

*Moderato Cantabile et
L'ingénue libertine*

**L'expression de l'amour courtois
dans le roman moderne**

Claire Meunier Kjetland

Masteroppgave i fransk

Universitet i Bergen

Vår 2008

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier Helge Vidar Holm pour sa patience et ses encouragements pendant toutes ces années, lui qui m'a aidée à reprendre et à finir ce mémoire.

Sommaire

Introduction	4
Le mythe de l'amour-passion	7
1.1 L'amour-passion dans le roman	10
1.2 Le désir triangulaire	14
1.3 Mariage d'amour ou amour-passion ?	17
L'amour-passion dans deux romans français du XXème siècle	22
2.1 <i>Moderato Cantabile</i>	22
Qui mène le récit ?	24
Anne Desbaresdes ; la Dame	26
L'objet du désir	31
Chauvin ; un chevalier des temps modernes	35
L'objet du désir	38
Les moyens de persuasion	42
<i>La persuasion verbale</i>	42
<i>Le vin</i>	43
Le mari absent	45
Un roman d'amour-passion	47
2.2 <i>L'ingénue libertine</i>	49
Qui mène le récit ?	50
Minne ; une Dame aventurière	51
L'objet du désir de Minne	57
Couderc ; le chevalier qui ne tient pas son rôle	61
Maugis ; le chevalier qui se dérobe	63
Antoine ; le chevalier-mari	65
Un roman féministe	72
Conclusion	74
Bibliographie	78

Introduction

La provocation peut parfois être un élément d'inspiration. Ce fut le cas il y a quelques années déjà, lors d'un déjeuner avec des collègues étudiants. Après un cours où la situation de la femme avait été abordée, une question m'a été posée à laquelle je n'ai pas pu me dérober : les Français seraient-ils plus particulièrement disposés à l'adultère ? Beaucoup de romans français mettent effectivement l'adultère en scène, et cela semble être un sujet de conversation bien plus courant en France qu'en Norvège.

Se pourrait-il que la femme norvégienne, indépendante et libre dans sa sexualité aurait moins de penchant pour l'adultère, puisque épanouie et libre dans son mariage, alors que la Française ainsi que la décrit Simone de Beauvoir, enfermée dans le mariage, serait plus encline à s'épanouir sexuellement et amoureuxment dans les bras d'un amant ?

Passée la première discussion enflammée sur le sujet, j'ai dû admettre qu'il y avait effectivement de nombreux exemples d'adultère féminin dans la littérature française, un exemple des plus connus étant *Madame Bovary*.

Il paraît évident que la réalité n'est pas toujours conforme aux clichés et aux idées qu'on a d'une chose ou d'un phénomène, mais le fait que l'adultère soit un sujet peut-être moins tabou en France qu'il ne l'est en Norvège, me paraissait intéressant en soi.

Pourquoi, en effet, cette quasi fascination des écrivains français pour l'adultère ? Y-a-t-il une culture propice à cela ? Une explication historique ?

Parce qu'il est si étroitement lié à l'institution du mariage, l'adultère apparaît dans presque toutes les cultures. Il peut même permettre de mesurer l'état d'une société en matière de répression sexuelle ou d'égalité entre les sexes. En Europe de l'ouest et en France plus particulièrement, l'adultère féminin – quand la femme trompe son mari – était puni de peines beaucoup plus sévères que l'adultère masculin – quand un homme marié trompe sa femme.

Il est important de préciser que des différences ont existé entre les différentes classes sociales. Ce rapport de forces entre les époux est d'autant plus inégal qu'il est lié à des intérêts économiques.

Dans les classes populaires, on possédait peu de biens. Homme et femme travaillaient volontiers plusieurs années afin d'économiser et de pouvoir fonder un foyer. La femme pouvait acquérir de cette façon une certaine autonomie et une maturité qui équilibraient les

relations dans le couple. Parce qu'il n'y avait pas d'intérêts en jeu avant le mariage, les affinités, voire l'amour entre les jeunes gens, étaient plus fréquemment la raison du mariage.

Dans l'aristocratie, puis, surtout après la Révolution, la riche bourgeoisie, le mariage était l'occasion de former des alliances, d'agrandir un domaine ou de consolider un patrimoine. Les jeunes gens pouvaient être fiancés en bas âge et les jeunes filles mariées à l'adolescence. La virginité était de rigueur pour ces dernières, car le mari devait être sûr que les enfants étaient bien de lui, toujours dans une perspective d'héritage des biens. L'homme était bien sûr plus libre d'explorer sa propre sexualité et le faisait volontiers avant, mais aussi après le mariage par le biais des prostituées, femmes légères et autres domestiques. La sexualité de la jeune fille se trouvait de cette façon à la fois soumise à l'expérience du mari mais aussi subordonnée à la main mise de l'Eglise. L'Eglise s'est en effet immiscée dans l'intimité du couple dès le Moyen-Âge et a codifié d'une certaine façon les pratiques sexuelles du couple à coup d'interdits et de restrictions.

L'apparition dans la littérature, au Moyen-Âge, de l'amour-courtois permet de nuancer ce tableau. Cette forme d'amour exprime l'expression du choix de l'individu contre les obligations et les règles de la société où il vit. Elle codifie de même les relations adultères entre une femme mariée, de condition supérieure, et son amant qui, séduit par sa beauté et ses mérites exceptionnels, va s'efforcer de la mériter.

L'amour courtois offre en effet une chance aux femmes de subvertir les rapports hiérarchiques qui s'installent de fait dans le mariage : l'amant courtois se soumet aux lois de la femme, là où le mari impose la sienne, et le désir féminin peut s'exprimer et être pris en compte par l'amant. Le recours des femmes à l'adultère peut ainsi être envisagé comme un mode de résistance au système matrimonial qui les a souvent enfermées dans une institution où s'exerce la domination de l'homme sur la femme.

L'amour courtois, parce qu'il est d'abord véhiculé par les livres et les troubadours, s'adresse en premier lieu à l'aristocratie de la société féodale. Traditionnellement, il met en scène, le seigneur, sa dame et un homme de moindre condition, souvent un chevalier.

Mais bien qu'étant au commencement, un modèle littéraire et élitiste, l'amour courtois, va laisser sa marque au-delà du Moyen-Âge, et les femmes ne cesseront d'en réclamer les signes, en particulier dans leurs romans.

L'amour courtois va ainsi devenir au cours des siècles représentatif de l'amour. Et parce que c'est un amour qui reste dans le domaine du secret, parce qu'il est adultère, qu'il gouverne l'esprit à défaut du quotidien, il devient amour-passion. C'est-à-dire, qu'il reste un amour qui aboutit rarement, en ce sens qu'il reste en marge de la société et ne se transforme

pas en couple institutionnalisé. La relation adultère est en effet souvent interrompue, par la mort ou par l'impossibilité d'un des protagonistes de continuer, impossibilité souvent due à la nécessité de maintenir la stabilité du couple marié pour diverses raisons. Il se positionne de fait hors des réalités de la vie.

L'amour courtois, ou amour-passion, comme nous allons l'appeler dorénavant, est à la fois un exemple et une source d'inspiration dans les romans et va laisser une trace indélébile dans la société française notamment.

Nous nous intéresserons pas ici à la popularité de l'adultère en France ou en Norvège mais nous essaierons d'expliquer ce qu'implique le terme d'amour-courtois ou d'amour-passion et comment il a évolué dans la littérature française depuis ses origines du Moyen-Âge jusqu'au XIXème siècle.

Nous verrons ensuite dans quelle mesure l'amour-passion a survécu à l'introduction du sentiment amoureux dans le mariage en prenant comme exemple deux romans du XXème siècle. En effet, tant que le mariage dans les hautes classes de la société était basé sur des questions d'intérêts économiques, l'adultère et donc l'amour-passion avait à la rigueur une raison d'être.

Peut-on affirmer que le roman français du XXème siècle est influencé par l'amour courtois. En véhicule-t-il toujours les codes ? Et dans quelle mesure la relation adultère présentée dans le roman est-elle le reflet de l'amour-passion ?

Le choix des deux romans que je vais étudier dans ce mémoire s'est fait assez naturellement. Il fallait qu'ils soient représentatifs de la relation adultère sur laquelle est basé l'amour courtois c'est-à-dire qu'ils mettent en scène le trio : le mari, la femme et l'amant.

Moderato cantabile était au programme de mes études et correspondait à mes critères de sélection mentionnés ci-dessus. Mon choix s'est ensuite porté sur Colette, connue pour décrire le plaisir féminin. Son roman *L'ingénue libertine* porte lui aussi sur l'adultère féminin.

Le mythe de l'amour-passion

« Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ?... »

L'amour heureux n'a pas d'histoire. Ou plutôt, il ne se raconte pas. Tout au plus est-il décrit par cette simple phrase à la fin des contes de fées : « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants... » Les histoires d'amour dont on fait les livres, celles que l'on raconte et dont on rêve, pourraient se résumer par l'incipit de *Tristan* de Bédier : « Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ?... »¹

Pour Denis de Rougemont c'est la première phrase idéale d'un roman. Dans *L'amour et l'Occident* il va jusqu'à affirmer « que l'accord d'*amour* et de *mort* [est] celui qui [émeut] en nous les résonances les plus profondes, c'est un fait qu'établit à première vue le succès prodigieux du *roman*. » Et même d'ajouter « qu'il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même »². Car l'amour qui vaut la peine d'être raconté est celui qui ne s'inscrit pas dans la vie quotidienne. C'est l'amour qui ne se fatigue pas, qui se donne entier et se nourrit de lui-même, qui ne se délite pas petit à petit, jour après jour, année après année, par le cortège de petits soucis matériels. C'est l'amour qui nous fait rêver, qui est exotique, détaché des nécessités de tous les jours. Ne dit-on pas des amants qu'ils vivent sur un nuage rose, et d'amour et d'eau fraîche ? C'est un amour qui ne survit à la vie que tant qu'il est en partie ou complètement hors de la réalité ou bien qu'il est interrompu par la mort. Il reste alors à jamais absolu et parfait.

La littérature occidentale regorge de romans qui narrent cet amour-là et que l'on appellera *amour-passion*. Citons en exemple nos grands classiques littéraires comme *Le Rouge et le Noir*, *La Nouvelle Héloïse*, ou bien *La princesse de Clèves*...

Encore aujourd'hui, en ce début du XXI^{ème} siècle, notre société fait grand cas de l'amour-passion. Il est en effet présenté comme l'apothéose de l'amour, non seulement dans les romans mais aussi dans les films et autres modes d'emplois de la vie amoureuse. Et chacun de rêver à cette tourmente des sentiments qui peut surprendre à tout instant, au coup de foudre, à un amour entier et dévastateur soumis aux vicissitudes les plus imprévues... Et qui très souvent revêt la forme de l'adultère.

1 Joseph Bédier, *Le roman de Tristan et Iseut*, p 17

2 Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, p 11

Ainsi a-t-on vu le succès de films tels que *Casablanca* (1942), *The English patient* (1996), *The bridges of Madison County* (1997), *The piano* (1993), ou bien *Lady Chatterley* (2006) adapté du roman de D.H. Lawrence, qui mettent en scène des femmes mal mariées et qui découvrent l'ampleur du sentiment amoureux et la passion dans les bras d'un amant.

On pourrait comprendre l'importance de l'amour-passion dans le cas de la femme mal mariée ou bien mariée pour assurer la pérennité d'une classe sociale, d'une famille ou pour des raisons économiques, comme ce fut si souvent le cas dans l'histoire de nos sociétés occidentales, mais pourquoi l'amour-passion reste-t-il si souvent représenté sous les traits d'un amour adultère, encore même aujourd'hui, alors que le mariage d'amour est devenu monnaie courante dans nos sociétés occidentales ?

L'histoire de la littérature nous offre une réponse à cette question : c'est l'amour courtois apparu au Moyen-Age au XII^{ème} siècle, qui comme nous allons le voir, influence toujours notre perception de la relation amoureuse.

Qu'est-ce que l'amour courtois ? Selon Pierre Le Gentil ³, il met en scène un chevalier et une femme mariée de condition supérieure - la Dame - dont il va s'efforcer de mériter l'amour. Analysant le *Traité de l'amour* d'André le Chapelain, œuvre du XII^{ème} siècle, Régine Pernoud précise que :

« dans la société féodale, qu'on sait par ailleurs très hiérarchisée, le premier énoncé des règles de la courtoisie se trouve précisément combler la distance entre la 'haute dame' et l' 'homme du commun' »⁴.

Cette haute dame ne peut pas être une jeune fille, qui n'est que la promesse d'une future perfection et ne peut pas être non plus l'épouse. Le mari n'éprouve pas le besoin de conquérir ce qu'il possède. Il est ici important de se replacer au XII^{ème} siècle, où effectivement le mariage représente plus un placement, une affaire d'intérêts que de sentiments. L'amour n'a rien à faire dans le mariage, les mariés éprouvant au mieux de l'affection l'un pour l'autre. Par contre, il peut s'exprimer en dehors de l'institution matrimoniale : c'est l'amour courtois.

Mais bien que

« née dans les cours, c'est-à-dire au château, la courtoisie n'est pourtant pas seulement affaire de naissance ; bien plutôt de manières, d'éducation, d'une finesse acquise et que l'amour développe parce que c'est essentiellement l'amour qui l'a suscitée »⁵.

Cette éthique de l'amour porte donc à l'adultère mais pas un adultère facile, vulgaire, comme le précise Pierre Le Gentil :

3 Pierre Le Gentil, «Le lyrisme et l'amour», in *La littérature française au Moyen-Age*, p 56

4 Régine Pernoud, *La femme au temps des cathédrales*, p 136

5 Régine Pernoud, *op.cit.*, p 139

« les amants courtois ne peuvent ni ne veulent se laisser mettre au ban de la société »⁶.

L'amour courtois est une éthique, un code qui va au-delà des règles qu'il préconise. C'est un idéal culturel, presque artistique à atteindre et qui exige une noblesse de cœur plus que de naissance, car l'amour vrai demande qu'on se surpasse en bravoure. On mesure la valeur et la noblesse des amants à leur capacité à surmonter les obstacles⁷. Il faut s'imposer une discipline pour mériter les faveurs de la Dame. L'amour est alors ennobli et cautionne le plaisir qui devient une récompense légitime. Selon Annik Houel, « l'amant courtois se soumet aux lois de la dame là où le mari impose la sienne et le désir féminin peut s'exprimer et être pris en compte par l'amant »⁸.

L'amour courtois se veut aussi garant d'une fidélité, non pas basée sur le mariage, mais fondée sur le seul amour. Il glorifie ceux qui s'aiment hors du mariage et contre lui. C'est l'histoire de ces couples mythiques que sont Tristan et Iseult ou Lancelot et Guenièvre. Mais l'amour courtois s'oppose, d'une certaine manière, autant au mariage qu'à l'amour qui se réalise. Le chevalier, soumis aux désirs de sa Dame et dans l'attente de mériter les faveurs de celle-ci, se trouve vite confronté à l'équilibre incertain entre son désir charnel et son amour.

Aussi, précise Le Gentil,

« est-il conduit à faire de la Dame un être de plus en plus désincarné, inaccessible, quoique toujours désirable, qui impose *sans merci* à l'amant éploré un long *martyre*, dont la mort est la seule issue »⁹.

L'amour courtois se discute dans les cours d'amour, suscite des débats, inspire des joutes oratoires et donne lieu à des quasi jugements d'amour. Ainsi peut-on lire dans une lettre de Marie de Champagne, fille d'Aliénor d'Aquitaine, dont l'influence fut grande dans les milieux littéraires de l'époque :

« Nous disons et affirmons de ferme façon que l'amour ne peut pas manifester son pouvoir entre deux époux, car ceux qui aiment sont tenus l'un envers l'autre de façon gratuite et sans aucune raison de nécessité »¹⁰.

Exaltés par les poètes et troubadours, les codes de l'amour courtois ont largement débordé le cadre des cours d'amour. Toute l'invention poétique et romanesque de l'époque féodale en est imprégnée¹¹.

6 Pierre Le Gentil, *op.cit.*, p 59

7 Régine Pernoud, *op.cit.*, p 139

8 Annik Houel, *L'adultère au féminin et son roman*, p 19

9 Le Gentil, *op.cit.*, p 58

10 Régine Pernoud, *op.cit.*, p 144

11 *Ibid.*, *op.cit.*, p 147

Les codes de l'amour courtois ont été par la suite source d'inspiration du roman chevaleresque, et nous allons essayer de voir comment ces codes courtois ont influencé l'histoire de la littérature et comment, par eux, nos sociétés occidentales ont formé leur conception de l'amour.

1.1 L'amour-passion dans le roman

« Bientôt, l'amour fertile en tendres sentiments
s'empara du théâtre, ainsi que du roman. »
Boileau

C'est l'imaginaire romanesque qui, le premier, a mis en scène l'amour, dans le sens moderne du terme. Pour les historiens de la vie privée, le sentiment amoureux, bien qu'ayant toujours existé, n'était pas considéré avant le XII^{ème} siècle comme quelque chose de positif et d'important. Il était alors « caché comme s'il n'existait pas »¹². Au XII^{ème} siècle, la chanson de geste puis bientôt le roman, vont faire connaître l'amour et les tourments qu'il sous-entend. Mais parce que la version qu'ils diffusent est celle de l'amour courtois, ils positionnent de fait l'amour en dehors du mariage. Or, à une époque où les mariages arrangés sont monnaie courante dans la noblesse, l'amour courtois offre aux femmes un moyen de « subvertir les rapports hiérarchiques entre les sexes tel qu'ils s'incarnent dans le mariage »¹³. Il en devient d'autant plus nécessaire pour les femmes qui vont alors le réclamer dans leur lecture bien au-delà du Moyen-Âge.

Par la suite, le genre romanesque va bien sûr évoluer et se diversifier également dans sa thématique de l'amour-passion. Mais nous allons voir qu'il va garder, comme une empreinte indélébile, la marque de l'amour courtois et donc la marque d'une version adultère de l'amour-passion.

Dans son *Traité sur l'origine des romans*, composé en 1670, Pierre-Daniel Huet nous donne cette définition :

« Ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables. J'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous certaines règles ; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté »¹⁴.

12 Philippe Ariès dans J-C Kaufmann, *Sociologie du couple*, p 30

13 A.Houel, *op.cit.*, p 19

14 dans Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du Roman*, p 57

Le XVII^{ème} siècle, bercé de cartésianisme, affirme la primauté de la raison sur les passions. Dans sa préface de *Phèdre*, Racine met en avant les malheurs que provoque l'amour : « les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause »¹⁵. La passion est dangereuse parce qu'incontrôlable. La vision romanesque de l'amour-passion ne peut alors que heurter les bonnes mœurs.

Dans son *Introduction aux grandes théories du Roman*, Pierre Chartier mentionne les griefs de l'âge classique à l'encontre du roman : « peindre l'amour, ses charmes et ses faiblesses, et par là corrompre les mœurs, tel est donc le second chef d'accusation produit contre les romans »¹⁶. Car le roman présente une image de la passion qui menace l'institution du mariage et par là même les fondements de l'ordre social. Or, le courant précieux est très soucieux de morale. Cette morale prend appui sur les bienséances, c'est-à-dire la vertu, l'honneur et la délicatesse qui permettent d'oublier un quotidien souvent plus choquant dans la réalité. On remarque dans les romans de l'époque, comme par exemple dans *La Princesse de Clèves* (1678), mais aussi plus tard, dans des romans du XVIII^{ème} siècle, comme *Manon Lescaut* (1731), que le vrai héros respecte ces bienséances. La qualité morale du héros prime sur les erreurs commises au nom de l'amour. Pour Annik Houel, *La Princesse de Clèves* incarne le clivage du corps et de l'esprit résultant de la mise au pas de la sexualité féminine¹⁷. Par la proclamation de son amour pour le Duc de Nemours, la Princesse de Clèves s'affranchit des lois imposées dans le mariage de convenance. Tout comme la Dame du Moyen-Âge, si elle appartient bien, de corps, à son mari, son esprit est libre de s'attacher à un autre. Pierre Chartier va plus loin dans la comparaison :

Si les bienséances sont observées, [...] elles relèvent d'une morale de type courtois, où les valeurs chrétiennes ne trouvent que très partiellement leur compte. [...] Que l'amour y soit sacrifié à des considérations de 'tranquillité', de gloire, de respect conjugal ou de salut personnel, on ne peut guère célébrer dans le renoncement final la victoire exemplaire d'une vertu héroïque, ou le triomphe édifiant des valeurs chrétiennes. En regard la violence de la passion, même (et surtout) surmontée, ne met que mieux en valeur sa délicieuse douceur, rehaussée par la souffrance dont elle est la cause.¹⁸

Rougemont rejoint cette idée-là lorsqu'il dit, « c'est moins l'amour comblé que la passion de l'amour »¹⁹ qui nous enthousiasme, nous autres occidentaux. Dans « passion » nous entendons ici le premier sens du mot qui veut dire « souffrance ».

15 Racine, *Phèdre*, p 21

16 Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du Roman*, p 48

17 A.Houel, *op.cit.*, p 20

18 P.Chartier, *op.cit.*, p 51

19 Denis de Rougemont, *op.cit.*, p 11

Par la suite, le roman ne va pas renoncer à parler d'amour mais va s'attacher à approfondir la complexité des sentiments amoureux et va gagner en authenticité. *La Princesse de Clèves* inaugure en cela une nouvelle page dans l'histoire du roman et de l'amour-passion.

Au XVIIIème siècle, on continue à s'en prendre au roman au nom de la morale chrétienne. Madame de Lambert dans *Avis d'une mère à sa fille* en 1728, met en garde contre les dangers du roman²⁰. En 1761, Rousseau écrit dans la préface de *La Nouvelle Héloïse* : « jamais fille chaste n'a lu de roman »²¹. La critique principale adressée au roman relève d'une censure morale. Les romans « nuisent doublement aux mœurs, en inspirant le goût du vice et en étouffant les semences de la vertu »²² et cela surtout chez les jeunes filles.

Car le roman est populaire chez les femmes. La France de l'époque compte, non seulement un grand nombre de femmes écrivains, mais les femmes de la bonne société ont un accès relativement facile aux livres et donc aux romans.

Pierre-Daniel Huet explique ainsi le succès du roman français :

Je crois que nous devons cet avantage à la politesse de notre galanterie [...] les dames n'ayant point d'autres défenses que leur propre cœur, elles s'en sont fait un rempart plus fort et plus sûr que toutes les clefs [...] Les hommes ont donc été obligés d'assiéger ce rempart par les formes, et ont employé tant de soin et d'adresse pour le réduire, qu'ils s'en sont fait un art presque inconnu aux autres peuples. C'est cet art qui distingue les romans français des autres romans, et qui en a rendu la lecture si délicieuse [...].²³

D'autres vont plus loin encore, en considérant les romans comme un manuel de la vie amoureuse. Ils permettent au lecteur de s'initier à l'amour par identification au héros. C'est notamment l'avis de Lenglet-Dufresnoy qui voit dans la littérature romanesque une manifestation privilégiée des désirs du sujet²⁴. C'est par le roman que les jeunes filles, souvent plus protégées de la réalité, vont se faire une idée de l'idéal amoureux. Que celui-ci soit un amour adultère ne les dérange pas dans leur avenir déjà tracé par un mariage arrangé. La Fontaine avait déjà conseillé en 1668 : « si jamais vous avez des filles, laissez-les lire, car la Nature sert d'*Astrée*, et la prudence des mères ne fait que rendre les filles plus sottes en matière d'amour »²⁵.

Le genre romanesque ne cesse cependant de se développer et devient même, à partir de la Révolution, une véritable industrie.

20 Dans P.Chartier, *op.cit.*, p 43

21 Rousseau dans P.Chartier, *Ibid.*, p 43

22 P.Porée dans P.Chartier, *Ibid.*, p 42

23 P.D Huet dans P.Chartier, *Ibid.*, p 59

24 Lenglet-Dufresnoy dans P.Chartier, *Ibid.*, p 64

25 La Fontaine dans P.Chartier, *Ibid.*, p 52

Michel Raimond explique ce succès par le fait que le roman peut, plus librement qu'aucun autre genre, évoquer « les mœurs du temps, la présentation de personnages proches de la réalité quotidienne »²⁶. Il touche de ce fait un public de plus en plus large et apparaît comme la littérature populaire par excellence.

Le XIX^{ème} siècle voit tout naturellement la passion romantique s'exprimer dans le roman, puisque l'amour en était depuis longtemps le composant essentiel. C'est notamment le cas avec le roman d'intrigue sentimentale qui apparaît au début du siècle, souvent écrit par et pour les femmes. Les romans *Delphine* (1802) et *Corinne ou l'Italie* (1807) de Mme de Staël en sont deux exemples connus, où la passion s'oppose aux contraintes sociales. Ce type de roman, « selon qu'il était destiné à des jeunes filles ou à des jeunes femmes, faisait la meilleure part aux leçons de morale ou à la peinture complaisante de passions illégitimes »²⁷.

Mais il est aussi un tremplin pour certaines revendications féminines. Ainsi Mme de Staël statue sur le mariage : « le sort d'une femme est fini, quand elle n'a pas épousé celui qu'elle aime ; la société n'a laissé dans la destinée des femmes qu'un espoir; quand le lot est tiré et qu'on a perdu, tout est dit... »²⁸

Un tournant s'opère avec les romans des années 1830, qui selon Michel Raimond marquent une sorte d'apogée de la passion. Avec l'exaltation du romantisme, l'équilibre fragile qu'il y avait dans *La Nouvelle Héloïse* entre bonheur et vertu, passion et sagesse disparaît²⁹.

Mais le roman qui fait date, au XIX^{ème} siècle, est sans aucun doute *Madame Bovary* de Flaubert, qui paraît en 1857. Le livre fait scandale et on intente un procès à Flaubert pour immoralité. Il est vrai que « l'œuvre frappait les esprits par la dureté de l'analyse, la vérité de la description, le caractère impitoyable d'une sorte de dissection morale. [...] C'était l'envers du romanesque »³⁰. Pourtant, le roman ne parle que de l'adultère d'une femme, sujet peu nouveau en soi. Mais dans *Madame Bovary*, l'imagination n'arrange plus la vie, elle ne fait qu'en souligner la médiocrité. Emma Bovary s'évade de son quotidien par le rêve. Elle remplit ainsi les manques de sa petite vie de bourgeoise de province. Elle est surtout conditionnée dans sa vision de l'amour par les romans qu'elle lit. Elle « désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie »³¹.

26 Michel Raimond, *Le roman depuis la Révolution*, p 7

27 *Ibid.*, p 10

28 *Ibid.*, p 15

29 *Ibid.*, p 67

30 *Ibid.*, p 88

31 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p 14

Pour Emma, l'adultère est le moyen de vivre comme les héroïnes de romans, d'imiter les attitudes et les sentiments de ces personnages. C'est ce que Jules de Gaultier définit comme le *bovarysme*, qui est « le besoin de se concevoir autre qu'on est »³². Dans *Madame Bovary*, l'amour-passion n'est plus seulement un rêve ou un passe-temps dans une vie maritale codifiée, c'est la clé d'une contestation qui remet en cause le rôle même de la femme dans le mariage. Emma Bovary dit clairement qu'elle s'ennuie et qu'elle devrait avoir le droit de vivre une aventure amoureuse parce que justement celle-ci est plus intéressante que ce que le mariage et la maternité lui proposent.

On voit là une problématique de l'amour-passion dans le roman : dans quelle mesure, le roman est-il le reflet de nos souhaits en matière d'amour et dans quelle mesure est-il une source d'inspiration dans notre conception de l'amour ?

1.2 Le désir triangulaire

Lorsque Gaultier parle de *bovarysme*, René Girard, lui, parle de désir triangulaire. Il définit ainsi, dans les œuvres de fiction, la relation entre un sujet (le héros ou l'héroïne), un objet (personnage ou chose que désire le héros), et un médiateur (qui peut être une personne, une chose, une idée, un sentiment...). Le médiateur rayonne à la fois vers le sujet et vers l'objet, en ce sens qu'il influence le sujet et qu'il donne à l'objet une aura, une valeur particulière. Le désir triangulaire n'est pas uniquement lié au désir amoureux, mais nous nous limiterons néanmoins à son expression dans ce domaine-là.

Selon Girard, le désir triangulaire apparaît lorsque le héros « renonce à la prérogative fondamentale de l'individu » c'est-à-dire « qu'il ne choisit plus les objets de son désir, mais c'est un médiateur qui choisit pour lui »³³. Le désir triangulaire est un désir imitatif. Le héros ne désire pas l'objet pour ce qu'il est en soi, mais parce que cet objet est désiré par le médiateur.

Les héros de Flaubert ou de Stendhal imitent les désirs des modèles qu'ils se sont librement donnés. Ainsi Emma Bovary imite l'amour décrit dans les romans, et dans *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel cherche à imiter la réussite de Napoléon. Stendhal appelle ce désir d'imitation « l'amour de vanité ». A propos du désir amoureux, il est tel que :

32 René Girard, *Ibid.*, *loc.cit.*

33 *Ibid.*, p 12

« les idées de roman vous prenant à la gorge, on croit être amoureux et mélancolique, car la vanité aspire à se croire une grande passion »³⁴. Girard précise en outre que « tout dans le désir copié, jusqu'à son degré de ferveur, dépend du désir qui est pris pour modèle »³⁵. Le degré d'engagement amoureux du héros va, de cette façon, dépendre de l'intérêt qu'il perçoit chez le médiateur pour l'objet de son désir, ou du modèle que celui-ci lui présente. Le médiateur peut même être un rival, un obstacle, car il peut lui aussi désirer l'objet. Alberoni parle dans ce cas-là d'amour compétitif, « produit de la prédominance des mécanismes de la perte et de l'affirmation sur les autres mécanismes amoureux »³⁶. Tant qu'il existe un rival ou un obstacle, l'amour compétitif fleurit. Lorsque l'obstacle disparaît ou que l'objet du désir est conquis, l'amour s'évanouit car il ne correspond pas à un vrai désir initié par le sujet lui-même. Le médiateur vit alors dans le même univers que le héros. C'est ce que Girard qualifie de médiation interne.

Chez Flaubert, le médiateur reste externe à l'univers du héros, c'est-à-dire que la distance entre le sujet et le médiateur est trop grande pour que celui-ci fasse figure d'obstacle. Le médiateur est alors uniquement un modèle. Dans le cas d'Emma Bovary, nous voyons que les modèles qu'elle cherche à imiter - la vie parisienne et les héroïnes de romans - restent extérieurs à son univers. Les femmes dont Emma s'inspire, ne pourront jamais être des rivales, et l'éloignement géographique est l'obstacle principal entre elle et son médiateur parisien.

La présence de la médiation externe, ou de la médiation interne, ne donne pas seulement des informations sur la portée physique ou spirituelle du médiateur vis-à-vis du sujet. Elle permet, ou empêche, la reconnaissance en tant que tel, du médiateur par le sujet.

Car, autant « le héros de la médiation externe proclame bien haut la vraie nature de son désir »³⁷ et ne se cache pas d'avoir un modèle, autant il est difficile de se rendre compte de la nature du désir dans la médiation interne « car l'imitation la plus fervente est la plus vigoureusement niée »³⁸.

Bien que *Le Rouge et le Noir* soit un roman dominé par la médiation interne, nous pouvons y trouver quelques exemples de médiation externe. Ainsi, Julien Sorel ne séduit Mme de Rênal que parce qu'il est convaincu que Napoléon en aurait fait de même.

34 Stendhal, *De l'amour*, p 32

35 René Girard, *op.cit.*, p 15

36 Francesco Alberoni, *Je t'aime*, p 108

37 René Girard, *Ibid.*, p 18

38 *Ibid.*, p 23

C'est dans le *Mémorial de Sainte-Hélène* qui est, nous dit Stendhal, « son Coran », « l'unique règle de sa conduite et l'objet de ses transports » que Julien puise « à la fois bonheur, extase et consolation dans les moments de découragement »³⁹. Par contre, lorsque M. de Rênal engage Julien comme précepteur, il le fait sur la base de la médiation interne. Son désir est motivé par la jalousie, autre nom que Girard donne à la médiation interne. Il a peur que M. Valenod, qui joue là le rôle d'un médiateur-rival, ait déjà fait une offre à Julien. Cela double la valeur de Julien parce que, comme le précise Girard, « du médiateur, véritable soleil factice, descend un rayon mystérieux qui fait briller l'objet d'un éclat trompeur »⁴⁰.

Seuls les romanciers révèlent la nature imitative du désir, nous dit Girard, mais il précise aussi « que cette vérité reste cachée au sein même de son dévoilement »⁴¹. Le lecteur, persuadé de la spontanéité de ses désirs dans la réalité, projette cela sur le roman et défend ainsi « l'illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est passionnément attaché »⁴².

Il est en effet facile de confondre le désir selon *l'Autre* et le désir selon *Soi*, car l'emprunt se fait dans un mouvement fondamental. De cette manière, on croit avoir librement désiré l'objet pour l'objet lui-même, et nous affirmons alors notre désir comme antérieur à celui du médiateur.

Ainsi, l'amour-passion présenté dans le roman d'aventures amoureuses fonctionnerait-il comme un médiateur pour les lecteurs que nous sommes. Notre perception de l'amour serait alors influencée par l'amour-passion, et que l'on reconnaîtrait comme étant le grand Amour dans la réalité. On peut expliquer de cette façon, qu'un film tel que *The English patient* ne soit pas un film racontant une banale histoire d'adultère mais un film racontant une superbe histoire d'amour.

Mais comment cette vision-là de l'amour a-t-elle pu survivre de nos jours au mariage d'amour ? Car, si l'on considère l'amour-passion comme « l'expression d'un conflit mortel entre le choix de l'individu et les obligations et règles de la société dans laquelle il vit »⁴³, il s'inscrit aussi fortement dans l'époque des mariages arrangés où l'amour n'était pas considéré comme une raison suffisante pour former la base du mariage.

Par conséquent, il n'aurait donc plus raison d'être aujourd'hui où l'amour peut s'inscrire dans le cadre de l'institution matrimoniale et où il est même fortement recommandé.

39 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, p 65

40 René Girard, *op.cit.*, p 26

41 *Ibid.*, p 24

42 *Ibid.*, *loc.cit.*

43 Francesco Alberoni, *op.cit.*, p 141

1.3 Mariage d'amour ou amour-passion?

Depuis que le mariage d'amour est devenu la norme dans nos sociétés occidentales, on veut se croire libre de toute influence quant au choix de son partenaire. Or, selon plusieurs études socio-psychologiques⁴⁴, le choix du conjoint a tendance à répondre à des critères précis. Les soi-disant « coups de foudre » frappent en général à l'intérieur des cases de l'échiquier social, ce que personne ne s'avoue ouvertement, car il faut bien pouvoir continuer à croire en l'amour autrement qu'en des rêveries chimériques. « Les princes doivent pouvoir épouser des bergères⁴⁵ » est selon le sociologue Jean-Claude Kaufmann, l'idéal amoureux dont personne n'est dupe mais auquel tout le monde voudrait croire. L'amour est tout, sauf rationnel. Il rend aveugle, c'est bien connu, car il est un refus de regarder la réalité en face pour ne voir que le bon côté des choses. Amoureux, on ne pourrait donc pas, selon Kaufmann, évaluer le futur partenaire comme un objet dans une expérience scientifique. Cela permettrait de renforcer le lien conjugal naissant.

Mais, l'amour développe sous une autre forme l'instabilité du couple. Celui-ci se retrouve soumis à l'imaginaire amoureux des deux partenaires. Or cet imaginaire amoureux est un mythe, « un mythe réalisé »⁴⁶, certes, mais éloigné de la réalité quotidienne. C'est le roman qui a inscrit en nous « des habitus amoureux »⁴⁷. Denis de Rougemont considère le mythe de *Tristan et Iseult* et les codes de la société courtoise comme étant toujours en vigueur :

« ses lois sont encore les nôtres d'une manière secrète et diffuse. Profanées et reniées par nos codes officiels, elles sont devenues d'autant plus contraignantes qu'elles n'ont plus de pouvoir que sur nos rêves »⁴⁸.

Le sentiment amoureux est à la fois profondément individuel, fabriqué par chacun d'entre nous, mais aussi inscrit dans la société. On se représente amoureux et la terminologie amoureuse, commune à toute la société, légitime nos sentiments. Le sentiment amoureux, nous précise encore Jean-Claude Kaufmann, ne sert pas seulement à renforcer le lien dans un couple. Il est d'autant plus important qu'il est également lié à la construction de l'identité personnelle⁴⁹.

44 Alain Girard, *Le choix du conjoint, une enquête psycho-sociologique en France*, M. Bozon et F. Héran, *La découverte du conjoint I et II*, F. de Singly, *Théorie critique de l'homogamie*, dans J-C Kaufmann, *Sociologie du couple*, p 5 et 7

45 J-C Kaufmann, *Ibid.*, p 9

46 Thierry Raffin, *L'amour romanesque: mythe et réalité d'un mode féminin d'engagement matrimonial*, dans J-C Kaufmann, *Ibid.*, p 33

47 J-C Kaufmann, *Ibid.*, p 36

48 Denis de Rougemont, *op. cit.*, p 14

49 Jean-Claude Kaufmann, *op.cit.*, p 40

Il nous aide à sortir les êtres et les objets de leur anonymat en les idéalisant pour nous les rendre familiers. De ce fait, le monde devient proche au point de devenir une partie de nous-même. Ainsi l'amour est un élargissement de la construction positive d'un moi cohérent et évident. L'institution conjugale, fondée sur le contrat amoureux, fonctionne comme un support ordinaire de l'identité.

Cependant, au fil du temps, cette reconnaissance routinière n'est plus suffisante. L'individu veut être conforté dans les particularités qui le distinguent, dans son identité spécifique⁵⁰. Il peut alors chercher à s'investir plus particulièrement dans d'autres projets qui vont lui apporter la reconnaissance dont il a besoin. Cela peut tout aussi bien se présenter dans le travail, les loisirs, mais aussi surgir sous la forme d'une nouvelle passion amoureuse.

L'équilibre du couple établi est alors remis en question. Le choix se fait entre un confort acquis et les turbulences du sentiment amoureux.

Or, ce choix peut être influencé ; il existe en effet aujourd'hui, dans nos sociétés occidentales, un idéal érotique et romantique à atteindre en amour pour le couple, idéal largement véhiculé par la littérature, les séries télévisées, les films...etc et qui ne laisse aucune place à un quotidien familial et routinier. Cet idéal, c'est l'amour-passion et sa représentation, la passion adultère. Pour Denis de Rougemont,

« affirmer que l'amour-passion signifie, de fait, l'adultère, c'est insister sur la réalité que notre culte de l'amour masque et transfigure à la fois ; [...], que nous voulons la passion et le malheur à condition de ne jamais avouer que nous les voulons en tant que tels »⁵¹.

Car ce qu'on oublie souvent, c'est que l'amour-passion se base sur une contradiction : la passion amoureuse la plus absolue est aussi la plus fragile, dans la mesure où elle se place dans une logique de fuite de la réalité⁵².

Pour Alberoni, tomber amoureux est d'abord « un projet », « une restructuration de la vie quotidienne »⁵³ et ce n'est que lorsque ce projet ne peut aboutir, qu'on choisit de fuir la réalité, voire qu'on choisit la mort. Alberoni nuance ainsi les propos de Rougemont, en ce sens que, pour lui, la mort est seulement une alternative et non un but en soi, et ce parce que les amoureux ne peuvent pas concevoir la vie sans la personne aimée, et non parce qu'ils désirent vraiment la mort. Ils se refusent seulement à renoncer à leur idéal de vie.

50 Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p 43

51 Denis de Rougemont, *op. cit.*, p 14

52 G.Simmel, *On women, Sexuality and Love* dans J-C Kaufmann, *op. cit.*, p 41

53 Francesco Alberoni, *op.cit.*, p 142

Or, très souvent, dans le mot « passion » nous n'entendons plus « souffrance », qui en est pourtant sa première définition, mais « ce qui est passionnant ». Nous voulons une relation d'amour, palpitante, mouvementée, bref, une relation qui correspond à l'état naissant de l'énamouement pour reprendre le terme d'Alberoni. Selon lui, nous devenons amoureux quand nous sommes profondément insatisfait du présent et prêt à nous transformer et à explorer de nouveaux mondes. C'est dans cette recherche d'une nouvelle reconnaissance que peut s'inscrire une relation adultère, qui va donc se retrouver en marge de l'ordre établi et ce malgré le mariage d'amour .

Mais, si l'amour justifie l'union, l'infidélité va donc déboucher sur une séparation et éventuellement une remise en couple. On est dans une logique de multipartenariat car « tout amant est vu comme un mari potentiel »⁵⁴. L'adultère ne s'inscrit plus dans la durée. Il existe toujours, cependant, caché derrière les statistiques de divorce. Son rejet par la société est resté aussi fort et il ne se justifie que par le fait qu'il est porteur d'un nouveau couple institutionnalisé.

Pour Annick Houel, le mariage d'amour n'a été qu'une tentative de réponse au problème de l'adultère. Il est clair que le mariage basé sur le sentiment amoureux n'apporte pas automatiquement le bonheur aux époux toute leur vie durant.

Simone de Beauvoir reconnaît que dans le cas où l'amour charnel existe avant le mariage ou bien s'éveille au début des noces, il est très rare qu'il perdure pendant de longues années.

« La fidélité est nécessaire à l'amour sexuel du fait que le désir de deux amants épris enveloppe leur singularité ; ils refusent que celle-ci soit contestée par des expériences étrangères, ils se veulent l'un pour l'autre irremplaçables ; mais cette fidélité n'a de sens qu'autant qu'elle est spontanée »⁵⁵.

À en croire L.B. Rubin, les femmes, qui ont beaucoup plus à gagner ou à perdre socialement du mariage en comparaison avec les hommes, sont surtout déçues par la perte du sentiment initial dont elles attendaient chaleur émotionnelle et communication intime⁵⁶.

Colette résume magnifiquement ce sentiment :

« La volupté tient dans le désert illimité de l'amour une ardente et très rare petite place, si embrasée qu'on ne voit d'abord qu'elle. Autour de ce foyer inconstant, c'est l'inconnu, c'est le danger. Lorsque nous nous serons relevés d'une courte étreinte ou même d'une longue nuit, il faudra commencer à vivre l'un près de l'autre, l'un pour l'autre »⁵⁷ .

54 Annick Houel, *op.cit.*, p 22

55 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome II, p 256

56 L.B.Rubin, *Intimate strangers, Men and Women Together* dans J-C Kaufmann, *op. cit.*, p 81

57 Colette, *La vagabonde* dans Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 256

Investi par les femmes, le mariage d'amour ne semble donc pas avoir rempli toutes ses espérances. L'adultère n'a pas perdu de son pouvoir car l'amant, dans sa position d'Idéal, supporte des projections fantasmatiques qui englobent la représentation d'une relation d'amour mythique⁵⁸.

Le mythe de *Tristan et Iseult*, présenté une fois comme le modèle de l'amour absolu, est resté inscrit en nous. C'est cette relation passionnelle qui parle à notre imaginaire, celle qui nous sert de médiateur dans notre recherche de l'amour. Nous sommes avant tout fidèles à un idéal amoureux même si cette fidélité doit s'exprimer hors du mariage ou de la relation institutionnalisée.

Le texte littéraire semble, de ce fait, être une source représentative pour avoir des informations sur l'adultère féminin. Il s'adresse avant tout à l'imaginaire or c'est l'imaginaire qui nourrit notre désir d'amour-passion. L'amour-passion ne s'ancre qu'en partie, voire pas du tout dans la réalité. Le texte littéraire maintient en même temps l'amour-passion dans le domaine du privé et renforce d'autant son pouvoir.

L'amour courtois au Moyen-Âge présentait une relation homme-femme où la fidélité à l'amour primait sur l'institution matrimoniale et qui reflétait un « équilibre difficile entre les élans de l'âme et les exigences de la chair »⁵⁹. L'amour s'inscrivait alors dans l'illégalité cependant qu'il se justifiait par la beauté et les mérites de la dame et exigeait une grande discipline de la part de l'amant. Il allait inaugurer ainsi un culte de la femme, image idéale et vivante de tout ce que l'homme peut concevoir et connaître de plus précieux⁶⁰.

Nous avons vu comment par la suite l'amour courtois a imprégné le genre romanesque, où l'amour-passion, même s'il est présenté comme le type d'amour à refuser, reste malgré tout la référence. De ce fait, l'amour adultère a continué d'influencer notre perception du sentiment amoureux et il semblerait qu'aujourd'hui encore le mythe de l'amour-passion reflète nos désirs en matière d'amour et aurait survécu à l'institutionnalisation du mariage d'amour.

Nous allons essayer, à travers l'étude de deux romans français, à savoir *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras et *L'Ingénue libertine* de Colette de voir de quelle manière l'amour-passion est toujours présent dans le roman français du XXème siècle. Nous nous concentrerons sur la quête de cet amour par la femme.

58 Annick Houel, *op.cit.*, p 25

59 Pierre Le Gentil, *op.cit.*, p 59

60 Pierre Le Gentil, *Ibid.*, p 56

Ces romans sont représentatifs d'une époque où le mariage basé sur des affinités communes, voire sur l'amour, est monnaie courante et cela même dans la bourgeoisie française. Ces deux romans parlent tous les deux d'adultère, de manière relativement différente cependant.

Nous allons voir de quelle manière le rôle de l'amant se base toujours sur les conventions de l'amour courtois et comment le mari reste gardien des fondements du mariage et des valeurs qui lui sont attachées quelles que soient les conditions de son établissement.

Le Petit Robert définit l'amant, comme un « homme qui a des relations sexuelles avec une femme mariée et non plus seulement comme celui qui aime et est aimé » et écarte de ce fait le mari de ce rôle. La femme, l'amante, la maîtresse se trouvant au centre du trio.

L'amour-passion dans deux romans français du XXème siècle

2.1 *Moderato Cantabile*

Moderato Cantabile fut publié pour la première fois en 1958 et confirma son auteur, Marguerite Duras, dans son début de notoriété. Il fait partie des premiers romans célèbres de celle qui deviendra une figure mondiale des lettres et du cinéma dans les quarante années à suivre.

Marguerite Duras, de son vrai nom Marguerite Donnadiou, arrive en France à l'âge de 18 ans. Nous sommes en 1932. Elle vient d'Indochine, encore colonie française, où elle a passé son enfance. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, elle participe à la Résistance et adhère en 1944 au Parti Communiste. Un de ses romans autobiographiques, *Un barrage contre le Pacifique*, publié en 1950, raconte le combat de sa mère contre la corruption de l'administration coloniale en Indochine. Elle rate de peu avec ce roman le prix Goncourt, dont l'écarte alors sans doute son engagement communiste. Huit ans plus tard, *Moderato Cantabile* est remarqué du public et des critiques littéraires, pour se différencier résolument du roman traditionnel. Très court, d'une centaine de pages à peine, il n'offre quasiment aucun repère au lecteur sur l'époque, les lieux où se passe l'histoire et sur les personnages. C'est en ce sens que l'on peut dire que *Moderato Cantabile* se rapproche des textes écrits, à la même époque, par les écrivains dits du « nouveau roman ». Bernard Pingaud, dans un numéro spécial de la revue *Esprit* de 1958 nous dit que ces romanciers « refusent moins le personnage et l'histoire qu'une certaine conception du personnage et de l'histoire »⁶¹.

Moderato Cantabile déroute. Le lecteur sera d'abord surpris par la banalité déconcertante de l'intrigue ; témoin auditif d'un crime passionnel, une jeune femme, Anne Desbaresdes, revient à plusieurs reprises dans le café où a eu lieu le crime. Là, elle y rencontre un inconnu, Chauvin, avec lequel elle ne fait que parler, jusqu'à une dernière rencontre où ils mettent fin à leur relation.

Rien ne se passe que cet échange, bercé d'alcool et de musique, et au cours duquel Anne et Chauvin découvrent leur désir mutuel.

61 Pierre Chartier, *op.cit.*, p 185

On sera surpris également, nous y avons déjà fait allusion, par la rareté des informations fournies par l'auteur sur les personnages et les lieux de l'histoire. Nous ne savons, en effet, quasiment rien d'Anne et de Chauvin, ni de la petite ville qui abrite leur rencontre. Quelques détails bien sûr, ça et là, nous aident dans notre lecture, mais il s'agit surtout de renseignements que le lecteur devine ou découvre au détour d'une phrase. Dans *Moderato Cantabile*, les choses et les personnages ne deviennent palpables que si l'on rentre dans le texte, que l'on cherche un sens dans les mots et derrière les mots. Rien n'est dit explicitement. Ainsi une phrase telle que : « le bruit de la mer entra par la fenêtre ouverte. Et avec lui, celui, atténué, de la ville au cœur de l'après-midi de ce printemps »⁶² nous permet de situer l'histoire au printemps, dans une ville au bord de mer. Nous devinons une ville ouvrière et industrielle : « alors que toutes les usines fumaient encore à l'autre bout de la ville » (p 23), « lui travaillait à l'arsenal » (p 28), « on donne des réceptions au personnel des fonderies » (p 47). C'est une petite ville : « A peine le contingent de trois usines » (p 46).

Ce genre de descriptions correspond à la vision d'Alain Robbe-Grillet quand il affirme que « le roman nouveau doit se concentrer sur la description littérale d'un monde réduit à ses seules surfaces »⁶³. En observant le monde d'une manière objective, en le décrivant tel qu'il apparaît, on évite ainsi « un psychologisme suspecté d'idéalisme »⁶⁴. Il s'agit donc avec le « nouveau roman » d'exprimer une autre vision de la société et du destin de l'homme, car la vision prônée par le roman dit traditionnel, est une vision caduque. C'est ce que nous explique ainsi Bernard Pingaud :

Le personnage est un être unique, exceptionnel [...] En lui se réalise un équilibre entre les exigences de l'individu [...] et les nécessités de la vie sociale, qui le définissent du dehors [...] Cet équilibre, qui illustra peut-être les idées de la bourgeoisie triomphante [...] est aujourd'hui rompu. Nous assistons à la lente agonie d'un monde qui ne tient plus debout que par la force des apparences, et personne n'oserait plus prétendre, dans l'état actuel des connaissances sur l'homme et sur la société, que le personnage ne soit devenu une fiction parfois commode et parfois encombrante.⁶⁵

Marguerite Duras a écrit *Moderato Cantabile* comme on écrirait un scénario de film. La caméra qu'elle promène nous montre à la fois le monde tel quel, mais aussi tel qu'elle veut bien nous le montrer.

62 Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, p 9 – nous indiquerons désormais toute référence au roman par le numéro de la page entre parenthèses après la citation.

63 Robbe-Grillet dans P.Chartier, *op.cit.*, p 190

64 *Ibid.*, *loc.cit.*

65 *Ibid.*, p 185

Habitué à des personnages livrés « clefs en main », le lecteur doit ici interpréter et démasquer des êtres sans contours, indéfinissables et invisibles, qui ne sont rien et qui ne sont le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, selon la définition de Nathalie Sarraute⁶⁶.

L'écrivain, tout en se donnant le rôle de narrateur omniscient, ne nous livre pourtant rien de la complexité des sentiments de ses créatures, se contentant par ses « photos » de nous indiquer les pistes à suivre afin, toujours selon Nathalie Sarraute « d'explorer, par delà les grossières différences de surface, ce qui constitue le fond commun, indifférencié et obscur de nos états psychologiques: un réel plus profond est à découvrir »⁶⁷.

Comme Madeleine Alleins l'écrit dans le journal *Critique* en juillet 1953 :

« Par la place qu'elle fait au silence en refusant de nommer, de raconter, de distraire, de meubler les blancs, Marguerite Duras force le lecteur attentif à se réveiller, à écarter les explications habituelles ou du moins à les vérifier »⁶⁸.

Il faut pour percevoir la portée de l'histoire, chercher les actions et leurs raisons d'être entre les mots. « Ce sont les conventions de la photographie, [...] ainsi que les techniques cinématographiques [...] qui nous libèrent des conventions romanesques »⁶⁹.

C'est peut-être pour cette raison que *Moderato Cantabile* apparaît comme très différent de ces récits d'adultère et de romance que nous connaissons bien. Dans quelle mesure peut-on alors parler d'amour-passion dans *Moderato Cantabile* ? Anne et Chauvin n'échangent, en tout et pour tout, à l'exception de mots, que quelques effleurements de mains et un baiser au cours de leurs entrevues. Peut-on se demander, comme David Coward, si Anne n'est qu'une Madame Bovary du XX^{ème} siècle, incapable de concilier son tempérament romantique avec les réalités de la vie ?⁷⁰

Qui mène le récit?

Dans de nombreux romans mettant en scène l'adultère féminin, c'est le héros masculin et non la femme qui mène le récit. Annick Houel remarque que généralement « l'héroïne n'est jamais le sujet principal du récit : c'est l'amant qui tient cette place, alors que l'héroïne est sujet d'une action introduite par l'homme, subordonnée à celle de l'homme »⁷¹. De ce fait, nous dit Houel, le projet de l'héroïne, dans le récit, se définit en référence à celui de l'homme.

66 Nathalie Sarraute dans P.Chartier, *Ibid.*, p 188

67 *Ibid.*, p 186

68 Madeleine Alleins, «*Moderato Cantabile*» et la presse française, dans *Moderato Cantabile* p 147

69 Robbe-Grillet dans P.Chartier, *Ibid.*, p 190

70 David Coward, *Marguerite Duras-Moderato Cantabile*, p 15 : « is Anne no more than a twentieth-century Madame Bovary unable to square her temperamental romanticism with the facts of her life? »

71 Annick Houel : *op.cit.*, p 109

« La position qui leur est ainsi dévolue indique la spécificité de la position des femmes dans la rencontre amoureuse. Le silence leur permet de ne pas se compromettre aux yeux de l'homme comme aux leurs »⁷².

Moderato Cantabile se distingue par le fait que c'est Anne Desbaresdes qui est l'héroïne du roman dans tout le sens du terme. Trista Selous considère Anne comme un personnage féminin sujet et investigateur, et *Moderato Cantabile* comme un roman où le désir des personnages féminins présente un problème qu'elles vont étudier elles-mêmes avec l'aide d'un ou plusieurs hommes⁷³.

Anne est le personnage principal, celle qui mène le récit. Même si, lors de leurs rencontres, c'est Chauvin qui paraît conduire la conversation, tout tourne autour de son projet à elle : c'est leur dialogue qui établit de façon certaine Anne et son désir comme le problème du roman⁷⁴. Anne est présente tout au long du roman, décrite dans d'autres situations que les scènes au café. On la voit à la leçon de piano avec son fils, sur la route pour rentrer chez elle, ou encore lors du dîner dans sa maison. Son nom apparaît dès la deuxième page du roman.

Chauvin, par contre, semble être arrivé dans le récit par hasard. Il nous est présenté comme un homme parmi d'autres, qui se trouve juste au bon endroit au bon moment, pour répondre aux questions d'Anne. Leur première rencontre, lorsqu'Anne revient au café le lendemain du meurtre, est décrite ainsi : « elle alla droit au comptoir. Seul un homme y était, qui lisait un journal »(p 24). Chauvin n'est appelé par son nom que lors de leur troisième rencontre. Auparavant il est « l'homme » ou « il ». Son identité nous est seulement révélée lorsque lui-même se présente à Anne : « Je m'appelle Chauvin »(p 60). Chauvin a un rôle secondaire qui dépend de celui du protagoniste. Il n'existe, en tant que tel, que lorsque Anne est avec lui. Même au cours du dîner, alors qu'il est clair pour le lecteur que c'est lui qui rôde autour de la maison, il est redevenu un homme sans identité spécifique, « un homme de la rue » (p 105). Anne n'est plus à ses côtés dans le récit.

Anne Desbaresdes est donc présentée dès le premier chapitre. Elle se trouve à la leçon de piano de son fils chez mademoiselle Giraud. Mais que sait-on d'elle au juste ? Et de quelle manière est-elle représentative de l'amour courtois ? Peut-on dire qu'elle tient le rôle de la dame dans le roman ? Et qui est alors Chauvin ? C'est ce que nous allons essayer de voir dans les chapitres suivants.

72 Annick Houel : *op.cit.*, p 109

73 Trista Selous : *The other woman, Feminism and femininity in the work of Marguerite Duras*, p 182 ; « the women figures' desire presents the problem which they themselves investigate with the aid of a man or men....»

74 *Ibid.*, p 166 ; « it is their dialogue which firmly establishes Anne and her desire as the problem of the novel ».

Anne Desbaresdes ; la Dame

Bien qu'étant l'héroïne du roman, elle n'est pas beaucoup décrite par le narrateur. On ne sait pas grand chose sur son physique. Une phrase nous permet de deviner qu'elle est blonde : « Elle lève encore la main dans le désordre blond de ses cheveux » (p 106).

Dès le deuxième chapitre, nous apprenons qu'elle est la femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte. Son mari, Monsieur Desbaresdes occupe par là même une place centrale et bénéficie d'une situation importante dans la société provinciale qui est celle de *Moderato Cantabile*. Anne est connue dans la petite ville. « Ils reconnurent cette femme au comptoir, s'étonnèrent » (p 27). Comparant les époques, on peut dire qu'Anne est la dame, la femme du seigneur.

Les Desbaresdes font partie de ce que l'on peut considérer comme la bourgeoisie provinciale. Anne a reçu une éducation conforme à son rang de bourgeoise. La leçon de piano en fait partie, d'où l'importance des cours de mademoiselle Giraud pour son petit garçon. Ce n'est pas l'amour de la musique en soi qui pousse Anne à lui faire apprendre le piano mais des principes d'éducation. « Vous n'avez rien à lui expliquer. Il n'a pas à choisir de faire ou non du piano, madame Desbaresdes, c'est ce qu'on appelle l'éducation » (p 77), « la musique, c'est nécessaire, et tu dois l'apprendre, tu comprends » (p 69) ?

De part son éducation mais surtout de part son mariage, Anne Desbaresdes a acquis une certaine situation sociale. Simone de Beauvoir nous dit que dans la bourgeoisie, le mariage est le seul moyen pour les jeunes filles d'être intégrées à la collectivité. La femme « est mariée, donnée en mariage par ses parents »⁷⁵. Dans le roman, Chauvin demande à Anne : « C'est dans cette maison qu'on vous a épousée il y a maintenant dix ans » (p 42) ? Le verbe à la voix passive illustre bien cette position de la jeune fille bourgeoise dans le mariage et fait d'elle, selon David Coward « une victime de son mari et de son milieu »⁷⁶.

A l'époque où a été écrit *Moderato Cantabile*, dans la France des années 50, les mariages arrangés sont encore de vigueur mais on ne parle pas de mariage forcé, d'abord parce que le mariage catholique est un sacrement et ce depuis 1184.

« la matière du sacrement est la volonté ferme des deux époux de suivre le modèle qui leur est proposé : le mariage du Christ et de son Eglise. Ni père ni prêtre ne peuvent peser sur ce choix »⁷⁷

75 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 225

76 David Coward, *op.cit.*, p 40

77 Jean-Claude Bologne, *Histoire du sentiment amoureux*, p 29

Les familles essaient souvent de favoriser les affinités entre les futurs époux, mais il peut toujours exister une certaine pression du clan familial sur les jeunes gens quant au choix du conjoint. Celle-ci peut s'exercer avec la menace de la perte de l'héritage, d'une mise au ban de la famille, ...etc. Dans la bourgeoisie, cette pression est d'autant plus importante pour les jeunes filles qu'un bon parti ne se présente pas tous les jours. Il faut saisir sa chance si on ne veut pas terminer vieille fille. « Si le jeune homme qui la demande convient à peu près (milieu, santé, carrière), elle l'accepte sans l'aimer. Elle l'accepte même s'il y a des *mais* et garde la tête froide »⁷⁸. Dépendante économiquement de ses parents, souvent sans véritable formation professionnelle, la jeune bourgeoise n'a d'autre projet d'avenir qu'un beau mariage. Le mariage peut même lui assurer une certaine liberté car elle tient souvent les cordons de la bourse de son propre ménage.

Simone de Beauvoir ajoute aussi :

« A défaut d'amour, elle éprouvera pour son mari un sentiment tendre et respectueux appelé amour conjugal ; entre les murs du foyer qu'elle sera chargée d'administrer, elle enfermera le monde ; elle perpétuera l'espèce humaine à travers l'avenir »⁷⁹.

La jeune bourgeoise épaulera son mari dans la poursuite de sa carrière et le déchargera de tout travail domestique. Elle est femme au foyer et s'occupe de l'éducation des enfants. Elle pourra éventuellement s'investir, de manière bénévole, dans quelques travaux de charité.

Considérant les relations entre les deux époux, Simone de Beauvoir ajoute même que :

« L'acte amoureux est, de la part de la femme, un service qu'elle rend à l'homme; il prend son plaisir et il doit en échange une compensation. [...] Elle a le droit de se laisser entretenir et même la morale traditionnelle l'y exhorte »⁸⁰.

Si mariage d'amour il y a eu, entre Anne et son mari, il a été encadré, contrôlé par des codes et des règles bien définis.

Dans *Sociologie du couple*, Jean-Claude Kaufmann nous rappelle que : « l'homogamie est étroitement liée à la question de la reproduction et de la conservation de l'ordre moral par des mécanismes guidant les individus et limitant leur liberté »⁸¹.

Dans le roman, néanmoins, il apparaît assez clairement qu'Anne n'est qu'un faire-valoir pour son mari au moins jusqu'à l'épisode du dîner. Ce rôle de faire-valoir est nettement perceptible dans la description des femmes présentes au dîner chez les Desbaresdes :

78 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 232

79 *Ibid.*, p 259

80 *Ibid.*, p 227

81 Jean-Claude Kaufmann, *op.cit.*, p 17

« Les femmes sont au plus sûr de leur éclat. Les hommes les couvrirent de bijoux au prorata de leurs bilans. L'un d'eux, ce soir, doute qu'il eût raison. [...] Leurs épaules nues ont la luisance et la fermeté d'une société fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit, et elles furent choisies à la convenance de celle-ci. La rigueur de leur éducation exige que leurs excès soient tempérés par le souci majeur de leur entretien. De celui-ci on leur en inculqua, jadis, la conscience » (p 103).

« L'un deux » est ici le mari et pendant le fameux dîner, Anne ne remplit pas son rôle de maîtresse de maison. Elle est sensée assister son mari et non pas le mettre dans l'embarras par son ivresse et son retard : « Anne est en retard, excusez Anne » (p101).

Pour l'homme de biens, le mariage est donc surtout le moyen d'assurer une descendance légitime. Anne s'inscrit dans cette vision du mariage. Elle s'est sûrement mariée assez jeune et elle a eu un fils, qui assure la lignée des Desbaresdes.

Ses libertés ont été codifiées par son mariage. Elle a un périmètre à respecter pour ses promenades – il ne lui a sûrement pas été imposé de manière catégorique mais il est défini par ce qui est convenable et sûr pour une femme comme elle. « Elle vient de l'autre bout de la ville, de derrière les môles et les entrepôts à huile, à l'opposé de ce boulevard de la Mer, de ce périmètre qui lui fut il y a dix ans autorisé... » (p 104). En dehors des promenades avec son fils, Anne ne s'aventure pas au-delà des grilles de son jardin. De même, ses loisirs et ses tâches quotidiennes sont régis par ce qui est convenable.

Anne est bien sûr femme au foyer, mais elle a des aides à la maison : « des femmes à la cuisine » (p 100). Elle n'a sûrement rien à faire d'autre de ses journées que de s'occuper du déroulement quotidien des choses de la maison ; c'est en cela qu'elle montre qu'elle est une femme accomplie.

« C'est par le travail ménager que la femme réalise l'appropriation de son 'nid' ; c'est pourquoi, même si elle 'se fait aider', elle tient à mettre la main à la pâte ; [...] elle s'applique à faire les résultats obtenus par les serviteurs. De l'administration de sa demeure, elle tire sa justification sociale »⁸².

Mais, ajoute Simone de Beauvoir, « la solitude du foyer pèse à la femme d'autant que les tâches routinières n'absorbent pas son esprit »⁸³. Il est difficile de s'accomplir personnellement dans un travail non productif mais purement répétitif et précaire.

De plus, la maison dans laquelle Anne vit, n'est pas vraiment sa maison. Elle y vit comme y ont vécu avant elle toute une cohorte de femmes enfermées dans leur quotidien monotone.

82 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 263

83 *Ibid.*, p 271

La maison représente une longue tradition qu'il s'agit de perpétuer. Le devoir d'Anne est de transmettre, de conserver cette maison plus que de la faire vraiment sienne. Elle ne peut sûrement pas changer les choses à son gré.

« Quand je suis arrivée dans cette maison, les troènes y étaient déjà. Il y en a beaucoup. [...] –Beaucoup de femmes ont déjà vécu dans cette même maison qui entendaient les troènes, la nuit, à la place de leur cœur. » (p 61) « En été, ce hêtre me cache la mer. J'ai demandé un jour qu'on l'enlève de là, qu'on l'abatte. Je n'ai pas dû assez insister » (p 57).

Anne perçoit cette maison comme une prison. Même Chauvin parle « d'un grand jardin fermé » (p33) plutôt que d'un beau jardin ou tout autre adjectif qui paraîtrait plus approprié pour parler d'un jardin. Un peu plus tard, il est décrit comme un « parc correctement clos » (p 103). Anne compare les troènes qui entourent le jardin à de l'acier ; « quand l'orage approche, ils grincent comme l'acier ». C'est une maison dont ne sort pas au sens propre et figuré. Toutes les femmes qui y ont vécu auparavant y sont mortes aussi, dans leur chambre.

Les grilles du portail sont fermées à clé : « le cadenas était sur la porte du jardin, comme d'habitude »(p 117). Chaque fois qu'elle entend les troènes gémir dans le vent, Anne prend conscience de son propre enfermement. Son cœur est lui aussi enfermé. L'ombre du hêtre l'étouffe. Il bloque la vue sur la mer, l'espace, l'horizon et le soleil. L'ombre est comme un mur, « comme de l'encre noire » (p 58).

Il semble pourtant qu'Anne soit arrivée à assumer son rôle de femme au foyer sans problèmes apparents : « Depuis dix ans, elle n'a pas fait parler d'elle. » (p 101) Elle est parvenue à conjuguer les nécessités d'une éducation bourgeoise pour son fils à la possibilité de sortir de chez elle, de se promener : « Un jour, j'ai eu l'idée de ces leçons de piano, je vous disais, à l'autre bout de la ville, pour mon amour... » (p 88).

On sait tout de même peu de choses sur la vie ou les sentiments d'Anne Desbaresdes. Mais une chose transparaît clairement. Il est évident que la routine imprègne son quotidien. Les changements sont rares. Même les leçons de piano ont fini par lui peser «...et maintenant je ne peux plus les éviter. Comme c'est difficile » (p 89). Les envies et les désirs impulsifs sont définitivement absents de la vie d'Anne Desbaresdes. « Ça lui faisait une sortie, en somme, cette histoire » (p 35). Elle a des obligations, est tenue à un emploi du temps bien réglé. Elle attend son fils tous les jours après l'école :

« A cette fenêtre, à cette heure-là de la journée, toujours on lui souriait » (p 37). Ses journées sont minutées, scandées par le rituel des repas. « En dehors de ses passages, les journées sont à heure fixe. [...] Les repas, toujours, reviennent. Et les soirs » (p 88).

Les soirées, surtout, doivent être pénibles, à attendre l'heure raisonnable pour aller se coucher, en tête à tête avec un mari auquel elle n'a rien à dire. De plus, les distractions ne doivent pas être nombreuses dans une petite ville comme celle où se passe le roman.

C'est à travers le dialogue entre Chauvin et Anne que se révèle aussi la situation d'Anne vis-à-vis de son mari : « Endormie ou réveillée, dans une tenue décente ou non, on passait outre à votre existence » (p 59). Monsieur Desbaresdes est d'ailleurs quasiment absent du roman. Il apparaît de façon sporadique dans le texte. Il est quelque fois mentionné par « on », ou bien « une ombre » (p112), ou encore « un homme » (p100).

Il y a là un parallèle à faire avec la situation d'Emma Bovary. Voilà un autre exemple type de la femme bourgeoise mal-mariée ; son mariage et sa situation de femme au foyer ne lui apportent pas ce qu'elle désire. Emma est prisonnière à la fois de son milieu et de son époque. Son foyer est une prison et « il s'agit pour elle de changer cette prison en un royaume »⁸⁴. Rien ne se passe dans son existence qui arrive à la sortir de sa torpeur. Ses tâches quotidiennes ne sont que la réplique exacte du jour précédent et annonce un même lendemain. « Tandis qu'il trotte à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes »⁸⁵.

« La série des mêmes journées recommença. Elles allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file, toujours pareilles, innombrables, et n'apportant rien. [...] Elle abandonna la musique. [...] Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. A quoi bon? A quoi bon? La couture l'irritait. –J'ai tout lu, se disait-elle »⁸⁶.

Lire, broder, jouer du piano, ... autant d'activités convenables pour une jeune femme, mais qui sont dans ce contexte, non pas des activités que l'on fait pour soi, parce qu'on y prend du plaisir, mais des activités pour passer le temps, pour oublier qu'on ne peut rien faire d'autre de positif, de productif. Emma se tourne alors vers la rêverie pour justement se créer un quotidien à la hauteur de son désir. Elle est dans l'attente d'un évènement, de quelque chose d'imprévu qui lui apportera du vrai dans son existence.

Pour Joëlle Pagès-Pindon, la parole de Chauvin est comme un miroir qui reflète l'aliénation d'Anne Desbaresdes, son absence au monde bourgeois⁸⁷.

Anne est sûrement aussi en attente de quelque chose, d'un évènement qui va lui permettre de casser la monotonie de sa vie, de se libérer de cette pesante routine dans laquelle elle vit.

84 Simone de Beauvoir, *op.cit.* p 261

85 Flaubert, *Madame Bovary*, p 122

86 *Ibid.*, p 59

87 Joëlle Pagès-Pindon : *Marguerite Duras, thèmes et études*, p 32

David Coward écrit ainsi que les vies que mènent les personnages de madame Duras, avant leur moment de révolte, sont banales, monotones et respectables et prennent la forme d'un travail routinier ou plus souvent d'un mariage moyen, et que les personnages sont dans un état d'*attente*.

C'est l'ennui qui amène le désir de s'évader vers une existence plus harmonieuse⁸⁸. L'expérience de l'ennui est ainsi cruciale car elle aide à repérer et à identifier ces forces d'oppression auxquelles il faut résister par un acte de révolte⁸⁹.

L'objet du désir

C'est un cri, le cri poussé par une femme tuée par son amant dans un café, qui déclenche la quête d'Anne Desbaresdes. Au moment du meurtre, Anne, qui accompagne son fils à sa leçon de piano, se trouve juste au-dessus du café. Poussée par la curiosité, elle se mélange aux badauds, s'approche du lieu du crime et essaie de voir ce qui se passe. Elle voit le meurtrier qui « se tourna vers la foule, la regarda, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir » (p 17).

Rien n'est dit, dans le texte, sur l'impression que laisse le meurtre sur Anne. Est-ce vraiment Anne qui voit ce désir dans les yeux du meurtrier ? Elle semble deviner que ce meurtre n'est pas la fin de l'amour mais plutôt son incarnation ultime et pourtant, selon Coward, nous ne voyons rien de sa réaction hormis sa question « pourquoi », à laquelle elle ne reçoit aucune réponse⁹⁰.

Personne dans la foule ne sait quoi que ce soit sur les raisons du meurtre. Il semblerait cependant qu'Anne ait perçu quelque chose dans les yeux de l'homme qu'elle tient à vérifier, à comprendre, ce qui expliquerait pourquoi elle revient au café le lendemain, à moins que cet événement soit juste l'excuse qui fallait pour briser son quotidien monotone et lui permette de ainsi de sortir plus facilement de sa routine : « Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que l'on cherche à savoir. J'aurais pu difficilement éviter de le faire, voyez-vous » (p 27). C'est alors, nous l'avons vu, qu'elle rencontre Chauvin.

88 David Coward, *op.cit.*, p 20 : « the lives led by Mme Duras's characters, before their moment of revolt, are common, dull and respectable and take the form of a routine job or, more frequently, an average marriage »..... « it is a state of Attente... »..... « yet friction breeds ennui...which in turn breeds a desire to escape to a more harmonious state of being ».

89 *Ibid*, p 22 : « the experience of ennui is thus crucial, for it helps to locate and identify those forces of oppression which must be resisted by an act of revolt ».

90 *Ibid*, p 36 : « Anne may sense that the murder is not the end of love but its ultimate incarnation, yet we see nothing of her reactions save her question : 'Pourquoi?', to which she receives no answer. »

Ensemble ils vont chercher à reconstruire les évènements précédant le meurtre pour essayer d'en comprendre les raisons.

Mais aucun d'eux ne sait ce qui s'est réellement passé entre les deux amants et il ne fait aucun doute que ce mystère restera entier, puisque la femme est morte et que son meurtrier est devenu fou.

Très vite d'ailleurs, dès la deuxième rencontre entre Anne et Chauvin, on a l'impression que le thème du meurtre n'est plus qu'un prétexte entre eux pour instaurer une conversation. Il y a un changement de ton et le thème est réaffirmé en contrepoint de la propre existence d'Anne⁹¹.

Mais le parallèle entre les deux couples persiste. « Ils s'étaient connus par hasard dans un café, peut-être même dans ce café-ci qu'ils fréquentaient tous les deux. Et ils ont commencé à se parler de choses et d'autres » (p 42). L'histoire des deux amants, telle qu'elle a pu être ou telle qu'Anne et Chauvin l'imaginent, leur sert de prétexte à construire leur propre histoire, à se dévoiler l'un à l'autre. Ils ont a priori, l'un et l'autre une même fascination pour ce crime. Anne et Chauvin se retrouvent autour de l'énigme du meurtre mais cherchent-ils la même chose ? Quel est l'objet du désir pour Anne ? Et celui de Chauvin ? Essayons tout d'abord de définir le contenu de l'objet du désir d'Anne.

Selon Annick Houel, on peut apprendre beaucoup sur les désirs de la femme en s'intéressant aux différents moyens utilisés par les hommes pour les faire céder. Les héroïnes elles-mêmes, par les moyens qu'elles proposent pour faire aboutir leurs projets, peuvent aussi nous indiquer le contenu de leur désir. « Au contraire de l'homme, le rapport sexuel, [...] n'est pas donné comme un élément nécessaire »⁹².

D'après Marguerite Duras, ce qu'Anne Desbaresdes veut de Chauvin, c'est ce qu'elle n'a jamais vécu mais c'est ce qu'elle aurait pu vivre avec et à travers d'autres hommes : son anéantissement dans l'amour même⁹³. Anne cherche une appréhension absolue de l'amour absolu⁹⁴.

Avant l'épisode du meurtre, il est clair que l'amour qu'Anne porte à son fils est pour elle l'expression de l'amour absolu. La complicité qui existe entre la mère et l'enfant, et que l'on

91 David Coward, *op. cit.*, p 38 : « there is a change of key and the theme is restated in counterpoint to her own existence ».

92 Annick Houel, *op.cit.*, p 111

93 dans David Coward, *op.cit.*, p 55

94 *Ibid*, p 38 : « she seeks a pure apprehension of pure love ».

devine dès les premières pages du roman, semble totale. Il y a un lien charnel très fort entre les deux, comme si le cordon ombilical n'avait jamais été coupé : « C'est déjà fait, il me dévore. Anne Desbaresdes baissa la tête, ses yeux se fermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin » (p 16). La mère et l'enfant se ressemblent, physiquement : « Il vous ressemble, dit la patronne » (p 26). Ils se comprennent, se devinent et partagent les mêmes émotions : « Quelle nervosité, dit la dame en les regardant tous deux d'un air réprobateur » (p 12). « Il vit que les yeux de cette femme, sa mère, brillaient. Il ne se plaignit plus de rien » (p 96). Anne n'a aucun problème à mettre des mots sur l'amour qu'elle porte à son enfant. C'est un amour qu'elle éprouve tous les jours, qui lui est familier. Trista Selous considère que l'amour pour son enfant est comme le fondement de la stabilité dans la vie de cette femme, à l'opposé des effets dérangeants et excitants, mais potentiellement destructifs, du désir sexuel⁹⁵. « C'est un amour absolu, dévorant, un amour-refuge dans lequel Anne semble chercher à compenser toutes les frustrations et déceptions de sa vie »⁹⁶. L'enfant est au cœur de sa vie. Il est le point d'ancrage dans sa vie.

C'est peut-être pour cette raison qu'elle se réjouit des moments de révolte de son fils pendant les leçons de piano. Elle excuse son impertinence, au grand désarroi de mademoiselle Giraud, parce que cette impertinence est le reflet d'un refus des convenances et des normes bourgeoises ; l'enfant n'apprend pas le piano parce qu'il le veut mais parce qu'il le faut. Tout ce qui, chez l'enfant, marque sa rébellion devant un ordre qu'on veut lui imposer la comble : de la sorte, il lui ressemble davantage encore et l'indiscipline dont il témoigne correspond à son propre désir inconscient de sortir des règles et des conventions qui l'étouffent⁹⁷. « Quand il obéit de cette façon, ça me dégoûte un peu, dit Anne Desbaresdes. Je ne sais pas ce que je veux, voyez-vous. Quel martyr » (p 15). Anne est partagée entre le fait de donner à son fils l'éducation qui lui garantira une « parfaite conformité sociale »⁹⁸ et le fait que cette même éducation tend à rompre la symbiose qui existe entre eux, car au vu de la bourgeoisie, tout excès affectif est facteur de désordre⁹⁹.

95 Trista Selous, *Ibid*, p 219 : « the love of their children seems to be the foundation for stability in the women's lives, as opposed to the disturbing and exciting, but potentially destructive effects of sexual desire ».

96 Marie-Odile André, *Moderato Cantabile*, p 17

97 Marie-Odile André, *op. cit.*, p 18

98 *Ibid.*, *loc.cit.*

99 *Ibid.*, p 25

Après la scène du meurtre, Anne devine peut-être que le « mon amour » qu'elle donne à son fils est difficilement comparable avec le « mon amour, mon amour » du meurtrier, car l'enfant a cessé d'être sa seule référence du parfait amour¹⁰⁰.

Anne a poussé un cri elle aussi, pendant son accouchement : « - Ça vous a fait très mal, cet enfant ? - J'ai crié, si vous saviez. Elle sourit, s'en souvenant ... » (p 42). Elle a vécu un moment qui mêle « la souffrance à une jouissance profonde et intense »¹⁰¹. Mais la naissance de son enfant n'a été qu'un premier contact avec cet amour absolu. Sans mettre en doute la douleur de l'accouchement, ni son amour maternel, il est plus probable, comme le remarque Chauvin lors de leur troisième rencontre, que « jamais vous n'avez crié. Jamais » (p 65). Car Chauvin compare son cri au cri de la femme dans le café et positionne ainsi l'amour-passion hors du cadre rassurant et légitime de la vie de famille et de la maternité. Anne n'a jamais été sujet ni acteur du cri. Elle l'a subi dans l'acte même de l'enfantement. Elle n'a jamais crié d'amour dans une relation homme-femme.

Et c'est ce qu'elle réalise inconsciemment face à la scène des deux amants du café. Il existe un amour-passion vécu jusqu'à la mort, car la mort est un aboutissement possible à la passion si on la vit totalement. Dans le jeu du « je t'aime, un peu, beaucoup, passionnément... », la passion apparaît comme un point ultime de la définition de l'amour, avant de basculer dans la folie et de se terminer dans le néant¹⁰². On comprend, en effet, qu'Anne n'a pu vivre cet amour-là avec son mari qui semble l'ignorer au plus haut point et n'attend d'elle que la gestion des affaires domestiques.

Marguerite Duras en parle comme de « l'amour impossible », nous dit David Coward. C'est un amour hors norme, un amour possible seulement si on abandonne les modes de pensée établis et les modes de comportement structurés des sociétés organisées¹⁰³.

C'est donc un amour qui ne peut pas se trouver dans le mariage, car celui-ci, de part sa fonction légale et sociale, et parce qu'il inscrit la relation dans le temps et dans la régularité des choses, limite l'amour. On retrouve ici les principes mêmes de l'amour courtois.

L'amour-passion est un amour qui transcende tout, classe sociale, âge ..etc, et qui peut aller jusqu'à la mort.

100 Trista Selous, *op ,cit.*, p 37 : « perhaps she senses that the 'mon amour' which she has called the child hardly bears comparison with the 'mon amour, mon amour' of the murderer, for the child has ceased to be her only intimation of perfect love ».

101 Marie-Odile André, *op, cit.*, p 52

102 Annick Houel, *op, cit.*, p 16

103 David Coward, *op, cit.*, p 26

Anne Desbaresdes cherche à s'évader à travers le récit de ce meurtre. Elle veut en revivre le côté passionnel, se l'approprier. Elle veut vivre le sentiment de liberté lié à la passion amoureuse, pouvoir s'évader de son propre corps, se libérer de contraintes étouffantes. Elle vit son désir pour Chauvin calqué sur sa quête de l'amour-passion des deux amants. Chauvin devine son désir et ne fait qu'y répondre.

Pour Annick Houel le chant courtois se lit comme l'expression d'un narcissisme masculin¹⁰⁴.

La Dame tient une place de fétiche: l'homme ne trouve en elle la relance de son désir que dans la mesure où il l'appréhende en termes de manques. Elle fonctionne comme l'emblème de la féminité. Cette interprétation de la relation courtoise repose sur le postulat du silence de la femme, de son absence en tant que sujet.

Or nous avons vu que dans *Moderato Cantabile*, c'est Anne qui est le sujet du roman. Elle a la parole, elle exprime son désir, même si on sent en elle une peur des conventions sociales. Les rôles sont inversés. C'est Chauvin qui est l'emblème de l'homme.

Mais quel rôle joue Chauvin dans cette étrange relation ? Qui est-il et que veut-il de cette rencontre avec Anne ? Cherche-t-il, lui aussi, le grand Amour ? Quel est l'objet de son désir ?

Chauvin: un chevalier des temps modernes

Presque rien, non plus, n'est dit sur son physique. On sait qu'il est jeune, peut-être blond lui aussi et avec des yeux bleus : « Anne Desbaresdes dut remarquer qu'il était encore jeune, que le couchant se jouait aussi limpide dans ses yeux que dans ceux d'un enfant. Elle scruta à travers le regard leur matière bleue » (p 50).

Sa situation professionnelle est quelque peu particulière. Tout comme le chevalier de l'époque courtoise était attaché au service d'un suzerain, Chauvin travaille ou a travaillé pour monsieur Desbaresdes, le mari d'Anne. Ce dernier, nous l'avons vu, a une fonction importante en tant que directeur des Fonderies de la Côte et est sûrement un des principaux employeurs de la ville. Un « suzerain » moderne en quelque sorte.

Le chevalier courtois s'adressait à une femme mariée, de condition supérieure, et donc a priori inaccessible : la femme du Seigneur.

104 Annick Houel, *op.cit.*, p 37

Alors qu'il était encore employé aux Fonderies, Chauvin a eu l'occasion d'être reçu chez les Desbaresdes : « il y aura un an dans quelques jours, vous vous teniez face à lui, sur le perron, prête à nous accueillir, nous, le personnel des Fonderies » (p 60). C'est sûrement pendant cette réception qu'il a vraiment remarqué Anne pour la première fois. Sans aucun doute a-t-il été impressionné par cette femme car il se rappelle des détails sur sa tenue ce jour-là : « au-dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia »(p 60).

La soumission du chevalier pour la Dame dépasse le respect qu'il doit à la femme de son suzerain. C'est celle de l'homme subjugué par la beauté d'une femme¹⁰⁵.

Pour Trista Selous, Chauvin représente l'ouvrier idéalisé. Bien qu'il dise travailler en ville, il a apparemment tous ses après-midi de libre – et assez d'argent - pour discuter et boire avec Anne¹⁰⁶.

Lors de sa première rencontre avec Anne, le lendemain du meurtre, c'est-à-dire un samedi, il dit travailler dans la ville. Pourtant, dans la semaine qui suit, il est au café à chaque fois qu'Anne y revient : « Je voulais vous demander, vous ne travaillez donc pas aujourd'hui ? – Non, j'ai besoin de temps en ce moment. [...] - Du temps pour ne rien faire ? – Rien, oui » (p 41). Lors de leur troisième rencontre, Anne, qui semble s'être renseignée sur la situation de Chauvin, remarque : « vous êtes parti des Fonderies sans donner de raisons et que vous ne pourrez manquer d'y revenir bientôt, aucune autre maison de cette ville ne pouvant vous employer » (p 60).

Chauvin aurait-il quitté son travail entre le samedi et sa troisième rencontre avec Anne ? On pourrait presque le croire et supposer qu'il a voulu prendre du temps pour elle.

Chauvin veut profiter de l'occasion inespérée qui s'est présentée à lui lorsqu'Anne est entrée dans le café. Chauvin, comme nous l'avons montré, se trouvait là par hasard. Il répond néanmoins aux questions que lui pose Anne, mais comme nous dit David Coward, il est parfaitement clair que Chauvin ne connaît pas plus de choses sur le meurtre que ce qu'Anne aurait pu deviner ou lire dans les journaux.

La force de Chauvin ne découle pas de son savoir mais de sa compréhension intuitive de l'intérêt obsessionnel que le meurtre a fait naître chez Anne¹⁰⁷. Ce qui pousse Anne vers lui est cette connaissance du meurtre qu'il semble manifester d'emblée. Il répond à son attente et se prête à ses sollicitations.

105 Jean Claude Bologne, *op.cit.*, p 36

106 Trista Selous, *op.cit.*, p 150 ; « Chauvin [...] is a rather romanticised variant on the worker play. Although he says he works in the town, he apparently has every afternoon free (and enough money) to sit and drink with Anne ».

107 David Coward, *op.cit.*, p 37-38 ; « His authority does not derive from his knowledge but from his intuitive understanding of her obsessive interest in the murder ».

Comme le souligne très bien Trista Selous, ils se comprennent sans parler, ou plutôt, Chauvin comprend Anne et Anne perçoit cette compréhension¹⁰⁸.

Il lui offre à boire, lui servant ainsi l'arme dont elle a besoin pour se donner du courage. « Il fit signe à la patronne de les servir à nouveau de vin. Anne Desbaresdes ne protesta pas, eut l'air, au contraire, de l'attendre » (p 29).

Il répond à ses questions, lui sert les réponses qu'elle veut entendre. Ainsi quand Anne demande si les amants du café avaient des difficultés de cœur, il répond par l'affirmation : « N'empêche, je crois aussi, dit l'homme en souriant. Ils devaient avoir, oui, des difficultés de cœur, comme vous dites »(p 29).

Chauvin se borne la plupart du temps, à répéter ou à confirmer ce que lui demande Anne sur les amants. Ainsi, lors de leur deuxième rencontre, à la question « [...] autre chose s'est-il ajouté de plus loin à cette douleur, autre chose que les gens ignorent en général ? », Chauvin répond par « sans doute qu'autre chose s'est en effet ajouté à sa douleur, autre chose que nous ignorons encore » (p 49).

Il retient l'attention d'Anne grâce à sa rhétorique. Il est un écho à ce qu'elle cherche sans pour autant essayer de le définir lui-même : « Il m'aurait été impossible de ne pas revenir, dit-elle enfin. – Je suis revenu moi aussi pour la même raison que vous » (p 35). Il n'avance ni plus vite, ni moins vite qu'elle. Cette attitude la sécurise aussi. Elle légitime sa quête et sa présence dans le café. On voit que lorsque Chauvin n'est pas en phase avec elle, Anne perd ses moyens : « l'homme n'acquiesça pas. Elle se décontenança » (p 28).

Chauvin est dans l'expectative. C'est Anne qui fait le geste de revenir à chaque fois. Il n'a jamais l'initiative des rendez-vous. Il ne lui demande jamais directement de revenir, mais l'invite : « si vous reveniez, j'essaierais de savoir autre chose et je vous le dirais »(p 34). Lorsqu'ils se quittent, après leur deuxième rencontre, l'emploi du conditionnel et de la négation « peut-être que vous ne reviendrez plus »(p 50), est une question indirecte, et qui provoque la réponse que Chauvin attendait chez Anne Desbaresdes : « Je n'avais pas pensé que je pourrais ne plus venir »(p50).

Il est toujours au café quand elle arrive, mais il ne va pas vers elle directement. Il y a toujours un moment d'hésitation entre eux, comme si Chauvin se demandait si elle venait vraiment pour lui et qu'Anne ait peur d'aller le retrouver. Anne garde une attitude passive dans le café et se décharge ainsi de toute culpabilité sexuelle. Elle ne prend pas en charge son désir de retrouver Chauvin.

108 Trista Selous, *op.cit.*, p 166

« seul, l'homme était là, au bout du bar »(p 38), « elle s'arrêta encore au comptoir alors que l'homme était déjà dans la salle à l'attendre »(p 53), « ils ne s'abordèrent que longtemps après qu'elle fut rentrée et que leur apparente ignorance l'un de l'autre se prolongea plus que la veille encore » (p 54).

Le chevalier de l'époque courtoise, en servant les intérêts de la Dame lui montrait toute sa dévotion et son amour. On peut dire la même chose de Chauvin par rapport à Anne. Il est clair qu'il est tout à son service. Leurs rencontres se font selon ses conditions à elle. Il calque ses questions et réponses sur sa demande à elle, sans presque jamais la brusquer. Il semble même avoir quitté son travail pour passer du temps avec elle. On peut donc se demander quel est l'objet de son désir.

L'objet du désir

Pour Annick Houel,

« les désirs de l'homme ont toujours pour objet directement la femme : il s'agit d'obtenir son amour, dont le rapport sexuel serait une preuve ; [...] La constante de ce désir est une donnée d'évidence aux yeux de l'héroïne. La demande masculine est, en soi, de 'vouloir' la femme et les héros masculins sont tous pris dans une même définition de l'amour, plus ou moins passionné, où le corps de la femme tient une grande place »¹⁰⁹.

Nous allons voir dans quelle mesure Chauvin est un archétype de ce désir masculin.

Chauvin sait qui est Anne quand il l'aborde la première fois ; « Vous êtes Madame Desbaresdes. La femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte. Vous habitez boulevard de la Mer » (p 31).

Nous avons vu qu'il se souvient d'elle à la réception donnée par son mari pour le personnel des fonderies : « Vous nous regardiez avec amabilité et indifférence. Il faisait chaud »(p 47). Le regard d'Anne est celui presque condescendant d'une grande dame pour les employés de son mari mais Chauvin semble être passé outre. Se pourrait-il que son intérêt, son désir pour Anne Desbaresdes, soit né à ce moment-là ? Que la rencontre au café ait été pour Chauvin comme un coup de pouce du hasard, qui lui permette de parler à la femme de ses rêves ?

Il semble en tout cas être très au courant des faits et gestes d'Anne comme s'il l'avait observé longtemps. Il mentionne tout d'abord les promenades d'Anne et de son enfant : « Je veux dire qu'il y a longtemps que vous le promenez »(p 30), « Je vous ai vu vue souvent. Je n'imaginai pas qu'un jour vous arriveriez jusqu'ici avec votre enfant »(p 33).

109 Annick Houel, *op.cit.*, p110

Petit à petit, les conversations vont prendre un ton plus intime. Chauvin questionne Anne, lui propose des pistes afin de l'amener à lui parler d'elle-même. Les questions qu'il lui pose sont comme un cercle se refermant autour d'elle et deviennent de plus en plus personnelles. Il met en premier lieu l'accent sur la « belle maison au bout du boulevard de la Mer. Un grand jardin fermé »(p 33), puis il parcourt la maison avec elle ; « au premier étage, n'y a-t-il pas un long couloir, très long, qui est commun à vous et aux autres dans cette maison...[...] » (p 43).

A la troisième rencontre, il parle de sa chambre : « Vous êtes couchée dans cette grande chambre très calme,...[...] » (p 59) et enfin seulement ils commencent à parler d'Anne elle-même.

Les connotations sexuelles faites par Chauvin sont faciles à dégager du texte. L'objet de son désir est évident. Pour Trista Selous, c'est un homme et il est semble très attiré par elle¹¹⁰.

Il mentionne plusieurs fois le décolleté d'Anne, sa peau nue, ses seins :

« vous aviez une robe noire très décolletée »(p 47), « au dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia » (p 60), « entre vos seins nus sous votre robe, il y a cette fleur de magnolia. [...] Quand vous vous penchez, cette fleur frôle le contour extérieur de vos seins » (p 86).

Le magnolia est devenu le symbole de quelque chose de sexuel, du désir de Chauvin¹¹¹. Bien qu'aucun des deux personnages ne le dise explicitement, il est clair que leur désir sexuel se cristallise autour de cette fleur, de son parfum, de sa texture. Le magnolia est devenu leur symbole, ce qui les réunit, comme une chanson entre deux amoureux ou un mot doux qu'on ne partage qu'avec l'être aimé.

Cela est particulièrement évident dans le passage qui décrit le dîner chez Anne. Chauvin attend Anne, dehors, sur la plage. Ou plutôt espère-t-il, sans vraiment trop y croire, qu'elle va venir le retrouver. Il ne tient pas en place :

« cet homme a quitté le boulevard de la Mer, il a fait le tour du parc, l'a regardé des dunes qui, au nord, le bordent, puis il est revenu, il a redescendu le talus, il est redescendu jusqu'à la grève. Et de nouveau il s'y est allongé, à sa place. Il s'étire, reste un moment immobile face à la mer, se retourne sur lui-même et regarde une fois de plus les stores blancs devant les baies illuminées. Puis il se relève, prend un galet, vise une de ces baies, se retourne de nouveau, jette le galet dans la mer, s'allonge, s'étire encore et, tout haut, prononce un nom » (p 105).

Anne subit le dîner mondain. A cette occasion, elle porte de nouveau une fleur sur sa poitrine et ne cesse de la toucher ;

110 Trista Selous, *op.cit.*, p 167 ; « He is a man, he seems very interested in her ».

111 *Ibid.*, p 107 ; « The magnolia has become the symbol for something sexual, for Chauvin's desire ».

« ses seins sont de nouveau à moitié nus. Elle ajuste hâtivement sa robe. Entre eux se fane une fleur »(p 100), « sa main s'abaisse de ses cheveux et s'arrête à ce magnolia qui se fane entre ses seins [...]. Le pétale de magnolia est lisse, d'un grain nu. Les doigts le froissent jusqu'à le trouer [...] » (p 106), « elle soulève une nouvelle fois sa main à hauteur de la fleur qui sa fane entre ses seins et dont l'odeur franchit le parc et va jusqu'à la mer »(p 108) - tandis que Chauvin sur la plage respire le parfum des fleurs :

« Il ne pourrait pas, lui non plus, nourrir son corps tourmenté par d'autre faim. L'encens des magnolias arrive toujours sur lui, au gré du vent, et le surprend et le harcèle autant que celui d'une seule fleur » (p 104), « les formes vides des magnolias caressent les yeux de l'homme seul » (p 109).

On voit qu'Anne et Chauvin sont en symbiose et communiquent par le biais du parfum des magnolias. La fleur est un signe de reconnaissance entre le chevalier et sa dame, entre deux amants. Le magnolia est un moyen de sortir de ce dîner de conventions sans se trahir.

Pour Elisabeth Aasen, la scène du repas est un orgasme entre deux corps séparés¹¹².

« le feu nourrit son ventre de sorcière contrairement aux autres. Ses seins si lourds de chaque côté de cette fleur si lourde se ressentent de sa maigreur nouvelle et lui font mal. Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas. Cet évènement lui brise les reins »(p 109).

Anne est avec Chauvin quand elle touche la fleur. On peut même imaginer que c'est Chauvin qui la touche tellement le magnolia est proche de ses seins. : « les doigts le froissent jusqu'à le trouer »(p 106). L'odeur du magnolia se pose sur les paupières fermées de l'homme comme si c'était Anne qui les embrassait.

Bien qu'Anne boive sans modération, sa « bouche est desséchée par d'autre faim »(p 107) et le vin a « la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue »(p 105).

Le jeu des mains entre Chauvin et Anne reflète bien cette symbiose entre eux. Leurs mains se touchent pendant le dîner. Les mains de Chauvin la caresse : Lorsque « l'homme [...] prend les grilles dans ses mains, et serre » puis demande : « Comment n'est-ce pas encore arrivé ? » Anne répond par « l'éclatement silencieux de ses reins, à leur brûlante douleur, à son repaire »(p 110).

Après l'orgasme, la séparation se fait : « l'homme a lâché les grilles du parc. Il regarde ses mains vides et déformées par l'effort. »(p 110) et Anne se retrouve silencieuse et souriante.

112 Elisabeth Aasen, *Marguerite Duras*, p 81

En donnant à la fleur de magnolia une connotation érotique, Chauvin parvient à communiquer son désir à Anne, mais Anne reste cependant physiquement inaccessible. Elle appartient à un autre monde. Chauvin en est tenu à l'écart par « le parc correctement clos » (p 103), « les grilles du parc » (p 110). On retrouve dans cette situation un certain nombre de traits propres à l'amour courtois. Ce qu'Anne perdrait, si elle engageait une véritable relation adultérienne avec Chauvin, est justement ce qui la rend si spéciale aux yeux de Chauvin : son statut social, les obstacles qu'il leur faut franchir pour maintenir les conventions sociales et quand même se voir : « c'est que la règle de l'amour courtois s'oppose à ce qu'une telle passion « tourne à la réalité », c'est-à-dire aboutisse à « l'entière possession de la dame »¹¹³.

Il s'agit pour Chauvin de répondre au désir d'Anne plutôt que de donner libre cours au sien. En même temps, il est évident que cette situation est pénible pour lui. Il peut certes communiquer son désir à Anne et lui apporter ainsi ce que son mari ne peut pas lui donner, c'est-à-dire la révélation de son propre désir, mais il reste seulement une évasion dans le quotidien réglé et routinier d'Anne. Il ne peut pas la posséder : « il ne devait pas en sortir de la vouloir autant vivante que morte » (p 91). Il est prisonnier de son propre désir.

En engageant une véritable relation physique avec Chauvin, Anne perdrait tout, et surtout son enfant. Dans la relation qu'ils vivent, Chauvin permet à Anne d'explorer une part d'elle-même qu'elle ne pourrait pas découvrir grâce à son mari. Cela montre que leur relation est basée sur les principes de l'amour courtois.

Dans une relation où la femme ne devait assurer que la descendance de son mari, l'amant courtois apportait en effet le côté sentimental. C'était à travers les chansons des troubadours ou la bravoure d'un chevalier combattant pour ses couleurs que la Dame pouvait connaître le plaisir d'aimer et d'être aimée. Mais les codes de cette relation passionnelle entre le chevalier et la Dame étaient parfaitement établis.

Les moyens de persuasion utilisés pour séduire étaient ceux qu'implicitement la Dame fournissait au chevalier. Ils s'établissaient selon ses conditions à elle. De même, Chauvin dispose de moyens pour convaincre Anne : la persuasion verbale et l'alcool.

113 Denis de Rougemont, *op.cit.*, p 25

Les moyens de persuasion

La persuasion verbale

La persuasion verbale est souvent une constante dans la relation entre les sexes, et celle entre Anne et Chauvin n'échappe pas à la règle. Toute leur relation est en effet basée sur le dialogue. Pour David Coward cela est une caractéristique du style narratif chez Marguerite Duras :

« But the most noticeable feature of all, perhaps, is the capital role Mme Duras attributes to dialogue. While it is undeniable that the shift away from description reflects her long-standing fascination with the cinema, the attractions of the *ciné-roman* as a form do not alone explain why she has chosen to place the burden of her narrative more and more upon dialogue. Her characters rarely speak to each other but indulge a private *monologue à deux*, a series of seemingly random exchanges which chart the growth of revolt. A remark may strike an obsessive chord and the reply is not an answer but the exploration of a private obsession »¹¹⁴.

Pour Trista Selous, les tirades d'Anne et de Chauvin semblent manquer de pertinence¹¹⁵. Pourtant, très souvent, l'impression donnée au cours des conversations est celle d'un certain réalisme. Les dialogues ne sont pas construits, les questions et les réponses semblent appartenir aux personnages et non pas être formulées par un narrateur.

Nous avons vu comment Chauvin adapte ses réponses aux désirs d'Anne. Il ne la précède pas dans sa quête et lui dit uniquement ce qu'elle veut entendre.

Il fait attention à ne pas la brusquer : « il la ramena vers des régions qui sans doute devaient lui être plus familières » (p 29), lui laisse le temps de se faire à ses questions en les lui répétant plusieurs fois : « Il y a longtemps que vous le promenez » (p 30), puis un plus tard « Je veux dire qu'il y a longtemps que vous le promenez dans les squares ou au bord de la mer, reprit-il » (p 30) et enfin « Je vous disais qu'il y avait longtemps que vous promeniez cet enfant au bord de la mer ou dans les squares » (p 31).

Son discours reflète sa patience. Il sait qu'il ne doit pas brusquer Anne. En même temps, les directives qu'il lui donne sont toutes liées au dialogue. « Taisez-vous » (p 92), « continuez » (p 88), « parlez-moi » (p 42), « dépêchez-vous de parler. Inventez. » (p 62).

114 David Coward, *op.cit.*, p 32

115 Trista Selous, *op.cit.*, «the speeches of Anne and Chauvin would appear to be lacking in 'pertinence' », p 104

Ces ordres sont comme des jalons dans leurs conversations. Chauvin oblige Anne à sortir de sa réserve, à faire face à certaines discussions qui lui sont pénibles comme pour la forcer à admettre une vérité qu'elle a peur de voir.

Ainsi, un passage qui commence avec cet échange : « Maintenant, parlez-moi. – Ah, laissez-moi, supplia Anne Desbaresdes. – Nous avons sans doute si peu de temps que je ne peux pas » (p 87), finit un peu plus loin avec une révélation de la part d'Anne : « Anne Desbaresdes se pencha et le lui dit enfin. – Je crois, en effet, que je les ai souvent regardés.... » (p 88). Elle réussit à la fin de leur échange verbal à admettre son désir pour les hommes qui passent devant sa maison.

Le vin

Il sent aussi que l'alcool est nécessaire à Anne pour qu'elle arrive à se détendre. Il ne lui fait aucune remarque sur le fait qu'une femme de sa condition ne devrait pas boire seule dans les cafés, ce que n'approuve pas, par exemple, la patronne du café. Au contraire, il anticipe son besoin :

« il commanda du vin » (p 27), « Il fit signe à la patronne de les servir à nouveau de vin. Anne Desbaresdes ne protesta pas, eut l'air, au contraire, de l'attendre. » (p 29), « Je voudrais que vous preniez un autre verre de vin [...]. Il commanda le vin » (p 40).

Chauvin utilise le vin comme un moyen de garder le contact avec Anne. Il sait qu'elle s'abandonnera à la promesse d'un autre verre et que de boire l'aide à parler ; « Peut-être pourrait-on boire encore un verre de vin avant que vous ne retourniez boulevard de la Mer ».

En outre, il est commode pour Anne que ce soit Chauvin qui prenne l'initiative de commander du vin. Les convenances sont ainsi respectées en apparence. Ce n'est pas elle qui boit trop, c'est l'homme qui commande et qui la sert. « Je voudrais du vin, le pria Anne Desbaresdes, toujours j'en voudrais... Il commanda le vin » (p 64).

Anne fournit là une arme à Chauvin. Elle admet son besoin, son désir et lui demande d'y répondre.

Ils savent que sans le vin leur intimité ne serait pas possible : « si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible ? – Je crois que ce ne serait pas possible » (p 92). L'alcool est une constante de leur relation. Il devient une routine à suivre au point que la patronne du café en arrive à les servir automatiquement : « puis elle alla servir les deux autres dans la salle, sans qu'ils l'aient demandé. Ils burent immédiatement ensemble, sans un mot pour elle » (p 116).

Pendant le repas chez les Desbaresdes, Anne continue de boire sans modération même s'il s'agit d'un bon vin, le Pommard.

L'alcool est un thème fréquent chez Marguerite Duras. C'est un déclencheur. Il libère des inhibitions, il affaiblit la morale généralement admise et procure le courage nécessaire pour résister et se révolter¹¹⁶. C'est grâce à l'alcool que Chauvin et Anne trouvent la force de vivre leur relation. Anne, parce que l'alcool lui donne le courage de dépasser les limites de son petit monde quotidien, Chauvin parce qu'il ne peut entrer en contact avec Anne que lorsqu'elle a suffisamment bu. Anne est partagée entre sa peur viscérale et son désir. « elle commanda du vin, dans l'épouvante encore »(p 54). L'alcool lui est à la fois interdit dans les quantités qu'elle consomme et nécessaire pour qu'elle oublie les conventions qui justement l'entravent. Même la patronne du café la désapprouve de boire autant : « - Je voudrais un autre verre de vin, réclama Anne Desbaresdes. On le lui servit dans la désapprobation »(p 54).

Elle découvre l'abandon de soi grâce au vin et le plaisir de boire qui en découle : « comme j'aime le vin, je ne savais pas »(p 87). Anne aime cette autre femme qu'elle devient lorsqu'elle boit. Ce n'est que lorsqu'elle a bu qu'est elle-même, et qu'elle prend conscience de ce qu'est vraiment son monde : non pas un foyer mais un monde invivable. La distance entre le café et sa maison semble augmenter au fil de ses rencontres avec Chauvin. Mise à nue, épuisée, elle ne peut s'empêcher de pleurer sur la route du retour juste avant le dîner.

Chauvin n'a pas besoin d'excuse spéciale ni pour boire, ni pour se trouver au café. Il n'a rien à perdre. Sa réputation est moins fragile, tout au plus risque-t-il les raillements de ses collègues. Il ne semble pas redouter le mari d'Anne non plus. Mais le risque des commérages est présent : « On va le savoir, dans la ville, tout se sait de la même façon, ajouta l'homme en riant »(p 54).

Si la première visite d'Anne au café peut être excusée, dûe à une pointe de curiosité naturelle, ses visites ultérieures font sensation car elle dépasse les conventions de sa classe et de son sexe. Elle n'a plus de prétexte pour venir la seconde fois :

« la difficulté, c'est de trouver un prétexte, pour une femme, d'aller dans un café, mais je me suis dit que j'étais quand même capable d'en trouver un, par exemple un verre de vin, la soif... »(p 41)

Elle est jugée et épiée : « il était visible qu'à son gré les choses prenaient un tour déplaisant »(p 40). La patronne du café rappelle à Anne et Chauvin le temps qui passe.

116 David Coward, op.cit., p 25: « releases inhibitions, weakens accepted morality and provides the courage needed for resistance and revolt ».

Elle est à la fois gardienne et juge de leurs rencontres : « les premiers hommes entrèrent au café, s'étonnèrent, interrogèrent la patronne du regard. Celle-ci, d'un léger mouvement d'épaules, signifia qu'elle-même n'y comprenait pas grand-chose »(p 50).

Le mari absent

C'est dans le chapitre VII que Monsieur Desbaresdes est le plus mentionné. Il s'agit de la scène du dîner qui se passe dans la maison même des Desbaresdes. Il n'apparaît cependant que de façon sporadique et toujours comme un personnage qui reste dans l'ombre. Mais, par ses répliques et son attitude, parfois sous-entendue, vis-à-vis de la conduite de sa femme, il montre à quel point Anne, par son ivresse et son retard ce soir-là provoque.

La scène du dîner est en ce sens bien représentative des normes qu'Anne se doit de respecter dans son quotidien et mettent d'autant plus en valeur son besoin irrépressible de les dépasser.

Monsieur Desbaresdes a besoin de maintenir des apparences de normalité qui assurent sa position sociale et n'est préoccupé que par la sauvegarde de la réputation de sa famille. Il représente en effet la clé de voûte d'un système immuable et des normes selon lesquelles Anne a accepté de vivre lorsqu'elle s'est mariée. « Par son statut de mari, par sa position de bourgeois et d'industriel, il est le garant symbolique d'un ordre social fondé sur le respect des convenances et la maîtrise de soi »¹¹⁷.

L'état de sa femme ne l'intéresse pas au delà du fait que cet état est embarrassant pour lui-même et ses invités. Il fait preuve durant la soirée d'une absence totale de compréhension et de sentiments affectueux envers elle :

« en homme, face à une femme, regarde cette inconnue »(p 100), « le regard s'appesantit, impassible, mais revenu déjà douloureusement de tout étonnement. On s'y attendait depuis toujours »(p 106), « quelqu'un en face d'elle regarde encore impassiblement »(p 108)

Aurait-il déjà, par le passé, perçu la possibilité d'instabilité et de rébellion d'Anne ? Il semble peu surpris par l'attitude de sa femme et s'en remet relativement vite, presque blasé. Sa réprobation reste muette. Il faut toujours sauver les apparences : « Elle entra [...] ne s'excusa nullement. On le fit à sa place »(p 101), « Anne n'a pas entendu. [...] On répète »(p 101). « On » représente ici monsieur Desbaresdes.

117 Marie-Odile André, *Moderato Cantabile*, p 27

Seul le personnel en cuisine pose des mots sur la conduite d'Anne : « A la cuisine, on ose enfin le dire, [...] dans le répit qui s'ensuit, qu'elle exagère. Elle arriva ce soir plus tard encore qu'hier, bien après ses invités »(p 100).

Il n'est pas sûr cependant que son ivresse ait été remarquée par d'autres que son mari. En tout cas, personne ne le mentionne. Anne fait de son mieux pour ne pas se trahir : « un sourire fixe rend son visage acceptable »(p 101), « dans l'éclatante lumière des lustres, Anne Desbaresdes se tait et sourit toujours »(p 110). La seule réflexion qui nous parvient des invités est celle que « madame Desbaresdes n'a pas de conversation »(p 102). On la croit simplement souffrante « on redemande si elle n'est pas malade »(p 109), « A la cuisine, on annonce qu'elle a refusé le canard à l'orange, qu'elle est malade, qu'il n'y a pas d'autre explication »(p 109). Pour beaucoup de ces gens présents au dîner, y compris les femmes, l'attitude d'Anne ne peut pas être causée par l'ivresse. C'est hors de leur réalité. Les conversations vont bon train et on ignore Anne « on la laisse en paix »(p109). On parle des enfants « - Il dort, probablement ? »(p 102), de leçon de piano « Moderato cantabile, il ne savait pas ? »(p 102), mais aussi du meurtre qui fait partie des faits divers : « Mademoiselle Giraud, qui donne également, comme vous le savez, des leçons à mon petit garçon, me l'a raconté hier, cette histoire »(p 103). Autant de sujets de conversation, convenables, qu'il est possible d'aborder en toute impunité lors d'une soirée. Le narrateur décrit ainsi ces échanges polis et banals :

« Le chœur des conversations augmente peu à peu de volume et, dans une surenchère d'efforts et d'inventivités progressive, émerge une société quelconque. Des repères sont trouvés, des failles s'ouvrent où s'essayent des familiarités. Et on débouche peu à peu sur une conversation généralement partisane et particulièrement neutre. La soirée réussira »(p 103).

Anne réussit à faire bonne figure jusqu'à la fin du repas. Elle s'éclipse alors, mais, même à ce moment-là, bien qu'il ait l'occasion de lui parler, monsieur Desbaresdes reste « une ombre dans l'encadrement de la porte »(p 112). Il ne répond pas aux excuses qu'Anne lui présente et ne vient pas l'aider et la relever alors qu'elle vomit dans la chambre de son fils. « Cette fois, elle prononcera une excuse. On ne lui répondra pas »(p 112).

Anne est un objet de statut social pour son mari, par rapport aux autres hommes, tandis qu'elle-même n'a d'autre rôle social que celui d'être mère¹¹⁸.

118 Trista Selous, op.cit., « As the idle wife of a rich man she is an object of status for her husband in relation to other men, whilst in herself she has no other social role, except as a mother » p 189.

Anne n'existe pas aux yeux de son époux, en tant que femme, avec ses propres désirs, mais uniquement comme mère et épouse. Ses états d'âme et ses problèmes ne l'intéressent visiblement pas. Il y a main mise sur les comportements sexuels acceptables pour la femme, car il y a main mise sur les enfants, garants et héritiers de la propriété privée.

Cela est valable pour la noblesse au Moyen-Âge, puis repris par la bourgeoisie à la suite de la Révolution française. La liberté sexuelle d'Anne, pour autant qu'on puisse en parler, s'arrête avec la maternité. Ainsi, « c'est par la maternité que la femme accomplit intégralement son destin physiologique ; c'est là sa vocation 'naturelle' puisque tout son organisme est orienté vers la perpétuation de l'espèce »¹¹⁹.

Chauvin met parfaitement les mots sur cette absence de sexualité « endormie ou réveillée, dans une tenue décente ou non, on passait outre à votre existence »(p 59), « Rien ne s'y passe, rien, la nuit »(p 48).

En ce sens, monsieur Desbaresdes est parfait dans son rôle de seigneur et se positionne en tant que tel dans l'amour-passion dans le roman.

Un roman d'amour-passion

Dans le souhait de vivre une histoire d'amour, l'histoire est aussi importante que l'amour¹²⁰. Cela résume assez bien la relation entre Anne et Chauvin.

Chauvin est important pour Anne parce qu'il lui permet de vivre une histoire d'amour transposée. Elle a un modèle à suivre, celui de l'histoire du couple du meurtre. Elle sort ainsi de son cadre étouffant, mais se positionne aussi dans une situation qui ne peut pas durer. Après la scène du repas, elle termine la relation avec Chauvin en ne se donnant plus d'excuses pour passer devant le café : « A partir de cette semaine, d'autres que moi mèneront mon enfant à sa leçon de piano, chez Mademoiselle Giraud. C'est une chose que j'ai acceptée que l'on fasse à ma place »(p 116). Chauvin semble comprendre cette décision : « sans doute est-ce préférable, dit-il »(p 116). Le prochain pas aurait été pour eux de vraiment consommer leur relation et Anne ne le souhaite pas. Elle perdrait trop : « j'ai peur, cria presque Anne Desbaresdes »(p122). Chauvin respecte de nouveau son choix : « On va donc s'en tenir là où nous sommes, dit Chauvin. – Il ajouta : Ça doit arriver parfois »(p 122)

Anne a eu le temps de comprendre par elle-même et en elle le désir fou qu'elle a aperçu dans les yeux du meurtrier.

119 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 330

120 Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant*, p 70

Elle est devenue acteur de son propre désir par l'intermédiaire de Chauvin. Or voilà quelque chose que la femme mariée ne peut vivre que si elle est elle-même et libre.

Dans le cas d'Anne Desbaresdes, cette situation ne peut exister que dans l'adultère et le mensonge. C'est le seul moment où elle est son propre arbitre, maîtresse de son corps et libre de ses sentiments. Le fait d'ingurgiter des litres de vin est révélateur de cette prise de position par Anne sur son corps. C'est aussi une façon de se rebeller et de se libérer. Elle essaie d'atteindre l'amour libre, sans contrainte, détachée de la réalité quotidienne et l'ivresse peut être un moyen d'y parvenir plus facilement.

Elle a voulu vivre cette violence passionnelle, cet amour qui peut mener à la mort. Elle y réussit d'une certaine façon, dans le baiser qu'elle échange avec Chauvin. Elle a transgressé les normes qui lui sont imposées en devenant une femme adultère.

L'amour qu'elle vit avec Chauvin est un amour qui transcende, qui ne s'inscrit pas dans le temps et la régularité des choses. Sa force est inversement proportionnelle à l'inscription dans le monde. C'est parce qu'ils vont rompre totalement avec leurs appartenances antérieures que deux amants vont vivre un amour absolu, comme une expérience totale enfermée sur elle-même¹²¹.

Le désir d'imitation du couple du crime a cependant ses limites car Anne retourne à sa vie et accepte les limites sûrement exigées par son mari. Anne ne veut pas perdre son enfant, même si la symbiose qui existait entre eux est maintenant volontairement coupée par le père : « Cet enfant, dit Anne Desbaresdes, je n'ai pas eu le temps de vous le dire... – Je sais, dit Chauvin »(p 118) Elle n'a pas non plus les moyens économiques de perdre sa place dans la société. Elle remplit ainsi les conditions liées à l'amour courtois. Elle maintient son statut social. Sa relation avec Chauvin a été un processus de prise de conscience et elle sait que son avenir sera rempli de souffrance : « elle ne parlera plus jamais, dit-elle »(p 120) Anne est sorti du cadre rassurant de son univers bourgeois, mais en paie le prix fort : « par un plagiat de la passion, elle mourra à son milieu qui, à proprement parler, est invivable¹²². Elle devra faire face au désespoir de vivre, nouvellement consciente d'elle-même, dans un milieu qui ne peut que l'aliéner. Le retour à la vie normale lui fait peur et il est clair que se séparer de Chauvin lui coûte : « peut-être que je ne vais pas y arriver, murmura-t-elle »(p 123).

Anne aura donc vécu une passion adultérienne, certes peu conventionnelle, mais cependant réelle.

121 Jean-Claude Kaufmann, *op.cit.*, p 68

122 Marie-Odile André, *op.cit.*, p 58

2.2 L'ingénue libertine: un roman féministe.

A l'aube du vingtième siècle, Sidonie Gabrielle Colette, née en Bourgogne en 1873 et morte à Paris en 1954, décrit le plaisir féminin de façon beaucoup plus affirmée que les romancières les plus contestataires de son époque. Rendue célèbre par la série des *Claudine* dont elle est reconnue l'auteur, après le divorce d'avec son mari Willy, qui les avait signées dans un premier temps, Colette continue de publier des œuvres où les problèmes liés à l'amour et à la liberté sexuelle des femmes prennent une grande place. Tout porte à croire que Colette calque son écriture sur sa vie, et sa vie est pour le moins tumultueuse. Elle est tour à tour artiste de music-hall, mime, écrivain, et collabore aussi avec Ravel pour l'écriture d'un livret d'opéra, *L'enfant et les sortilèges* en 1925.

D'amants en maîtresse, de maris en maris – Henri Gauthier-Villars (Willy), Henry de Jouvenal dont elle aura une fille (Bel-Gazou), et Maurice Goudekot - Colette fait l'expérience des sens de la chair et des déceptions de l'amour. Julia Kristeva décrit son style comme :

« un langage pour dire une étrange osmose entre ses sensations, ses désirs et ses angoisses, ces 'plaisirs qu'on nomme, à la légère, physiques' et l'infini du monde – éclosions de fleurs, ondoiements de bêtes, apparitions sublimes, monstres contagieux »¹²³.

Reconnue par ses pairs, Colette devient membre de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique en 1936 et entre à l'Académie Goncourt en 1945. Elle sera faite Grand officier de la Légion d'honneur en 1953, malgré les scandales de sa vie privée, et sera la première femme dans l'histoire de la République à avoir des obsèques nationales, au vu du refus de l'Eglise de lui accorder un enterrement religieux.

L'ingénue libertine (1909) est significatif des moments difficiles de son parcours d'écrivain. Il fait partie des romans du début de carrière de Colette. Le livre est l'agencement de 2 romans précédents, *Minne* (1904) et *Les égarements de Minne* (1905) et présente donc deux parties distinctes. Colette elle-même n'en était pas satisfaite. Mais si l'on considère *L'ingénue libertine* avec l'ensemble de l'œuvre de Colette, ce roman a le mérite d'avoir comme thème central l'adultère féminin dans son sens classique, c'est-à-dire une infidélité conjugale avec un autre homme.

L'ingénue libertine met en scène, comme dans *Moderato Cantabile*, une famille de la bourgeoisie. La première partie du roman décrit l'adolescence de Minne, jeune fille de bonne famille, presque 15 ans et qui vit seule avec sa mère.

123 Julia Kristeva, *Le génie féminin*, Tome III, Colette, p 13

Les deux femmes sont entourées de l'oncle Paul, le frère de la mère, médecin de son état, et du cousin Antoine, secrètement amoureux de Minne. Elles sont assistées de Célénie, la femme de chambre. Leur vie se déroule entre l'appartement parisien et la maison de campagne. Une fugue de Minne, la nuit dans les rues de Paris, apporte la seule note d'aventure à la vie calme et réglée de notre jeune héroïne.

Dans la deuxième partie du roman, intitulée à l'origine *Les égarements de Minne*, on retrouve Minne, mariée à son cousin et courant d'un amant à l'autre à la recherche du grand plaisir et de l'Amour, qu'elle finit par trouver dans les bras d'Antoine, son mari.

L'ingénue libertine pourrait donc apparaître comme un roman d'amour-passion jusqu'à son avant-dernière page. Car lorsque Minne découvre le grand amour avec Antoine et non pas dans les bras de ses nombreux amants, le roman va à l'encontre, a priori, des règles de l'amour courtois.

Simone de Beauvoir regrettait à ce propos que Colette ait cédé

« à cette vague moralisante quand dans *L'Ingénue libertine*, après avoir décrit les cyniques expériences d'une jeune mariée gauchement déflorée, elle décide de lui faire connaître la volupté dans les bras de son mari »¹²⁴.

Annick Houel nuance ces propos lorsqu'elle rappelle que

« la Belle Epoque, dont l'œuvre de Colette exprime bien toute l'ambiguïté, est un tournant dans l'Histoire mais aussi dans l'histoire des femmes : leur place socio-économique, leur place dans le couple les autorisent dès lors à rêver d'un mari qui puisse être aussi un amant, sans perdre bien entendu ses qualités d'amant courtois »¹²⁵.

Nous allons voir dans quelle mesure, Colette, en mettant des mots sur la jouissance féminine, et même si le mari doit en poser les prémices, illustre le droit de la femme à son propre plaisir, ce qui est également, nous l'avons vu, l'élément moteur de l'amour courtois.

Qui mène le récit

L'ingénue libertine est, dans sa forme, un roman plus classique que *Moderato Cantabile*. Les personnages existent indépendamment les uns des autres, certains chapitres étant consacrés uniquement à l'un ou l'autre, tout particulièrement à Minne et son cousin Antoine.

Mais il ne fait aucun doute que l'héroïne du roman est bien Minne, les actions des autres personnages du livre s'inscrivant dans le cadre du projet de Minne. De même, sont-ils définis par rapport à leur relation avec Minne.

124 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, tome II, p 244

125 Annick Houel, *op.cit.*, p 28

La mère n'existe que dans sa relation avec sa fille et n'est d'ailleurs mentionnée que sous le nom de Maman : « Minne dort et Maman songe. Cette petite fille si mince, qui repose à côté d'elle, remplit et borne l'avenir de madame...qu'importe son nom ? Elle s'appelle Maman, cette jeune veuve craintive et casanière » (p 14). Antoine est présenté tout d'abord comme le cousin qui « amuse Minne pendant les vacances » (p 14) puis comme son mari. Dans les rares scènes où il est présent seul, ses pensées et ses actions sont dirigées vers Minne. Ainsi la scène chez le détective privé qu'il va voir afin de faire prendre Minne en filature : « pour tout dire, il s'agit de ma femme. Je suis forcé de la laisser seule toute la journée, elle est très jeune, influençable... Bref, monsieur, je vous prierai de me faire connaître, heure par heure, l'emploi des journées de ma femme »(p 168).

Quant aux autres personnages, ils n'apparaissent qu'en présence de Minne, que ce soit chez les Chaulieu, au Palais de Glace ou au concert.

Tout comme *Moderato Cantabile*, *L'ingénue libertine* met en scène un personnage féminin dont l'objet du désir est le moteur de l'histoire et qui va être mené à bien avec l'aide de plusieurs hommes. Nous verrons plus loin quelle est la nature de l'objet du désir de Minne. Mais voyons tout d'abord comment Minne incarne la dame de l'amour courtois.

Minne - une dame aventurière

Au contraire d'Anne Desbaresdes qui ferait figure de femme réservée et nerveuse, Minne est décrite sans peur et sans pitié (p 24) et serait plutôt téméraire. Elle n'est réservée qu'en présence de sa mère et ce afin de la protéger :

« Ce n'est pas par crainte que Minne cache ses pensées à sa mère. Un instinct charitable l'avertit de demeurer, aux yeux de Maman, une grande petite fille sage, soigneuse comme une chatte blanche [...] 'Je lui ferais peur ' se dit Minne » (p 24).

Mais son éducation n'en a pas été moins conforme à ce qui est attendu d'une jeune fille de la haute bourgeoisie. De ce fait, Minne subit également le confinement et l'absence au monde réel qui est propre aux jeunes filles de son époque. Elle suit un cours pour jeunes filles bien élevées où les études proprement dites ne sont pas de la plus haute importance : « et il est à peu près sans exemple qu'une maman, séduite par ce luxe hygiénique, éblouie par ces noms connus et fastueux, s'aventure jusqu'à éplucher le programme d'études » (p 17). Il s'agit, dans cette école, plutôt de préparer ces demoiselles à la vie en société et de favoriser des relations amicales et sociales entre les jeunes filles qui viennent toutes d'un monde dit fréquentable. Les dimanches sont réservés au dîner en famille, avec la visite de l'oncle Paul et d'Antoine. Les vacances se passent à la campagne, dans la maison de l'oncle Paul. Ainsi se déroulent les

jours en attendant « cette époque, confuse et terrible comme un cauchemar, où Minne s'en ira avec un monsieur de son choix... » (p 14) Minne et sa mère sont aidées à la maison par Célénie. Elles vivent, probablement de leurs rentes, « dans le petit hôtel du boulevard Berthier qu'a laissé Papa à sa femme et à sa fille » (p 14).

On voit dès la première partie du livre que, dans ce quotidien calme et réglé de son adolescence, Minne étouffe. Cette grande fille, en apparence sage et soigneuse, rêve d'aventures et de héros sanguinaires. Simone de Beauvoir décrit très bien cette période de l'adolescence chez la jeune fille dans *Le deuxième sexe*. C'est l'âge où l'adolescente se découvre une identité de femme et se veut femme à part entière. Mais « l'homme l'éblouit et lui fait peur »¹²⁶.

Lorsque Minne et sa mère partent dans la maison de campagne, dans la première partie du roman, on peut voir en effet que Minne est, cet été-là, brusque et sans pitié pour son cousin Antoine. Tous les hommes qu'elle croise sont des égorgeurs et des violeurs potentiels, du jardinier de la famille aux vieilles connaissances de l'oncle Paul.

Or, malgré sa répugnance pour les hommes qui gravitent autour de la maison de campagne, Minne a édifié au rang de héros un voyou des boulevards extérieurs dont elle s'imagine être l'égérie et la complice. Cet homme mystérieux est, selon Simone de Beauvoir, le parfait exemple de ces princes charmants auxquels rêve la jeune fille. Ils font partie de ces « inconnus aperçus au hasard et qu'elle sait ne plus revoir jamais »¹²⁷.

Plus il y a d'obstacles entre eux, mieux c'est, car cet homme ne peut faire partie du même réel. Il est là pour permettre à la jeune fille de naître à l'amour mais cela doit se faire d'une manière complètement abstraite car la virginité au mariage reste de vigueur.

L'érotisme reste coupé de toute question sexuelle. Rappelons-nous aussi à ce propos que la jeune bourgeoise du début du vingtième siècle est souvent ignorante en matière d'éducation sexuelle. Quand on la prépare au mariage, on la prépare surtout à tenir son rang dans la société. Elle ne dispose d'aucune information concrète sur les relations sexuelles. Certaines jeunes filles pensent qu'elles tomberont enceintes si elles embrassent un garçon, et beaucoup vivent leur nuit de noces comme un viol.

126 Simone de Beauvoir : *op.cit.*, tome II, p 114

127 Simone de Beauvoir : *op.cit.*, tome II, p 114

Dans le cas de Minne, on peut imaginer qu'Antoine a fait son devoir de mari de manière plutôt pressée, sans savoir vraiment bien si prendre tel un « Pan besognant une nymphe » (p 93) et Minne subissant l'acte sexuel de manière tout à fait passive mais sans traumatisme particulier : « Rien ne l'enivrait, pas même sa douleur – il y a des brûlures de fer à friser qui sont autrement insupportables » (p 93). D'autres jeunes filles encore, considèrent l'acte sexuel dans le mariage comme un devoir, auquel elles essaient bien souvent de se dérober.

Ainsi en est-il avec Minne après son mariage. Entre deux visites chez ses amants, elle ne semble guère réjouie à l'idée de faire l'amour avec son mari :

« Il n'y a pas de doute : Antoine la suivra dans sa chambre, dans son lit...Elle hésite : 'Suis-je malade ? Faut-il faire une scène et bouder ? ou m'endormir ? [...] En somme, pour ce soir, j'aurai la paix plus tôt, si je consens... » (p 128)

Ce n'est pas tant faire l'amour qui est un problème, mais le faire parce qu'il le faut, que c'est un devoir et non pas un plaisir qu'elle cherche elle-même. Ses visites chez ses amants prouvent assez bien que Minne n'a pas été traumatisée par sa nuit de noces, tout juste déçue et laissée sur sa faim.

Simone de Beauvoir nous dit que l'amour idéal que vit la jeune fille

« ne la dispose pas toujours à l'amour sexuel ; ses adorations platoniques, ses rêveries, ses passions dans lesquelles elle projette des obsessions infantiles ou juvéniles ne sont pas destinées à subir l'épreuve de la vie quotidienne »¹²⁸.

C'est ce que nous voyons dans la première partie du roman : bien que Minne soit une jeune fille débrouillarde, son ignorance des réalités de la vie est flagrante. Elle vit dans un monde ouaté, surprotégé. Elle est comme une enfant qui se déguise et qui jouerait au pirate :

« Peut-être qu'ils ont fini, qu'ils ont tué la vieille dame ? La vieille dame est maintenant au pied de son lit, par terre, dans 'une mare de sang' . *Ils* vont compter l'or et les billets, s'enivrer avec du vin rouge et dormir. » (p 20)

Elle ne connaît pas et ne réalise pas l'ampleur et la violence des sentiments qui peuvent mener au crime. Elle calque son monde fantaisiste sur la réalité, confond les deux, pour mieux vivre ses rêves d'aventure. Reine du peuple de l'ombre, elle est détentrice de certains secrets qu'elle distille au compte-gouttes à son cousin : ainsi, le père Luzeau est un brave homme qui cache son jeu, enlève des petits enfants et les donne à manger aux porcs. (p 38) Les légumes du potager sont l'armée du jardinier qu'elle déteste pour d'obscures raisons, et qu'il faut attaquer.

128 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 256

De même, Minne utilise une terminologie sexuelle dont elle ne maîtrise pas toute la portée, au grand étonnement de son cousin :

« Nous traînerons leurs cadavres et nous les violerons ! [...] Antoine, médusé, regarde cette enfant blonde, qui vient de proférer quelque chose de scandaleux : - J'entends bien... Tu sais ce que ça veut dire ? [...] – Un jour dans une leçon, je lisais : 'Et leurs sépultures furent violées'. Alors je demande à Maman : 'Qu'est-ce que c'est violer une sépulture?' Maman dit : 'C'est l'ouvrir sans permission...' Eh bien, violer un cadavre c'est l'ouvrir sans permission » (p 36).

Elle emploie le terme d'amant pour désigner, aussi bien l' élu du cœur, qu'un soupirant bien inoffensif. Les jeunes filles du cours privé ont ainsi des amants mais avec qui elles n'échangent que des lettres, ce qui fait rire le cousin Antoine qui lui, sait pertinemment ce que recouvre le mot amant – c'est-à-dire l'homme qui aime, physiquement :

« Et la preuve, c'est qu'il y en a cinq ou six qui ont des amants ! [...] – Où se rencontreraient-elles, tes copines, avec leurs amants ? – A la sortie des cours, tiens ! réplique Minne indémontable. Ils échangent des lettres. – Ah ! ben, vrai ! s'ils n'échangent que des lettres !... -Qu'est-ce que tu as à rire ? – Eh bien ! elles ne courent pas le risque d'écoquer un enfant, tes amies ! » (p 48)

Elle rêve aussi lorsqu'elle accepte qu'Antoine l'embrasse sur la joue. Elle tient à fermer les yeux pour mieux s'imaginer que c'est Le Frisé qui est à côté d'elle, mais Antoine ne fait pas vivre l'illusion longtemps :

« Elle ferme les yeux, reste toute droite, attend. [...] D'un élan mal calculé, Antoine atteint sa joue d'une bouche goulue, veut recommencer... Mais il se sent repoussé par deux petites mains griffues, tandis que les yeux ténébreux, brusquement dévoilés, lui crient sans paroles : 'Va-t'en ! tu n'as pas su me tromper ! Ce n'est pas *lui* !' » (p 42)

Minne reste pourtant, en apparence, celle qu'elle a toujours été, une grande jeune fille, sage et gentille. Rien ne transparaît de ses rêves aux yeux de sa mère et des autres adultes.

Ainsi, une rencontre sur le trottoir avec une connaissance de Maman donne lieu à la situation suivante ; tandis que Maman et son amie discutent de Minne et de comment elle est encore une enfant, cette dernière sourit avec politesse et imagine les tortures que son peuple pourrait infliger à la dame :

« Cependant, le 'bien grand bébé', qui lève ses beaux yeux noirs et sourit de nouveau, divague férocement : 'Cette dame est stupide ! Elle est laide. Elle a une petite verrue sur la joue et elle appelle ça un grain de beauté... Elle doit sentir mauvais toute nue... Oui, oui, qu'elle soit toute nue dans la rue, et emportée par *Eux*, et qu'ils dessinent, à la pointe du couteau, des signes fatidiques sur son vilain derrière ! Qu'ils la traînent, jaune comme du beurre rance, et qu'ils dansent sur son corps la danse de guerre, et qu'ils la précipitent dans un four à chaux !'... » (p 25)

Même Antoine se laisse prendre aux apparences mais d'une façon un peu différente toutefois. Il met les élucubrations de Minne sur le compte du caractère fantasque de sa cousine. Il est presque normal qu'elle divague ou raconte des aventures rocambolesques.

Antoine est totalement envoûté par Minne et n'a, de ce fait, aucune réaction véritablement objective quant aux histoires de sa cousine. Il semble avoir du mal à y croire mais pense en même temps que tout est possible puisque c'est Minne qui en parle.

Simone de Beauvoir nous explique pourquoi le rêve fait partie intégrante de l'éducation érotique de la jeune fille :

Le moi est constitué comme pour autrui, par autrui : plus autrui est puissant, plus le moi a de richesses et de pouvoirs ; captivant son maître, il enveloppe en soi toutes les vertus que celui-ci détient [...] s'anéantir devant autrui, c'est réaliser autrui à la fois en soi et pour soi; en vérité ce rêve de néant est une orgueilleuse volonté d'être. [...] Autre chose est de s'agenouiller devant un dieu qu'on forge soi-même et qui demeure à distance, autre chose de s'abandonner à un mâle de chair et d'os.¹²⁹

La jeune fille n'ayant d'autre avenir que le mariage, la seule façon pour elle de se réaliser sera à travers son mari, comme épouse et mère de famille. Elle le sait, inconsciemment, et auréole de ce fait l'être aimé de puissance, de prestige et de qualités rares. S'opère ensuite un transfert ; si un tel homme l'aime aussi, c'est bien qu'elle doit avoir quelque chose de spécial, des qualités rares qu'il voit en elle. En rêvant à son bandit de grand chemin, Minne vit son propre désir d'aventure, et s'évade de sa petite existence de jeune bourgeoise surprotégée.

Pour Francesco Alberoni, l'adolescence est la période privilégiée pour tomber amoureux car c'est « la période qui marque la passage de l'enfance et de la famille de l'enfance au monde adulte, et à toute sa complexité »¹³⁰. Tomber amoureux, c'est s'unir à d'autres et se désunir de sa propre famille, de son monde enfantin. C'est l'âge où on expérimente les frontières du possible. Il rejoint en cela Simone de Beauvoir lorsqu'elle parle de « la comédie d'évasion »¹³¹ de la jeune fille.

La jeune fille, par le pouvoir de ses rêves, se rebelle contre l'avenir qu'on lui impose – c'est-à-dire le mariage, mais elle ne cherche pas, pour autant, à remettre en question l'ordre moral et social dans lequel elle vit. Ainsi, Minne ne s'oppose en aucune façon aux volontés de sa mère. Elle reste l'enfant sage et docile qu'elle a toujours été.

129 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 116

130 Francesco Alberoni, *Le choc amoureux*, p 92

131 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 127

En s'imaginant amoureuse du Frisé, elle cherche à se projeter dans le futur, à vivre sa vie de femme, à couper les liens du cordon ombilical familial. Mais c'est un processus complexe car « si l'avenir l'effraie, le présent ne la satisfait pas ; elle hésite à devenir femme ; elle s'agace de n'être encore qu'une enfant ; elle a déjà quitté son passé ; elle n'est pas engagée dans une vie nouvelle »¹³².

Minne est en attente. Or, nous avons vu avec Anne Desbaresdes que l'état d'attente est un élément crucial dans la quête d'une existence plus harmonieuse.

Mariée, Minne ne quitte pas ce monde bourgeois, et l'état d'attente perdure. Comme dans *Moderato Cantabile*, on y retrouve l'importance du dîner où l'on s'affiche et où les toilettes des dames sont commentées : « Irène Chaulieu s'habille coûteusement, porte des robes blanches de dentelle ou de tulle » (p 98), « C'est cette belle robe, ma chère, qui vous a mise en retard ? » (p 99).

Sa vie, comme celle de la plupart des grandes bourgeoises de l'époque, est empreinte d'oisiveté, une constante que l'on retrouve aussi bien dans *Moderato Cantabile* que dans *Madame Bovary* :

« elle savoure l'exquise solitude où la laisse le départ quotidien de son mari. Jusqu'à midi, elle sera seule, seule à lisser, [...] seule à regarder la couleur du temps, [...] seule à rêver, à écrire, à lire, à jouir de l'enivrante solitude ». (p 111)

Bien que cela ne soit pas mentionné directement dans *L'ingénue libertine*, on devine que Minne a une ou plusieurs personnes qui l'aident à la maison : « J'ai bien déjeuné ma Minne. C'est toi qui as fait le menu ? » (p 114) Il semble évident qu'Antoine aurait posé la question autrement si elle avait fait la cuisine elle-même. Minne s'occupe de faire les menus de la journée et ils ont une cuisinière qui fait la cuisine. « Antoine a quitté la maison tout à l'heure sans demander si sa femme était éveillée ; mais il l'a fait avertir qu'elle déjeunerait seule... » (p 169) Ici, c'est l'utilisation du passif avec le verbe faire qui révèle que Minne a probablement été avertie du départ de son mari par une domestique. Le reste des activités de Minne consiste à faire des courses, aller au concert « Aujourd'hui, c'est dimanche [...] Le dimanche, Antoine [...] emmène Minne au concert » (p 120), ou à la patinoire « Aujourd'hui, c'est le Palais de Glace » (p 130), à se promener et bien sûr à aller rendre visite à ses amants.

132 *Ibid.*, p 128

On voit cependant, qu'au contraire d'Anne Desbaresdes, Minne n'a pas peur de tenir tête à son mari, lui ment effrontément et ne semble pas craindre d'être prise en flagrant délit d'adultère :

« Minne comprend que c'est la 'scène', la première digne de ce nom. Elle ne fera rien pour l'éviter. Elle retire de son feutre les longues épingles, violemment, comme de leur gaine autant de poignards, et s'assied, face au danger. 'Il fallait venir m'y chercher, mon cher. Tu aurais pu me surveiller à ton aise !' » (p 144)

Minne se révèle dans son rôle de « dame » dans la première scène avec le baron Couderc. Elle donne aux hommes « l'envie d'essayer n'importe quoi » (p 86), elle est mariée et en impose au jeune homme, qui, en contrepartie, fait figure d'enfant.

Si l'on considère la répartition des rôles dans le triangle mari-femme-amant, c'est Couderc qui devrait prendre le rôle du chevalier courtois au service de la dame. Nous verrons plus loin comment Couderc va échouer dans ce rôle-là. Mais voyons tout d'abord quelle est la nature de l'objet du désir de Minne.

L'objet du désir de Minne

L'épisode de la fugue occupe la fin de la première partie du roman. Minne et sa mère sont rentrées à Paris, l'automne est là et les cours ont repris. Minne n'espère plus son mystérieux voyou qu'elle croit en prison : « Minne a repris ses cours quotidiens et ne cherche même plus, au coin de l'avenue déserte, l'inconnu à qui elle donne tous ses songes » (p 66).

En un très court passage, Colette décrit plusieurs semaines d'attente monotone, les pluies d'automne, les jours sombres, les premiers froids, les dimanches en famille sans éclats... une période de grisaille quelque peu mélancolique pour Minne. Maman, pendant ce temps, couve sa fille avec, comme le précise Colette, « un don d'amour sans discernement » (p 66).

Julia Kristeva commente, dans *Le génie féminin* sur Colette, la figure de cette mère : « insignifiante mais affectueusement attachée à sa fille »¹³³. L'absence de la mère est flagrante dans les premiers romans de Colette, nous dit Kristeva, et c'est dans *Minne* que ce personnage fait son apparition. Malgré l'intensité de la relation qu'on devine entre Minne et sa mère, cette dernière n'a aucune arme face à sa fille.

Colette n'est pas tendre avec cette jeune maman que Minne traite avec « une délicatesse un peu méprisante » (p 24). Elle est une mère-fourmi (p 14), une nonne vouée au culte de sa fille (p 24).

133 Julia Kristeva, *Le génie féminin*, tome III, *Colette*, p 170

Elle ne vit que pour et par sa fille : « quel bonheur ! Minne a faim ! voilà Maman contente pour la journée »(p 16). Maman ne voit que « la santé de Minne fragile et nerveuse, les repas de Minne, les cours de Minne, les robes de Minne... »(p 14).

On peut imaginer alors le choc qu'a dû provoquer la vision de Minne aux petites heures du matin « par terre, évanouie, de la boue jusque dans les cheveux, sans chapeau, sans rien... » (p 82). Minne a fugué pendant la nuit. Elle a suivi une ombre entrevue par la fenêtre de sa chambre, une ombre qu'elle croit être Le Frisé, le trosseur de vieilles dames, sorti de prison, son grand amour qui vient la chercher. Enfermée dans ses illusions et ses rêves, la tête farcie des descriptions des journaux, Minne sort et part à la rencontre de son peuple.

Elle se prend, en effet, pour la reine Minne, qui remplace Casque-de-Cuivre au côté du Frisé. Les remparts des boulevards extérieurs, « terre étrange, où grouille un peuple dangereux et attrayant de sauvages » (p 18) ne peuvent être qu'un lieu magique, la cachette où elle doit retrouver Le Frisé. L'ombre qu'elle suit n'est pas un fumeur tardif intrigué par une jeune fille qui l'interpelle de la fenêtre de sa chambre. Si l'homme ne ressemble pas tout à fait au Frisé, c'est parce que la prison l'a changé.

Minne se coiffe comme elle imagine que Casque-de-Cuivre le faisait ; c'est la transformation nécessaire pour qu'elle entre dans la peau de cette soi-disante reine de la rue – une prostituée, sans aucun doute. Elle se perd sur des boulevards qu'elle ne connaît pas – les promenades avec Maman ou Célénie se font dans un périmètre restreint -, mais son obsession pour Le Frisé fait qu'elle voit partout des signes de sa présence, ce qui l'encourage à continuer : « Je ne connaissais pas ce pont... Si c'est un de leurs asiles, *il* m'attend là ! » (p 70), « la bouche noire du pont, qui grandit devant elle, ne l'effraie pas. Elle y devine le seuil d'une autre vie, l'approche sacrée des mystères... » (p 70). Les gens qu'elle aborde dans la rue à la recherche de renseignements sont « ses congénères, ses sujets peut-être » (p 70). Ils ne peuvent vouloir du mal à Minne puisqu'elle est leur reine. Et lorsqu'ils se moquent d'elle, c'est parce qu'ils ne l'ont pas reconnue en tant que telle :

« Ce n'est pas la peur qui fait bondir ainsi le cœur et les pieds ailés de Minne, mais l'orgueil offensé, la brûlure humiliée d'une reine étreinte par un valet : 'Ils n'ont pas pressenti qui j'étais ! malheur à eux s'ils m'appartiennent plus tard !' » (p 72).

Même la rencontre avec une prostituée n'arrive pas à la réveiller. Elle aussi a attaché ses cheveux en casque sur la tête, « armure d'amour et de bataille » (p 73). S'ensuit un quiproquo, une conversation de sourdes, chacune des deux femmes interprétant la situation du point de vue de sa propre réalité :

- « Ne faites donc pas de cachotteries avec moi ! je suis des vôtres...ou je vais en être ! »
[...] - « T'as l'air bien jeune », murmure la voix sourde de chien de garde enrroué. Minne regarde la femme de haut, entre ses cils : « Très jeune ! j'aurai seize ans dans huit mois.
- Dépêche-toi de les avoir, c'est plus sûr. - Ah ! - Tu travailles toute seule ? - Je ne travaille pas, dit Minne fièrement. Les autres travaillent pour moi. - T'as bien de la veine... C'est des sœurs plus petites, ou plus grandes que toi ? - Je n'ai pas de sœurs. (p 74)

Pour Minne, le monde de la prostitution n'est pas attaché à quelque chose de réel. Selon Kristeva, la fugue de Minne est une tentative de fuite, un moyen de se séparer de sa mère sans se l'avouer. Il est vrai que face à la sensibilité de sa mère, à la douceur du cocon familial, Minne oppose des rêves d'aventures morbides et violents. Elle est « un beau canard sauvage » sous les ailes d'une poule, selon Colette qui se réfère ici à la fable du vilain petit canard. Il semble qu'au travers de cette fugue Minne veuille se prouver capable d'affronter la sexualité et ses mystères mais il est clair que cela doit se faire à son rythme. Les hommes qui essaient d'entrer en contact avec elle pendant sa fugue la dégoûtent : « puis, comme il avance vers la taille de Minne une main sournoise, elle frémit de tous ses nerfs et fuit »(p 72). Elle cherche la protection du Frisé, son mentor en matière d'amour :

« Ah ! trouver Le Frisé, oublier dans ses bras une enfance asservie, obéir passionnément à lui, à lui seul ! » (p 74) « Oh ! que, du moins, vienne cette nuit-là, complète, débordante d'amour ! qu'un bras, dont elle devine la force traîtresse, guide ses premiers pas, qu'une main infailible lève, un à un, tous les voiles qui cachent l'inconnu » (p 76).

Pour Simone de Beauvoir, la fugue est une manière pour la jeune fille de refuser, tout en l'acceptant, le monde et son propre destin :

« Il est assez fréquent, par exemple, qu'elle – la jeune fille- fasse des 'fugues'; [...] La fugue est liée parfois à des fantasmes de prostitution [...] : elle se maquille avec éclat, elle se penche à la fenêtre et adresse des œillades aux passants ; [...] une telle attitude manifeste souvent de l'hostilité à l'égard de la mère, soit que la jeune fille ait horreur de son austère vertu ... »¹³⁴

Pour Francesco Alberoni, les jeunes femmes rêvent d'amour et de passion comme les hommes rêvent de conquête, parce que ces rêves sont des aiguillons qui nous poussent à quitter l'enfance et à grandir¹³⁵. Le premier amour de Minne est un voyou mais avant tout un homme qui n'a pas peur d'être mis au ban de la société, qui peut tuer par amour et pour la protéger. Ce qu'elle va retrouver plus tard avec son mari – elle tombe amoureuse de lui parce qu'il représente ce qu'elle cherchait dans ses rêves de jeune fille.

134 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 127

135 Francesco Alberoni, *Je t'aime*, p 38

Tout comme Emma Bovary, elle cherche la définition de l'amour dans les livres. On peut voir là un autre exemple de désir triangulaire. Minne souhaite être comme toutes les femmes qui ne parlent que de ça, c'est-à-dire du grand frisson, du véritable amour : «Tous les livres aussi ! Et il y en a qui sont d'un formel ! Celui d'hier encore... » (p 112)

Mais l'amour, pour Minne, est indiciblement lié au danger et au besoin de protection qui en découle : « Ah! Que la vie est belle, dès que la lueur d'un danger la dore![...] Un péril assez grand pour remplir le désert de la vie, pour suppléer au bonheur, à l'amour » (p139).

Déjà, adolescente, on voit comment elle réagit au bruit de l'orage :

Minne, visionnaire, s'élançait vers l'orage, vers la lumière théâtrale, vers le grondement souverain, de toute son âme amoureuse de la force et du mystère. Elle cueillerait sans peur ces fougères qui donnent la mort, bondirait sur les nuages ourlés de feu, pourvu qu'un regard offensant et flatteur, tombé des paupières languissantes du Frisé, l'en récompensât. Elle sent confusément la joie de mourir pour quelqu'un, devant quelqu'un, et que c'est là un courage facile, pourvu que vous y aident un peu d'orgueil ou un peu d'amour. (p 44)

L'aventure est l'Amour et seul un homme extérieur à son monde peut le lui apporter. Elle a une image bien précise de ce qu'est le mariage et de ce qu'il implique dans le monde dans lequel elle grandit. Rien d'aventurier dans ce monde-là. A l'évidence, elle fait une transposition de ses lectures de faits divers, qui sont l'aventure la plus proche qu'elle puisse connaître, vers son petit monde de rêves d'amour.

Plus tard, mariée,

« elle a gardé son habitude de songer longuement, les yeux tendus vers l'Aventure... Mais, déçue, humiliée, renseignée, elle commence à deviner que l'Aventure, c'est l'Amour, et qu'il n'y en a pas d'autre. Mais quel amour ? – Oh ! supplie Minne en elle-même, un amour, n'importe lequel, un amour comme tout le monde, mais un vrai, et je saurai bien, avec celui-là, m'en créer un qui soit digne de moi seule ! » (p 94)

Parce qu'elle est cherche la définition de l'amour dans les livres, et que l'amour qui y est représenté est vraisemblablement celui de l'amour-passion, elle ne s'imagine pas pouvoir le vivre avec son mari Antoine.

D'où sa quête de l'amour d'amants en amants. Ainsi s'ouvre la deuxième partie du roman lorsque l'on rencontre Minne mariée. On peut alors se demander dans quelle mesure les deux amants de Minne, dont le roman parle en détail, correspondent au rôle du chevalier de l'amour courtois et dans quelle mesure ils peuvent offrir l'amour-passion à Minne.

Couderc, le chevalier qui ne tient pas son rôle

Le baron Couderc, ne peut pas être l'amant qui convient à Minne. Il est bien trop jeune, inexpérimenté et d'allure trop juvénile, presque trop féminin. Minne et lui parlent presque de la même voix. Le narrateur parle de « sa grande jeunesse » ; il est « le blondin », avec « les traits enfantins », et semble bien plus mal à l'aise que Minne lors de leur rendez-vous amoureux.

Elle qui rêvait aux faits et gestes des voyous décrits dans les journaux, qui voulait s'enfuir, vivre mille et un dangers, être séduite et dans l'incapacité de résister aux tourments de l'amour : « Il faut rentrer, espérer de nouveau la venue du Frisé, de nouveau s'échapper, parée, fiévreuse... Oh ! Que, du moins, vienne cette nuit-là, complète, débordante d'amour ! » (p 76), la voilà qui mène la danse à présent avec cet amant, qui est loin de ressembler à un canon traditionnel de virilité¹³⁶. Elle est arrivée en avance, au rendez-vous, plutôt confiante et sûre d'elle-même tandis que Couderc a l'air paniqué : « Bon Dieu ! Elle est déjà là ! Et les gâteaux ! et les fleurs ! et tout !... Ça va être fichu comme quatre sous... Pourvu que le feu marche, au moins ! » (p 86).

De plus, dès qu'il la voit, l'excitement de la rencontre clandestine disparaît. Il est seul face à Minne, dans cette « confrontation à l'autre sexe » qui se présente dans toute sa solitude et sa crudité : « Il s'assit près d'elle, démoralisé par leur solitude [...] il est seul avec Minne, cette Minne qui arrive, tranquille, au premier rendez-vous, en avance ! » (p 86). Couderc est intimidé par Minne qui l'impressionne autant que sa première conquête. Dans leur face à face, dans le dévoilement auquel ils s'exposent, Antoine n'est plus là pour faire figure de médiateur :

« Inattentif, le mari, c'est vrai, mais on pouvait au moins se donner en sa présence des joies d'écoliers malicieux : les mains qu'on effleure sous la soucoupe à thé, la moue du baiser qu'on échange derrière le dos d'Antoine » (p86).

Nous avons là, un exemple typique de désir triangulaire. Couderc s'imagine être le premier amant de Minne au sens large du terme. Pour lui, l'enjeu est d'avoir ravi sa femme à un autre homme.

« Son ami l'entendit à peine, bouleversé [...] noyé d'une immense, d'une amère vague d'amour, d'amour vrai, furieux, jaloux, vindicatif. [...] - Ô Minne, sanglota-t-il, jure-le-moi ! Jamais, pour personne... [...] - Pour personne, devant personne, tu n'as rangé ainsi tes épingles et tes bagues... »

136 Annick Houel, *op.cit.*, p 74

Or selon l'amour courtois, Couderc ne devrait pas, s'il tenait vraiment son rôle de chevalier, être motivé par un désir triangulaire, mais par la beauté et les qualités de la dame uniquement.

Minne se laisse surprendre un instant par le ton de la voix de Couderc, parce qu'elle croit y reconnaître les accents du véritable amour mais l'entrevue est décevante. Jacques est trop pressé, trop fougueux peut-être, pas assez attentif aux signes que lui envoie Minne. Il ne la caresse qu'après lui avoir fait l'amour, alors que ce sont justement ses caresses qui auraient pu faire de lui un véritable amant.

Car le rôle de l'amant, faut-il le rappeler, implique de nombreuses caresses verbales et physiques et de combler la demande amoureuse de la femme. Minne, elle, « terrassée sur le lit, subit son amant en martyre avide », déçue bien avant la fin de l'acte, déjà partie, absente. Couderc est catalogué, rangé dans la liste des amants qui n'ont pas su y faire. « Encore un ! songe Minne crûment. [...] Le troisième, et sans succès » (p 91).

Elle lui donne une seconde chance pourtant et accepte de le revoir même si elle se rend compte qu'il ne saura pas la satisfaire :

« Et lui, est-il le bonheur pour moi? Cet égoïsme ! Il ne parle que de lui ! Ce n'est pas en ce petit si jeune que je pourrai jamais me réfugier, ce n'est pas à lui que je pourrai m'avouer, supplier : [...] Donnez-moi ce qui me manque » (p 112).

La seconde entrevue ne se passe pas mieux que la première. Couderc commet impair sur impair.

Il ne respecte pas l'accord tacite de l'amant qui voudrait qu'il soit entièrement au service de Minne. Il reproche à Minne d'être en retard à leur rendez-vous : « Qu'est-ce que vous avez contre moi ? je suis en retard ? – Oui, mais ça ne fait rien » (p 116), et il semble exiger d'elle qu'elle soit à sa disposition : « Alors, quand vous ne pourrez pas vous passer de moi, il faudra que je vienne ici à n'importe quelle heure? » (p 116)

Minne se retrouve dans la situation où « elle est mise trop crûment en position de femme, comme objet du désir masculin »¹³⁷.

De ce fait, Couderc quitte son rôle potentiel d'amant courtois, car il ne sait pas lire le désir de Minne mais lui impose le sien. Il est alors bien plus proche du rôle traditionnel du mari.

Minne n'est pas la « Dame » dans ses bras, même s'il tient à la persuader de son amour. Minne repart, le haïssant de lui avoir volé son plaisir, ce foudroiement divin qu'elle lit dans ses yeux et dont elle ne sait rien de plus.

137 Annick Houel, *op.cit.*, p 78

Elle met ainsi fin à leur relation : « Je ne vous aime pas assez pour revenir. Hier, je n'en étais pas sûre. Avant-hier, je n'en savais rien. Vous ne saviez pas, hier, que vous m'aimiez. Nous avons fait, tous deux, des découvertes » (p 118).

Mais Minne ne s'avoue pas vaincue pour autant et continue ses recherches. Pour se débarrasser de Couderc qui l'inonde de petits mots, elle va demander conseil à Maugis. Voyons maintenant jusqu'où Maugis va remplir ce rôle de chevalier.

Maugis – le chevalier qui se dérobe

Maugis est différent de tous ses autres amants. Avant tout, il n'apparaît pas comme un amant potentiel ; il est gros, à moustaches et avec une « voix de jeune fille enrhumée » (p 101). Couderc avait au moins le mérite d'être jeune et plutôt charmant.

Mais il est seul et après sa déconvenue avec Couderc, Minne, nous l'avons vu est prête à tout : « Elle lui rend le sourire en renversant la tête, pour que Maugis suive le mouvement du cou, note l'éclair des yeux entre les cils blonds... 'On ne sait jamais', se dit-elle » (p 100). Il a « le je ne sais quoi des hommes qu'on ne connaît pas beaucoup ! » (p 109) Minne est déjà repartie en quête d'une nouvelle proie. Elle attend de voir comment les choses vont évoluer : « Minne attend que Maugis, debout derrière elle, reprenne leur flirt » (p 131).

Maugis, lui, est sous le charme dès leur première rencontre au dîner chez les Chaulieu : « elle est rudement gentille, l'enfant ! je vous fous mon billet que si je la rencontrais dans une île déserte... ou même dans ma chambre à coucher... » (p 105).

C'est un homme d'âge mûr, ce qui est d'autant plus flagrant quand Minne le compare à Couderc : « Celui-ci... on ne peut pas lui reprocher d'être trop jeune – au contraire » (p 109). En parlant de Minne, il parle de « l'enfant » (p 105), « la jolie gosse » (p 143) et la compare à ce qu'aurait pu être sa fille : « dire que, si je m'étais marié, c'est peut-être comme ça que serait ma fille !... » (p 144).

Maugis fait d'autant plus figure d'homme mûr, qu'il a de l'assurance et une plus grande expérience des femmes : « les femmes ne m'ont jamais rien coûté, et ce n'est fichtre pas pour vous que je changerai mes habitudes » (p 102), « mon vieux, pourvu qu'une femme ait des faiblesses, la force du mari, moi, je m'en fiche ! » (p 103)

C'est Minne qui va finalement faire le premier pas vers Maugis sous le prétexte de lui demander conseil par rapport à son aventure avec Couderc.

Leur entrevue amuse Minne qui oublie un instant qu'elle a décidé sous l'impulsion du moment de coucher avec Maugis.

Maugis fait preuve à ce moment-là de qualités de chevalier courtois puisqu'il ne considère pas Minne comme un trophée gagné et la couvre d'attentions sans l'étouffer :

« N'était mon indécrottable vanité, petite madame charmante, je croirais, à vous voir, que vous vous êtes trompée de porte »(p 150), « Maugis l'admire si fort qu'il n'a pas pensé à la toucher... »(p 151), « Maugis baise la joue duvetée, la grille abaissée des cils, mais ne mord point la petite bouche docile... »(p 152)

Minne est déconcertée par cette attitude, toute nouvelle pour elle. Elle qui a l'habitude d'être traitée en objet du désir devient avec Maugis sujet de son désir à lui et il prend le temps de le lui montrer :

« Minne commence à se déconcerter. Cette aventure met en défaut toutes ses expériences, car il n'y a point d'exemple que Minne ait franchi le seuil d'une garçonnère sans se sentir, après le cri de gratitude – 'Enfin, vous êtes venue' -, enveloppée, embrassée, dévêtue, possédée et déçue, le tout avant que sonnât la demie de cinq heures. Ce quadragénaire l'offenserait par sa retenue, s'il ne la désarmait par une sentimentalité foncière, qu'on devine aux gestes précautionneux, au regard vite embué... »(p 152)

Elle sent bien qu'elle ne peut pas le commander comme elle houspille ses autres amants et son mari. Il lui en impose : « Avec Maugis, elle n'ose pas...la différence de leurs âges l'humilie et la reconforte » (p 153).

C'est cet effacement de l'autre dans l'amour, le sacrifice de soi-même, qu'elle va rechercher avec ses différents amants, et qu'elle entrevoit avec Maugis qui se refuse à elle.

Elle a besoin de se sentir protégée mais pas écrasée, car si Maugis l'humilie par sa retenue, il lui montre aussi un respect qui l'émeut : « Il n'est pas beau, il n'est pas jeune, et pourtant c'est à lui que Minne doit la première joie de sa vie sans amour – joie de se sentir chérie, protégée, respectée... » (p 157).

Face à Maugis, Minne exprime son désir de la manière la plus claire possible : « pas un ne m'a assez aimée pour lire dans mes yeux ma déception, la faim et la soif de ce dont, moi, je les rassasiais ! » (p 158)

Ce n'est pas un hasard si Maugis est plus âgé que ses autres amants. Il a l'expérience nécessaire pour reconnaître le désir de Minne et en même temps pour se rendre compte qu'il n'est pas l'homme qui peut la satisfaire : « Mon pauvre amour ! C'est moi qui vous crierai, à présent : 'Jamais !' » (p 158). Il ne veut pas être une déception de plus dans la liste des amants de Minne car il sait qu'il ne pourra pas la satisfaire comme elle le souhaite.

Cette expérience avec Maugis lui fait comprendre ce qu'elle cherche vraiment :

« étonnée d'apprendre qu'un amour, différent de l'Amour, peut fleurir dans l'ombre même de l'Amour. Car vous me désirez et vous renoncez à moi. Quelque chose en moi a donc plus de prix pour vous que ma beauté ?... » (p 160)

Elle reste en même temps déterminée à vivre le plaisir dans l'amour : « Vous ne m'avez pas donné le trésor qui m'est dû et que j'irai chercher jusque dans la boue » (p 160).

Elle cherche l'Amour avec une ténacité rare que rien ne semble pouvoir arrêter : « Elle les touche, puis les oublie, comme une maîtresse en deuil, sur un champ de bataille, retourne les morts, les regarde au visage, et les rejette et dit : 'Ce n'est pas lui' » (p 148).

Selon moi, Colette exprime clairement ici ce droit de la femme à la jouissance dans l'amour, dans le mariage ou hors mariage. En cela, Minne illustre parfaitement la Dame de l'amour courtois. Si les circonstances avaient été différentes, peut-être que Maugis aurait pu tenir pleinement sa place de chevalier et d'amant auprès de Minne. Le respect de Maugis pour Minne, son refus de devenir son amant malgré l'amour qu'il lui porte, montre à Minne une nouvelle perception de l'amour faite de renoncement au nom même de l'amour.

Mais penchons-nous maintenant sur le personnage d'Antoine et sur son rôle de chevalier qui parvient à offrir à sa femme l'amour-passion et ce à l'intérieur même du mariage.

Antoine, le chevalier-mari

Antoine a dix-sept ans dans la première partie du livre, soit à peu près trois ans de plus que Minne. L'âge ingrat pour un garçon que cette fin d'adolescence. Il est décrit comme un potache assez vilain qui fera sans doute un bel homme : grand, le nez chevalin, les yeux gris bien placés (p 22). Il a l'âge où on découvre les femmes. Toutes ses pensées et toutes ses actions sont orientées vers son désir des femmes. Il rêve lui aussi, mais il « rêve surtout d'aventures où il joue un rôle actif »¹³⁸. Il a déjà les prémices du chevalier en lui : « L'évocation précise de Minne affolée, pâle en sa chemise blanche, les cheveux en pluie mêlée d'argent et d'or, précipite dans l'âme d'Antoine un flot de pensées amoureuses et héroïques. Sauver Minne ! » (p 45)

Antoine, lui, contrairement à sa cousine, est parfaitement au courant des tenants et des aboutissants d'une relation sexuelle. Il sait la différence entre un amant et un soupirant. Il sait comment une femme tombe enceinte. Pour lui, être amoureux est indissociable de la relation physique.

138 Simone de Beauvoir, *tome II, op.cit.*, p 105

Or, il est amoureux de cette cousine insaisissable et fantasque. Les vacances à la campagne sont un supplice pour Antoine. Car si Minne vit ses transports amoureux en imagination, lui les vit au contact, bien réel, de sa cousine.

Son érotisme est façonné d'images précises de la relation sexuelle : « Il se remémore, le sang aux joues, un après-midi de lectures vilaines qui l'ont laissé, comme en ce moment, vibrant, les oreilles chaudes et les mains gelées... » (p 42) et il rêve de faire l'amour à Minne : « Sous le petit jour qui vient, gris et rassurant, il va fermer les yeux, posséder longuement Minne endormie, la plus jeune, la plus menue de son sérail coutumier » (p 45).

Il se complaît à admirer et à découvrir les détails du physique et de la personnalité de Minne : « Lui non plus ne dit rien, remué de rancune et d'envie confuse. Cette Minne si près de lui – il aurait compté ses cils ! -, ces petites mains maigres, froides comme des souris, les doigts pointus courant sur les tempes, dans les oreilles... » (p 34)

Il la respire, l'effleure au gré de leurs jeux, encore innocents, d'adolescents : « un parfum de citronnelle, blond comme les cheveux de Minne, lui met sous la langue une eau acide et claire » (p 41). Le parfum de Minne est aussi le parfum de sa peau. A cette époque il est inconcevable pour une femme de la haute bourgeoisie d'avoir la peau hâlée, signe des femmes qui vivaient en plein air, des paysannes, des femmes faciles. Une jeune fille comme Minne doit donc toujours sortir avec un chapeau et des manches longues à ses robes, même les plus légères. Le fait que Minne expose peu sa peau au regard d'Antoine le titille et une partie de chatouille se transforme vite en joute amoureuse pour lui :

« Elle est énervée, il la croit provocante, et d'ailleurs il a frôlé, sous les bras moites de la fillette, un tel parfum... Toucher la peau de Minne, la peau secrète qui ne voit jamais le jour, feuilleter les dessous blancs de Minne comme on force une rose » (p 53).

Il est fasciné par ses yeux : « Devant ces yeux-là, Antoine admire et se détourne.[...] Leur eau sombre boit les images, et, pour s'y être miré un instant, Antoine, gêné en manches de chemise comme un guerrier sans cuirasse, perd toute assurance... » (p 41).

Chaque partie du corps de Minne est une invitation et une découverte de l'amour et de l'érotisme :

« Accroupi près d'elle, Antoine ne peut défendre à son regard de glisser vers les chevilles de Minne, sous le jupon blanc à feston, jusqu'aux dents brodées du petit pantalon... Le vilain animal, en lui, tressaille : il songe qu'un geste brusque renverserait Minne dans l'allée humide... » (p 50).

Quand on sait les tabous attachés à la nudité des femmes à l'époque, on comprend ce que pouvait provoquer comme émotion chez un jeune homme la vue de la lingerie d'une femme comme par exemple le petit pantalon, sorte de caleçon long.

Antoine joue d'ailleurs de cette familiarité avec sa cousine pour satisfaire sa curiosité, quand, un jour de forte chaleur, Minne se plaint d'avoir trop chaud, il lui demande ce qu'elle a sous sa robe : « Mais tu as peut-être chaud par en haut, dans ton corsage ? – Mon corsage ? j'ai juste ma brassière et ma chemise en dessous... tâte ! [...] Il tend des mains rapides, cherche la place plate des petits seins... » (p 52).

La seule solution que trouve Antoine, à la fin des vacances, pour rester proche de Minne est de se fiancer avec elle. L'idée, comme il l'admet lui-même, n'est pas des plus ridicules. Les mariages entre cousins germains sont peut-être, au début du XXème siècle, beaucoup moins courant qu'à d'autres périodes de l'histoire, mais ils sont parfaitement autorisés.

Antoine se prend à rêver à de longues fiançailles qui lui permettraient de « s'affiner peu à peu » au contact de Minne. Mais Minne brise ses espoirs et lui offre son premier chagrin amoureux en lui annonçant qu'elle est déjà fiancée. Il n'ose pas la confronter à propos de cette déclaration, bien qu'il la soupçonne de mentir. Il connaît l'imagination débordante de sa cousine, mais remettre en question ce qu'elle lui dit, sous le sceau du secret, c'est remettre en question ce qu'il a de plus précieux : la confiance de Minne.

Or, si elle ne l'aime pas d'amour, il sait qu'elle lui fait confiance et l'aime comme un frère. Il se contentera de ça, s'il ne peut avoir rien d'autre : « Si j'allais demander la vérité à ma tante ? Il sait bien qu'il n'ira pas, et ce n'est pas seulement la timidité qui l'arrête, c'est que tout lui est sacré, qui lui vient de Minne. Confidences, mensonges, aveux » (p 59).

Ici aussi, on voit comment s'affine le rôle de chevalier chez Antoine. Il place les confidences de Minne et la confiance qu'elle a en lui au-dessus de son propre désir. Minne est déjà la dame pour lui, belle, inaccessible, et qu'il respecte plus que tout.

A la suite de cette déclaration, il prend sur lui pour jouer le rôle du grand frère protecteur, de l'ami bienveillant qui, à défaut d'amour, aura donc la confiance de Minne. Il se refuse à croire qu'elle ait « appartenu » à un homme. Là encore, Minne utilise le mot « amant » mais se décontenance lorsqu'Antoine lui demande à quel moment ils ont couché ensemble.

Le décalage est extrêmement visible entre la représentation de l'amour pour Minne et les images précises qu'Antoine en a. Il est clair qu'il a l'avantage de ses presque dix-huit ans et sa connaissance de la sexualité lui permet de reprendre le dessus sur la duplicité de Minne. Mais il laisse passer le mensonge sans rien dire de peur de la rendre malade : « mais rien ne paraît chez lui qu'une inquiétude circonspecte, le souci d'avoir provoqué chez Minne un retour de fièvre, de délire léger... » (p 65).

Ce n'est qu'après la fugue de Minne qu'il pourra croire à cette histoire d'amour rocambolesque : « Tout était vrai, et Minne n'a pas menti ! Les nuits sur les talus, les amours

inavouables, le monsieur à la dangereuse carrière, tout, tout ! Et voici venue la fin logique du drame : Minne souillée, blessée à mort, agonise là-bas... » (p 82).

Suite à cette fugue, Minne a dû se résigner à épouser son cousin. Persuadée que la réputation de sa fille était compromise, « Maman » a recommandé le mariage avec Antoine : « Epouse Antoine, ma chérie ; il t'aime, et tu ne peux guère en épouser un autre... » (p 94).

Nous sommes au début du XXème siècle, dans une famille bourgeoise. Ce qui compte par-dessus tout, c'est la réputation. On peut, à la limite, cacher une relation amoureuse, une grossesse indésirée, tant que la réputation de la jeune fille est intacte. Mais les rumeurs sont dévastatrices. Il n'y a plus alors le choix du prétendant. Si elle a de la chance, la jeune fille épouse celui qui veut bien l'épouser malgré tout. Antoine est le parfait candidat. C'est un cousin, la honte de la fugue reste limitée à la famille. Il aime Minne et l'accepte avec son secret. Il n'est pas le prétendant rêvé mais Minne doit obéir à sa mère et à son oncle. Elle épouse donc cette « espèce de frère » et attend l'Amour. « Oh! Supplie Minne en elle-même, un amour, n'importe lequel, un amour comme tout le monde, mais un vrai, et je saurai bien, avec celui-là, m'en créer un qui soit digne de moi seule ! ... »

Antoine lui-même utilise le passif lorsqu'il parle de son mariage avec Minne : « On me l'a donnée pour la rendre heureuse » (p 170).

Le mariage d'Antoine et Minne est basé sur de faux prémisses. Antoine est enfermé dans son amour pour Minne, persuadé, peut-être, que Minne l'aime aussi, et ne fait donc rien de plus pour la conquérir. Antoine a toujours aimé sa cousine, et pour lui le mariage est une prolongation de cet amour.

Or, les premiers temps du mariage se déroulent de la même manière que leurs années d'adolescence partagées. Minne voit toujours en Antoine le grand frère qu'elle n'aurait pas dû épouser. Antoine ne la surprend pas ; « Au moins, songe-t-elle en dénouant sa voilette, je suis sûre de celui-ci : je n'en attends plus rien. C'est quelque chose, au point où j'en suis » (p 95). Elle connaît son mari et s'en accomode.

Mais elle ne reconnaît pas en tant que tel l'amour qu'Antoine lui voue. Pour Minne, il n'est qu'un petit chien « sa joie canine »(p 92), insatiable en amour mais ignorant et maladroit comme un collégien sans expérience : « Je me demande quelquefois ce qu'Antoine a bien pu faire de son célibat pour être aussi ... ignorant ! »(p113)

Antoine est loin d'être pour sa femme un Amour potentiel. Il est son mari, pas un amant et seul un amant peut apporter l'Amour.

L'Aventure amènera l'Amour et Minne connaît trop bien Antoine pour que leur relation ouvre les portes de cette aventure. Il faudra qu'ils deviennent des étrangers l'un pour l'autre

pour qu'ils arrivent à se retrouver comme amants et non plus comme frère et sœur mariés à la va-vite.

Pour l'instant, Minne n'éprouve qu'une amitié fraternelle pour son mari : le passage entre le sentiment d'amitié et de camaraderie qu'elle a toujours eu pour son cousin et l'amour ne s'est pas fait. Elle se plie à son devoir d'épouse parce que cela se fait. Mais par cette même attitude, Minne joue un rôle de bourgeoise prostituée dans son mariage. Elle est entretenue par son mari et se doit de s'offrir à lui le soir. Elle ne donne rien d'elle-même dans leurs échanges et ne peut donc pas profiter de leur relation sexuelle dans toute sa force. Plus son mari lui montre de tendresse, plus elle le vit comme une intrusion dans son monde, comme un viol accepté puisqu'elle ne s'ouvre pas à lui.

De plus, Antoine reste muet, admiratif certes, mais oublieux que le mariage n'apporte pas l'intimité sentimentale. Il ne joue pas le jeu de la séduction et on peut comprendre pourquoi cela est difficile pour Minne. On ne passe pas d'une amitié ou d'une camaraderie à un mariage sans changer un minimum son attitude. S'il veut avoir une vraie relation amoureuse avec Minne, il faut qu'il aille à sa rencontre.

Il y a dans ce processus, une véritable révolution de la pensée de l'homme marié. Antoine est obligé de quitter son rôle de grand frère protecteur et de prendre un risque ; lors du voyage à Monte-Carlo, il va quémander l'amour de Minne quitte à la perdre et surtout quitte à perdre ses propres illusions sur Minne. Car c'est peut-être cela le plus dur pour Antoine : se rendre compte qu'il a vécu toutes ces années au côté de Minne avec son amour qu'elle n'a jamais partagé et ne veut pas partager. Il ne peut pas juste se permettre d'essayer de convaincre Minne de la puissance de son amour. Il ne serait pas le premier à s'y casser les dents, tel le baron de Couderc qui n'a pas su faire vivre l'illusion de sa dévotion pour Minne. Il lui faut réussir à tout prix, car il sait qu'il n'aura pas de deuxième chance.

Antoine a l'intuition de la force de Minne depuis leur enfance. Il sait qu'elle vivra sa vie, libre, et qu'elle prendra le bonheur où elle le voudra : « mais elle n'a pas juré d'être heureuse par moi... » (p 170). Il réalise que le mariage ne lui a pas donné de fait l'amour de Minne et que rien ne garantit, pas même cette institution, qu'elle n'aimera que lui. Il réalise même qu'il ne peut pas empêcher Minne d'aimer quelqu'un d'autre : « Je veux bien qu'elle me fasse cocu, mais je ne veux pas qu'elle pleure » (p 184), « il renouvelle le muet serment de lui donner le bonheur, de le lui laisser prendre où elle voudra, de le voler pour elle... »(p 177).

Il est de ce fait bien plus féministe qu'on ne pourrait le croire à première vue. Il est aussi totalement dans son rôle de chevalier mettant le bonheur de sa dame au premier plan, bien avant son bonheur à lui.

Mais pour réussir cela, Antoine doit mettre des mots sur ses pensées, passer à l'âge de la parole alors qu'il a vécu, silencieux, aux côtés de Minne depuis toujours. Ce n'est pas chose aisée.

« Il semble à chaque mot, soulever des montagnes. Sa pensée, subtile et fervente, s'habille des mots les plus lourds, les plus vulgaires, et il en souffre. Ne pas pouvoir, grand Dieu, ne pas pouvoir expliquer à Minne qu'il lui fait don de sa vie, de son honneur de mari, de son dévouement complice ! » (p 184)

Pour passer à une relation adulte, celle qui peut exister entre deux amants, il faut qu'il tue Minne, telle qu'il la voit ou qu'il l'imagine et qu'il lui donne le droit d'exister à part entière dans leur relation. Minne doit redevenir un mystère pour lui :

« Le sourire, puis le sommeil tourmenté, puis le rire insultant de cette petite Hécate se superposent dans l'esprit d'Antoine pour y graver la face mystérieuse d'une inconnue, d'une étrangère... 'J'y ai mis le temps', se dit-il avec une ironie triste » (p 145). « Encore un détail inconnu de cette figure dont il croyait tout savoir » (p 145) « Va-t-elle, chaque jour, lui rapporter une beauté changée, pour le bouleverser d'inquiétude ? » (p 145)

Or, comme Francesco Alberoni nous le rappelle, dans les couples où l'amitié a été le fondement du mariage, comme c'est le cas ici entre ces deux cousins, l'énamourément reste un facteur imprévisible et imprévu¹³⁹. Il se manifeste lorsque l'autre que l'on croyait connaître se révèle différent et merveilleux.

Ainsi, Antoine qui semble connaître parfaitement Minne, se heurte de temps à autre à la future femme qui sommeille en Minne et qui reste un mystère entier pour lui. « Dans ce sommeil soucieux qui la trahissait, comme dans ce secret sourire voluptueux où apparaît une autre femme, Minne lui échappe... » (p 129)

Cette tentative de découvrir sa femme telle qu'elle est, la curiosité dont Antoine va faire preuve, la jalousie qu'il va éprouver, vont l'obliger malgré lui à redécouvrir son amour pour sa femme.

Mais parce qu'il naît de l'amitié, cet amour a déjà fait une part du chemin nécessaire à son développement. Il s'inscrit dans la confiance partagée, l'intimité et le respect de la liberté de l'autre.

C'est pour cela aussi qu'Antoine éprouve de la honte lorsqu'il fait suivre Minne par un détective. Il rompt ce pacte qui existe entre eux depuis l'enfance et qui stipule qu'Antoine fera confiance à Minne quelles que soient les circonstances :

139 Francesco Alberoni, *Je t'aime*, p 54

« La vérité, c'est qu'Antoine, bouleversé à l'idée qu'un espion suivra Minne tout le jour s'est enfui. [...] Il s'est enfui, plein de larmes, certain qu'il achève de tuer son bonheur » (p 170). « Elle était sa sœur avant d'être sa femme, et, déjà, il eût donné pour elle tout son sang de frère fervent » (p 175).

De même Minne va petit à petit découvrir un autre homme sous l'image gentille qu'elle a de son cousin. « Quel homme est-il donc ce cousin Antoine ? » (p 185) Quand Antoine fait preuve de jalousie, lui fait des scènes, bref, quand il démontre son besoin de posséder Minne, elle reconnaît les traits des hommes de ses rêves de petite fille en son mari : « La Tribu que chérissent ses songes enfantins abondait en nuques courtes, en mâchoires bosselées de muscles, en fronts étroits envahis de toisons rudes » (p 146).

Minne doit aussi exister dans la réalité de son mariage et Antoine doit donner droit à ses désirs, à ses envies quitte à ce qu'il ne fasse pas partie de sa vie. C'est Antoine lui-même qui offre la relation courtoise à sa femme en passant à l'âge de la parole. On retrouve là un des éléments essentiels à l'amour courtois.

Antoine a aussi évolué entre temps et s'en rend compte : « et voici qu'il s'émerveille en pensant qu'il a été le mari de Minne, qu'il a disposé d'elle en pacha confiant, qu'il l'a possédée sans lui demander : 'Me veux-tu ?' » (p 181)

C'est en se démarquant de ce rôle traditionnel de mari que la société lui impose avec les normes de l'époque, qu'Antoine réussit à paraître comme un être nouveau pour Minne. La nuit d'amour à Monte-Carlo est révélatrice d'une prise de conscience de Minne sur son corps et son mariage, et c'est pour cela qu'elle arrive à répondre aux caresses de son mari d'une autre façon.

Car, il est peu probable qu'Antoine soit devenu un meilleur amant en l'espace d'une nuit. Mais Minne se donne toute entière à lui car elle a reconnu en lui autre chose qu'un mari au sens juridique du terme : il a offert de tuer par amour :

« Alors je voudrais que tu m'aimes assez pour me demander tout ce qui te ferait plaisir, mais tout, tu entends, même les choses qu'on ne demande pas d'ordinaire à un mari et puis que tu viennes te plaindre, tu comprends, comme quand on est tout petit : 'Un tel m'a fait quelque chose, Antoine : gronde-le, ou tue-le ', ou n'importe quoi... » (p 185).

Il s'est ainsi départi de son rôle de mari. Il est sorti du cadre de la loi en offrant de tuer par amour. Il est devenu chevalier en acceptant de pouvoir sacrifier sa réputation, sa morale pour sa femme. On voit ici une différence majeure avec la réaction de monsieur Desbaresdes qui fait tout pour étouffer le scandale autour de la liaison de sa femme. Antoine accepte l'idée d'un scandale attaché à son nom aussi longtemps que c'est pour satisfaire un caprice, une envie de sa femme.

Lors de la dernière scène du livre, on voit Minne attendre le retour de son mari tout comme une amoureuse : « Minne guette le pas de son mari [...] Antoine va revenir [...] Antoine est grand, Antoine est admirable... » (p 189).

On voit clairement le changement dans son attitude par rapport aux mois précédents : « Minne pense peu à Antoine, d'habitude. Il lui arrive de l'oublier ; il lui arrive aussi de l'accueillir joyeusement, comme s'il était encore le fraternel cousin d'autrefois » (p 113).

Parce qu'elle a connu l'amour avec lui, il est devenu un vrai homme à ses yeux et a acquis une nouvelle assurance qu'elle ne lui connaissait pas auparavant. Il a quitté son rôle protecteur de frère et de mari pour celui d'amant.

Un roman féministe

L'ingénue libertine est un roman qui présente une facette de l'amour courtois hors des limites traditionnelles de l'amour courtois. Il ne s'agit plus de trouver l'amour hors du mariage, il s'agit de trouver l'amour tout court. Les amants de Minne font partie de son apprentissage de l'amour mais ne sont pas là comme une fin en soi.

Colette va presque plus loin que les principes de la courtoisie. La femme a droit à l'expérience sexuelle, à la découverte de sa sensualité et ce avec autant d'hommes qu'elle le désire. Que Minne fasse l'expérience de son premier orgasme sexuel dans les bras de son mari n'est en rien en contradiction avec la liberté sexuelle qu'une femme peut s'offrir, comme voudrait nous le faire croire Simone de Beauvoir (voir citation ci-dessus).

Antoine est seulement le premier homme de la série des amants de Minne qui dépose les armes devant sa femme. Il ne joue pas à l'homme, sûr de son rôle et de ses prérogatives de chef de famille en ce début de XX^{ème} siècle, mais à l'amant de sa femme et ne demande rien pour lui sinon qu'elle soit heureuse.

Minne ne subit pas vraiment non plus son rôle de femme bourgeoise telle qu'on a pu le voir avec Madame Desbaresdes. Ses sorties ne sont pas aussi minutées, même si, sur un accès de jalousie, Antoine la fait surveiller. Après deux ans de mariage, ils n'ont toujours pas d'enfants, ce qui est le but premier de tout bon mariage bourgeois puisqu'il faut assurer la succession du nom. Minne ne dit rien de son désir d'avoir des enfants, mais proclame son droit au plaisir pour le plaisir en soi et non pas en remerciement d'un quelconque service rendu en tant que mère ou épouse. On pourrait en effet imaginer un arrangement entre les deux époux quant à une certaine liberté sexuelle, une fois les enfants mis au monde et dans le respect de la discrétion. Mais il ne s'agit pas de cette version-là. La vision du mariage que

propose Colette est bien plus progressiste, féministe et révolutionnaire que Simone de Beauvoir ne le suppose.

La façon dont Antoine s'implique dans la recherche du bonheur conjugal est, elle aussi, exemplaire. Il est clair qu'il est éperdument amoureux de sa femme, mais il reste spectateur de la vie toujours aussi fantasque de Minne.

L'importance de la parole est une composante essentielle de la relation amoureuse basée sur les principes de l'amour courtois. Nous avons déjà vu le rôle central que la parole joue dans la relation entre Anne Desbaresdes et Chauvin. La parole est l'expression du dialogue qui s'établit dans la relation entre l'homme et la femme. Il y a dialogue lorsqu'il y a égalité des apports dans la relation entre deux personnes. Sans la parole et le droit à la parole pour la femme, il n'y a pas égalité dans la relation et on peut donc dire que l'amour est tronqué. L'homme reste sujet et la femme reste objet dans la relation.

La séduction passe par la capacité à séduire totalement, car dans le mariage la relation sexuelle existe déjà. Pour qu'une relation amoureuse devienne intéressante hors du mariage, il faut qu'elle apporte autre chose et c'est souvent l'échange par les mots qui fait défaut au mariage bourgeois, car la femme y est enfermée dans un rôle qui ne la met pas sur un pied d'égalité avec son mari.

Conclusion

L'amour courtois repose sur l'idée que l'amour se confond avec le désir. Il y a conflit entre le désir et le désir du désir, car l'assouvissement du désir consacre aussi sa fin. L'amour ne peut pas être assouvi facilement. D'où un certain nombre d'exigences qui font que la femme est difficilement accessible. C'est ainsi que l'amour courtois ne peut exister dans le mariage, car le désir peut y être assouvi à tout moment et l'homme ne peut voir en sa femme celle dont il doit mériter les faveurs. Elle lui doit ses faveurs de part l'institution même du mariage.

L'amour courtois se définit ainsi hors du mariage et dans l'adultère. La dame doit être d'un rang social supérieur à son soupirant afin, qu'il ne puisse abuser de son autorité sur elle et qu'elle ne puisse se donner par intérêt.

Aussi longtemps que les mariages d'intérêts vont exister, l'amour courtois va perdurer car il est représentatif des aspirations de la sexualité propre et des sentiments amoureux de la femme. La femme dans l'amour courtois est donc sujet du désir puisqu'elle motive l'action du chevalier et dicte sa conduite.

Les deux romans que nous avons étudiés se situent à la croisée de ces deux mondes où l'amour commence à entrer en compte dans le mariage mais où, dans la bourgeoisie en tout cas, les mariages arrangés restent la norme.

On le voit bien dans *Moderato Cantabile* où le mari d'Anne Desbaresdes reste une ombre et où les allusions sont nombreuses au rôle de décorum qu'est celui d'Anne Desbaresdes. Celle-ci ne peut être révélée à elle-même que par le biais d'un autre homme et Chauvin remplit parfaitement son rôle de chevalier.

Moderato Cantabile rassemble les normes requises pour l'amour courtois. On retrouve le personnage du seigneur en la personne de monsieur Desbaresdes, Anne étant la dame de rang social supérieur, a priori inaccessible. Chauvin est à la fois vassal – il est ouvrier et travaille pour Desbaresdes – mais aussi révélateur du désir d'Anne. Le désir sexuel qu'il pouvait avoir pour elle avant leur rencontre au café s'estompe d'une certaine façon puisqu'il se positionne en marge de celui d'Anne. Anne est bien sujet de l'action, ce que l'on voit d'ailleurs dans le

texte même, puisqu'aucun des personnages n'existent en son absence et que tous sont subordonnés à ses actions à elle.

Le désir de Chauvin se calque sur les attentes d'Anne et il lui offre les clés de la découverte de son propre désir grâce à la parole et de l'alcool. La parole dont fait usage Chauvin leur permet à tous deux de vivre leur passion, de mettre des mots sur leur désir. Ainsi, la fleur de magnolia, simple accessoire de femme pour réhausser une robe, se charge d'une connotation sexuelle très forte après que Chauvin en a parlé. La manière dont Anne la touche pendant le repas reflète l'échange intime qu'elle aurait avec Chauvin. Dans l'impossibilité qu'on les deux personnages, a priori, de se retrouver seuls et ensemble pour consommer leur relation physique, la parole est l'instrument de leur intimité. Le philtre d'amour est ici l'alcool qui donne à la fois à Anne le courage de fuir son propre monde, mais aussi celui de se découvrir dans Chauvin. Elle s'approche ainsi, de « l'amour parfait à travers la mort et [de] la conscience d'être un avec l'absolu d'une façon qui n'est pas possible dans la vie¹⁴⁰ ».

L'ingénue libertine s'inscrit à la fois dans une logique de l'amour courtois mais s'en affranchit aussi.

Dans *l'Ingénue libertine*, la trilogie seigneur – dame – chevalier apparaît plus nettement dans la deuxième partie. Le couple Antoine – Minne représentant le seigneur et sa dame. Minne est, là aussi, le sujet de l'action. Elle fait figure de femme ayant de la volonté et du courage. Les personnages se dévoilent au fur et à mesure de son projet à elle.

Le baron de Couderc fait un instant figure de chevalier potentiel. Sa relation adultère avec Minne aurait pu le consacrer en tant que tel, mais, pour reprendre le terme d'Alberoni, il serait plutôt porté par un amour compétitif : l'amour qu'il a pour Minne s'inscrit en effet dans une logique de désir triangulaire et lorsque le mari n'est plus un obstacle, Couderc perd ses moyens. De plus, il laisse ses propres désirs dicter sa conduite au lieu de se mettre au service de Minne et de répondre à ses attentes à elle.

Maugis, deuxième prétendant au rôle de chevalier, reconnaît le désir de Minne mais ne peut se résoudre à y répondre, peut-être par vanité mais aussi par respect. Il fait figure de père pendant leur dernière rencontre intime.

C'est Antoine, enfin, qui va se révéler être le parfait chevalier. En cela, *l'Ingénue libertine*, apparaît plus féministe que *Moderato Cantabile* : Antoine fait fi de ses droits matrimoniaux mais aussi de son rang social pour répondre au désir de sa femme.

140 David Coward, *op.cit.*, p 36

Il serait intéressant de voir si des romans plus modernes encore, en ce début de XXI^{ème} siècle mettent en scène eux aussi des relations adultères ayant la femme comme sujet de l'action, et continuent de véhiculer les codes de l'amour courtois.

L'adultère peut être révélateur d'une situation insatisfaisante et de là déclencher un processus de libération par la prise de conscience d'un manque personnel ou d'une réalisation personnelle à accomplir hors du rôle traditionnel présenté.

Dans le cas de *Moderato Cantabile*, on sait presque avec certitude qu'Anne retournera auprès de son mari. Un divorce aurait plus de retombées négatives pour elle qu'un scandale à peine né et déjà étouffé. Elle ressortira vraisemblablement cassée, déséquilibrée même, par son exploit d'avoir osé explorer cette part d'elle-même qu'elle ignorait : la nature de son propre désir. Mais pour Annick Houel, ce retour dans le cadre de la loi est nécessaire pour préserver le secret, condition même de l'adultère, et fait par là-même la force de l'histoire d'amour et également les avantages du mariage :

« l'adultère se place sous le signe de la passion, mais d'une passion contrôlée, aux risques limités. [...] si cette quête se révèle insatisfaite au sortir d'une passion râtée [...] la femme mariée retrouve auprès du mari une réassurance narcissique »¹⁴¹.

Simone de Beauvoir nous explique pourquoi la notion de liberté est indispensable dans la quête de l'amour-passion :

« Il en est de l'amitié comme de l'amour physique : pour qu'elle soit authentique, il faut d'abord qu'elle soit libre. Liberté ne signifie pas caprice : un sentiment est un engagement qui dépasse l'instant ; mais il n'appartient qu'à l'individu de confronter sa volonté générale et ses conduites singulières de manière à maintenir sa décision ou au contraire à la briser ; le sentiment est libre quand il ne dépend d'aucune consigne étrangère, quand il est vécu dans une sincérité sans peur »¹⁴².

Or, dès que la femme pense, qu'elle rêve, qu'elle dort, qu'elle désire, qu'elle respire sans consigne, elle trahit l'idéal masculin¹⁴³, nous dit toujours Simone de Beauvoir, en se référant à l'institution du mariage.

Il ne s'agit pas tant d'une quête du bonheur que d'une découverte de soi, de son corps de femme et du désir d'exercer sa propre volonté, indépendamment de la société et des conventions dans lesquelles s'inscrit son quotidien.

141 Annick Houel, *op.cit.*, p 149

142 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 312

143 *Ibid.*, p 313

Depuis Madame Bovary, la perception de l'adultère a bien changé. L'adultère féminin a cessé d'être réprimé pénalement à partir de 1975. Mais il subsiste toujours, caché dans les statistiques de divorce, car il est souvent aujourd'hui le premier pas vers un nouveau couple institutionnalisé.

Dans la presse féminine française à la fin des années 80, l'adultère était encore un drame moral mais nombre de recettes étaient données afin de gérer la situation avec le plus de doigté possible. Dix ans plus tard, l'adultère est devenu un programme de remise en forme, une prescription thérapeutique et fait figure de parité conquise. L'adultère semble nécessaire à une bonne hygiène de vie sentimentale. Peut-on aller jusqu'à en déduire qu'il est indispensable à l'épanouissement de la femme ?

Est-ce que Simone de Beauvoir n'aurait pas raison quand elle écrit que tant que le mariage existera, l'adultère existera puisque le drame du mariage, ce n'est pas qu'il n'assure pas à la femme le bonheur qu'il lui promet – car il n'y a pas d'assurance sur le bonheur –, c'est qu'il la mutile, qu'il la voue à la répétition et à la routine¹⁴⁴. Ou bien peut-on affirmer avec Colette que c'est l'amant, qu'il soit dans le mariage ou hors mariage qui porte en lui le rêve de la passion amoureuse pour la femme ?

144 Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p 323

Bibliographie

- Aasen, Elisabeth** : *Marguerite Duras, Ariadne-serien*, Gyldendal, Oslo, 2000
- Alberoni, Francesco** : *Je t'aime*, Pocket, Plon, Paris, 1997
- Alberoni, Francesco** : *Le choc amoureux*, Pocket, Ed. Ramsay, 1981
- André, Marie-Odile** : *Moderato Cantabile, Profil d'une œuvre*, Hatier, Paris, 1989
- Beauvoir, Simone de** : *Le deuxième sexe*, Tome I et II, coll. Folio Essais, Gallimard, Paris, 1949
- Beauvoir, Simone de** : *Mémoire d'une jeune fille rangée*, Le livre de poche, Ed. Gallimard, 1958
- Bédier, Joseph** : *Le roman de Tristan et Iseut*, 10/18, Paris 1981
- Bologne, Jean-Claude** : *Histoire du sentiment amoureux*, Flammarion, Paris, 1998
- Buisine, Alain** : *Emma Bovary*, collection Figures mythiques, Autrement, Paris, 1997
- Castillo, Michel del** : *Colette, une certaine France*, collection Folio, Gallimard, 2001
- Chartier, Pierre** : *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, Paris, 1990
- Colette, Sidonie Gabrielle** : *L'ingénue libertine*, Livre de poche, Albin Michel, Paris, 1999
- Colette, Sidonie Gabrielle** : *La naissance du jour*, GF Flammarion, Paris, 1984
- Coward, David** : *Duras-Moderato Cantabile, critical guides to French texts*, Ed. by R.Little, W.Van Emden, D.William, Grant & Cutler Ltd, London, 1981
- De Rougemont, Denis** : *L'amour et l'occident*, Plon, Paris, 1972
- Duras, Marguerite** : *Moderato Cantabile*, Les Editions de minuit, Paris, 1958
- Ferrier-Caverivière Nicole** : *Colette l'authentique*, PUF écrivains, Presses Universitaires de France, Paris, 1997
- Flaubert, Gustave** : *Madame Bovary*, Ed. Garnier, Paris, 1961

- Girard, René** : *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961
- Golsan, Richard J.**: *René Girard and myth, An Introduction*, Garland Publishing, New York and London, 1993
- Houel, Annik** : *L'adultère au féminin et son roman*, A.Colin, Paris, 1999
- Kaufmann, Jean-Claude** : *Sociologie du couple*, Que sais-je?, PUF, Paris, 1993
- Kaufmann, Jean-Claude** : *La femme seule et le Prince Charmant – enquête sur la vie en solo*, Essais et recherches, Nathan, Paris, 1999
- Kristeva, Julia** : *Le génie féminin – Colette*, Tome III, Fayard, Paris, 2002
- Leader, Darian** : *Les promesses des amants*, Ed. Odile Jacob, Paris 1999
- Le Gentil, Pierre** : *La littérature française du Moyen-Age*, collection U, A.Colin, Paris, 1968
- Mazzarella, Merete** : *Otrohetens lockelse*, Söderström & Co - Förlags Ab, Helsingfors, 1997
- Olsen, Michel** : *Les transformations du triangle érotique*, Akademisk Forlag, København, 1976
- Pagès-Pindon, Joëlle** : *Marguerite Duras, thèmes et études*, Ellipses, Paris, 2001
- Pernoud, Régine** : *La femme au temps des cathédrales*, Le livre de poche, Ed. Stock, Paris, 1980
- Racine** : *Phèdre*, Les classiques, Pocket, Paris, 1992
- Raimond, Michel** : *Le roman depuis la Révolution*, collection U, A.Colin, Paris, 1967
- Reuter, Yves** : *Introduction à l'analyse du roman*, Dunod, Paris, 1996
- Robert, Paul** : *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du nouveau littré, Paris, 1977
- Selous, Trista** : « Marguerite and the mountain », dans *Contemporary french fiction by women*, M.Atask & P.Powrie, Manchester University Press, 1990
- Selous, Trista** : *The other woman, feminism and femininity in the work of Marguerite Duras*, Yale University Press, New Haven & London, 1988

Stendhal : *Le Rouge et le Noir*, coll. Folio Classique, Gallimard, Paris, 1972

Suard, François : *La chanson de geste*, Que sais-je?, PUF, Paris, 1993

Tison-Braun, Micheline : *Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam, 1985

Zink, Michel : *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Le livre de poche,
Presses Universitaires de Nancy, 1990