, Rémy était peut-être hypocrite; mais par l'écriture il se libère, il résout la contradiction tout en la désignant, il efface l'hypocrisie par le geste même qui la nomme.

Le problème de la dualité et du dédoublement destructeurs trouve donc sa solution dans et par l'écriture. L'univers présenté par Rémy - et créé par Réal Benoit - se referme ainsi sur lui-même, tout en tombant, d'un même mouvement, dans le domaine public. C'est maintenant au lecteur qu'il appartient de se mettre, comme nous avons tenté de le faire, à l'écoute de Rémy, et de comprendre, à travers tous ses détours et ses contradictions, le sens profond de sa démarche et des divers moyens qui l'accomplissent en tant qu'oeuvre littéraire.

Parmi ceux-ci, le temps prend, comme nous avons pu le constater, une importance capitale. Temps "réel" se profilant derrière le temps romanesque, temps passé revécu dans les anachronies, temps imaginaire déterminant les souvenirs et les actions de Rémy, temps de l'écriture enfin, qui donne à l'oeuvre forme et existence: la signification toute entière de Quelqu'un pour m'écouter se lit dans ces diverses couches temporelles juxtaposées, superposées, entremêlées, avec une maîtrise consommée par Réal Benoit. Le "machiniste" a fort bien joué son rôle, et le mécanisme qu'il a réalisé continuera sans doute à susciter l'attention et les interrogations des lecteurs. Rémy trouvera encore, à travers le temps, "Quelqu'un pour (l')écouter".

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie ne comprend que les textes utilisés et cités dans notre étude. La Bibliographie... de Cantin, Harrington et Hudon et le Dictionnaire pratique des auteurs québécois (voir ci-dessous, section 4.0) fournissent d'autre part un inventaire des recensions et rares articles consacrés à l'oeuvre de Réal Benoit.

1.0 Textes de Réal Benoit

BENOIT, Réal. Quelqu'un pour m'écouter. Montréal, Le Cercle du Livre de France ("CLF Poche canadien"), 1968, 139 p.

_____. Le Marin d'Athènes, dans Oeuvres dramatiques. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1973, p. 73-134.

_____. Rhum Soda. Edition revue et augmentée. Préface de Marcel Dubé. Montréal, Leméac ("Francophonie vivante"), 1973, 127 p.

_____. Les héros de mon enfance. Recherche et entrevue: Francine Laurendeau. Émission diffusée au réseau en modulation de fréquence de Radio-Canada en 1968. Durée: 30 minutes. Enregistrement déposé à la Médiathèque de la Bibliothèque des sciences humaines de l'Université de Montréal, sous la cote RAU 0555 C 03 01 AS R.

Nous joignons à cette catégorie un instrument de travail des plus utiles, pour toute étude approfondie de Quelqu'un pour m'écouter:

BENOIT, Réal. Quelqu'un pour m'écouter. 1) Texte; 2) Listes des mots: a) par ordre alphabétique; b) par ordre de fréquence décroissante; 3) Index; 4) Concordance. Conçus et réalisés par Hubert LAROCQUE, programmés par Rolland SERRAT. Ottawa, Université d'Ottawa, 1980.

2.0 Critiques portant sur Quelqu'un pour m'écouter

BOSCO, Monique. "Jasmin, Benoit, découvertes du Salon du Livre", dans Le Magazine Maclean, vol. 4, n° 6, juin 1964, p. 79.

COMTOIS, Rita. "Considérations sur la situation temporelle dans Quelqu'un pour m'écouter". Texte manuscrit, 4 p. (communiqué par M. Réjean Robidoux).

ETHIER-BLAIS, Jean. Signets II. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1967, 247 p. (sur Quelqu'un pour m'écouter, p. 185-194).

MARSOLAIS, Gilles. "Quelqu'un pour m'écouter, roman de rêverie créatrice", dans Lettres et écritures, vol. 2, n° 1, novembre 1964, p. 22-29.

PONTAUT, Alain. "Pour un portrait de Réal Benoit, romancier exigeant et sentimental", dans Le Devoir, vol. LVI, n° 101, samedi 1^{er} mai 1965, p. 13 et 15.

POUPART, Jean-Marie. "Entre autres choses, une prise à témoin (sur l'oeuvre de Réal Benoit)", dans Voix et images du pays IV ("Les Cahiers de l'Université du Québec", n° 28), 1971, p. 99-113.

VACHON, André. "Nouvelle prose", dans Relations, n° 283, juillet 1964, p. 210-211.

3.0 Intertexte de Quelqu'un pour m'écouter

BERNANOS, Georges. Journal d'un curé de campagne. Paris, Plon ("Le Livre de poche"), c1936, 319 p.

BLIXEN, Karen (pseud. Isak DINESEN). Seven Gothic Tales. Londres, Putnam, 1934, 522 p.

CAMUS, Albert. Caligula suivi de Le Malentendu. Paris, Gallimard ("Le Livre de poche"), c1958, 255 p.

_____. L'Etranger. Paris, Gallimard ("Folio"), c1957 (impression: 1978), 186 p.

MAUPASSANT, Guy de. Boule de suif, La Maison Tellier, suivi de Madame Baptiste et de Le Port. Paris, Gallimard ("Folio"), 1973, 444 p.

STENDHAL. Le Rouge et le Noir, Chronique du XIX^e siècle. Edition de Pierre-Georges CASTEX. Paris, Editions Garnier Frères ("Classiques Garnier"), 1973, CI-733 p.

TCHEKHOV, Anton. Théâtre complet I (Ce fou de Platonov, Ivanov, La Mouette, Les Trois soeurs). Paris, Gallimard ("Folio"), 1973, 510 p.

4.0 Ouvrages de référence généraux

CANTIN, Pierre, HARRINGTON, Normand et HUDON, Jean-Paul. Bibliographie de la critique de la littérature québécoise dans les revues des XIX^e et XX^e siècles. Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française ("Documents de travail du Centre de recherche en civilisation canadienne-française"), 1979, 5 tomes, X-1254 p.

HAMEL, Réginald, HARE, John et WYCZYNSKI, Paul. Dictionnaire pratique des auteurs québécois. Montréal, Fides, 1976, XXV-725 p.

5.0 - Théorie littéraire

5.1 - Livres

DALLENBACH, Lucien. Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris, Editions du Seuil ("Poétique"), 1977, 253 p.

DIDIER, Béatrice. Le journal intime. Paris, Presses Universitaires de France ("Littératures modernes"), 1976, 205 p.

GENETTE, Gérard. Discours du récit, dans Figures III, Paris, Editions du Seuil ("Poétique"), 1972, p. 65-282.

_____. Mimologiques. Voyage en Cratylie. Paris, Editions du Seuil ("Poétique"), 1976, 427 p.

LEJEUNE, Philippe. L'autobiographie en France. Paris, Librairie Armand Colin ("U2"), 1971, 272 p.

_____. Le pacte autobiographique. Paris, Editions du Seuil ("Poétique"), 1975, 357 p.

POUILLON, Jean. Temps et roman. Paris, Gallimard, 1946, 281 p.

UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre. Paris, Editions sociales ("Les classiques du peuple - Critique"), 1977, 316 p.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. Critique du roman, Essai sur "La Modification" de Michel Butor. Paris, Gallimard ("Bibliothèque des Idées"), 1970, 306 p.

5.2 - Articles

BARTHES, Roland. "L'effet de Réel", dans Communications, n° 11, 1968, p. 84-89.

COGNY, Pierre. "L'autodestruction par l'autobiographie dans "L'Education sentimentale", dans Revue d'histoire littéraire de la France, 75^e année, n° 6, novembre-décembre 1975, p. 1020-1028.

DUBOIS, Jacques. "Avatars du monologue intérieur dans le Nouveau Roman", dans La Revue des Lettres modernes, nos 94-99, 1964, p. 17-29.

FITCH, Brian T. "Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon", dans La Revue des Lettres modernes, nos 94-99, 1964, p. 199-216.

GUSDORF, Georges. "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", dans Revue d'histoire littéraire de la France, 75^e année, n° 6, novembre-décembre 1975, p. 957-1002.

LEJEUNE, Philippe. "Autobiographie et histoire littéraire", dans Revue d'histoire littéraire de la France, 75^e année, n° 6, novembre-décembre 1975, p. 903-936.

6.0 Psychologie et théorie du narcissisme

6.1 Ouvrages de référence

CLEBERT, Jean-Paul. Bestiaire fabuleux. Paris, Albin Michel, 1971, 460 p.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B. Vocabulaire de la psychanalyse. Paris, Presses Universitaires de France, 1973, XX-525 p.

PIERON, Henri. Vocabulaire de la psychologie. Paris, Presses Universitaires de France, 1973, XII-577 p.

RYCROFT, Charles. Dictionnaire de psychanalyse, Un point de vue critique. Paris, Hachette, 1972, 272 p.

6.2 Livres

CORMAN, Louis. Narcissisme et frustration d'amour. Bruxelles, Dessart et Mardaga ("Psychologie et sciences humaines"), 1975, 257 p.

FREUD, Sigmund. Le rêve et son interprétation. Paris, Gallimard ("Idées"), 1975, 118 p.

GRUNBERGER, Béla. Le Narcissisme, Essais de psychanalyse. Paris, Payot, 1976, 350 p.

MALRIEU, Philippe. La construction de l'imaginaire. Bruxelles, Charles Dessart Editeur ("Psychologie et sciences humaines"), 1967, 246 p.

MILLET, Louis. Perception, Imagination, Mémoire. Paris, Masson et Cie, 1972, 214 p.

ROBERT, Marthe. Roman des origines et origines du roman. Paris, Gallimard ("Tel"), 1976, 365 p.

VAN DE WINCKEL, Erna. Les symboles et l'inconscient, Essai d'interprétation. Paris, Aubier-Montaigne ("La Chair et l'Esprit"), 1975, 284 p.

VERDUYN, Christl. L'oeuvre narrative de Jacques Ferron vue dans une perspective jungienne. Thèse présentée à l'École des études supérieures en vue de l'obtention de la maîtrise ès arts en littérature française. Ottawa, 1976, 122 p.

6.3 Articles

BOURDIER, Pierre. "Handicap physique, préjudice, exception", dans Nouvelle revue de psychanalyse, n° 13, printemps 1976, p. 265-280.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis. "Narcissisme et premier roman", dans Journal of Canadian Fiction, nos 25-26, 1979, p. 254-263.

7.0 Divers

BARTHES, Roland. Fragments d'un discours amoureux. Paris, Editions du Seuil ("Tel Quel"), 1977, 286 p.

_____. Roland Barthes par Roland Barthes. Paris, Editions du Seuil ("Ecrivains de toujours"), 1975, 192 p.

LEMOYNE, Jean. Convergences. Montréal, HMH, 1961, 324 p.

WAGNER, R.-L. et PINCHON, J. Grammaire du français classique et moderne. Paris, Hachette ("Hachette Université"), c1962, 648 p.

LISTE DES TABLEAUX

PAGES

TABLEAU I	- <u>Les analepses dans Quelqu'un pour m'écouter...</u>	31-34
TABLEAU II	- <u>Données générales concernant l'importance des analepses dans Quelqu'un pour m'écouter.....</u>	40
TABLEAU III	- <u>Répartition des diverses catégories d'analepses à l'intérieur des trois parties du roman.....</u>	41
TABLEAU IV	- <u>Déroulement des faits dans le roman (récit premier).....</u>	60
TABLEAU V	- <u>Formes de la durée dans les anachronies.....</u>	68
TABLEAU VI	- <u>Analepses à valeur itérative dans Quelqu'un pour m'écouter.....</u>	81-82
TABLEAU VII	- <u>Autres fragments itératifs.....</u>	82-83
TABLEAU VIII	- <u>Analepses et scènes imaginaires: étendue.....</u>	101
TABLEAU IX	- <u>Analepses et scènes imaginaires: répartition.....</u>	102

TABLE DES MATIERES

	<u>PAGES</u>
RECONNAISSANCE.....	i
CURRICULUM VITAE.....	ii
INTRODUCTION.....	1
<u>CHAPITRE PREMIER - Biographie et autobiographie: problèmes du référent.....</u>	4
1.0 Introduction.....	4
1.1 Définir le présent.....	4
1.2 Présence du passé.....	8
1.3 Un roman autobiographique?.....	15
<u>CHAPITRE II - L'ORDRE.....</u>	25
2.0 Introduction.....	25
2.1 L'histoire du texte.....	25
2.2 Les analepses: classement et caractéristiques.....	29
2.2.1 Le discours général du narrateur.....	30
2.2.2 Les analepses proprement dites.....	35
2.2.3 Le temps et l'espace dans les analepses.....	36
2.2.4 Caractéristiques des analepses.....	38
2.3 La répartition des analepses dans le texte.....	39
2.4 Organisation syntagmatique des retours en arrière.....	43
2.4.1 Point de départ: les perceptions.....	44
2.4.2 Mots et expressions.....	47
2.4.3 Associations d'idées.....	51
2.4.4 Retour au récit premier.....	53
2.5 Ordre au désordre du récit?.....	56
<u>CHAPITRE III - LA DUREE.....</u>	59
3.0 Introduction.....	59
3.1 Une longue soirée.....	59

	<u>PAGES</u>
3.2 La durée dans les analepses.....	67
3.3 Rôle et valeur des formes de la durée dans le roman.....	75
<u>CHAPITRE IV - LA FREQUENCE</u>	79
4.0 Introduction: place de l'itératif dans le récit.....	79
4.1 La détermination.....	84
4.2 La spécification.....	87
4.3 L'extension.....	88
4.4 Rôle et valeur du récit itératif dans le roman.....	90
<u>CHAPITRE V - LES SCENES IMAGINAIRES</u>	94
5.0 Introduction.....	94
5.1 Mémoire et imagination: deux faces d'une même activité.	95
5.2 La démarche intérieure de Rémy: définition préliminaire.....	99
5.3 Données quantitatives.....	100
5.4 Les perceptions.....	104
5.5 Les rêves.....	107
5.6 Les fantasmes.....	111
5.6.1 Yvonne, ou la prise de conscience.....	117
5.6.2 La mouette, ou la mort de l'idéal.....	122
5.6.3 L'enfant, ou la jouvence narcissique.....	128
5.7 Rémy et Narcisse.....	133
CONCLUSION.....	145
BIBLIOGRAPHIE.....	150
LISTE DES TABLEAUX.....	155
TABLE DES MATIERES.....	156
RESUME.....	158

RESUME

Les techniques narratives mises en oeuvre par Réal Benoit constituent sans doute l'un des aspects les plus intéressants de son seul véritable roman, Quelqu'un pour m'écouter. Cette étude se fixe pour objet une partie essentielle de ces techniques: la représentation et la valeur du temps. L'examen de cette question se déroule en trois étapes, inspirées chacune d'une méthodologie particulière.

L'auteur examine en premier lieu les problèmes que pose le temps romanesque dans ses rapports avec le temps référentiel, vérifiable, extérieur au texte littéraire. Il est ainsi amené à situer le moment de l'action dans le temps historique, à reconstituer la biographie du personnage principal (et quasi unique) du roman, et à la rapprocher, à partir d'indices textuels, de celle de Réal Benoit. Il peut alors définir clairement la relation très étroite qui unit Quelqu'un pour m'écouter au genre autobiographique (chapitre premier).

L'étude se poursuit par une analyse détaillée des techniques de représentation du temps utilisées dans le roman. La grille d'analyse extrêmement fouillée mise au point par Gérard Genette dans son "discours du récit" (Figures III, Paris, Editions du Seuil, 1972) fournit les concepts nécessaires à cette analyse. L'auteur définit donc le récit premier qui forme l'ossature de Quelqu'un pour m'écouter, et délimite les ruptures temporelles (ou anachronies) qui s'y intercalent. Anachronies et récit premier

sont ensuite analysés selon les trois grandes déterminations reconnues par Genette: ordre (chapitre II), -durée (chapitre III) et fréquence (chapitre IV). Les résultats de cette analyse, mis en relation avec les divers modes narratifs utilisés dans le roman, montrent comment la représentation du temps y est subordonnée à celle des processus psychologiques de la mémoire.

Mais les anachronies ne constituent pas les seules ruptures du récit premier: de nombreuses scènes imaginaires s'y glissent aussi, prenant une importance croissante dans la deuxième moitié du texte. Le classement et l'analyse de ces scènes, présentées au chapitre V, reposent cette fois sur des concepts d'ordre psychologique, qui permettent d'établir une interprétation de la personnalité de Rémy fondée sur les diverses manifestations de son imagination. Cette analyse du contenu de l'oeuvre nous ramène finalement à ses aspects formels, en démontrant la remarquable cohérence des deux niveaux de signification, conséquence des liens très étroits qui unissent la mémoire et l'imagination, et qui sont définis grâce au concept et à la théorie du narcissisme.

La démarche adoptée dans cette étude permet ainsi de faire ressortir l'importance, le rôle et la valeur du temps romanesque dans la signification de Quelqu'un pour m'écouter.