

Université de Montréal

Mademoiselle devient bourgeoise.
L'ascension sociale féminine chez Émile Zola,
Gabrielle Roy et Annie Ernaux

par
Élisabeth Rousseau

Département d'études françaises
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts
en Études françaises

Septembre 1999

© Élisabeth Rousseau 1999



5-244 2 11m2

PO

35

V 54

2000

v.004

Université de Montréal

Le service social continue de faire son rôle
dans les milieux de travail et de
aider les personnes à surmonter les
difficultés de leur vie.

Élisabeth Roussin

Directrice des études sociales
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en
en études sociales



Présenté en 1991

Élisabeth Roussin

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:
Mademoiselle devient bourgeoise. L'ascension sociale féminine chez
Émile Zola, Gabrielle Roy et Annie Ernaux

présenté par:
Élisabeth Rousseau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur : É. NARDOUT-LAFARGE
Directeur de recherche : Pierre POPOVIC
Membre du jury : Micheline CAMBRON

Mémoire accepté le :99-11-26.....

Sommaire

Les romans où un héros masculin quitte une situation socio-économique précaire pour amorcer un parcours ascensionnel et occuper une position sociale supérieure à celle qu'il occupait au départ sont nombreux et plusieurs d'entre eux, d'obédience ou de descendance balzacienne, sont les modèles romanesques par excellence des manuels scolaires. Mais que se passe-t-il quand le héros romanesque est une héroïne ? Ce mémoire s'intéresse aux récits qui mettent en scène des femmes en pleine ascension sociale. La principale hypothèse qui sous-tend ce travail est que, dans la forme romanesque moderne, la femme ne saurait changer de classe sociale impunément et que ses gains matériels et sociaux sont toujours contre-balancés par des pertes psychologiques ou identitaires. Adoptant une perspective sociocritique, cette étude se situe dans la foulée des travaux de Claude Duchet et Jacques Dubois, et met des instruments d'analyse interne du texte (sémiotique, narratologie) au service d'une lecture sociale des œuvres.

Les œuvres composant notre corpus sont au nombre de trois: *Au Bonheur des Dames* d'Émile Zola (1883), *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1946) et *La Femme gelée* d'Annie Ernaux (1981). Chacun de ces romans a comme caractéristique de mettre en scène une héroïne qui change de classe sociale. Nous analysons ceux-ci l'un après l'autre, au cours des trois chapitres qui composent ce mémoire. Deux moments privilégiés du texte sont examinés en détail: il s'agit du début du roman (l'incipit) et

de sa fin (l'excipit), qui décrivent le point d'où part chaque héroïne de même que la situation dans laquelle elle se retrouve au bout de son parcours ascensionnel. De plus, nous étudions le parcours de l'héroïne pour suivre la quête menée, observer les adjouvants et les opposants, examiner l'évolution des pratiques et du langage, en étant attentive à mesurer tout ce qui relève de l'acquis, de l'habitus et du conquis dans les relations sociales et affectives, les savoirs, etc. Enfin, nous effectuons une remise en contexte socio-historique de chaque roman et reconstituons de façon «idealtypique» la vision du monde dominante prévalant dans les trois contextes sociaux.

L'étude de ces romans mène à la conclusion que, malgré des différences géographiques et historiques liées au contexte de parution des trois œuvres, la représentation de la femme dans un roman réaliste doit composer d'une manière ou d'une autre avec la pensée féministe de son temps. De Zola à Ernaux, le principal moyen pour une femme de «monter dans la société» et d'accéder à la bourgeoisie demeure le mariage avec un représentant de cette classe sociale. En définitive, l'évolution de la représentation de la mobilité sociale fait voir une perte de confiance progressive dans la possibilité individuelle de l'ascension sociale et, surtout, dans le bonheur rattaché à un changement de statut.

Mots clés:

Ascension sociale. Héroïne. Sociocritique. Féminisme. Émile Zola. Gabrielle Roy. Annie Ernaux.

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Introduction | 1 |
| Chapitre premier: Denise et le grand magasin | 15 |
| I- Histoire de la jeune vendeuse et du grand patron | 17 |
| II- L'incipit d' <i>Au Bonheur des dames</i> | 21 |
| A) L'arrivée en ville | 21 |
| B) L'ouverture du roman | 24 |
| III- Une ascension sociale problématique: le cas de Denise | 31 |
| A) À personnage d'exception, destin d'élection | 32 |
| B) Les revers d'un triomphe | 46 |
| IV- Octave et Denise, ou deux visions zoliennes de l'ascension sociale .. | 53 |
| V- L'excipit d' <i>Au Bonheur des dames</i> | 60 |
| A) La clôture du récit: Mouret vainqueur / vaincu | 60 |
| B) Et ils vécurent heureux ? | 69 |
| Chapitre deuxième : Le printemps et la misère de Florentine Lacasse | 73 |
| I- «La petite serveuse du <i>Quinze cents</i> » | 75 |
| A) Un milieu populaire | 75 |
| B) Les deux côtés d'une même pièce de monnaie | 79 |
| 1. Pile: argent sonnante et trébuchant | 79 |
| 2. Face: les avatars du capitalisme | 82 |
| II- La faute, la chute et le rachat | 87 |
| A) «La séduire, la réduire» | 87 |
| B) L'étreinte de la misère | 90 |
| C) De la chute et du péché | 94 |
| 1. Le poids de Jean | 94 |
| 2. La «cargaison» de Florentine | 96 |
| III- «Un mariage de guerre» | 100 |
| A) «Le salut par la guerre» | 101 |

Λ (-)

| | |
|--|-----|
| B) Madame Emmanuel Létourneau | 104 |
| Chapitre troisième: L'ascension sociale comme distance à soi-même | 114 |
| I- Particularités narratives et génériques de <i>La Femme gelée</i> | 116 |
| II- La situation d'Annie Ernaux dans le champ discursif féministe | 123 |
| III- Éducation sociale, éducation sentimentale: Étude interne de <i>La Femme gelée</i> | 133 |
| A) Instruction et ascension | 133 |
| 1. L'éducation comme valeur familiale | 135 |
| 2. L'acculturation progressive: le début de la distance .. | 140 |
| 3. Écarts et distances | 149 |
| B) Vie maritale et habitus bourgeois | 161 |
| 1. «Mariés à la rigolade»: une union entre intellectuels de gauche | 162 |
| 2. «Installés dans la société»: carrières de l'homme et de la femme | 174 |
| C) «Déjà moi ce visage»: l'incipit et l'excipit de <i>La Femme gelée</i> .. | 183 |
| 1. D'une norme à l'autre: la phrase initiale | 183 |
| 2. Portrait de groupe avec femmes | 184 |
| 3. Une ouverture dialogique | 188 |
| 4. Une finale <i>lentissimo</i> | 191 |
| Conclusion | 198 |
| I- Trois parcours romanesques | 199 |
| II- Une représentation commune | 204 |
| III- Prolongements | 207 |
| Bibliographie | 209 |
| I- Corpus primaire | 210 |
| II- Corpus secondaire | 210 |

| | |
|---|-----|
| A) Ouvrages généraux: histoire, sociologie | 210 |
| B) Ouvrages de théorie féministe | 211 |
| C) Théorie et critique littéraire: sociologie de la littérature, sociocritique, narratologie | 212 |
| D) Études spéciales | 214 |
| 1. Études sur Émile Zola | 214 |
| 2. Études sur Gabrielle Roy | 215 |
| 3. Études sur Annie Ernaux | 217 |

Remerciements

Je n'aurais pu mener à terme ce mémoire sans l'aide inestimable de mon directeur, Pierre Popovic. Non seulement lui dois-je ce sujet de recherche qui continue de me passionner, mais également de m'avoir soutenue (malgré un initial D+ en Travaux Pratiques !) tout au long de mes études au Département d'études françaises. Sa direction minutieuse, exigeante et respectueuse, de même que sa disponibilité font de lui un professeur et un chercheur hors pair. Qu'il en soit remercié ici.

Je voudrais par ailleurs exprimer toute mon affection et ma gratitude envers mes amis du Département, dont les discussions animées ont nourri ma réflexion et ma joie de vivre. Bien que la rédaction de ce mémoire ait pris beaucoup trop de temps, la compagnie de mes pair(e)s m'a donné le support, les rires et la consolation nécessaires pour endiguer le véritable découragement.

Enfin, ce travail doit énormément à la personne de Michel Lacroix, envers qui j'ai une reconnaissance toute spéciale. Sans son appui indéfectible, et sans ses multiples talents allant de la fine cuisine aux dédales informatiques, en passant par l'art de la rhétorique, je n'aurais probablement pas persévéré. Ma dette envers lui est éternelle.

À ma mère,

À ma sœur,

À mes mères et à mes sœurs.

Introduction

Qu'est-ce qu'une histoire, [...] sinon un complexe d'événements ou de passions déroulés dans le temps et mettant aux prises des personnages, imaginaires peut-être, mais en qui l'apparence de vie est à ce point impérieuse qu'ils nous prennent à partie autant que des êtres de chair et de sang ¹?

Le roman, sous sa forme canonique consacrée, en tant que récit centré sur l'évolution de personnages, procure au lecteur le plaisir de côtoyer des êtres de papier et lui accorde la liberté de les admirer, de les mépriser, de les imiter ou de les craindre. Bien qu'issu de l'imaginaire de son auteur, le personnage possède une étrange «vie», et est souvent perçu par le lecteur comme un possible être vivant, parce que le récit de ses actions est vraisemblable et qu'il est inscrit dans un contexte socio-historique défini. Il est ce centre organisateur autour duquel se développe l'intrigue. On ne saurait concevoir le roman sans la présence de personnages; ceux-ci expliquent une grande part de l'attirance exercée par le genre romanesque sur le public. Personnage, protagoniste ou héros, c'est pour suivre son histoire que le lecteur se prend à tourner les pages, comme s'il était toujours déjà à la recherche de *son semblable, son frère*.

Le personnage de roman a néanmoins évolué au gré des métamorphoses du genre auquel il appartient. Le sens du mot «héros» s'est transformé, cessant de désigner un demiurge sans tache affrontant l'adversité – tels les Roland, Yvain et

¹ Nelly Corneau, *Physiologie du roman*, Paris, Nizet, 1966, p. 53, citée dans Bourneuf, Roland et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, «Littératures modernes», 1989, p. 37.

Lancelot des origines – pour mettre en scène un individu aux prises avec des conflits intérieurs ou bien plongé dans un monde de contradictions irréductibles². D'un siècle à l'autre, l'identité du personnage, son apparence, ses origines sociales connaissent des modifications, car elles sont liées à la vocation de l'œuvre et à son idéologie. De même, parce qu'elle est un élément central de toute esthétique romanesque, la conception du personnage varie d'un auteur à l'autre.

Cependant, quel que soit le type de roman ou de récit envisagé, puisque l'essence de l'intrigue narrative tient à la succession dans le temps, puisque, pour employer le langage des structuralistes, la narration est un déploiement syntagmatique, le personnage a pour caractéristique principale de changer, d'évoluer – en bien ou en mal, ne serait-ce que par le passage du temps. Nous postulons donc, avec les Formalistes russes, que pour qu'il y ait roman, il faut qu'un personnage devienne héros, ce qui exige de lui un mouvement dans le monde imaginaire. Comme le dit Youri Tynianov: «Il n'y a pas de héros statique, il n'y a que des héros dynamiques³». Le héros romanesque est celui qui est capable de passer d'un monde dans un autre, ou du moins, qui a les capacités de chercher à faire ce passage, et ce dynamisme de l'héroïsme n'est jamais si grand que dans le roman d'apprentissage ou dans le roman d'ascension sociale.

² C'est ainsi que Georg Lukács voit l'évolution de l'épopée vers le roman et du héros épique au héros problématique. Voir son ouvrage *La Théorie du roman*, Genève, Gonthier, «Bibliothèque Médiations», 1963.

³ «La notion de construction», dans Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1966, p. 117.

En effet, dans le cas du roman moderne – post-balzacien, si l'on veut – la faculté de bouger, de se mouvoir n'a d'attrait que si elle s'exerce dans le social. Il ne s'agit plus de passer du monde des humains au monde des dieux, ou vice-versa, mais de mener sa barque dans un monde opaque, hostile, conflictuel. Le héros, dès lors, part d'une position et d'un rang social donnés pour gagner une classe sociale supérieure – c'est Rastignac et l'ascension –, ou pour être déclassé – c'est Lucien de Rubempré et la déchéance⁴. Le récit de l'ascension sociale d'un personnage peut prendre des formes très diverses qui dépendent toutes des relations entre l'individu et la collectivité: selon le cas, la société représentée en texte offre des opportunités égales à tous, se compose de chapelles sélectes qu'il s'agit d'infiltrer, ou bien encore, tel un monstre cruel, avale et rejette les aventureux qui croient l'avoir dompté; en regard, le héros peut avoir des habitus très divers, une psychologie particulière, etc.

Avec Mikhail Bakhtine nous pensons que le roman d'ascension sociale n'exploite pleinement ses possibilités que lorsque l'individu qui en est le héros vit une mutation intérieure à mesure qu'il change de classe sociale, c'est-à-dire quand il s'agit tout autant du récit de la formation et du destin individuels que du portrait

⁴ Ceci ne se limite pas au roman réaliste, d'ailleurs: le genre populaire a aussi ses héros (comme *Rodolphe de Gérolstein* dans *les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, ou *le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas), qui passent par tous les mondes possibles, sans jamais vraiment monter dans l'échelle sociale; le roman symboliste accuse le contraire en mettant en scène des protagonistes immobiles (par exemple ceux du corpus d'œuvres étudiées par Jean-Pierre Bertrand et al. dans *Le Roman célibataire: d'À Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, 241 p.). Et le nouveau roman, quant à lui, nie même la possibilité du déplacement, tout comme il nie presque systématiquement toutes les autres conventions romanesques. Alain Robbe-Grillet ira jusqu'à dire que la notion de personnage est elle-même une caractéristique périmée du roman: «Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marqua l'apogée de l'individu» (*Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, «NRF Idées», 1963, p. 33). Par la négative, cette position esthétique confirme notre thèse.

collectif d'une société. Car tous les romans d'ascension sociale n'intègrent pas forcément la dimension dynamique de la formation du héros. Malheureusement, en effet, dans la majorité des œuvres, selon Bakhtine,

le roman (et les variantes romanesques) ne connaît que l'image du héros *tout fait*. La dynamique du roman, des événements et des épisodes qui y sont représentés, consiste à déplacer le héros dans l'espace, dans la hiérarchie sociale: il est mendiant, il devient riche, il est roturier, il devient seigneur⁵.

Une telle conception du roman présuppose à la fois une vision figée du héros «tout fait», moralement statique, et une vision du monde «comme un donné tout fait, immuable.⁶» Or, ce type de roman n'a que peu en commun avec ce que Bakhtine considère comme le roman le plus important, c'est-à-dire le «roman réaliste de formation», ou roman d'apprentissage. D'une part, le roman de formation reflète l'image de l'homme en devenir, et non plus celle du héros en tant qu'unité statique, ce qui montre que «le temps s'introduit à l'intérieur de l'homme⁷.» D'autre part, le roman réaliste de formation raconte l'histoire d'un homme qui se forme en même temps que le monde, et qui, comme l'énonce Bakhtine, «reflète en lui-même la formation historique du monde. L'homme ne se situe plus à l'intérieur d'une époque mais à la frontière de deux époques, au point de passage d'une époque à une autre époque. Ce passage s'effectue en lui et à travers lui⁸.» Cette conception

⁵ «Le roman d'apprentissage», dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1979, p. 226.

⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁸ *Ibid.*, p. 230. Il ne serait pas inintéressant de comparer cette conception de l'intériorisation du passage historique avec celle du «grand réalisme» (ou «réalisme critique») énoncée plus tôt par Lukács.

du roman réaliste permet ainsi d'allier la trame narrative de l'ascension sociale – puisque le héros monte bel et bien les échelons de la société – à celle du roman d'apprentissage ou de formation, car le point central autour duquel s'articule l'ensemble du roman est le devenir du héros, la construction de son identité, de même que la «formation historique du monde».

* * *

Le genre masculin du mot «héros» en dit long sur la présomption qu'une telle quête est réservée aux personnages masculins. Bien entendu, l'héroïne existe en tant que personnage, mais nombreux sont les critiques qui voient dans le suffixe un diminutif représentatif des incapacités féminines dans le roman. Certaines féministes américaines vont jusqu'à proposer l'emploi du terme «héros féminin⁹» pour déconstruire ces présupposés d'impuissance et assurer la possibilité d'un regard équitable sur les femmes dans le roman. D'autres, balayant d'un œil cynique ce qui caractérise la représentation traditionnelle des femmes dans la littérature, font apparaître la palette limitée de sorts disponibles aux «héroïnes»:

And here, of course, we come to the one occupation of a female protagonist in literature, the one thing she can do, and by God she does it and does it and does it, over and over again. She is the protagonist of a Love Story. [...] As far as literature is concerned, heroines are still restricted to one vice, one virtue, and one occupation. [...] For female protagonists the Love Story includes

⁹ C'est ce que prônent Carol Pearson et Katherine Pope dans leur étude *The Female Hero in American and British Literature* (New York, R.R. Bowker Company, 1981, 314 p.): «Our understanding of the basic spiritual and psychological archetype of human life has been limited, however, by the assumption that the hero and central character of the myth is male. The hero is almost always assumed to be white and upper class as well. The journey of the upper class white male – a socially, politically and economically powerful subgroup of the human race – is identified as the generic type for the normal human condition; and other members of society – racial minorities, the poor, and women – are seen as secondary characters, important only as obstacles, aids or rewards in his journey» (p. 4).

not only personal relations as such, but *bildungsroman*, worldly success or worldly failure, career, the exposition of character, crucial learning experiences, the transition to adulthood, rebellion (usually adultery) and everything else¹⁰.

Selon Joanna Russ, le seul mode par lequel le personnage féminin évolue dans l'ensemble de la littérature occidentale est le roman d'amour, qui lui donne cette chance, mais celle-là seulement, d'exister littérairement¹¹.

Dans une société patriarcale et dans la littérature produite par cette société, en dehors du domaine sentimental la femme joue le plus souvent un rôle d'objet pour le héros masculin. La passivité des personnages féminins – femme convoitée ou conquise, témoin du héros ou adjuvant de sa réussite – dans la majorité des œuvres littéraires a été minutieusement disséquée et démontrée ailleurs¹². Pourtant, il existe des romans où l'héroïne effectue un déplacement sensible dans la formation sociale, parvenant à améliorer son statut individuel et sa condition. De telles œuvres brillent par leur rareté. Ce sont de semblables romans, et précisément à cause de leur exceptionnalité, que nous avons choisi d'étudier.

¹⁰ Joanna Russ, «What can a heroine do ? Or why women can't write», dans Susan Koppelman Cornillon (dir.), *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1973, p. 9.

¹¹ Nathalie Heinich a consacré son ouvrage *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale* (Paris, Gallimard, «NRF Essais», 1996) à cette question de l'existence des femmes dans la littérature. Elle en conclut qu'«une fille sans avenir dans l'ordre des états de femme, c'est une fille sans statut romanesque, du moins sans place dans le roman autre que marginale, ou temporaire: sauf à vivre cette exclusion comme un drame, sauf à "faire des histoires" en refusant cette mise à l'écart, réintégrant alors l'espace fictionnel où peuvent évoluer de véritables personnages» (p. 26).

¹² En commençant par Simone de Beauvoir, qui consacre plusieurs passages du *Deuxième Sexe* à analyser la représentation des femmes dans la littérature et dans les mythes. Ce thème de la passivité est l'un des plus fréquents dans l'ensemble de la critique littéraire féministe.

Les trois récits que nous allons analyser ont pour caractéristique principale de raconter le destin ascensionnel d'une femme, d'une héroïne en somme – au sens où le mot «héros» a été défini ci-dessus. L'héroïne de ces récits part d'une condition socio-économique relativement difficile pour amorcer un mouvement ascendant dans la formation sociale et occuper, à la fin de la narration, une position nettement supérieure. Ces récits sont les suivants: *Au Bonheur des Dames* d'Émile Zola (1883), *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1945) et *La Femme gelée* d'Annie Ernaux (1981).

Nous étudierons ces trois récits à partir de deux hypothèses principales. Nous tenterons d'abord de montrer comment, d'un point de vue individuel, l'ascension sociale de l'héroïne est dans chaque roman parachevée par le mariage avec un homme d'un statut social supérieur au sien, ce qui exige d'elle au préalable une sortie de son milieu d'origine et l'investissement d'une sphère nouvelle où la rencontre pourra se faire: cette sphère est dans les trois cas un lieu de fort brassage social, que ce soit le grand magasin dans *Au Bonheur des Dames*, le restaurant à quinze cents de *Bonheur d'occasion*, ou l'université dans *La Femme gelée*. Peu importe où elle rencontre son futur époux: le fait que l'héroïne doive absolument prendre mari afin d'améliorer son statut social implique nécessairement la maternité (réelle ou virtuelle), qui reste au fond, par-delà l'exercice d'un métier par les héroïnes, l'ultime finalité existentielle de la femme dans les codes sociaux dominants des trois romans.

D'autre part, et d'un point de vue plus général, la mise en roman de l'ascension sociale ne peut se faire sans la maîtrise par l'héroïne de discours multiples (modèles féminins proposés, spectres pesants de déchéance morale, idéologies) qu'il s'agit selon le cas de combattre, de faire siens, de détourner, etc. Ceci prend dans les trois romans la forme textuelle du roman d'apprentissage. En cela, tant la Denise de Zola que la narratrice d'Emaux et que la Florentine de Roy se distingueront des autres personnages féminins qui les entourent par leur maîtrise de ces discours sociaux, et leur destin en sera un d'élection.

* * *

Afin de saisir le plus justement possible comment s'effectue la mise en texte de l'ascension sociale féminine, l'outil de lecture le plus adéquat, à nos yeux, est l'analyse comparée de l'incipit et de l'excipit (ou désinit). En effet, ces deux parties du texte romanesque recourent, particulièrement dans le cas des romans d'ascension sociale, les deux moments forts du point de vue diégétique, c'est-à-dire l'entrée en scène (ou situation de départ) du personnage de même que sa «sortie», avec tambours et trompettes ou sans. Il faut entendre ici la situation de départ dans son double sens, à la fois événementielle puisqu'elle inaugure le déroulement diégétique, et au sens propre, décrivant précisément le lieu d'où le personnage part pour tenter d'atteindre un mieux-être socio-économique.

L'analyse de l'incipit romanesque permet, d'un point de vue sociocritique, d'examiner la mise en place de l'intrigue et de son cadre narratif. En effet, le morceau d'ouverture d'un roman est le lieu du premier regard sur un univers, des

premiers choix effectués par l'auteur et des premières impressions reçues par le lecteur, comme le résume Andrea Del Lungo:

Tout commencement est une prise de position. [...] Le début joue un rôle stratégique décisif, puisqu'il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire racontée¹³.

Dès sa naissance comme pratique, la sociocritique s'est intéressée à l'étude de l'incipit¹⁴. Ce moment du texte contient un ensemble de signes qui renvoient tant à ce qui précède la lecture qu'à la suite du texte. En effet, l'entrée en matière d'un roman représente une «frontière» entre le monde réel et le monde fictif, et se situe à la jonction entre ces deux mondes. L'ouverture d'un texte constitue un espace encore intermédiaire où, alors que le roman se met en branle, le romancier effectue des choix, sélectionnant des possibles et rejetant définitivement d'autres scénarios. Un incipit ne peut manquer de renvoyer à la naissance du texte, à sa création, à ce que Claude Duchet appelle le texte masqué ou géno-texte:

Y sont lisibles certaines des conditions de production du texte, son effort vers la cohérence, la trace des pressions culturelles... [Les brouillons] sont le lieu d'un désastre de l'écriture, où l'on peut observer la trace des possibles réprimés, le jeu libre des connotations, l'influence réfractée du destinataire¹⁵.

¹³ Andrea Del Lungo, «Pour une poétique de l'incipit», dans *Poétique*, vol. 24 n°94, avril 1993, p. 131.

¹⁴ L'un des textes fondateurs de la sociocritique est l'article de Claude Duchet consacré à l'analyse de l'incipit de *Madame Bovary*. De sa lecture, Duchet dégage à la fois des considérations sur la méthode d'analyse de l'incipit et des propositions pour la sociocritique des textes («Pour une sociocritique ou variations sur un incipit», dans *Littérature*, n°1, 1971, p. 5-14).

¹⁵ *Ibid.*, p. 6-7.

Dans un incipit publié, cependant, ces «possibles réprimés» ne sont lisibles qu'en creux, et il appartient au lecteur de les imaginer. Les choix effectués par l'auteur sont en partie dus à des considérations sociales et institutionnelles, comme la nécessité (?) du respect des règles du genre et les conventions littéraires. Pourtant, une analyse sociocritique s'attardera aux tout premiers éléments du texte, car ils construisent des pistes de lecture, guident le lecteur à l'intérieur d'un système de représentation et composent un discours sur le monde.

Si l'incipit occupe une place aussi importante comme outil de lecture sociocritique, c'est à cause de la relation qu'il entretient avec la suite du roman qu'il inaugure. D'un point de vue méthodologique, l'ouverture d'un roman a d'une part la qualité d'être un morceau de texte assez court par rapport au reste de l'œuvre; mais d'autre part l'incipit entre en dialogue, en procès dialectique avec l'ensemble du récit qu'il éclaire d'avance en donnant une image brève, condensée, et que l'on présume fidèle, de ce qui va suivre. Puisqu'il s'agit du moment où est présenté au lecteur un contrat de lecture, l'incipit, entre autres choses, doit conduire vers le récit dans sa globalité et, pour ce faire, ébaucher des isotopies reprises de loin en loin.

Miroir de l'incipit, la fin du récit¹⁶ forme elle aussi un morceau en soi, que l'on peut isoler momentanément du texte pour y chercher, tout comme dans

¹⁶Un certain flou dénomiatif règne autour de la «fin du texte»; Aragon parle d'explicit, certains critiques, de désinit, et d'autres, de clausule, voire d'épilogue ou de dénouement. Nous avons choisi d'utiliser principalement le terme «excipit» pour sa parenté étymologique avec son voisin, l'incipit, mais évoquons par moments les autres termes, que nous jugeons plus ou moins synonymes.

l'ouverture, des signes de ce que l'auteur désire fixer dans l'esprit d'un lecteur qui se prépare à le quitter. Philippe Hamon a démontré ce qu'un épilogue peut révéler à propos des personnages et de l'action:

La fin du roman [...] est le lieu privilégié qui, par rétroaction, donne sa signification, donc sa "valeur", au système entier du texte, le point où se posent finalement bons et méchants, héros et secondaires, etc., le point où est sanctionnée [...] la valeur des personnages et la réussite ou le ratage de leur action¹⁷.

La conception d'Hamon s'applique particulièrement bien, dans notre perspective, à l'excipit du roman d'ascension sociale, puisque nous cherchons à comprendre le parcours social et diégétique de trois héroïnes. Leur «réussite» ou leur «ratage» se mesure surtout à la toute fin de leur histoire, c'est-à-dire dans l'épilogue, voire dans la phrase finale. Car, comme chacun sait, l'impression finale est souvent celle qui restera dans l'esprit du lecteur. La phrase finale, ouvrant sur le «hors-texte», sur l'«après-texte», résonne un certain temps et ne peut manquer d'influencer le jugement du lecteur sur l'ensemble de ce qu'il vient de parcourir.

Notre méthode de lecture de l'excipit s'inspire de celle de l'incipit: il s'agit de détacher, d'une part la première et la dernière phrase d'un texte, qui seront analysées en détail à l'aide de moyens grammaticaux, sémiotiques et stylistiques. D'autre part, nous isolons l'incipit au sens large, c'est-à-dire, pour emprunter le terme de Jacques Dubois, le *morceau d'entrée en matière*¹⁸. Celui-ci est délimité par le fait qu'il doit fournir au lecteur les principales conditions de lisibilité du texte à

¹⁷ Philippe Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984, p. 205.

¹⁸ Jacques Dubois, «Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste», *Poétique*, 16, 1973, p. 33.

venir; un texte réaliste doit ainsi habituellement présenter les personnages de l'action, les lieux et la situation de départ. Quant au passage du récit qui clôt la narration, il est découpé en suivant la logique inverse, c'est-à-dire qu'il doit donner l'impression d'un ralentissement de l'action et une description de l'état final des personnages. Bien souvent, il est lui aussi détaché du reste du récit par quelque dispositif textuel: changement de chapitre, changement de temps de narration, blanc typographique, passage de la narration à la description, etc.

Nous consacrons dans notre mémoire un chapitre à chacun des romans étudiés, en suivant l'ordre chronologique de parution. Étant donné le large éventail couvert par les trois récits, qui appartiennent à des zones géographiques différentes (la France pour Émile Zola et Annie Ernaux, le Québec pour Gabrielle Roy), ainsi qu'à des époques différentes (allant de 1883 à 1981), une analyse transversale où nous aurions comparé point par point les éléments de chaque œuvre aurait par trop fragmenté et notre lecture, et notre thèse. En plus d'assurer une certaine cohérence à chaque analyse et de respecter la spécificité de chaque univers fictif, cette étude en trois volets permet d'approfondir la réflexion et de mieux situer nos récits dans leur cadre socio-historique, avant d'atteindre une synthèse de portée générale.

Voilà pourquoi nous avons adopté, à l'intérieur des trois chapitres, un découpage semblable qui, parce qu'il est appliqué à chaque œuvre, permet de créer des rapports entre les récits, rapports que nous systématiserons dans notre conclusion générale. Nous consacrons la première partie de chaque chapitre à

l'analyse de l'incipit et de l'excipit des romans, puis nous observons le parcours de l'héroïne en suivant les leçons du schéma actantiel: qui sont ses adjuvants dans sa quête de meilleures conditions de vie ? quels obstacles rencontre-t-elle ? quels sacrifices doit-elle faire pour mener à bien sa quête ? Enfin, nous remettons chaque œuvre dans son contexte afin d'analyser la relation du roman à son cadre discursif et socio-historique.

Un mot en terminant sur notre titre: *Mademoiselle devient bourgeoise*. Il nous a semblé résumer l'essentiel du parcours féminin dans le récit d'ascension sociale. Il s'agit à la fois d'un changement d'état civil, alors que la jeune fille laisse derrière elle son appartenance au père pour se lier à son époux, et d'une transformation d'habitus, puisqu'elle délaisse ses comportements, ses goûts, ses valeurs d'origine pour embrasser celles de la bourgeoisie. La première transformation a lieu dans la sphère individuelle et psychologique et entraîne des bouleversements dans l'identité de la protagoniste – elle finit par se marier; la seconde concerne l'appartenance à une catégorie sociale et relève du conflit entre les classes – c'est un bourgeois qu'elle épouse. Les héroïnes que nous étudions sont donc au cœur de deux histoires, de deux types de romans qui se chevauchent pour l'occasion, c'est-à-dire le roman d'apprentissage et le roman d'ascension sociale.

Chapitre premier:
Denise et le grand magasin

Publiée en 1883, *Au Bonheur des Dames* est l'une des rares œuvres naturalistes à présenter une intrigue à dominante positive et optimiste. Alors que les autres romans des Rougon-Macquart se complaisent à décrire dans tous leurs détails les plus horribles les conséquences de tares physiques et psychologiques transmises de génération en génération, ce récit de Zola s'efforce plutôt de chanter les louanges de la modernité économique. Pour ce faire, il raconte comment l'avènement des magasins à rayons, tout en faisant disparaître les petits commerces traditionnels qui n'ont pu s'adapter à la venue de tels monstres, est porteur d'espoir pour la société en général. Mais, si ce roman a retenu notre attention, c'est à cause de ses deux principaux protagonistes: le premier, Octave Mouret, homme d'affaires visionnaire et capitaine du grand magasin Au Bonheur des Dames, consolide sa position économique en imposant ses méthodes et ses vues; la seconde, Denise Baudu, connaît une ascension sociale spectaculaire et assez rare dans l'œuvre zolienne.

Pourquoi Zola fait-il soudainement preuve de tant d'optimisme ? En effet, Octave et Denise cumulent tous deux des attributs exceptionnels; ils sont les porte-parole de valeurs particulièrement positives, et le roman les fait triompher – en plus de les faire ultimement tomber dans les bras l'un de l'autre. Nous avons choisi de décrire le parcours ascensionnel de Denise Baudu, qui est rendu possible grâce à la valeur morale et à la vertu que possède la jeune femme, mais aussi grâce à sa collaboration à l'exploitation organisée des femmes par son patron Octave Mouret.

Nous comparerons Denise avec les autres personnages féminins du roman et analyserons la curieuse valorisation zolienne de la vertu féminine. Nous observerons également l'importance de la réussite matérielle dans la «société du texte». De plus, nous ferons une lecture détaillée de l'incipit et de l'excipit du roman, afin de montrer ce qui, dans le fonctionnement narratif de ces morceaux si typiquement naturalistes, ouvre et ferme le procès de sens. Nous verrons que, si l'ouverture du roman se conforme au code réaliste et informe les lecteurs sur le cadre narratif dans son ensemble, la fermeture, quant à elle, est le lieu d'une dérive vers le conte de fées. Il semble en effet que le recours au merveilleux soit le seul moyen pour Zola de faire passer un épilogue aussi auréolé de bonheur et d'espoir.

I- Histoire de la jeune vendeuse et du grand patron

Faute d'autre solution, la jeune Denise quitte Valognes pour venir tenter la fortune à Paris. Son père étant mort peu après sa mère, elle se trouve seule pour subvenir aux besoins de ses deux frères, et sa place de vendeuse dans le magasin de nouveautés de sa petite localité ne lui permet pas de joindre les deux bouts. Paris la voit arriver dans un état de misère assez grand, et sans autre espoir que d'être accueillie ou recueillie par son oncle Baudu, qui tient un petit commerce de tissus. Cependant, ce dernier ne peut lui être d'un très grand secours puisque lui-même se trouve en difficulté financière à cause de l'essor constant de son voisin, Au Bonheur

des Dames. En effet, dans le quartier de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, périlclitant et aux mœurs commerciales traditionnelles, le grand magasin fringant et moderne s'empare d'un créneau qui va s'élargissant, alors que les autres commerces du quartier paraissent déjà presque agonisants. Alors que se dessine, dès le début du roman, une véritable lutte à mort entre Baudu, ses semblables et Au Bonheur des Dames, c'est ce dernier qui embauche Denise presque par charité, au rayon des confections. Issue de l'ancienne façon de faire du commerce, la jeune Baudu trahit ainsi sa famille pour joindre les rangs de l'ennemi:

– À propos, et chez Vinçard ? demanda Mme Baudu. Le drapier conta sa démarche inutile, puis ajouta qu'on avait indiqué une place à leur nièce; et, le bras tendu vers le Bonheur des Dames, dans un geste de mépris, il lâcha ces mots: – Tiens ! là-dedans ! Toute la famille en demeura blessée. Le soir, la première table était à cinq heures. [...] Le repas fut silencieux. Mais, au dessert, Mme Baudu, qui ne pouvait tenir en place, quitta la boutique pour venir s'asseoir derrière sa nièce. Et, alors, le flot contenu depuis le matin creva, tous se soulagèrent en tapant sur le monstre ¹.

Devenue employée du «monstre», Denise est mise à l'écart par les autres vendeuses de son rayon malgré sa bonne volonté, son travail acharné, et toute sa vertu; les demoiselles la sentent d'emblée comme «différente», provinciale, inférieure. Le narrateur souligne le fait que la jeune fille n'est pas à sa place par ce détail symbolique: l'uniforme de soie des vendeuses ne lui fait pas.

Cette robe était encore un peu grande, trop large aux épaules. [...] Jamais elle n'avait porté de la soie. Quand elle redescendit, endimanchée, mal à l'aise, elle regardait luire la jupe, elle éprouvait une honte aux bruissements tapageurs de l'étoffe. (*BdD*, 122)

¹Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 58. Par économie, les références ultérieures au roman seront notées par l'abréviation *BdD*, renvoyant à cette édition, suivie du numéro de la page d'où est tirée la citation.

Cette image de l'uniforme mal ajusté reviendra fréquemment dans le texte, comme un oxymore sémiologique délibérément placé là:

Il lui fallait sourire, faire la brave et la gracieuse, dans une robe de soie qui ne lui appartenait point. C'était pour elle une misère noire, la misère en robe de soie. (*BdD*, 154-155).

Par ailleurs, les cheveux de Denise, sa «seule beauté», sont une grande crinière blonde peignée un peu sauvagement, ce qui suscite la jalousie des vendeuses. Au lendemain d'une première journée de vente humiliante, la jeune fille se présentera domptée, coiffée décentement et vêtue de son uniforme ajusté, montrant ainsi qu'elle a compris les règles de fonctionnement du magasin et entend s'y conformer².

Alors que la jeune fille travaille de toutes ses forces et tente de s'intégrer, une série de malchances mène à son renvoi. Ce congédiement, Mouret ne l'a pas voulu. Au contraire, il avait remarqué cette curieuse jeune fille et s'était amusé à la voir se transformer peu à peu, sous son influence, en femme³. Celle-ci doit alors se

²Il est intéressant de constater la présence forte de la chevelure foisonnante de Denise tout au long du roman, signe fétichisé d'une sexualité animale⁴ absolument contenue mais néanmoins bien réelle; à ce titre, le domptage de Denise et sa mise en uniforme si tôt dans l'intrigue révèle un désir de contrôler la femme en général, puisque toutes les vendeuses sont soumises à ce traitement. Ce rite de passage est vu par Dominique Jullien comme une marque du conte de fées: «Comme Cendrillon, Denise dépouille sa vieille robe de laine en entrant dans le magasin, pour revêtir la belle robe de soie des vendeuses de nouveautés. Hélas, la réalité renverse le conte: "fagotée" dans la robe trop grande pour elle, elle est la risée de tous, et n'a qu'une hâte, de retour dans sa mansarde, ôter la robe qui "l'accable" et remettre ses vilaines loques.» («Cendrillon au grand magasin. *Au Bonheur des Dames et Le Rêve*», dans *Les Cahiers naturalistes*, vol. 39, 1993, p. 100)

³De nombreux personnages masculins jouent dans l'œuvre zolienne ce rôle du Pygmalion, et Mouret n'échappe pas à cette propension. En tant que «génie créateur» de la femme, il est intrigué par Denise et va assister à sa métamorphose: «Mais, avec son sens délicat de la femme, il sentait chez cette jeune fille un charme caché, une force de grâce et de tendresse, ignorée d'elle-même» (*BdD*, 91). Chantal Bertrand Jennings remarque à ce sujet que «la quasi totalité des personnages féminins de Zola sont de pauvres orphelines. Certes, ce subterfuge permet au romancier de soustraire le sujet observé de son hérédité et à son milieu naturel pour mieux mener à bien l'expérimentation scientifique et littéraire. Mais cette entreprise participe également d'un rêve de démiurge, du désir de créer, à partir de rien, un être qui deviendrait un chef-d'œuvre, un reflet idéalisé du Moi viril. [...] Les parents de Denise Baudu sont morts et elle vient à Paris avec ses frères pour chercher fortune, trouvant auprès d'Octave Mouret un appui inattendu.» (*L'Éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 124.)

Λ (-)

trouver une place ailleurs durant quelque temps – le temps que la narration nous montre de l'intérieur la vie des autres commerçants qui tentent de faire concurrence ou de résister au nouveau géant des nouveautés. Mais la jeune Baudu retourne bientôt au Bonheur par la grande porte et avec tous les honneurs, réussissant à imposer le respect à ses comparses des confections. Cette deuxième phase de l'intrigue consacre la montée de Denise dans l'échelle sociale. Elle ne connaît que des victoires, alors qu'en face, les petits commerces ferment à tour de rôle, et que les commerçants meurent littéralement, épuisés par un combat perdu d'avance.

Mouret, séduit depuis longtemps par les grâces fragiles de la jeune femme, essuie des revers répétés dans sa campagne de séduction. Denise entend s'en tenir à ses principes et ne veut rien savoir d'une aventure avec le patron, pratique courante dans la maison. Sa résistance met de l'huile sur la flamme, et c'est sa vertu même qui la rendra méritante – et agaçante – aux yeux de Mouret. Elle-même est troublée par le beau et puissant séducteur, mais ne croit qu'en une union durable. Elle refoule donc son propre désir et se concentre sur ses nombreuses contraintes et responsabilités: Denise a fait le vœu de ne point se marier et se trouve déjà mère, puisqu'elle considère ses deux frères comme ses enfants. La jeune Baudu et son patron se côtoient quelque peu, mais sans se fréquenter en bonne et due forme. Mouret, désespéré, «se mourant de passion», lui propose le mariage. Elle accepte après que Mouret a dit soupçonner qu'elle en aime un autre que lui. Le naturalisme n'a sans doute jamais été plus moral: c'est donc en lui prouvant sa vertu inébranlable que Denise devient la femme de celui qui l'a sortie de la pauvreté.

Après avoir situé les acteurs du drame qui se noue et les événements importants qui ponctuent l'intrigue, nous allons porter notre attention sur l'ouverture du roman pour en dégager les éléments essentiels, touchant à la description du quartier et du grand magasin, ainsi qu'au portrait des personnages.

II- L'incipit d'*Au Bonheur des Dames*

Nous analyserons d'abord en détail ce qui est considéré comme l'incipit au sens le plus strict, c'est-à-dire la première phrase du roman, pour ensuite étendre le commentaire aux cinq premières pages qui constituent l'ouverture du texte. Nous avons choisi de limiter l'incipit à ces cinq pages⁴, car les principales conditions de lisibilité du récit peuvent être tenues pour établies à partir de la phrase suivante: «Entrez, ça vaudra mieux que de baguenauder devant des bêtises.» Cette invitation à pénétrer plus intimement dans un univers familial clôt l'ouverture du récit, laquelle expose le violent contraste entre le dynamisme moderne du grand magasin et la lente mort déjà visible des petits commerces environnants.

A) L'arrivée en ville

Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de troisième classe.

⁴ C'est-à-dire de la page 41 à la page 47 de notre édition.

Le texte s'ouvre sur le prénom de l'héroïne, indiquant par là l'importance de celle-ci au sein de la narration, mais cette désignation directe sous-entend aussi qu'elle est déjà connue, qu'elle peut être familière, proche du lecteur, lequel reconnaît dès lors en elle un cas typique. En en faisant le sujet de la proposition principale de la phrase, la narration place Denise comme sujet principal de l'action.

Les deux verbes de la phrase sont conjugués au plus-que-parfait. Ils installent l'action sur le fond de ce que Jacques Dubois appelle un «déjà-été»⁵. Le temps des verbes ouvre sur tout le passé de Denise et de ses frères, la raison d'être de leur arrivée à Paris, et presque la longueur de leur voyage depuis Valognes. Le deuxième verbe, cependant, suggère une certaine passivité de Denise. Celle-ci est débarquée par le train, telle une marchandise, alors qu'elle devrait en débarquer comme le font d'habitude les passagers. Un deuxième indice signale la passivité de la jeune fille: la tournure «après une nuit passée». Denise, sujet réel de l'action (c'est elle qui passe la nuit), est ici reléguée au rôle purement passif de complément d'agent⁶. Ces observations sur la situation de la jeune fille face à ce qui lui arrive doivent être mises en relation avec ce que nous énoncions plus tôt au sujet des héroïnes idéales de Zola. En effet, dès le coup d'envoi du roman, Denise se trouve paradoxalement à la fois au centre de l'attention et entraînée par une action qu'elle ne décide pas.

⁵ *L'assommoir* de Zola. *Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973, p. 110.

⁶ Cette conception de la forme verbale, à partir de laquelle nous supposons une adéquation entre le sujet grammatical et le sujet narratif, est empruntée directement à Maurice Grevisse: «Les voix sont les formes que prend le verbe pour exprimer le rôle du sujet dans l'action. [...] La voix passive, indiquant que le sujet subit l'action; celle-ci est considérée à partir de l'objet du procès.» (*Le Bon usage*, 11^e éd. revue, Duculot, 1980)

Sans tarder, la phrase initiale expose aussi tout de go les mésaventures des enfants Baudu. Quelques mots laissent planer une certaine indétermination sur les informations contenues dans la phrase. Les articles indéfinis (un train, un wagon) indiquent la fréquence d'une telle scène de débarquement à Paris: le train qui vient d'arriver n'est qu'un train parmi tant d'autres, ces êtres ne sont que des provinciaux comme il y en a tant.

Les deux autres personnages immédiatement introduits, les deux frères de Denise, ont un statut particulier. Avec leur grande sœur, ils ne forment ni un trio ni un tout ni une petite collectivité. Le lecteur a devant les yeux Denise, puis ses deux frères. De plus, ceux-ci ont l'air d'un paquet qui encombre, qui embarrasse. L'expression rend admirablement ce sentiment, plaçant le complément d'accompagnement «avec ses deux frères» au beau milieu de la phrase. Certains indices de pauvreté très marquée sont présents. Les personnages sont «à pied», la banquette sur laquelle ils ont dormi était dure (et il n'y en avait qu'une pour trois personnes), ils ont voyagé de nuit et en troisième classe. La misère et le manque d'argent se révèlent ainsi dès l'ouverture du récit; l'on pressent qu'ils sont la cause de l'arrivée des trois Baudu à Paris et le prétexte du roman. Mais tout peut laisser croire, au seuil du texte, que nos jeunes héros pourront sortir de cette misère léguée par leurs parents .

Globalement, la phrase respecte la convention réaliste. Elle répond dans l'ordre aux cinq questions de type informatif : qui ? quoi ? où ? comment ? quand ? La phrase cite deux lieux, la gare Saint-Lazare et Cherbourg. La ville de Paris est

signalée par l'un de ses principaux points d'entrée, d'où déferlent quotidiennement des foules de voyageurs. Cette synecdoque s'étend à l'ensemble du roman, car Paris, bien que nommée maintes fois, n'est vue qu'à travers un quartier très limité, comme si la ville se résumait à un grand magasin et ses environs, comme si Paris était le Bonheur des Dames. Le deuxième lieu nommé, Cherbourg, est moins choisi pour l'emplacement géographique réel de l'agglomération normande (certains pourraient y voir la mer, par exemple) que pour ce qu'il signifie en paronomase: c'est le *cher bourg* de Denise. De plus, la ville se situe à l'extrémité de la ligne de chemin de fer⁷, ce qui augmente la distance parcourue par les jeunes Baudu.

B) L'ouverture du roman

Les premières pages du roman composent une ouverture très cinématographique, très dynamique. À travers le regard de Denise et ses deux frères débarquant de Normandie se dessine très nettement le quartier de la rue Neuve-Sainte-Genève, structuré en champ de bataille entre le nouveau commerce et les boutiques familiales. Dans cette longue description abondent les signes les plus divers, qui peuvent se regrouper en cinq sous-ensembles: un portrait en action de Denise, les trois enfants Baudu, l'ancien commerce, les marchandises du nouveau commerce, le thème de la nouveauté et du Progrès.

⁷Notons également que ce même train est utilisé pour le transport des marchandises en provenance de Normandie, notamment les tissus, dentelles et fournitures de mercerie. L'un des tissus pouvant être acheminé ainsi est le drap d'Elbeuf appelé aussi Elbeuf, et qui a son importance dans le portrait commercial qu'esquisse Zola dans ce roman. (À ce sujet, voir l'ouvrage de Gérard Pouchain, *Promenades en Normandie avec un guide nommé Émile Zola*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 1993, 277 p.).

La jeune héroïne fraîchement descendue du train s'arrête net de surprise devant le spectacle du grand magasin. La narration en profite pour joindre à la description de ce que Denise contemple un portrait minutieux de la protagoniste. La jeune fille est présentée comme une grande sœur avant tout et sous des traits physiques qui n'ont guère de rapport avec les canons de la beauté : elle est «chétive», son visage «long à la bouche trop grande», son teint «fatigué déjà», sa si belle chevelure «pâle» et à «l'air pauvre». Ce n'est pas là le portrait d'une femme, mais d'une «fille triste», bien qu'elle ait vingt ans. Et le lien de fraternité des deux petits avec Denise est d'emblée établi, pour qu'aucun doute ne plane sur la vertu de l'aînée.

Les trois jeunes flâneurs sont immédiatement fascinés par le Bonheur, mais c'est à travers les yeux de Denise que le lecteur découvre le grand magasin. Ce type de focalisation a deux effets. Spectatrice, Denise est séduite par la parure du magasin, à tel point que le magasin la conquiert totalement: «[il] lui gonflait le cœur, la retenait, émue, intéressée, oublieuse du reste⁸.» (*BdD*, 42) Vendeuse, c'est d'un œil professionnel que Denise jauge les étalages du Bonheur, en apercevant les trucs du métier:

Mais, comme elle entrait dans la rue, Denise fut reprise par une vitrine, où étaient exposées des confections pour dames. Chez Cornaille, à Valognes, elle était spécialement chargée des confections. Et jamais elle n'avait vu cela, une admiration la clouait sur le trottoir. [...] Il y en avait *pour tous les caprices*, depuis les sorties de bal à vingt-neuf francs jusqu'au manteau de velours affiché dix-huit cents francs. La gorge ronde des mannequins *gonflait l'étoffe*, les hanches fortes *exagéraient la finesse de la taille*, la tête absente *était remplacée par une grande étiquette* [...]; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine,

⁸ C'est d'ailleurs là le seul moment du roman où elle est assimilée à une cliente potentielle se montrant véritablement tentée.

par un jeu calculé, les reflétaient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et portant des prix en gros chiffres, à la place des têtes. (BaD, 44 [nous soulignons])

Dans ce passage, les expressions «clou[ée] sur le trottoir», «fut reprise par une vitrine», ainsi que d'autres tournures passives montrent bien l'irrésistible attraction exercée sur Denise par les étalages fabuleux du grand magasin.

Jean et Pépé forment avec leur grande sœur un groupe d'orphelins pitoyables, attirant tels des mendiants les regards des passants. Le texte insiste beaucoup sur la pauvreté des trois Baudu et sur le peu de bagages qu'ils ont. Face au manque de ressources matérielles, leur parenté, dont il est beaucoup question dans le récit et dans l'incipit — ils sont frères, ils sortent d'un grand deuil, ils s'en vont voir leur oncle parisien — apparaît comme un rempart, un dernier recours, qui s'avèrera cependant d'un bien piètre secours. À l'image du roman tout entier, où la famille phalanstérienne recrée par le grand magasin est la seule qui soit vraiment valorisée⁹, les trois jeunes Baudu sont laissés à eux-mêmes et ne peuvent plus compter sur ce type de lien social traditionnel, qui, à l'instar de l'ancien commerce, périclité¹⁰.

⁹ À ce sujet, Naomi Schor souligne l'importance, non sans ambiguïté, de l'image du foyer bourgeois dans l'organisation du *Bonheur des Dames*, avec Octave Mouret en père de famille: «It is not hard to see just how the department store as represented by Zola functions like an oversized bourgeois home: there is the reassuring proliferation of living rooms, the dream-like multiplication of lingerie, the fabulous extension of the patriarchal figure's power. [...] What is more, and this is another aspect of the genre's ideological work, idealizing the house is a way of promoting the family, and everything is designed here to reinforce the bourgeois family. [...] At the outset, it is true, the department store is denounced as a threat to the family, and traditional patriarchal commerce, represented by the Baudu family, which will be the new regime's principal victim.» (Naomi Schor, «Before the castle: Women, Commodities and Modernity in *Au Bonheur des Dames*», *Bad Objects. Essays popular and unpopular*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 151)

¹⁰ Effectivement, même à l'intérieur du personnel du grand magasin, le noyau familial «créel» formé par le caissier L'homme, sa femme, première des confections, et leur fils Albert, des soieries, se disloque vers la fin du roman pour cause de cupidité.

C'est sans doute à cause de ce déclin annoncé de l'ancien commerce que Le Vieil Elbeuf, qui symbolise dans le récit l'ensemble des commerçants traditionnels, est montré dès l'ouverture du roman comme moribond et voué à une mort inéluctable. Tout y est connoté négativement. Baudu se montre antipathique dès le départ, colérique, aigri et obnubilé par sa haine envers le Bonheur des dames. Sa boutique paraît minée par le temps (c'est le «vieux» Elbeuf¹¹, Baudu est le «successeur» de Hauchecorne, le bâtiment est entouré d'hôtels Louis XIV, le temps a décoloré les boiseries et rouillé la façade), la tradition de famille, toutes choses suspectes par le fait même. De la sorte, la description de la boutique multiplie les tons dominants vert-verdâtre, jaune. Les jeunes provinciaux aperçoivent la poussière du lieu, sa froide humidité, sa pénombre. L'image qui vient spontanément à leur esprit est celle d'une prison ou d'une cave:

[...] ils aperçurent une enseigne verte, dont les lettres jaunes déteignaient sous la pluie: *Au Vieil Elbeuf, draps et flanelles, Baudu, successeur de Hauchecorne*. La maison, enduite d'un ancien badigeon rouillé, toute plate au milieu des grands hôtels Louis XIV qui l'avoisinaient, n'avait que trois fenêtres de façade; et ces fenêtres, carrées, sans persiennes, étaient simplement garnies d'une rampe de fer, deux barres en croix. Mais, dans cette nudité, ce qui frappa surtout Denise, dont les yeux restaient pleins des clairs étalages du Bonheur des Dames, ce fut la boutique du rez-de-chaussée, écrasée de plafond, surmontée d'un entresol très bas, aux baies de prison, en demi-lune. Une boiserie, de la couleur de l'enseigne, d'un vert bouteille que le temps avait nuancé d'ocre et de bitume, ménageait, à droite et à gauche, deux vitrines profondes, noires, poussiéreuses, où l'on distinguait vaguement des pièces d'étoffe entassées. La porte, ouverte, semblait donner sur les ténèbres humides d'une cave. (*BdD*, 45)

¹¹Le nom du magasin redouble même la référence au temps, puisque le drap d'Elbeuf est fabriqué dans cette petite ville de Normandie, historiquement associée au textile. Le magasin de l'oncle Baudu en vient donc à désigner la vieille France, la province, l'histoire, le commerce familial et l'artisanat, en d'autres termes, le passé, face au Bonheur des Dames qui lui symbolise Paris, l'argent neuf et la modernité.

Décrit avec force tournures privatives ou négatives, le magasin de Baudu est un repoussoir vis-à-vis du pimpant Bonheur (puisqu'il «faut y entrer», comme doivent s'en convaincre les trois jeunes Baudu). En fait, à partir de ce moment, les deux types de commerce seront placés en radicale opposition tout au long du récit.

Car en face, le Bonheur, lui, marche, brille, piaffe d'impatience à l'idée de vendre ses tissus à toute une armée de clientes. La description du grand magasin, pourtant encore modeste au début de l'intrigue, est le cœur de l'incipit. L'ouverture du récit décrit sa situation dans le quartier et la menace «moderne» qu'il fait planer sur ses voisins. Le magasin participe du fabuleux, de l'irrésistible, de l'inouï. Même Denise, pourtant vendeuse, ne peut s'empêcher d'admirer inlassablement les vitrines, marchandises et étalages, preuves ostensibles de la magnificence de l'établissement. Le décor et la mise en scène dépassent les personnages, incapables de se défaire de la fascination de ce qu'ils voient comme inaccessible.

Deux isotopies sont particulièrement développées dans la description, celle de la marchandise à visage de femme et celle du domaine religieux ou aérien. Répartis savamment au fil des vitrines, des bas au «profil arrondi de mollets» répondent à des bas chair «dont le grain satiné avait la douceur d'une peau de blonde». Ces deux expressions en disent long sur l'alliance naturelle du vêtement et du sexe féminin. Plus loin, la «paume étroite de vierge byzantine» rappelle la fragilité de l'icône féminine, de la femme sublimée et vierge de surcroît, tandis que la «grâce raidie et comme adolescente des vêtements de femme qui n'ont pas été portés» attire l'attention du lecteur sur la jeunesse extrême et la gaucherie adolescente, tout en renchérissant sur la grâce de la virginité. Si les femmes sont

associées aux tissus, c'est parce qu'elles sont pareillement maniables: «plissées autour d'une taille qui se cambre, devenues vivantes sous les doigts savants des commis». Seuls leurs caprices et leur caractère irraisonné sont montés en épingle. La chosification du corps de la femme prend ici la forme de la mannequinisation: d'ailleurs, les mannequins sont appelés des «femmes» dont «la tête absente était remplacée par une grande étiquette»; elles sont reflétées par les glaces qui «peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre et qui portaient des prix en gros chiffres, à la place des têtes.»

Si le grand magasin sera souvent comparé à une nouvelle église où se pratique la religion des femmes et se célèbre le culte de la Femme, les marchandises qui y sont vendues revêtent des allures d'aériennes décorations de temple : «un voile d'autel», «deux ailes déployées», «des colonnes sombres», «comme une tombée de neige», «ce lointain de tabernacle», «cette chapelle élevée au culte des grâces de la femme». Cette comparaison fait appel au stéréotype du caractère sensuel de la religiosité des femmes, tout en élevant le commerce des nouveautés au statut de nouvelle religion, et le Bonheur des Dames au rang d'un de ses temples les plus audacieux et les plus prosélytes. Dans la même veine, ce motif du commerce sacré sera repris vers la fin du roman, lors de l'ultime vente, celle où Mouret prendra les plus grands risques et gagnera à la fois les honneurs financiers et la main de Denise, comme nous le verrons plus loin. Cependant, au tout début du roman, lors de la longue description de l'incipit, Denise n'est pas à la veille d'une telle union: provinciale fraîchement débarquée, elle contemple du dehors ce palace en puissance, pauvre spectatrice d'une machine à séduire lancée à toute vapeur.

Tout ce déploiement de dynamisme et de richesse va de pair avec ces grandes transformations urbanistes de Paris qu'on a appelées l'haussmannisation. En ce sens, la présentation du Bonheur des Dames, qui sera une figure de proue des nouvelles formes de capitalisme, charrie avec elle un ensemble de termes renvoyant à la nouveauté et au triomphe du progrès. En effet, le vocable «neuf» est employé à plusieurs reprises, entre autres dans le nom de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, en lequel résonnent la nouvelle patronne de Paris ou le nouveau Paris. De plus, le magasin à rayons est un nouveau type de commerce, destiné à vendre des nouveautés, situé ^{/dans/} sur ~~une~~ rue neuve dans un quartier en pleine rénovation. Ceci peut être éclairé par le fait que le critère de nouveauté constitue le principe premier de la mode. Mais cette présence constante de la nouveauté renvoie surtout à une valorisation excessive de ce qui est nouveau comme signe de modernité, de progrès, d'illumination, toutes choses éminemment prometteuses si l'on en croit le système de valeurs zolien.

En somme, l'étude de l'incipit d'*Au Bonheur des Dames* révèle dès le départ la coexistence narrative de deux récits: d'une part, celui de l'Histoire et du progrès, celui des changements économiques en faveur du nouveau commerce moderne, celui dont les personnages sont par le Bonheur des Dames et son capitaine, Octave Mouret; d'autre part, celui d'une trajectoire particulière, centré sur un individu, Denise Baudu, venue d'une famille de commerçants aux méthodes traditionnelles, qui rencontre Paris au moment même du passage au capitalisme monopolistique. Les deux récits sont faits pour s'entrechoquer d'une manière ou d'une autre, sous la

forme de deux destinées qui se rencontrent et de deux mouvements historiques anisochroniques qui se télescopent.

III- Une ascension sociale problématique : le cas de Denise

Alors qu'elle avait débarqué sans le sou de sa province normande flanquée de ses deux jeunes frères, Denise Baudu finit par épouser le patron multimillionnaire d'un grand magasin en plein essor. Cette ascension sociale spectaculaire a de quoi étonner les lecteurs, peu habitués à tant d'optimisme sous la plume du chef de file des naturalistes. Dès le début du roman, Denise est présentée comme un personnage idéal, une *super-jeune fille*, courageuse, vertueuse, vierge obstinément, simple et naturelle. Son changement progressif de classe, alors qu'elle monte en grade dans ses fonctions de vendeuse au Bonheur des Dames, s'explique principalement par sa position particulière dans le système des personnages du roman: d'emblée, elle se révèle exceptionnelle et méritante (quoique modeste), en regard de femmes médiocres, veules, et le plus souvent névrosées. Cependant, sa promotion sociale, sanctionnée par l'union morganatique finale, ne va pas sans certains sacrifices, dont celui de son statut d'égale, d'adversaire presque, que lui prête dès leur première rencontre le grand patron, Octave Mouret.

A) À personnage d'exception, destin d'élection

À la lecture d' *Au Bonheur des Dames*, force est de constater la place particulière qu'occupe la jeune Denise dans le «personnel du roman¹²». D'emblée, la vertu de Denise est mise de l'avant, en opposition avec la pauvreté de la jeune fille. Elle représente la «bonne pauvre», cumulant les attributs essentiels à une telle figure, la triade: bonne conduite - travail - épargne¹³. Sa bonne conduite, son dévouement, son travail inlassable, son esprit de sacrifice (elle préfère donner de l'argent à son frère Jean pour qu'il satisfasse son désir de conquêtes féminines plutôt que de s'acheter des vêtements pour elle-même) sont généreusement soulignés et prennent un relief d'autant plus fort que la jeune fille subit persécution et mépris dans son magasin. Sa journée de travail, grevée d'une souffrance décrite avec un luxe de détails, fait de Denise une martyre des vendeuses¹⁴:

Puis, elle éprouvait un délabrement du corps entier, les membres et les organes tirés par cette lassitude des jambes, de brusques troubles dans son sexe de femme, que trahissaient les pâles couleurs de sa chair. Et elle, si mince, l'air si fragile, résista, pendant que beaucoup de vendeuses devaient quitter les nouveautés, atteintes de maladies spéciales. Sa bonne grâce à souffrir, l'entêtement de sa vaillance la maintenaient souriante et droite, lorsqu'elle défaillait, à bout de forces, épuisée par un travail auquel des hommes auraient succombé. (*BdD*, 153)

Denise obéit au schéma classique de la femme zolienne idéale. Pour l'écrivain en effet, les femmes se subdivisent en deux classes: les saintes et les névrosées. La majorité des femmes appartient à la deuxième classe, puisqu'une

¹² Pour reprendre l'expression de Philippe Hamon dans son étude consacrée aux Rougon-Macquart, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, 325 p.

¹³ Selon les termes de Jacques Dubois dans son étude *L'Assommoir de Zola*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴ Cette quasi-sainteté, connotée plus que positivement par la narration, fait de Denise une figure de la sainte vierge; à ce sujet, voir l'article de Susan S. Hennessy, «La maternité stérile: une analyse des mères spirituelles dans *Au Bonheur des Dames*, *La Joie de vivre*, *Le Rêve* et *L'Argent*», dans *Excavatio*, vol. 2, automne 1993.

tendance naturelle pousserait le sexe féminin aux excès névrotiques et hystériques de toutes sortes, surtout dans une philosophie naturaliste fondée sur le postulat de l'hérédité des tares. L'un des traits permettant de distinguer entre les femmes modèles et les femmes perdues est le rapport à la sexualité, car la femme chez Zola a toujours partie liée à la procréation ou, plus largement, à la maternité; qui plus est, sa sexualité «endémique» et parfois incontrôlable lui donne des airs d'animal. En mettant en scène une vierge, Zola peut exalter les attributs positifs de la maternité (le sentiment maternel étant d'autant plus admirable qu'il s'agit de pauvres frères orphelins et que la petite mère est «pure»), tout en évitant l'attrait maléfique du Désir, du Ventre de la femme:

As non-reproductive mothers, the characters provide a view of motherhood that is manifestly non-threatening. In other instances in *Les Rougon-Macquart*, Zola's depictions of childbirth underscore his anxiety regarding maternity in general. [...] Thus the spiritual mothers, non-reproductive women, are essentially innocuous; and they conserve the non-threatening, socially productive aspects of motherhood, like maternal affection, selflessness and optimism¹⁵.

Dans ce domaine, le roman reconduit les idées reçues et le sexisme ordinaire de la fin du XIX^e siècle¹⁶.

La critique a toutefois pu voir que, cachée dans les plis de la figure paradoxale de la vierge-mère, se profilait une menace. En effet, comme le souligne Chantal B. Jennings, la vierge symbolise l'altérité absolue et par le fait même la menace ultime envers le contrôle masculin:

¹⁵ Susan S. Henessy, *ibid.*, p. 105.

¹⁶ Voir l'étude de Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, «Archives du futur», 1986, 202 p.

Dans sa relation conflictuelle avec l'Autre, le Moi est en lutte pour sa survie. Aussi, la femme qui, bien qu'objet du désir masculin, lui reste indifférente, le méprise ou bien encore par une attitude de révolte résiste aux appels du Moi ou même l'agresse, est celle dont l'altérité, c'est-à-dire la nocuité sera le plus prononcée. La vierge invaincue est de celles-là. Autre absolu, puisque l'homme ne l'a pas «connue» et n'a donc pu neutraliser le danger qu'elle recèle de par son altérité et son sexe, énigme menaçante pour la simple raison qu'elle n'est pas Moi¹⁷.

Il importe de se pencher attentivement sur ce thème de la virginité, puisqu'il est le point de rencontre d'une des données essentielles de l'œuvre zolienne et d'un des pivots de l'analyse féministe. D'une part, l'importance du thème du mariage dans le roman traditionnel est démontrée par Nathalie Heinich, selon laquelle l'existence narrative d'un personnage féminin est fonction de sa valeur d'échange sur le marché matrimonial: quelle que soit la trajectoire empruntée par le personnage, fille à prendre, fille perdue, femme à remarier, ou autre, le destin féminin est nécessairement lié (même à le nier et à devenir de ce fait une paria) à l'institution sociale du mariage¹⁸.

Afin de faire voir davantage la complexité de cette figure de la vierge qui revient fréquemment sous la plume de Zola, il convient ^{/de s'interroger/} d'ouvrir sur la question de la sexualité féminine dans la société du XIX^e siècle. Étant donné que l'existence sociale de la femme, dans la fiction de l'époque, passe obligatoirement par son sexe, par sa sexualité, la femme, *personne du sexe* – et ce syntagme est à prendre ici au sens littéral –, doit trouver sa place sur le marché matrimonial (ou s'en exclure, comme le fait d'abord Denise Baudu). Par son sexe et l'appât qu'il représente, il devient

¹⁷ Chantal B. Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola*, op. cit., p. 37-38

¹⁸ Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, «NRF essais», 1996, 397 p.

possible pour une femme de monter dans l'échelle sociale, en profitant de son pouvoir d'attraction sur la gent masculine. Voilà pourquoi la narration zolienne déclare Denise, à l'issue de la demande en mariage formulée par Mouret, «vierge victorieuse»; en effet, considérant le faible pouvoir réel dévolu à la femme, la plus grande conquête de celle-ci n'est-elle pas d'être parvenue, tout en réservant ses faveurs, à se faire épouser par un homme riche et puissant ? Car les autres possibilités narratives font frémir: séduites par le patron, succombant à de brefs excès charnels, combien de vendeuses furent abandonnées à leur sort, aussitôt utilisées ?

Malgré tout, l'analyse montre facilement la relativité du triomphe de Denise, et surtout, les fondements idéologiques d'un tel point de vue, relevant d'une axiologie patriarcale. En effet, si le personnage de la vierge conforte particulièrement les valeurs phallocentristes qui ne manquent pas d'affleurer régulièrement dans les pages des *Rougon-Macquart*, d'un autre point de vue, Denise la vierge n'est pas sans renvoyer directement à la Vierge Marie. La fin du XIX^e siècle connaît un grand enthousiasme pour cette figure des dévotions populaires, à telle enseigne qu'un nouveau dogme apparaît le 9 décembre 1854, celui de l'Immaculée-Conception. Selon ce dogme, qui n'a rien à voir avec les Évangiles, Marie aurait échappé de par sa naissance à la faute originelle commune au genre humain; non seulement aurait-elle échappé au contact sexuel, mais également à la transmission de la tare propre aux descendantes d'Ève. Ainsi, la théologie mariale

redoublait la pureté et la virginité de la mère de Dieu, l'enlevant définitivement hors du sexe, de par sa propre naissance, et de par celle du fruit de ses entrailles¹⁹.

Pourtant, le roman de Zola révèle également, par ses contradictions, une tout autre intention, celle d'intégrer Mouret et Denise, par leur union, à un système de valeurs prônant par-dessus tout l'héritage, la famille, et favorisant du côté politique, la possibilité d'une alliance entre le capitalisme et la classe ouvrière²⁰. Car, tels des électrons libres, tant la vierge Denise que Mouret le séducteur échappent pour l'instant, grâce à leur célibat, à cette version de l'axiologie zolienne; une fois mariés, l'un et l'autre perdent leur marginalité, leur statut d'êtres d'exception, et le carnivore est ramené à la douceur stable et tranquille du foyer. Le roman permet ainsi plusieurs interprétations, et paraît, à l'analyse, moins manichéen dans sa distribution des rôles de «gentils» et de «méchants» qu'il ne le semble à première vue.

Pauvre, mais vierge: ainsi Denise est-elle décrite à grands traits par la narration. De sa pauvreté et de sa virginité viennent tous les attributs idéaux qui font d'elle une femme parfaite, membre d'un ensemble de personnages positifs à

¹⁹ Comme l'analyse pertinemment Stéphane Michaud, «A-t-on assez réfléchi au fait que le privilège exorbitant qui lui est accordé - celui d'avoir été exempté, à la conception, du péché originel - se traduit en termes de privation ? L'époque, en effet, n'a pas d'autre hommage à offrir aux femmes que celui du suffixe privatif. La perte de ce suffixe marque l'entrée dans le registre de l'anomalie, de la monstruosité, du péché. [...] En vérité le dogme, comme la philosophie à laquelle il entend faire pièce [l'idéalisme allemand], ne connaissent la perfection féminine que comme creux, comme vide, comme retrait.» (*Muse et Madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985, p. 18.)

²⁰ Telle est la lecture que Naomi Schor esquisse de cette union exceptionnelle: «But in the end, Octave must submit to Denise in order to perpetuate his line, to keep the business in the family, to restore his family, but in a form more adequate to triumphant capitalism.» (*op. cit.*, p. 151)

l'intérieur des *Rougon-Macquart*. Curieusement, la plupart des héroïnes positives de Zola ont des airs de sainteté profane, et Denise ne fait pas exception. En elle se retrouvent plusieurs des caractéristiques «philanthropiques» du roman:

Aussi [Zola] choisit-il d'incarner la "philanthropie" du Bonheur d'abord à travers Denise, qui se fond peu à peu avec Mme Hédouin. Il lui donne aussi les traits d'une figure privilégiée, à la fois sœur, épouse et mère, alliant charme et force, compassion et foi inébranlable dans la vie et dans l'action. [...] Déjouant par son innocence et sa force de caractère tous les pièges, restant obstinément vertueuse, non sans invraisemblance, orpheline pauvre montée au faite de la société par sa seule moralité et son seul mérite, finissant par inspirer à tous le respect, Denise est une créature de rêve en laquelle Zola incarne, contre la théorie schopenhauerienne de la bêtise finale du monde, sa croyance au travail, à la vertu, au courage et à l'amour²¹.

Qu'en est-il des autres personnages féminins présentés par le texte ? À quelques exceptions près, les autres femmes sont connotées négativement dans *Au Bonheur des Dames*, car elles ne sont ni pauvres, ni vertueuses, ni vierges: «En moraliste, [le romancier] accentue et souligne ce qu'il voit d'excellent et de ferme dans cette jeune fille équilibrée, et cela pour l'opposer à son entourage, en proie à la débauche²².»

Parmi les clientes du grand magasin, le roman suivra particulièrement un groupe de femmes réapparaissant tout au long du récit, au rythme des grandes ventes que le Bonheur organise. Ces femmes font partie de la bourgeoisie pour la plupart, et chacune d'entre elles semble souffrir d'une façon ou d'une autre de la névrose féminine moderne, la consommation frénétique, véritable monomanie si

²¹ Colette Becker, «Préface», *Au Bonheur des dames*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1991, p. 686-687.

²² Anna Krakowski, *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974, p. 96. L'entourage débauché de Denise désigne ici les autres femmes, soit les clientes «pathologiques», soit les vendeuses à la moralité douteuse.

l'on en croit le roman. En effet, en bon romancier expérimental, Zola a incarné en elles différentes dispositions caractéristiques de la «psychologie de l'acheteuse». En fait, elles sont décrites uniquement dans cette occupation quasi-pathologique de consommatrices:

Cette soie, depuis que les réclames étaient lancées, occupait dans leur vie quotidienne une place considérable. Elles en causaient, elles se la promettaient, travaillées de désir et de doute. Et, sous la curiosité bavarde dont elles accablaient le jeune homme, apparaissaient leurs tempéraments particuliers d'acheteuses. (*BdD*, 113)

Ces femmes sont méprisées et condamnées par la narration, puisque les stratégies de marketing de Mouret fonctionnent et les font tourner en bourriques²³. À l'opposé, Denise reste de glace devant le luxe des marchandises, et, hors de l'incipit, son comportement n'est pas celui d'une consommatrice, mais au contraire celui d'une économe de première classe²⁴. De plus, l'une des femmes de ce groupe de *fashion victims* avant la lettre, Mme Desforges, est la maîtresse de Mouret au commencement de l'intrigue; par jalousie et instinct de possession, elle ose vouloir du mal à Denise, ce qui la discrédite définitivement aux yeux de Mouret, et par ricochet, aux yeux des lecteurs. Notre héroïne ne trouve donc pas là de rivale véritable.

²³ Ces femmes sont les névrosées par excellence de la civilisation moderne, des hystériques au désir dévié: «On ne compte plus les méfaits provoqués par le délire d'achat des clientes du Bonheur des dames: déchéance morale des femmes elles-mêmes qui se mettent à voler par "perversion du désir", indulgences coupables des Mme de Boves qui acceptent toutes les compromissions pourvu qu'elles puissent acheter toujours davantage, ruine et destruction de l'homme en la personne d'un mari, M. Marty, victime des dépenses folles de sa femme et de sa fille.» *L'Éros et la femme chez Zola, op. cit.*, p. 54.

²⁴ Il y aurait d'ailleurs lieu d'analyser davantage la corrélation établie par la narration entre dépense économique et dépense libidinale; de ce point de vue, la parcimonie de Denise réaffirme sa vertu de vierge.

Un deuxième groupe de femmes se révèle peu recommandable, celui que forment les vendeuses du Bonheur des Dames. Vaniteuses et paresseuses, elles ont souvent la mauvaise idée d'avoir un amant à l'extérieur. Les vendeuses du rayon des confections sont méchantes, veules, feignant une affection sans bornes et servile pour la première de rayon. Ce portrait s'applique à tout le petit peuple employé par Mouret dans les rayons de son magasin: trop préoccupés par les chiffres de vente et par les moyens d'arriver à améliorer leur sort dans une économie que l'on dit de lutte pour la vie, les vendeurs et vendeuses sont souvent médiocres et la description réaliste des aléas de leur existence donne droit à des scènes révoltantes.

Mais d'un point de vue extérieur et sociologique, les vendeuses et les autres employés de commerce sont en train de former une nouvelle catégorie sociale – la petite classe moyenne – à mesure que l'économie évolue et favorise le nouveau commerce. Ces pionniers n'ont en quelque sorte pas de modèle et pas d'histoire. Par conséquent, ils ne peuvent que copier les gestes qui correspondent selon eux à l'habitus bourgeois, manifestant en cela le caractère neuf, original de leur position, puisqu'ils ne sont ni ouvriers, ni bourgeois. Dans un système social très codifié où chacun reste à sa place, cette cohorte de parvenus envahissant Paris modifie les

rapports sociaux²⁵. Les vendeuses qui jouent à la dame sont, de par leur statut social incertain et flou, considérées très négativement²⁶:

Mais c'était justement ces allures de dames qui intimidait la jeune fille. Presque toutes les vendeuses, dans leur frottement quotidien avec la clientèle riche, *prenaient des grâces, finissaient par être d'une classe vague, flottant entre l'ouvrière et la bourgeoise*; et sous leur art de s'habiller, sous les manières et les phrases apprises, il n'y avait souvent qu'une *instruction fausse*, la lecture des petits journaux, des tirades de drame, toutes les sottises courantes du pavé de Paris²⁷. (BdD, 184)

La seule vendeuse présentée avec un peu plus d'empathie, Pauline, du rayon lingerie, est le prototype de la vendeuse entretenue. Elle épouse son amant et *tombe* enceinte, mais le fait qu'elle stagne dans la hiérarchie des vendeuses, qu'elle ait un besoin croissant de l'influence de Denise pour survivre au sein du commerce, montre qu'elle est faible, pitoyable, victime de son laisser-aller moral. Denise refuse ce genre de solution dès le début du roman, alors qu'elle n'est pas encore devenue l'une des vendeuses du Bonheur des Dames:

"Oh! mon oncle, me marier ! vous n'y pensez pas!... Et les petits?" Elle finit par rire, tant l'idée lui semblait baroque. D'ailleurs, est-ce qu'un homme aurait voulu d'elle sans un sou, pas plus grosse qu'une mauviette, et pas belle encore? Non, non, jamais elle ne se marierait, elle avait assez de deux enfants (BdD, 51).

²⁵ À ce sujet, Philippe Hamon remarque la nature «topographique» du classement social des personnages, particulièrement révélée par les parvenus: «personnage type imposé par un tel cahier des charges, le personnage du parvenu, rôle stéréotypé imposé aussi par le Second Empire, [...] incarne et cumule ces deux fonctions complémentaires: en tant que personnage "déclassé", en instance de transfert social, que personnage médiateur mobile, il peut parcourir aisément (et donc décrire par son parcours et ses discours) les différents espaces réels ainsi que les cloisonnements et les espaces sociaux; en tant que personnage vaniteux sacrifiant tout à la "pose" et à "l'étalage", il dévoilera et se dévoilera perpétuellement, il fera émerger l'être caché des choses et des êtres qu'il fréquente derrière leur paraître.» (*Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 37)

²⁶ «In this regard, one might speak of a sort of third class, as one does or used to do of a third sex, or still, according to Zola, of a sort of neutral class, for the loss of social markers goes hand in hand with an ambiguous, louche sexual status.» Naomi Schor, *op. cit.*, p. 152.

²⁷ C'est nous qui soulignons.

Dans la pensée de Zola, le fait de prendre un amant va de pair avec la condition de demoiselle de magasin²⁸. À cet égard, Chantal Bertrand-Jennings souligne le caractère accusateur du roman:

Ne pouvant arriver à boucler leur maigre budget, les vendeuses se font le plus souvent aider par un amant complaisant, puisqu'une "femme, à Paris, ne pouvait vivre de son travail." Phrase révélatrice qui dénonce une manœuvre concertée du système social visant à avilir la femme pour mieux la garder sous sa tutelle²⁹.

Pourtant, et c'est une qualité qui la sépare d'emblée de ses semblables, Denise se rebiffe face à cette idée d'une manière si absolue qu'elle semble par le fait même ne pas appartenir à ce type de «vendeuses-vendues». Ainsi se révèle-t-elle lors d'un échange à cœur ouvert avec Pauline:

– Moi, à votre place, je prendrais quelqu'un. – Comment, prendre quelqu'un? murmura Denise, sans comprendre d'abord. Lorsqu'elle eut compris, elle retira ses mains, elle resta toute sotte. Ce conseil la gênait comme une idée qui ne lui était jamais venue, et dont elle ne voyait pas l'avantage.[...] Ça vous semble donc vilain? – Non, répondit Denise. Ça ne me va pas, voilà tout. (*BdD*, 160-161)

En dehors de ses collègues de travail du Bonheur, Denise côtoie deux femmes par rapport auxquelles elle sera comparée et favorisée par le narrateur: il s'agit de sa tante Élisabeth Baudu et de la fille de celle-ci, sa cousine Geneviève, qui forment le troisième groupe de personnages féminins. Appartenant toutes deux à l'ancien commerce (elles travaillent à la boutique de Baudu, Le Vieil Elbeuf), elles sont par le fait même classées dès le départ dans la catégorie des «condamnés à

²⁸ Voir entre autres son article «Les demoiselles de magasin» (*Gil Blas*, 16-01-1882) et les notes préparatoires à la rédaction d'*Au Bonheur des Dames*.

²⁹ Chantal Bertrand-Jennings, «Zola féministe ?» dans *Les Cahiers naturalistes*, vol. 18, n°44, 1972, p. 178.

mort». Lorsque Denise entre dans l'intimité familiale, elle ne peut s'empêcher de remarquer la piètre santé économique de la boutique, qui déteint sur l'état physique des membres de la famille:

La première était une petite femme mangée d'anémie, toute blanche, les cheveux blancs, les yeux blancs, les lèvres blanches. Geneviève, chez qui s'aggravait encore la dégénérescence de sa mère, avait la débilité et la décoloration d'une plante grandie à l'ombre. Pourtant, des cheveux noirs magnifiques, épais et lourds, poussés comme par miracle dans cette chair pauvre, lui donnaient un charme triste. (*BdD*, 47-48)

Par ailleurs, faisant ressortir davantage l'opposition mort / vie qui redouble tant l'opposition des personnages que celle des deux types de commerce, le récit présente la «tentation» de Denise:

Denise, depuis le matin, subissait la tentation. Ce magasin, si vaste pour elle, où elle voyait entrer en une heure plus de monde qu'il n'en venait chez Cornaille en six mois, l'étourdissait et l'attirait; et il y avait, dans son désir d'y pénétrer, une peur vague qui achevait de la séduire. En même temps, la boutique de son oncle lui causait un sentiment de malaise. C'était un dédain irraisonné, une répugnance instinctive pour ce trou glacial de l'ancien commerce. Toutes ses sensations, son entrée inquiète, l'accueil aigri de ses parents, le déjeuner triste sous un jour de cachot, son attente au milieu de la solitude ensommeillée de cette vieille maison agonisante, se résumaient en une sourde protestation, en une passion de la vie et de la lumière. (*BdD*, 54)

Si Denise, par ses liens familiaux, appartient aux Baudu, tout au long de l'intrigue elle les regarde pourtant d'un œil extérieur (quoique empreint de son abondante pitié naturelle), car elle passe rapidement du côté de la vie, du côté du Bonheur et du côté des dames.

Libérée des chaînes familiales, mais assez sage pour ne pas se jeter dans les bras d'un quelconque amant comme le font rapidement ses compagnes de travail, et de plus, assez maîtresse d'elle-même pour ne pas perdre la tête et être séduite par la mode comme le sont les clientes du Bonheur, Denise, en somme, n'a qu'une

véritable concurrente sur le terrain de la vertu et de la perfection. Cette femme, Mme Hédouin, est l'image même de la perfection puisqu'on ne la voit qu'en portrait-icône³⁰ et à travers les paroles des autres: elle est morte. Première épouse de Mouret à l'époque de *Pot-Bouille*, un malencontreux accident l'a tuée lors des premiers travaux d'agrandissement du Bonheur. La légende du quartier court à l'effet que son sang recouvrirait les pierres de fondation du magasin, donnant ainsi à sa mort un sens symbolique et sacrificiel de meurtre fondateur de la ville nouvelle, à l'instar des mythes historiques tel celui de Romulus et Remus. Son portrait meuble un mur du bureau de Mouret, et Mme Hédouin, de son regard figé, et du haut de son cadre, observe toutes les péripéties du roman, allant jusqu'à bénir le baiser final: «Une dernière rumeur monta du Bonheur des dames, l'acclamation lointaine d'une foule. Le portrait de Mme Hédouin souriait toujours, de ses lèvres peintes.» (*BdD*, 442)

Pourtant, l'épouse défunte inspire au départ une certaine crainte à Denise, car elle renvoie à tout un côté sombre et violent du Progrès triomphant. Mme Hédouin est vue comme «la femme morte», c'est celle qui a été sacrifiée au nom du capitalisme, c'est aussi plus généralement l'emblème de la victime du Bonheur des Dames. C'est ce qu'avance Colette Becker, qui désigne ainsi le fait que le roman a quelque chose du conte:

Le magasin est un monstre, un colosse, un ogre qui se repaît de marchandises, mais surtout de chair et de sang: sang de Caroline Hédouin dans ses fondations, première tache et premier meurtre symbolique, à valeur

³⁰ Au sujet de la résonance religieuse du portrait de Mme Hédouin, voir l'étude d'Alfred Kahanov: «Une icône dans l'œuvre de Zola: le portrait de Mme Hédouin dans *Au Bonheur des Dames*», *Les Cahiers naturalistes*, n°69, 1995, p. 127-138.

rituelle [...], chair de tout le quartier qu'il dévore peu à peu comme il le fait des clientes, des fabricants, des vendeuses et des vendeurs, y compris Denise³¹.

Cependant, les choses sont plus complexes, car, à la fin du roman, alors que Denise est définitivement passée du côté des «dominants» (elle est la «reine» du Bonheur), le portrait lui assure une sorte de protection, comme si, aux yeux de Mouret, Denise était véritablement devenue un double de la première épouse disparue, et que la jeune femme n'avait plus, à proprement parler, de rivale:

Les yeux de Denise, involontairement, s'étaient levés sur le portrait de Mme Hédouin, de cette dame si belle et si sage, dont le sang, disait-on, portait bonheur à la maison. Mouret suivit le regard de la jeune fille, en tressaillant, car il avait cru entendre sa femme morte prononcer la phrase, une phrase à elle, qu'il reconnaissait. Et c'était comme une résurrection, il retrouvait chez Denise le bon sens, le juste équilibre de celle qu'il avait perdue, jusqu'à la voix douce, avare de paroles inutiles. (*BdD*, 367)

La passation du doux pouvoir de la défunte épouse à celle qui poursuivra son œuvre emprunte des voies presque religieuses de «résurrection», par une mystérieuse filiation assurant la pérennité de la présence féminine; de plus, l'attitude caractéristique des deux femmes, portées toutes deux plus vers le silence que vers les habituels déluges de parole féminins, évoque la figure du sphinx.

Par ailleurs, onomastiquement, le nom de Mme Hédouin se prête à une analyse des plus intéressantes. En effet, elle n'est jamais présentée dans le roman comme feu Mme Mouret, alors qu'à la fin de *Pot-Bouille*, elle avait troqué le nom de son ancien mari pour celui d'Octave Mouret: «Seule, madame Mouret, assise enfin [...] gardait sa tranquillité souriante³².» Cette contradiction narrative est

³¹ Colette Becker, «Préface», *Au Bonheur des Dames*, Éditions Robert Laffont, «Bouquins», 1992, p. 683.

³² Émile Zola, *Pot-Bouille*, Paris, Éd. Fasquelle, Le Livre de poche, 1970, p. 423.

éloquente: c'est comme si elle laissait d'avance le champ libre à Denise, n'occupant nullement la place de l'épouse rivale (à défaut de quoi Denise, en position d'illégitimité, aurait manqué de vertu). Élevée au statut d'ancienne sainte patronne du nouveau commerce, ou même de bonne fée (alors que Denise figure quant à elle la *patronne sainte*), sa présence immatérielle baigne le récit tout comme son regard meuble le bureau du patron. Pourtant, Zola avait au départ imaginé une tout autre issue à ce triangle amoureux, comme le mentionne Philippe Hamon:

Et, rappelons que Mme Hédouin morte, dont le souvenir hante et "bloque" Denise dans *Au Bonheur des Dames*, était prévue, dans les premières recherches du dossier préparatoire, comme vivant encore dans le roman, et mourant à la fin en donnant Denise à Octave. [Ce personnage entre ainsi dans la catégorie zolienne de la femme morte] régulatrice de l'érotisme des personnages "vivants" du texte³³.

L'épouse aurait alors incarné complètement le rôle de *celle qui mourrait*, réalisant la paronomase de son patronyme légal; dans le cas contraire, sa mystérieuse présence absente lui donne un statut d'«autre» et rappelle son appartenance à une autre époque (celle d'une autre administration), ce qui explique en grande partie le choix narratif de son nom, distinct de celui d'Octave.

Denise Baudu se détache nettement des autres figures féminines du roman (les vendeuses, les acheteuses, les commerçantes de sa famille, Mme Hédouin), et de l'ensemble des femmes des *Rougon-Macquart*. Elle est la femme idéale et idéalisée. La fin du texte la décrit au sommet de sa gloire de femme: un riche

³³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 54.

propriétaire l'aime et l'épouse, elle a accompli son devoir d'employée modèle, et par-dessus tout elle est restée vertueuse.

B) Les revers d'un triomphe

Ce que nous venons d'énoncer avec une pointe d'ironie se trouve tel quel, ou à peu près, dans les entours du texte de Zola. Ce dernier a réellement voulu faire de son roman le lieu de la vengeance des femmes sur l'homme qui les exploitait, puisqu'il écrit la phrase suivante dans le plan général des *Rougon-Macquart*: «Octave exploitant la Femme, puis, exploité et vaincu par la Femme³⁴». Or, une lecture plus minutieuse du texte permet de mettre en lumière, non pas les opinions féministes de Zola, qui pourraient sembler manifestes à première vue³⁵, mais une stratégie idéologique plus complexe: la collaboration tacite ou voulue de la femme, sous les traits de Denise, à sa propre exploitation.

Il faut d'abord remarquer que ce qui arrive à Denise est souvent le fruit du hasard, ou le résultat d'intentions extérieures qu'elle ne perçoit que rarement. Ainsi, la plupart de ses promotions au sein du Bonheur viennent du fait que Mouret tente de la séduire et lui fait miroiter mille faveurs. Il en va de même au début du roman avec l'embauche de Denise, due beaucoup plus à la pitié qu'à la compétence de la

³⁴ Cité dans Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1986, p. 53.

³⁵ Car, selon Chantal Bertrand-Jennings, «le thème de la “revanche par le sexe” apparaît également dans *Au Bonheur des Dames*. C'est l'humble et pure Denise Baudu qui, sans le savoir, vengera le peuple des clientes exploitées et ruinées par Mouret. “Redoutable dans sa douceur”, elle réussira en effet à se faire épouser par celui qui voulait rester célibataire et son mariage est présenté dans le roman comme la revanche de toutes les femmes.» («Zola féministe ?», *op. cit.*, vol 19 n° 45, 1973, p. 1).

jeune provinciale. Certes, Denise se révèle par la suite une excellente vendeuse, digne de ses fonctions, mais jamais elle ne fait montre d'une quelconque volonté d'ascension sociale, ou de quelque ambition personnelle que ce soit, ne réclamant rien pour elle-même — pas même une hausse de salaire. La jeune fille se trouve dans une position où elle subit davantage qu'elle n'agit, tant dans le domaine sentimental que dans celui de sa carrière. En d'autres termes, rien de ce qui lui arrive n'est de sa faute ou dû à sa volonté. Or cette passivité, cette docilité sont précisément la raison pour laquelle elle «mérite» le sort exemplaire qui lui est réservé. En effet, dans une axiologie patriarcale fondée sur la valeur d'échange de l'hymen féminin, la seule action possible pour la jeune fille est celle d'attendre patiemment:

Quant à la passivité, c'est une position à laquelle sont condamnées *a priori* les jeunes filles sous peine de perdre ce qui fait génériquement leur principale qualité, à savoir la docilité: une fille entreprenante, qui transgresse cette passivité par des initiatives trop visibles, prend le risque de se compromettre, ruinant sa réputation et, avec elle, ses chances de mariages. La passivité sied aux filles: c'est même un trait identitaire, un paramètre constitutif de la féminité en tant qu'elle se différencie de la virilité [...]. Aussi le problème des filles n'est-il pas tant de bien choisir, n'ayant guère le loisir de le faire [...] leur vrai problème est d'être bien choisies, c'est-à-dire choisies par l'homme qui leur convient³⁶.

La véritable ascension sociale, celle qui arrive par l'union avec plus riche que soi, est donc incompatible, si l'on prolonge la réflexion de Nathalie Heinich, avec tout volontarisme ou carriérisme, avec toute action délibérément planifiée et calculée. Cette répartition de l'attitude professionnelle selon les sexes, bien présente chez Zola, fera l'objet d'une étude comparative un peu plus loin.

³⁶ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 53.

Si Denise est élue, non pas *malgré* son manque d'ambition, mais bien à *cause* de celui-ci, d'autres qualités intellectuelles lui sont cependant reconnues. En effet, la protagoniste est dotée d'une certaine intelligence. Dans un siècle où l'on n'hésite pas, par exemple, à dire que le beau sexe n'a que des instincts, et que le cerveau féminin, est «qualitativement défini par une "inaction cérébrale héréditaire" qui explique [que les femmes] n'aient "pas le don de l'invention", ne "conçoivent que difficilement l'abstraction" et "manquent d'envergure" dans les lettres³⁷», Denise, elle, a des idées. Elle se montre d'emblée en accord avec le progrès, l'évolution des mœurs commerciales et l'avènement définitif des grands magasins³⁸. Jeune femme à l'esprit moderne, elle sera même à l'origine de plusieurs changements dans le fonctionnement du Bonheur des Dames, grâce à la bonne influence qu'elle a sur Octave Mouret. Pourtant, ces mesures visant à assurer une meilleure production et une meilleure qualité de vie aux employés du magasin (pour améliorer le rendement, toujours) contribuent à faire grossir le chiffre d'affaires, c'est-à-dire à tirer encore plus d'argent de la poche des clientes. De plus, c'est à travers le personnage de la jeune Baudu que Zola met en circulation des idées qui se veulent très progressistes et loin en avance sur leur temps, puisqu'on peut lire des paroles bien improbables dans la bouche d'une jeune femme relativement peu instruite:

³⁷ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989, p. 477

³⁸ Signes d'intelligence dans le système zolien qui entend faire l'apologie du nouveau commerce, mais également signes de consentement à l'exploitation capitaliste, les idées de Denise sont exposées au chapitre VII, au moment où elle ne travaille plus pour Mouret: «Alors, Denise, gagnée par cette familiarité, se livra davantage, laissa voir qu'elle était pour les grands magasins, dans la bataille livrée entre ceux-ci et le petit commerce; elle s'animait, citait des exemples, se montrait au courant de la question, remplie même d'idées larges et nouvelles. Lui, ravi, l'écoutait avec surprise.» (*BdD*, 229)

Dans sa tête raisonneuse et avisée de Normande, poussaient toutes sortes de projets, ces idées sur le nouveau commerce [...] dont elle avait exprimé quelques-unes, le beau soir de leur promenade aux Tuileries. Elle ne pouvait s'occuper d'une chose, voir fonctionner une besogne, sans être travaillée du besoin de mettre de l'ordre, d'améliorer le mécanisme.[...] Était-ce humain, était-ce juste, cette consommation effroyable de chair que les grands magasins faisaient chaque année? Et elle plaidait la cause des rouages de la machine, *non par des raisons sentimentales, mais par des arguments tirés de l'intérêt même des patrons*. [...] Parfois, elle s'animait, elle voyait l'immense bazar idéal, le phalanstère du négoce, où chacun aurait sa part exacte des bénéfices, selon ses mérites, avec la certitude du lendemain, assurée à l'aide d'un contrat. [...] C'était l'embryon des vastes sociétés ouvrières du vingtième siècle. (*BdD*, p. 370-371 [nous soulignons])

C'est lorsqu'il la fait réfléchir sur les données sociales propres à l'explosion du nouveau commerce que Zola se montre à la fois le plus audacieux et le plus problématique dans son portrait de Denise. Elle est sans contredit celle qui incarne le bon sens, l'excellence morale et la modération, qualités toutes féminines. Mais lorsqu'il est question de révolution commerciale, elle a son mot à dire et ses propres idées, loin de toute «raison sentimentale», et plutôt près de l'«intérêt des patrons». Sa vision de l'amélioration des conditions de travail («selon ses mérites», «à l'aide d'un contrat») relève d'une position proto-syndicaliste et méritocratique, ce qui la fait passer pour salutaire et généreuse. De ce point de vue, tout en présentant cette union comme une «mutation humanitaire de l'exploitation à outrance», comme le dit Colette Becker³⁹, la narration montre la jeune Baudu collaborant à la construction d'un des chars d'assaut du capitalisme, et du même coup, à l'entreprise d'exploitation des femmes conçue et orchestrée par Mouret. Cette spéculation organisée sur les «faiblesses» féminines, jamais véritablement

³⁹ Colette Becker, *Émile Zola*, Paris, Hachette Supérieur, «Portraits littéraires», 1993, p.132. Sur ce point cependant, le roman est beaucoup plus incertain que la croyance que cette citation prête à son auteur.

condamnée par le roman, est corroborée par l'assentiment de Denise et les améliorations qu'elle introduit dans l'organisation du travail. Le machiavélisme commercial d'Octave Mouret est excusé par la nécessité du progrès en marche et rendu triomphal par son alliance-*happy ending* avec Denise. Ceci participe du combat mythique, exposé dans le récit, entre l'ancien commerce et le nouveau commerce qui naît et dévore impitoyablement les boutiques et les familles de l'économie traditionnelle, laissant dans son sillage force cadavres.

Toute cette présence de la mort, perceptible dès l'incipit, est cependant balayée de la main aussitôt après avoir été mise en lumière. Car la mort va dans le sens de l'Histoire, les dents de fer du grand commerce sont bénies⁴⁰. Tout ne finit-il pas par un beau mariage, signe de la réconciliation des classes et du rétablissement du pont entre le vieux et le neuf ? C'est ainsi qu'il faut lire l'épisode de la grande vente de blanc, vente ultime où Mouret joue son va-tout, et qui donne un air de purification à sa victoire sanglante et définitive sur le commerce traditionnel.

Dans les derniers chapitres d'*Au Bonheur des Dames*, celui-ci est littéralement torturé par le désir et les sentiments qu'il éprouve pour la jeune vendeuse. Cette situation l'amène à une longue réflexion sur ce qu'il pense de Denise et de

⁴⁰ Comme le montre Chantal Bertrand-Jennings, «Avec les romans des luttes économiques où s'affrontent les grands capitaines de l'industrie, des finances et du commerce modernes, ou encore avec ceux qui relatent un combat d'ordre métaphysique, le signe de l'espace victorieux est plus ambigu, comme l'est aussi d'ailleurs la victoire elle-même. [...] le lieu effrayant et dévorateur est ici connoté positivement. Les présupposés du texte laissent en effet entendre un parti pris enthousiaste pour l'expansion commerciale et l'avènement de capitaines de l'industrie et du commerce, comme l'indiquent à la fois le dénouement favorable au grand magasin, et l'assertion répétée inlassablement au long du roman que les diverses morts causées par le Bonheur dans son essor sont nécessaires, car "l'œuvre de vie [...] veut la mort pour continuelle semence".» *Espaces romanesques: Zola, Sherbrooke, Naaman*, 1987, p. 73-75

l'attraction qu'elle exerce sur lui: «moutonnaire», Denise est «redoutable», c'est une «enfant» qui le «torture»;

Longtemps, il s'était révolté, et parfois encore, il s'indignait, il voulait se dégager de cette possession imbécile. Qu'avait-elle donc pour le lier ainsi ? ne l'avait-il pas vue sans chaussures ? n'était-elle pas entrée presque par charité? Au moins, s'il se fût agi d'une de ces créatures superbes qui ameulent la foule! Mais cette petite fille, cette rien du tout ! Elle avait, en somme, une de ces figures moutonnaires dont on ne dit rien.» (*BdD*, 349)

L'un après l'autre, les clichés s'alignent, lourds de sens, pour déboucher sur le mépris rendu par l'adjectif ovin. De plus, l'argent n'est jamais bien loin lorsque Mouret, très matérialiste, parle de ou à Denise, comme s'il voulait l'acheter. Ceci vient élargir le fossé social qui se creuse entre les deux personnages. Dans le contexte de la fin du XIX^e siècle, où le mariage est une institution qui se monnaie à fort prix, l'une des sources d'angoisse et de colère du propriétaire réside dans le fait que, malgré tout l'argent qu'il peut amasser et offrir à la jeune fille, il ne peut pas l'«avoir»:

Des fureurs lui battaient le crâne d'un flot de sang : il voyait rouge, il rêvait de prendre Denise d'une étreinte, de la garder, en étouffant ses cris. Ensuite, il voulait raisonner, il cherchait des moyens pratiques, pour l'empêcher de franchir la porte; mais il butait sans cesse contre son impuissance, avec la rage de sa force et de son argent inutiles. [...] pris de soudaines colères contre Denise, sentant bien qu'elle était la revanche, craignant de tomber vaincu sur ses millions, brisé comme une paille par l'éternel féminin, le jour où il l'épouserait. Puis, lentement, il redevenait lâche, il discutait ses répugnances: pourquoi trembler? elle était si douce, si raisonnable, qu'il pouvait s'abandonner à elle sans crainte. (*BdD*, 414-415)

Paradoxalement, ce sera quand Mouret s'abandonnera à elle que Denise perdra son indépendance, n'ayant plus désormais le privilège d'être celle qui résiste. Après l'avoir montrée comme une forteresse repoussant tous les assauts, la narration la fait ensuite succomber. De reine, d'égale, elle chute au statut d'épouse, de

subordonnée – comme l’indique la dernière phrase du texte, où les actions de Denise sont soumises à la volonté de Mouret dès l’instant où elle lui dit «oui». Son ascension sociale a décidément un goût amer et laisse entrevoir les jours qui l’attendent après ses noces féériques.

En épousant Mouret, Denise accepte en quelque sorte de se faire «objet». Si l’on observe la structure grammaticale des phrases initiale et finale, un déplacement se profile, à la fois sur le plan grammatical et sur le plan narratif:

Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l’avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d’un wagon de troisième classe.

Il ne lâchait pas Denise, il la serrait éperdument sur sa poitrine, en lui disant qu’elle pouvait partir maintenant, qu’elle passerait un mois à Valognes, ce qui fermerait la bouche du monde, et qu’il irait ensuite l’y chercher lui-même, pour l’en ramener, à son bras, toute-puissante.

Certes la jeune fille devient toute-puissante, et, de ce fait, le texte se clôt sur elle comme il s’ouvre avec elle. Cependant, son statut de sujet à part entière – la narration la plaçant dans le discours et les actions d’un autre – est remis en question, puisqu’il est déterminé par une principale («en lui disant») dont elle n’est pas maîtresse. On pourrait penser que Zola a voulu son roman comme celui de «Denise [...], toute-puissante», mais, sous de si belles intentions, des glissements de sens beaucoup plus complexes surgissent.

Cette analyse des contrecoups négatifs de l’ascension sociale de Denise confirme une division sociale et professionnelle courante à l’époque entre les hommes et les femmes, que Zola ne fait que reproduire dans son œuvre. En effet, il

semble bien que, de par son état de femme, Denise ne puisse espérer qu'une mobilité sociale mitigée et lourde de conséquences, alors que son vis-à-vis, Octave, suit le modèle canonique de l'enrichissement capitaliste. Cette sexualisation des possibles narratifs et sociaux apparaît très nettement lorsque l'on compare point par point les «premiers pas» narratifs des deux personnages.

IV- Octave et Denise, ou deux visions zoliennes de l'ascension sociale

Pour les besoins du récit⁴¹, Zola s'est servi dans *Au Bonheur des Dames* d'un personnage déjà construit dans le roman précédent, *Pot-Bouille*. On y voyait un jeune Provençal ambitieux et passionné venir tenter la fortune à Paris. Mais c'est un homme puissant et dont l'empire ne cesse de croître que nous suivons dans le texte qui nous intéresse. L'ascension sociale de Mouret est enclenchée depuis un certain temps quand elle se poursuit dans *Au Bonheur des Dames*. Cette particularité permet la rare étude comparative de deux parcours semblables dans l'univers zolien, ceux de Denise et d'Octave. Leurs trajectoires, quoique similaires sous plusieurs angles, sont déterminées par le système de valeurs traditionnelles qui répartit séparément les qualités viriles et féminines. La canonique scène d'arrivée à Paris, construite selon les mêmes grandes séquences (généralement placées dans cet ordre: 1. Explications sur le passé du personnage; 2. Arrivée physique dans la capitale; 3.

⁴¹Et sans doute parce qu'il a entamé les recherches préalables aux deux œuvres en même temps.

Premières démarches d'organisation), révèle des différences marquées, liées aux deux types de formation du personnage concerné.

Pot-Bouille donne maintes informations concernant Octave et son passé: appartenant par sa mère aux Rougon et par son père aux Macquart, il est l'un des seuls protagonistes de Zola à être épargné, sans qu'on sache pourquoi, par les tares typiques des descendants d'Adélaïde Fouque, ce qui en fait l'un des seuls personnages complètement positifs des Rougon-Macquart. Après avoir réussi dans le commerce des tissus à Plassans, où il a appris les rudiments de son métier et attrapé la piqure du succès, le jeune Octave décide à vingt-deux ans de monter vers la capitale, puisque, comme il le dit lui-même, «il faut bien conquérir Paris...⁴²» Contrairement à Octave, qui possède des parents et une lignée, Denise Baudu est orpheline, et a charge de ses deux jeunes frères. Venue en dernier recours de Valognes à Paris pour loger chez son oncle, elle veut «tenter la fortune» (*BdD*, 46) puisqu'elle ne gagne pas assez pour nourrir ceux qu'elle appelle ses enfants. L'urgence de sa situation économique et ses lourdes responsabilités familiales la poussent à «tenter» l'impossible pour s'en sortir, tout en n'ayant aucun plan préconçu. Par son attitude, elle ne fait que réagir face aux événements, qui, par leur cruauté, la forcent à agir par nécessité. Octave, de son côté, débarque à Paris tel un soldat paré à l'assaut. C'est un choix librement consenti de sa part; il aurait pu demeurer prospère mercier à Plassans, mais il contemple les rues de son nouveau quartier dans l'excitation, l'insouciance et l'impatience. Enfin, notons que le fait de

⁴² *Op. cit.*, p. 18. Pour des raisons d'économie, nous utiliserons l'abréviation «PB», suivie du numéro de la page d'où est tirée la citation.

débarquer à Paris en provenance de Valognes ou de Plassans est en soi significatif. Dans l'un ou l'autre cas, l'on n'encourt pas les mêmes risques: dans l'ensemble des *Rougon-Macquart*, Plassans a un statut particulier de ville de province typique (songeons au titre *La Conquête de Plassans*) d'où proviennent les ancêtres Rougon et Macquart. Ville du midi riche en rebondissements historiques longuement décrits dans l'univers narratif zolien, Plassans ne satisfait plus Mouret qui en a fait le tour des possibilités et y a fait ses premières armes dans le commerce avant que de décider de monter vers la capitale. Valognes, petite localité normande, n'évoque rien de tout cela. Il n'en sera rien dit de notable dans le texte et le projet de la Valognaise Denise d'aller à Paris semble la seule issue possible.

Les deux cas diffèrent également en ce qui concerne les conditions physiques d'arrivée dans la capitale. La désorganisation domine dans le cas de Denise, qui trimballe ses paquets et ses deux cadets au hasard; ses frères et elle sont perdus dans la grande ville. Le voyage en train de Valognes à Paris est décrit comme rude et épuisant. Puis, dès son arrivée impromptue et non annoncée, et après une longue errance dans Paris, Denise est plongée dans la lutte à finir entre le Bonheur des Dames et la boutique de son oncle Baudu, Le Vieil Elbeuf. Elle n'entre qu'à reculons dans l'univers de ce dernier, repoussant d'obscurité et de déliquescence. Son oncle étant sa seule connaissance à Paris, Denise ne bénéficie pas d'une grande marge de manœuvre, et toutes les espérances de la jeune fille reposent sur lui. Lorsqu'il lui apprend qu'il ne peut l'embaucher à cause des lourdes difficultés financières de son commerce, les projets de Denise s'écroulent momentanément. À l'opposé, la venue d'Octave Mouret est planifiée plusieurs semaines à l'avance. Une

connaissance de Plassans, Achille Campardon, lui a loué une coquette chambre dans le même immeuble bourgeois que lui, et le jeune Mouret prendra ses repas chez les Campardon. Octave arrive en fiacre dans son nouveau quartier, et se permet immédiatement d'analyser la situation:

Les jurons des cochers tapant sur les chevaux qui s'ébrouaient, les coudolements sans fin des trottoirs, la file pressée des boutiques débordantes de commis et de clients, l'étourdissaient; car, s'il avait rêvé Paris plus propre, il ne l'espérait pas d'un commerce aussi âpre, il le sentait publiquement ouvert aux appétits des gaillards solides. (*PB*, 7)

En l'occurrence, il s'inclut lui-même dans la catégorie des gaillards solides. Le fait que le commerce soit sauvage et des plus dynamiques, loin de l'effrayer, l'enivre presque, excite son ambition et lui permet de rêver davantage encore à la conquête de la Ville-lumière. Cette conquête a déjà sémantiquement des résonnances de séduction amoureuse: c'est ainsi qu'il faut lire à double sens l'expression «un commerce aussi âpre»: à la fois violente et désagréable, ce genre d'entreprise n'est pas à la portée de tous, mais évoque aussi une fréquentation ardente et avide. De même, Paris prend des allures de prostituée, «publiquement ouvert[e] à l'appétit des gaillards solides».

Enfin, pour ce qui est des premiers pas parisiens de nos deux jeunes héros — il a vingt-deux ans, elle vingt ans — dans le domaine du commerce, encore une fois la chance semble sourire à Octave. Denise, elle, traverse des épreuves difficiles. Ballottée à droite et à gauche dès le moment où son oncle dit ne pas pouvoir l'engager, elle atterrit chez Vinçard, un marchand voisin qui, lui non plus, ne peut lui offrir de place. Finalement, un employé du Bonheur des Dames lui suggère d'aller voir au rayon des confections. Malgré l'indignation de l'oncle Baudu devant

cette idée, Denise hésite entre la modestie et la vanité: «Denise était devenue toute rouge: entrer dans ce grand magasin, jamais elle n'oserait ! et l'idée d'y être la comblait d'orgueil.» (*BdD*, 57) Ses débuts dans l'ancre du nouveau commerce, placés dès le départ sous le signe du hasard, seront semés d'embûches, tel un périlleux chemin de croix. Du côté d'Octave, les choses sont très différentes. À peine a-t-il le temps d'esquisser un plan de carrière à Paris que déjà «on» lui a trouvé une «situation» dans un magasin «à deux pas d'ici»: «Il remerciait, s'étonnant comme en pays de Cocagne, demandant par plaisanterie s'il n'allait pas trouver, le soir, une femme et cent mille francs de rente dans sa chambre [...]» (*PB*, 18-19) Or, l'emploi en question s'avère être au Bonheur des Dames, alors jeune et modeste maison familiale de «nouveau-tés» dirigée par la main doucement ferme de Caroline Hédouin. Décidément, le destin d'Octave est tracé d'avance et le moins qu'on puisse dire est qu'il sait en lire les signes, à telle enseigne qu'il entrevoit déjà, à la fin du premier chapitre, les conquêtes féminines (dont celle de sa nouvelle patronne) qui seront la clé de son succès:

Il se retournait fiévreusement, la cervelle occupée des figures nouvelles qu'il avait vues. Pourquoi diable les Campardon se montraient-ils si aimables ? Est-ce qu'ils rêvaient, plus tard, de lui donner leur fille ? Peut-être aussi le mari le prenait-il en pension pour occuper et égayer sa femme ? Et cette pauvre dame, quelle drôle de maladie pouvait-elle avoir ? Puis ses idées se brouillèrent davantage, il vit passer des ombres: la petite madame Pichon, sa voisine, avec ses regards vides et clairs; la belle madame Hédouin, correcte et sérieuse dans sa robe noire; et les yeux ardents de madame Valérie; et le rire gai de mademoiselle Josserand. Comme il en poussait en quelques heures, sur le pavé de Paris ! Toujours il avait rêvé cela, des dames qui le prendraient par la main et qui l'aideraient dans ses affaires. Mais celles-là revenaient, se mêlaient avec une obstination fatigante. Il ne savait laquelle choisir, il s'efforçait de garder sa voix tendre, ses gestes câlins. Et, brusquement, accablé, exaspéré, il céda à son fond de brutalité, au dédain féroce qu'il avait de la femme, sous son air d'adoration amoureuse. – Vont-

elles me laisser dormir à la fin ! [...] La première qui voudra je m'en fiche ! et toutes à la fois, si ça leur plaît ! (*PB*, 26-27)

L'ascension sociale de Mouret est en somme rendue possible par son utilisation des femmes. Qu'elles soient femmes de pouvoir, relations, clientes, il se servira d'elles de toutes les manières imaginables. Cette façon de faire sied bien au personnage décrit comme un véritable séducteur. Son ascension dans la société allie en cela réussite sexuelle et réussite économique, qui sont vraisemblablement les signes mêmes de la virilité conquérante façon Zola, et les marques du prédateur capitaliste. Bien entendu, il en va tout autrement des mœurs de Denise, qui se doivent d'être irréprochables de vertu pour lui mériter une fin digne des meilleurs contes de fées⁴³.

Les différences de caractère et de valeurs entre les deux personnages dont nous venons de faire le survol sont typiques du système zolien, qui, comme nous l'avons vu, fonctionne le plus souvent sur un mode binaire, répartissant en camps distincts les méritants et les damnés. Cependant, dans le cas d'*Au Bonheur des Dames*, la vision habituellement manichéenne de Zola se brouille quelque peu.

Dans ses romans, Zola prend souvent directement ou indirectement la défense de la femme en qui il voit un être bafoué et asservi par l'homme et la société. La femme lui apparaît en général comme la proie naturelle de son compagnon, qui peut impunément l'humilier, la brutaliser, faire d'elle enfin

⁴³ À ce sujet, Chantal Bertrand-Jennings remarque qu'«Il est révélateur de constater que, chez ces [femmes caricaturées], ce sont justement la force de caractère, l'initiative, l'autorité, l'ambition, l'indépendance, que Zola condamne, toutes caractéristiques considérées comme des vertus chez un homme. Au contraire, les vertus féminines qu'il glorifie et donne en partage à ses héroïnes idéales ont le côté passif, voire négatif de celles qui ont toujours été l'apanage de la femme traditionnelle. Douce et chaste, tendre et pudique, humble et soumise, effacée, elle se consacre corps et âme au bien des autres avec un dévouement et une abnégation exemplaires. D'ailleurs, à la parution de *Au Bonheur des Dames*, *Le Radical* célébrait avec émotion "la noble peinture" de Denise Baudu, jeune fille "humble" et "honnête" comme devraient l'être toutes les jeunes filles du peuple.» (*Zola féministe ?*), *op. cit.*, p. 15) En ce sens, l'initiative permise à Denise dans le récit ne ressemble à rien à une conquête ou à de l'ambition.

un objet commode d'utilité, de plaisir ou de profit dont il use à son gré. Cette exploitation de la femme par l'homme s'incarne dans le personnage de l'arriviste, celui qui possède l'art de faire servir la femme à son ascension sociale ou à l'établissement de sa fortune⁴⁴.

Effectivement, alors que le journaliste Zola a souvent pris parti pour la femme, et que le romancier a célébré les vertus de figures féminines idéalisées et sauvant le monde, dans le cas qui nous préoccupe, la «victoire» de Denise sur Octave ressemble bien plus à une annihilation de la menace qu'elle représente dans l'empire Mouret (aux yeux de Bourdoncle) qu'à l'asservissement du patron aux beaux yeux de la jeune vendeuse, comme la narration tente de nous en convaincre. Si Zola dénonce habituellement les mauvais traitements subis par les femmes, pourquoi excuse-t-il Octave Mouret d'avoir érigé une immense machine à exploiter la femme ? Tout simplement parce que Mouret croit en son siècle et a foi dans le progrès, mais aussi parce que l'exploitation est pardonnable si la réparation et la rédemption propres au mariage trouvent leur place dans le récit. Observons donc maintenant comment le mariage final est introduit dans la narration, lors de ce morceau de clôture qu'est l'excipit.

⁴⁴ Chantal Bertrand-Jennings, «Zola féministe ?», *op. cit.*, p. 174.

V- L'excipit d'*Au Bonheur des Dames*

A) La clôture du récit: Mouret vainqueur / vaincu

La fin du roman consacre l'ascension sociale de Denise Baudu, partie de rien et finissant par épouser son puissant patron. Tout comme l'incipit contient de nombreux indices préfigurant ce qui va suivre, l'épilogue laisse le lecteur sur une image bien choisie, qui clôture à la fois l'histoire et le destin des personnages. Nous choisissons de délimiter ainsi le morceau de clôture, qui va de la page 436 à la page 442 de notre édition : la dernière vente achevée, Mouret se promène au-dessus de la foule de ses clientes et contemple les résultats triomphants de sa stratégie. Puis, alors que les recettes de cette vente dépassent le million de francs accumulés en un jour, il assoit Denise sur les pièces d'or étalées sur son bureau et la demande en mariage. Cette conclusion donne lieu à une grande réflexion de l'homme d'affaires sur la réussite de son commerce et unit dans l'eau de rose deux cœurs déjà épris l'un de l'autre.

Cependant, il convient auparavant d'observer de près cette grande vente finale, qui confirme le triomphe commercial d'Octave Mouret. Le grand magasin est alors devenu «le temple élevé à la folie dépensière de la mode» (*BdD*, 404), et Mouret pense à faire inaugurer son magasin par l'archevêque⁴⁵. Ce morceau de

⁴⁵Le cynisme de la narration à l'égard de la religion catholique, utilisable à merci, est ici évident: «[Mouret] était surtout exaspéré de n'avoir pas eu une idée géniale de Bouthemont: ce bon vivant ne venait-il pas de faire bénir ses magasins par le curé de la Madeleine, suivi de tout son clergé ! une cérémonie étonnante, une pompe religieuse promenée de la soierie à la ganterie, Dieu tombé dans les pantalons de femme et dans les corsets; ce qui n'avait pas empêché le tout de brûler, mais ce qui valait un million d'annonces, tellement le coup était porté sur la clientèle mondaine. Mouret, depuis ce temps, rêvait d'avoir l'archevêque.» (*BdD*, 406-407)

bravoure descriptive, typiquement zolienne, présente longuement la grande exposition de blanc comme une noce avant la noce:

Et la merveille, l'autel de cette religion du blanc, était, au-dessus du comptoir des soieries, dans le grand hall, une tente faite de rideaux blancs, qui descendaient du vitrage. Les mousselines, les gazes, les guipures d'art, coulaient à flots légers, pendant que des tulles brodés, très riches, et des pièces de soie orientale, lamées d'argent, servaient de fond à cette décoration géante, qui tenait du tabernacle et de l'alcôve. On aurait dit un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute-puissante, avec le voile blanc des épousées. (*BdD*, 410)

À ce moment du récit s'associent enfin clairement virginité, culte, mariage, et la référence à Denise, appelée par le terme «toute-puissante», qui fermera le roman. C'est elle la princesse des légendes modernes, celle-là même qui recevra en honneur suprême le «voile blanc des épousées».

Dans un mouvement toujours aussi cinématographique que celui qui se manifestait dans l'incipit, le récit décrit en un long travelling l'état du Bonheur des Dames après cette ultime journée de vente. L'éclat proprement moderne des lampes électriques inonde d'une clarté nouvelle la marchandise blanche étalée à la grandeur du magasin, faisant résonner en un point d'orgue infini le spectaculaire triomphe commercial de Mouret. Dans une longue description où l'on revoit le magasin dans son ensemble, le registre céleste domine, indiquant la conquête d'un horizon nouveau et la consécration d'une foi immaculée en un futur joyeux et chantant. Il est dit des lampes électriques qu'elles «constellaient de lunes intenses les profondeurs lointaines des comptoirs» (*BdD*, 436), cette clarté est «épandue comme une réverbération d'astre décoloré, et qui tuait le crépuscule». Ainsi, l'exposition de blanc s'enflamme et semble devenir une «aurore». Au cours de ce

rituel qui prévoit l'avènement d'un temps nouveau et de mœurs nouvelles, le futur commence déjà dans l'enceinte du grand magasin.

Non seulement la marchandise prend-elle des allures de ciel fabuleux, mais elle évoque également, toujours grâce à la fée électricité, de nouvelles contrées à explorer. On y fait référence à l'Orient, à des «coteaux éloignés» et même à la «blancheur éblouissante d'un paradis» (*BdD*, 437) Ce pays sorti d'un imaginaire féérique a été créé par Mouret, c'est là sa grande réalisation de visionnaire. Dans ce faux pays, la population attend l'arrivée de la «princesse des légendes». Cette princesse devient dans l'excipit une «reine inconnue» dont «on célébrait les noces»: «La tente du hall en était l'alcôve géante, avec ses rideaux blancs, [...] dont l'éclat défendait contre les regards la nudité blanche de l'épousée.» (*BdD*, 437) Tout en notant le changement dans la dénomination sociale de la dame en question, qui de princesse est devenue reine, il faut également mentionner l'importance de cette figure dans la fin du roman. En fait, la conclusion de l'intrigue montre à quel point, d'un roman réaliste au départ, on bascule dans le conte de fées et dans le roman sentimental. De plus, l'annonce du mariage de la reine fabuleuse joue un double rôle: en insistant sur la proximité des noces de la «reine», elle laisse narrativement deviner l'union finale entre Denise et Octave. Également, elle influe forcément sur la signification de ce mariage, établissant un lien de comparaison entre le mariage impérial de la princesse des légendes et celui, beaucoup plus prosaïque, d'une première de rayon et de son patron. Le mariage final de Denise prend de ce point de vue une connotation féérique, qui trahit l'intention première de naturalisme et

s'éloigne de l'étude scientifique du réel énoncée par Zola dans son *Roman expérimental*.

En effet, l'excipit est le seul endroit de ce roman où le féérique fasse son apparition. Contrairement à l'incipit, canoniquement réaliste et décrivant le «réel» avec une profusion de détails, l'excipit constitue une dérive par rapport au contrat de lecture établi initialement avec le lecteur. Puisque l'incipit ne peut laisser présager une fin aussi empreinte de merveilleux, nous pouvons le qualifier de *trompeur*. Ce n'est donc que par une lecture conjointe et comparative des deux morceaux limitrophes du roman que l'on peut espérer analyser l'ensemble des signes qui ouvrent et ferment le procès de sens.

Avant que ce mariage de rêve ne se fasse, Mouret arpente les mezzanines de son temple du commerce, en rongant son frein et en laissant libre cours à sa pensée. Dans deux plongées successives au cœur des rêveries d'Octave, la narration révèle d'abord sa «défaite» face à Denise, puis le machiavélisme mercantile de Mouret qui atteint ici son paroxysme. Car Octave Mouret a construit son empire financier sur l'exploitation des caprices et de la vanité propres aux femmes. L'excipit souligne à forts traits les stratégies de manipulation de ce businessman-pionnier.

Les réflexions de l'homme d'affaires sur sa victoire commerciale doublée d'une défaite sentimentale permettent à la narration de réaliser l'objectif prévu dans le plan d'ensemble du roman. En effet, la vision de Denise triomphant d'un Mouret soumis, telle la vierge terrassant le dragon, est exprimée par le héros lui-même: «l'image fière et vengeresse de Denise, dont il sentait sur sa gorge le talon victorieux.» (*BdD*, 436) Cette image s'associe à un «combat», à une «lutte

suprême». Une forte inimitié, un grand ressentiment accompagnent donc ce retournement de situation en faveur de Denise. La rivalité des deux amants tient essentiellement de la lutte de pouvoir, dans le domaine sentimental d'abord, puisque Denise réussit à forcer Mouret au mariage. Mais la défaite de Mouret, scandée par la narration, peut aussi s'expliquer par les changements dans la gestion du grand magasin introduits malgré lui par Denise, qui a profité de sa position d'influence sur la patron⁴⁶. Cependant, de notre point de vue, la défaite sentimentale (et organisationnelle) de Mouret est de moindre importance comparée à sa victoire commerciale, et à son mariage qui lui attache Denise à tout jamais.

Car Mouret est bien le seul véritable vainqueur dans cet épilogue: il vient d'amasser son premier million de francs de recette en une seule journée de vente, et toutes les clientes sont à ses pieds. Tel un véritable chef capitaliste – c'est-à-dire: caché et dominant la foule – Mouret contemple ce qu'il appelle à plusieurs reprises le «peuple de femmes» ou la «houle désordonnée des têtes», masse plutôt informe à laquelle il a su imprimer un mouvement de folie consumériste. Plus encore que sous les traits d'un chef politique ou militaire, c'est sous les traits d'un conquérant dominateur se servant des femmes du pays conquis qu'il est présenté:

⁴⁶C'est ainsi que l'explique Brian Nelson dans son article «Zola and the Counter Revolution: Au Bonheur des Dames» (*Australian Journal of French Studies*, vol. 30 n°2, 1993): «Denise is the only one of the salesgirls who refuses to play the game, refuses to be commodified. The price of her hand in marriage is the introduction of humanitarian reforms in the running of the store. For the dream-factory depends on a brutal system of labour organization. Denise [...] breaks the mould of masculine domination (organizing in that sense her own counter-revolution), although her influence and independence are only achieved in terms of her critical presence within the existing system. She argues for her reforms in the spirit of sound business practice. Her story can be read as an allegory of feminization, transcendence of the commodity, and the achievement of autonomy.» (p. 238)

[...] tandis que la clientèle, dépouillée, violée, s'en allait à moitié défaite, avec la volupté assouvie et la sourde honte d'un désir contenté au fond d'un hôtel louche. C'était lui qui les possédait de la sorte, qui les tenait à sa merci [...] Il avait conquis les mères elles-mêmes, il régnait sur toutes avec la brutalité d'un despote. (*BdD*, 437)

Dans ce passage, la mention du «fond d'un hôtel louche» peut paraître curieuse. Alors que Mouret a tout fait pour transformer son commerce de famille en temple luxueux et reluisant, voilà que le seul désir, la seule dépense libidinale de ses clientes est maintenant dévaluée par la comparaison des deux lieux. Le Bonheur des Dames ne serait-il en vérité qu'un hôtel louche ? La narration, empruntant là le point de vue de Mouret, met en lumière le mépris des femmes latent chez l'homme qui a construit sa fortune sur les désirs de ses clientes. Si ce mépris revient ailleurs dans le roman par petites touches, il n'est jamais aussi appuyé que dans l'épilogue. Alors que Mouret oscille entre le désir de savourer sa victoire financière sur celles qu'il dédaigne et le constat de sa propre «défaite» face à celle qui semble le dominer lui, cette insistance du texte sur le caractère honteux de la dépense des clientes est révélateur d'un malaise plus fondamental face à la femme en général. En effet, le terme «violées» dévoile la violence faite à ces femmes, qui sont ainsi doublement perdantes: dominées sexuellement, elles sont aussi perdantes et insatisfaites sur le plan économique.

Par la suite, la longue réflexion de Mouret aborde le thème de la consommation comme nouvelle religion peu avant que ne soient développées quelques réflexions sur la fonction occupée autrefois dans la vie des femmes bourgeoises par le culte religieux. La pratique cultuelle participe à la fois de la vie

intime du foyer (comme le signale étrangement la mention de l'infidélité au mari)

et de la pathologie ordinaire du sexe faible:

Sa création apportait une religion nouvelle, les églises que désertait peu à peu la foi chancelante étaient remplacées par son bazar, dans les âmes inoccupées désormais. La femme venait passer chez lui les heures vides, les heures frissonnantes et inquiètes qu'elle vivait jadis au fond des chapelles: dépense nécessaire de passion nerveuse, lutte renaissante d'un dieu contre le mari, culte sans cesse renouvelé du corps, avec l'au-delà divin de la beauté. S'il avait fermé ses portes, il y aurait eu un soulèvement sur le pavé, le cri éperdu des dévotes auxquelles on supprimerait le confessionnal et l'autel. (*BdD*, 437-438)

Le bonheur de ces dames repose donc maintenant entre les mains du «dieu» et de sa «création», Au Bonheur des Dames ! Et il ne doit en aucun cas en fermer les portes, cesser d'assurer ce service essentiel à la bonne marche de la société, sous peine de révolution. Marque ultime de mépris envers la clientèle qui a fait sa fortune d'exploitant, Mouret les voit tantôt comme des «dévotes», tantôt comme du bétail: «il se sentit le maître une dernière fois, il les tenait à ses pieds, sous l'éblouissement des feux électriques, ainsi qu'un bétail dont il avait tiré sa fortune.»(*BdD*, 438)

Mais voilà que Mouret va connaître son heure de vérité. Pourtant maître de ce «peuple de femmes», il fait face à son propre Waterloo: sa soumission à la petite vendeuse montée en grade qu'est Denise. Curieusement, le texte ne souligne qu'à mots couverts l'intention de mariage de Mouret:

C'était un besoin irraisonnable d'être vaincu, dans sa victoire, le non-sens d'un homme de guerre pliant sous le caprice d'un enfant, au lendemain de ses conquêtes. Lui qui se débattait depuis des mois, qui le matin encore jurait d'étouffer sa passion, cédait tout d'un coup, saisi du vertige des hauteurs, heureux de faire ce qu'il croyait être une sottise. Sa décision, si rapide, avait pris d'une minute à l'autre une telle énergie, qu'il ne voyait plus qu'elle d'utile et de nécessaire dans le monde. (*BdD*, 439)

Denise, sans être citée nommément, prend des allures d'enfant tyrannique capable de faire faire des «sottises». Le monologue intérieur souligne bien le caractère irraisonnable de l'amour d'Octave pour la jeune fille. Ici, la folie de ce dernier s'explique difficilement, sauf à supposer qu'elle soit son unique point faible, sa tare possiblement familiale. Homme brillant, businessman achevé, il a tout pour lui; ce portrait d'homme parfait ne peut satisfaire un romancier naturaliste, qui va donc placer en Denise la source de la faiblesse de Mouret.

Quelques moments après cette réflexion, les employés apportent à Mouret la recette de la journée; mais ce dernier n'a qu'une idée en tête: s'attacher Denise à tout jamais. Bourdoncle, l'associé de toujours, surgit dans le bureau d'Octave, pour crier au triomphe et chanter la gloire du million. S'ensuit alors un échange violent entre les deux partenaires, car Bourdoncle, qui déteste et craint Denise tout à la fois, a deviné les préoccupations maritales d'Octave. À la fin de cette joute verbale où Mouret veut montrer qu'il est le plus fort, ce dernier livre un vibrant plaidoyer en faveur du mariage:

– Ne mentez pas ! reprit Mouret plus violemment. Écoutez, nous étions stupides, avec cette superstition que le mariage devait nous couler. Est-ce qu'il n'est pas la santé nécessaire, la force et l'ordre mêmes de la vie!... Eh bien ! oui mon cher, je l'épouse, et je vous flanque tous à la porte, si vous bougez. Parfaitement ! vous passerez comme un autre à la caisse, Bourdoncle !

D'un geste, il le congédiait. Bourdoncle se sentit condamné, balayé dans cette victoire de la femme. Il s'en alla. Denise entra justement, et il s'inclina dans un salut profond, la tête perdue. (*BdD*, 441)

Mouret change donc son fusil d'épaule: de célibataire entêté qu'il était avant de rencontrer Denise, il voit maintenant en elle l'incarnation de son idéal de vie. C'est là l'un des aspects importants de la victoire de la jeune Baudu, qui, par sa vertu, a

converti un vieux garçon convaincu. Ce gain est souligné dans le passage cité par la résignation de Bourdoncle: quoique adversaire acharné de la jeune fille, il «s'incline» [...] «la tête perdue» lorsque Mouret affirme sa décision irrévocable. Ce revirement soudain, qui transforme sous l'effet de la menace l'ennemi juré en actant inoffensif, n'est pas sans rappeler les dénouements de certains contes de fées, comme Cendrillon.

Enfin, alors que Denise franchit la porte, la seule résolution de la jeune fille est de remettre à son patron sa démission, car les ragots incessants des employés du Bonheur à son endroit l'épuisent. Pour des raisons obscures, elle ne peut se résoudre à épouser Mouret et compte aller se reposer un mois à Valognes. Mouret lui propose le mariage, lui demande de remettre sa décision à plus tard, puis poussé par l'entêtement de Denise et par sa propre impuissance, lui demande qui elle s'en va ainsi retrouver. La jeune femme lui réplique en lui avouant son amour pour lui. Dans cette ultime entrevue, la présence de l'argent est remarquable. En effet, lorsque Denise continue de refuser catégoriquement de l'épouser, Mouret pense immédiatement à l'ironie de la situation:

Eh quoi ! même à ce prix, elle se refusait encore ! Au loin, il entendait la clameur de ses trois mille employés, remuant à plein bras sa royale fortune. Et ce million imbécile qui était là ! il en souffrait comme d'une ironie, il l'aurait poussé à la rue. (*BdD*, 442)

Le pouvoir ainsi accumulé est souligné: nombre important d'employés indiquant la puissance du patron, fortune qualifiée de «royale», et si volumineuse qu'on la «remue à plein bras». Pourtant, cette omnipotence apparente n'est rien face à l'amour qui se refuse. Mais Denise donne à Mouret sa seule vraie richesse, celle du

cœur. Véritable avalanche de bons sentiments, cette scène finale, quittant le merveilleux propre au conte de fées, se rattache davantage au roman sentimental, où les bergères épousent des princes. Quel que soit le sous-genre narratif choisi (conte de fées ou roman rose), celui-ci n'appartient guère à la foi réaliste embrassée ailleurs – et dans le reste du roman – par Zola.

B) Et ils vécurent heureux ?

Il ne lâchait pas Denise, il la serrait éperdument sur sa poitrine, en lui disant qu'elle pouvait partir maintenant, qu'elle passerait un mois à Valognes, ce qui fermerait la bouche du monde, et qu'il irait ensuite l'y chercher lui-même, pour l'en ramener, à son bras, toute-puissante.

Comme nous l'avons dit auparavant, la phrase finale d'*Au Bonheur des Dames* comporte un paradoxe de nature stylistique: alors que Denise y est qualifiée de «toute-puissante», ce qui laisse croire à son triomphe et à la revanche avérée de la femme sur Mouret, la structure grammaticale de la phrase dévoile plutôt la volonté dominatrice de Mouret à l'égard de sa future épouse. En effet, toutes les actions de la jeune femme sont planifiées par Octave, comme le montre l'enchaînement des subordonnées: Denise n'est jamais si peu maîtresse de son destin que lorsqu'elle est dite «toute-puissante».

Par ailleurs, deux autres éléments de la phrase finale doivent être mis en évidence. D'une part, le retour à Valognes s'avère curieux. Si le mariage a lieu entre Denise et Octave, qu'a-t-elle besoin d'aller prendre du recul ou du repos dans sa ville natale ? Pour comprendre cette allusion, il faut considérer le mariage récent du jeune Jean, son frère cadet, dont le voyage de noces consistera en ce retour «dans

les souvenirs d'autrefois» (*BdD*, 417). Il y a surtout que tout se passe comme si Mouret voulait en somme purifier sa fiancée par ce pèlerinage. En allant ensuite la «chercher lui-même, pour l'en ramener à son bras», il affirme sa domination et tente de transformer en triomphe personnel sur la jeune vendeuse ce qui demeure la victoire sentimentale de Denise sur son fier cœur de célibataire. De plus, ce retour de Valognes donnera surtout lieu à une nouvelle arrivée à Paris, bien plus prometteuse que celle que nous avons analysée plus tôt.

Enfin, il est question dans cette ultime phrase, de la «bouche du monde», qu'il faudrait bien «fermer». Encore une fois, l'idée de la réputation à sauvegarder refait surface, et confirme la fonction purificatrice du bref retour à Valognes aux yeux de la micro-société qu'est le Bonheur des Dames.

Tout compte fait, Zola a voulu construire un roman positif, où les méchants seraient soit punis, soit sauvés par la grâce et les bons sentiments, et où la bonté naturelle de Denise triompherait de tout et de tous. Telle est l'image qui reste imprégnée dans la mémoire des lecteurs après avoir refermé le roman. À l'époque, les critiques ont pu y voir un hymne à la vie des plus optimistes. Mais la part douloureuse du progrès et de l'ascension sociale de Denise nous apparaît plus clairement grâce à la distance historique. Les critiques féministes ont d'ailleurs peut-être trop insisté sur cet aspect noir des choses, dû à un phallocentrisme plus ou moins conscient de la part de Zola. Cependant pour rendre compte de la portée de

ce mariage de Denise avec son patron, il faut tenter de comprendre les implications narratives et sociales d'un tel parcours.

Au Bonheur des Dames est bel et bien un roman idéaliste et proche du conte de fées. En effet, l'intrigue connaît un dénouement optimal, étant donné les circonstances d'ensemble. S'il en eût été autrement, l'on peut imaginer l'alternative s'offrant à la jeune femme: démissionner du grand magasin et s'occuper humblement de son plus jeune frère Pépé, économiser sur le maigre pécule amassé et finir ses jours en vieille fille généreuse et dévouée. Un autre prétendant que Mouret aurait également pu se présenter, mais la narration ferme cette possibilité lorsqu'elle décrit la fidélité sentimentale de Denise. Dans un sens comme dans l'autre, le mariage final qui unit dans la liesse générale les deux protagonistes est la solution la plus souhaitable.

La question du recours au conte de fées et au roman sentimental demeure néanmoins entière. Car pour raconter l'ascension sociale de Denise Baudu, vendeuse partie de rien et ne pouvant compter que sur sa probité, la narration naturaliste est court-circuitée et remplacée par une fin toute tissée de romance et de merveilleux. On peut donc en déduire qu'une fin heureuse s'avère incompatible avec une narration réaliste. Bien sûr, la tradition réaliste s'est penchée sur les destins les plus sordides comme sur les plus brillants, mais l'intérêt des romanciers réalistes tend à privilégier les parcours de déchéance sur les parcours ascensionnels triomphants. Même quand il s'agit de raconter comment Octave Mouret est lui aussi parvenu à épouser sa patronne, c'est en mettant en évidence son vice, son usage des femmes que son ascension sera narrée.

Mais d'autre part, la fin à l'eau de rose d'*Au Bonheur des Dames* semble la seule possible, comme si un tel mariage n'appartenait pas à la réalité, mais aux fantasmes, à la vie idéalisée, à la fiction la plus pure. Étant donné le caractère unique d'un tel destin dans l'œuvre zolienne, peut-on en déduire que, dans le système narratif de Zola, l'ascension sociale féminine est non seulement exceptionnelle, mais illusoire et impossible ?

Chapitre deuxième:
Le printemps et la misère de Florentine Lacasse

Considéré presque unanimement par la critique comme le plus grand roman réaliste du XX^e siècle québécois, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy raconte la tentative d'ascension sociale de Florentine Lacasse et sa volonté de sortir de la pauvreté endémique du faubourg de Saint-Henri. À la fois roman d'apprentissage et roman de l'ascension sociale – comme d'autres romans réalistes, balzaciens ou zoliens –, il relate la perte de l'innocence de plusieurs de ses personnages. La jeune Florentine, parmi les nombreux apprentissages qu'elle aura à faire, fera celui des règles de fonctionnement du corps social, qu'elle devra maîtriser afin d'améliorer son propre statut. Il s'agit pour la jeune fille de s'allier au jeune homme qui pourra le mieux contribuer à bonifier sa condition; elle devra donc choisir le bon parti parmi ceux qui s'offrent à elle.

Nous avons choisi d'étudier cette tentative d'ascension sociale d'un point de vue actantiel tout d'abord, c'est-à-dire centré sur les actions du personnage principal et sur ses relations avec les personnages qui l'entourent et qui constituent des adjuvants ou des opposants à sa quête d'un mieux-être socio-économique. Cette étude actantielle se double d'une lecture socio-sémiotique de certains passages clés du roman de Gabrielle Roy, notamment des morceaux essentiels que sont l'incipit et l'excipit du récit. Leur analyse nous permet d'observer le parcours de Florentine et de mieux saisir l'exception qu'il constitue à la règle implacable de la pauvreté héréditaire. Enfin, compte tenu de l'importance des relations amoureuses de la

~~héritaire. Enfin, compte tenu de l'importance des relations amoureuses de la~~
jeune fille, qui forment l'essentiel de ses chances de promotion sociale, nous nous pencherons sur le rapport entre l'amour et l'argent et sur les différentes valeurs qui y sont associées dans le récit.

I- «La petite serveuse du *Quinze cents*»

A) Un milieu populaire

Aînée d'une famille de huit (et bientôt neuf) enfants, fille d'un menuisier rêveur et idéaliste qui vogue d'emploi précaire en renvoi précipité, l'héroïne de *Bonheur d'occasion*¹, Florentine Lacasse est le plus souvent le seul soutien financier des siens. Employée du restaurant d'un bazar populaire, elle gagne cependant assez avec ses pourboires pour donner la presque totalité de sa paye à sa mère Rose-Anna. Elle est coquette et n'hésite pas, tantôt à dépenser pour se vêtir à la dernière mode, tantôt à user d'ingéniosité pour remettre au goût du jour la robe de l'année précédente. Florentine habite encore chez ses parents, mais sa situation semble transitoire, puisqu'elle est déjà partie en esprit et bénéficie d'un statut particulier du fait qu'elle est l'aînée et qu'elle gagne sa vie de façon autonome. Par suite, son impérieux désir de fuir tout cela, de changer de vie, apparaît à première vue comme une réaction un peu extrême, et il importe d'aller voir de plus près ce qui peut

¹ Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, «10/10», 1977, 386 p. En raison de l'abondance de références au roman, nous avons utilisé en cours de texte l'abréviation «BO» suivie du numéro de page de l'édition ci-dessus.

pousser une jeune femme dans une situation comme la sienne, somme toute très acceptable pour l'époque, à vouloir en changer.

C'est dans son milieu de travail qu'il faut chercher à la fois la source de son exaspération et l'objet sur lequel elle se fixera:

Dieu, qu'elle était fatiguée de cette vie ! [...] Servir, toujours servir ! Et ne pas manquer de sourire. Avoir toujours le sourire quand ses pieds brûlaient comme s'ils eussent été posés sur des lits de braises ! Sourire quand la rage lui montait à la gorge en une boule ronde et dure ! Sourire aussi quand ses membres endoloris pliaient de fatigue ! (BO, 19)

La «rage» dont il est question apparaît au même moment où survient au restaurant un certain Jean Lévesque; c'est après qu'il lui a fait des avances que Florentine se met à inspecter celui-ci de près, et à déceler sur sa personne des signes de réussite. Ce jeune homme qu'elle attend presque malgré elle² se démarque en effet des autres clients, «quelques travailleurs du quartier habillés de gros coutil, des commis des magasins de la rue Notre-Dame, à col blanc et petits feutres mous qu'ils jetaient sur la table» (BO, 17) dont la description signale la médiocrité par un réseau de sens quelque peu péjoratif (ce sont des «travailleurs» ou des «commis», habillés grossièrement ou portant des chapeaux «petits» et «mous»).

Jean Lévesque, dont l'arrogance hautaine et assurée martèle l'incipit et l'ensemble du roman, porte au contraire un «vêtement d'étoffe anglaise [qui] ne rappe[ll]e pas les magasins du faubourg» (BO, 21), figurant ainsi d'emblée le *semblable autre* qu'il représentera dès lors pour Florentine; aux yeux de la jeune fille, qui se fie à l'apparence pour juger les gens, l'habillement de Jean est celui de

²Rappelons la première phrase du roman: «À cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme qui, la veille, entre tant de propos railleurs, lui avait laissé entendre qu'il la trouvait jolie.» (BO, 11)

quelqu'un qui possède «un caractère, un genre d'existence comme privilégiés» (BO, 21). Et pourtant, Florentine se sent assez proche de lui, le croit assez accessible pour tenter de se rallier à la détermination de ce Rastignac. Lévesque, l'ambitieux mécanicien, bien qu'il habite, fréquente le faubourg et y travaille, a déjà effectué la transition vers la grande ville. Il a laissé derrière lui son passé d'orphelin pauvre, et le passé dans son ensemble, en se tournant résolument vers l'avenir. Selon Gilles Marcotte, «il n'existe – au prix de quelle mutilation – que par ce qui n'est pas encore, par ce qui vient. Il a [...] parfaitement intégré les valeurs nouvelles, celles de l'ambition, du succès³.»

Ainsi, lorsque Florentine prend la décision de suivre son instinct qui lui enjoint de «s[e] faire un allié» de Jean Lévesque, elle s'accroche à celui qui a réveillé chez elle cette soif vive et imprécise d'une vie meilleure. Jean demeurera, tout au long du roman, le porteur par excellence des signes de l'ambition⁴, de la réussite; par lui, il semble à Florentine qu'elle pourrait atteindre à la vraie vie, à la grande ville, aux plaisirs de toute sorte:

C'était bien lui qui l'avait tirée de ce sommeil lourd où elle avait été blottie, hors la vie, avec ses griefs et son ressentiment, toute seule avec des espoirs diffus qu'elle ne voyait pas trop et dont elle ne souffrait pas trop. C'était lui qui avait donné une expression à ces espoirs qui étaient maintenant aigus, torturants, comme de l'envie. (BO, 15)

Mais que cette ville l'appelait maintenant à travers Jean Lévesque ! À travers cet inconnu, que les lumières paraissaient brillantes, la foule gaie et le

³ Gilles Marcotte, «Bonheur d'occasion et le "grand réalisme"», dans *Voix et images*, n°42, 1989, p. 410.

⁴ Pour la critique en général, Jean Lévesque représente l'ambitieux par excellence: «Au premier type d'ambition (les jeunes héros de romans qui acceptent la société telle qu'elle est et qui ambitionnent d'améliorer leur statut à l'intérieur des cadres existants) appartient le Jean Lévesque de *Bonheur d'occasion*, dont toute l'audace a comme objet de mettre "le pied sur le premier barreau de l'échelle" – et ensuite, "good-bye à Saint-Henri"» Jean-Charles Falardeau, «Les milieux sociaux dans le roman canadien-français», dans *Notre société et son roman*, Montréal, H.M.H., 1967, p.98-99.

printemps même, plus très loin, à la veille de faire reverdir les pauvres arbres de Saint-Henri. (BO, 22)

Ainsi, par Jean et son défi lancé à la fortune, le printemps gagnerait contre la misère, il serait permis d'espérer, l'individu remporterait une manche dans le combat qui l'oppose au destin et à l'hérédité ! En d'autres termes, Florentine et sa «moitié chanson» conquerrait sa part de bonheur en dépit de la fatalité et de sa «moitié peuple»⁵.

Nourrir de l'ambition, pour la jeune fille, revient à désirer sortir coûte que coûte de son monde familial et familial, à pouvoir posséder assez d'argent pour payer ses petits caprices, mais aussi à trouver l'homme puissant qu'elle pourra aimer. L'adéquation entre le but visé, quelque flou qu'il soit, et le moyen d'y parvenir, est à noter, comme le souligne Henri Tuchmaier:

la proie (c'est-à-dire Jean) représente un bonheur possible, dans l'amour, mais surtout, semble-t-il, dans un amour accompagné de succès, de possession de biens matériels, d'opulence, même. La proie sera alors ce maître qui fera sortir Florentine de la misère de Saint-Henri⁶.

Le fait que les aspirations de Florentine apparaissent en même temps que le personnage qui représente l'ambition est révélateur: la volonté de s'élever dans la société pourrait n'être pas née dans l'esprit de la jeune fille, mais lui avoir été

⁵ C'est partagée ainsi en deux entre la réalité et le rêve que Jean voit Florentine, et il fait en ces termes une analyse onomastique de la jeune fille: «Florentine, pensa-t-il, était une appellation jeune, joyeuse, comme un mot de printemps, mais le nom, après ce prénom, avait une tournure peuple, de misère, qui détruisait tout son charme. Et c'était probablement ainsi qu'elle était elle-même, la petite serveuse du *Quinze-cents*: moitié peuple, moitié printemps gracieux, printemps court, printemps qui serait tôt fané. [...] "Florentine... Florentine Lacasse..., moitié peuple, moitié chanson, moitié printemps, moitié misère..."», murmurait le jeune homme» (BO, 30-31). Désormais, le printemps sera le signe et le symbole de Florentine.

⁶ «Bonheur d'occasion, le chasseur et sa proie», dans *Un pays, une voix*, Gabrielle Roy, Marie-Lyne Piccione, éd., Bordeaux, Éditions de la maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991, p. 71.

communiquée par la juxtaposition de deux éléments: la conscience de l'insatisfaction de sa situation présente, et la vue d'une possible réussite, d'une sortie de son milieu. Nous reviendrons plus loin aux circonstances d'émergence de l'ambition chez Florentine, après nous être concentrée sur les indices socio-économiques que l'on retrouve dans l'ouverture du roman.

B) Les deux côtés d'une même pièce de monnaie

Ces indices dispersés dans l'incipit se distribuent sur deux grands réseaux de sens: l'instinct de survie et l'attrait pour le matériel d'un côté; la pauvreté, la famille et les injustices sociales de l'autre. Cette division recoupe à peu de choses près le partage entre le versant optimiste, arriviste du texte, marqué par la recherche du luxe et du confort, et les aspects réalistes et plus noirs du récit – grosso modo, ce qui est laissé pour compte par le passage inexorable du progrès.

1. Pile: argent sonnante et trébuchant

Certains termes, dans l'ouverture du roman, renvoient au versant positif de l'argent et du progrès, comme le bruit du tiroir-caisse, signe par excellence du capitalisme et de la circulation des biens, qui revient par deux fois, et ce, dans des syntagmes particulièrement révélateurs. Dans le premier paragraphe du texte, Florentine croit que son destin ne peut se trouver ailleurs qu'au restaurant; elle vit pour son travail, tout en nourrissant des rêves d'évasion ponctués par le «son bref, crépitant du tiroir-caisse, qui était comme l'expression de son attente exaspérée. Ici

se résumait pour elle le caractère hâtif, agité et pauvre de toute sa vie passée dans Saint-Henri.» (BO, 11). Le son de la caisse renvoie Florentine à la pauvreté de sa propre existence, de même qu'il exprime son «attente»; car c'est dans une telle attitude que nous voyons Florentine pour la première fois. Son attente très concrète de Jean se mêle à une autre attente, fondamentale et floue à la fois, quasi ontologique. Quelques pages plus loin, le même tiroir-caisse est comparé à un «point final, un petit glas infiniment rapide, inlassable et grêle» (BO, 18), c'est-à-dire à un son qui annoncerait une mort insignifiante, faible, occupant un très court laps de temps, et pourtant réitérée. C'est ainsi que le même son désigne à la fois la vie pauvre de Florentine et la mort indéfinie, brève et scandée: au cœur de l'argent se côtoient, antithétiquement, la mort et la vie.

L'apparence de richesse que Jean projette autour de lui explique en bonne partie le désir de Florentine envers le jeune homme. Le sentiment amoureux entre donc en conjonction avec la cupidité, et ce couple que forment l'amour et l'argent réapparaît à plusieurs reprises tout au long de l'intrigue romanesque. Ainsi, dans les allusions elliptiques aux amours passées de Florentine, l'insatisfaction de celle-ci est toujours reliée au manque de moyens de ses cavaliers:

Ah ! ce garçon ne devait pas s'embêter le samedi soir! Pour elle, ce n'était pas gai. Parfois, peu souvent, elle était sortie avec un jeune homme, mais il ne l'avait emmenée qu'à un petit cinéma du quartier, ou à quelque pauvre salle galeuse de banlieue, et encore, pour un si mince divertissement, il avait cherché à se faire payer de baisers. (BO, 22)

On remarque dans ce passage l'emploi répété d'adjectifs péjoratifs: «pauvre», «maigre», «petit», «galeuse»; la formule la plus intéressante est l'expression «se faire payer de baisers», qui unit très clairement l'amour et l'argent. De même, lorsque Jean entre en scène et que Florentine remarque ses beaux atours et ses manières

particulières, cupidité et désir amoureux sont associés une nouvelle fois: «si elle se penchait vers ce jeune homme, elle respirerait l'odeur même de la grande ville grisante, bien vêtue, bien nourrie, satisfaite et allant à des divertissements qui se paient cher.» (BO, 21)

Indépendamment des liens qui existent dans l'esprit de Florentine entre Jean et la ville, cette dernière contient en elle-même un fascinant potentiel de richesse. Elle attire par les diverses tentations de la rue Ste-Catherine, toutes inscrites au registre du luxe, de la grandeur et du clinquant, et qui font rêver Florentine:

les vitrines des grands magasins, la foule élégante du samedi soir, les étalages des fleuristes, les restaurants avec leurs portes à tambour et leurs tables dressées presque sur le trottoir derrière les baies miroitantes, l'entrée lumineuse des théâtres, leurs allées qui s'enfoncent au-delà de la tour vitrée de la caissière, entre les reflets de hauts miroirs, de rampes lustrées, de plantes, comme en une ascension si naturelle vers l'écran où passent les plus belles images du monde: tout ce qu'elle désirait, admirait, enviait, flotta devant ses yeux. (BO, 21)

Cette énumération mentionne inopinément la caissière, qui, tel un cerbère, garde les plaisirs du commun des mortels et les réserve aux privilégiés qui en défraient les coûts. Dans ce passage, qui décrit le couronnement des plaisirs de la ville, l'image de l'ascension (ici, vers l'écran de cinéma où sont projetées «les plus belles images du monde») indique l'importance de la hauteur et la verticalité dans les relations entre le rêve d'opulence et la réalité plus misérable. En effet, dans l'ensemble du roman, l'espace urbain se divise principalement en deux strates⁷: le faubourg de Saint-Henri figure le bas au sens géographique, économique et symbolique; et le

⁷ Marc Gagné, dans *Visages de Gabrielle Roy* (Montréal, Beauchemin, 1973), parle même de cette division en deux en la comparant aux Enfers mythiques: «Cette division de l' "au-delà" montréalais en deux zones, destinées, l'une à la récompense des "bons" et l'autre au châtement des "damnés", rappelle la conception orphique plutôt que la notion homérique des Enfers» (p. 47)

haut est représenté tout naturellement par le Mont-Royal et Westmount, jaloux de leurs richesses:

[Emmanuel] se trouva dans une petite rue en pente qui, avec ses cottages de pierre chaude, ses fenêtres georgiennes, ses pelouses, ses bosquets de chèvrefeuille, évoque si bien le doux confort anglais: et la distance entre ses pensées et le calme moelleux, comme inattaquable, si profond de cet endroit, fut telle qu'il se sentit plus que jamais livré à la mélancolie.[...] Toute l'inquiétude, toute l'angoisse du bas quartier semblaient s'être collées à lui au départ, et plus il était monté haut, plus elles s'étaient retenues, tenaces à son corps. Et maintenant, c'était comme s'il n'avait plus le droit d'entrer dans la cité du calme, de l'ordre, avec cette odeur de misère qui le suivait tel un relent de maladie. (BO, 321)

Dans l'évocation de la rue Ste-Catherine, c'est plutôt à la ville marchande et trépidante que pense Florentine. Cette ville-là, pourtant, est «pour le couple» (BO, 22). La vie en couple irait nécessairement de pair, dans son imagination, avec les plaisirs mondains et coûteux qu'elle ne peut s'offrir avec sa seule paye; l'homme qui la séduira devra donc être riche, ou en bonne voie de le devenir.

2. Face: les avatars du capitalisme

Lorsque Florentine laisse de côté ses châteaux en Espagne, ses rêveries et projets d'une vie meilleure, elle ouvre les yeux et revient à sa situation de serveuse dans un bazar de Saint-Henri. Bien loin de cette richesse inaccessible et située dans un futur hypothétique, le présent de la jeune fille est encore quelque peu précaire et, dès qu'elle songe à sa famille, l'image obsédante de la pauvreté qu'elle veut fuir ressurgit constamment, accompagnée du spectre d'une hérédité inéluctable. Tout ce côté négatif constitue un lourd contrepoids aux tentatives de la jeune serveuse de s'élever dans la société. Ainsi, après avoir exprimé sa lassitude et son exaspération – «Dieu ! qu'elle était fatiguée de cette vie !» (BO, 19) –, Florentine se laisse atteindre

par un flot de découragement et apparaît soudainement tout autre aux yeux des lecteurs: «Une espèce d'hébétude parut dans son regard. Sur ses traits enfantins fortement maquillés, se superposa à cet instant l'image de la vieille femme qu'elle deviendrait.» Le conditionnel employé comme futur montre bien que cette perspective est inévitable, programmée d'avance. La transformation continue, attaquant tout le corps de la jeune fille, son principal atout:

Aux commissures des lèvres, le pli se devina dans lequel coulerait le modelé, la grâce des joues. Mais il n'y avait pas que la redoutable échéance qui surprenait le visage de Florentine; la faiblesse héréditaire, la misère profonde qu'elle perpétuait et qui faisait aussi partie de l'échéance, semblaient sourdre du fond de ses prunelles éteintes et se répandre comme un voile sur la figure nue, sans masque. (BO, 20)

Certains termes dans cette citation relèvent directement du naturalisme zolien: la «faiblesse héréditaire» et la misère perpétuée entre autres. Ils révèlent par ailleurs que, pour Gabrielle Roy, la misère peut se transmettre et qu'elle a donc valeur de gène ou de tare léguée par le sang et les liens filiaux. Par conséquent, sortir du cercle vicieux de la faiblesse et de la misère est une entreprise fort laborieuse et presque impossible.

Mais, grâce à son «instinct de survie» (autre idée chère à Zola), Florentine réussit à dominer momentanément le découragement qui l'assaille, et à contrôler ces marques physiques qui apparaissent malgré elle; du moins le fait-elle dans la version de 1945 de *Bonheur d'occasion*:

Tout cela se passa en moins d'une minute. Brusquement, Florentine se remit sur ses pieds, droite, nerveuse, et le sourire revint de lui-même sur ses lèvres rougies. On eût dit qu'il obéissait, non à un appel de la volonté, mais à un réflexe puissant, l'allié naturel de son défi à la vie⁸.

⁸Éditions Beauchemin, 1947, p. 20-21. Dans la version ultérieure, Roy retirera la dernière phrase de cet extrait.

L'auteur a choisi de biffer ce détail, pourtant significatif, et faisant partie d'un réseau plus vaste touchant à la chasse, à la ruse, aux luttes diverses; selon Henri Tuchmaier, l'expression de ce darwinisme larvé s'explique par le fait que «ce roman nous présente [...] une société dominée par une incessante et implacable lutte pour la vie. Ne réussissent que les rusés, les cruels et les forts. Il faut être fauve, montrer les dents, littéralement, comme le font Jean et Florentine à maintes reprises⁹.» Cette dernière réussira au bout du compte à sortir de sa condition, à rompre la chaîne de la pauvreté héréditaire, grâce à sa détermination, à sa ruse et à sa volonté de survivre¹⁰. Car, contrairement à sa mère Rose-Anna, Florentine a les deux pieds dans la réalité et saisit les occasions qui sont à sa portée.

En effet, la première image que le récit donne de la mère Lacasse en est une de «détresse quotidienne». Cette image vient à l'esprit de Florentine alors qu'elle observe le défilé des dernières recrues, parmi lesquelles elle reconnaît des frères de condition.

Ils avaient été *comme son propre frère*¹¹, comme son père, longtemps secourus par l'assistance publique. Et soudain, confondu à ce qu'elle trouvait d'excitant, d'incompréhensible, de spectaculaire dans cette évocation de la guerre, elle eut la très vague intuition d'une horrible misère qui reconnaissait là sa suprême ressource. Elle revit comme en un rêve trouble les années de chômage où elle seule, de sa famille, avait pu apporter quelque argent à la maison. Et avant, quand elle était enfant, le travail de sa mère. L'image de Rose-Anna passa devant ses yeux, très précise, la plongeant dans la détresse quotidienne. Et un instant, par les yeux de sa mère, elle vit passer ces hommes qui marchaient déjà au pas militaire dans leurs habits flottants de gueux. (BO, 24)

Ce passage très bien construit condense toutes sortes de thèmes narratifs et de problèmes idéologiques et mérite que nous l'analysions. En effet, il annonce la fin

⁹ *Ibid*, p. 72.

¹⁰ Comme nous le verrons plus loin, dans le nœud dramatique du roman.

¹¹ Nous soulignons. L'expression en italique a été abandonnée dans l'édition de 1977.

du récit – l'enrôlement du père et les ultimes défilés militaires auxquels assistera Florentine – et fait en même temps une très brève analepse sur les difficultés économiques des Lacasse; de plus, «la petite serveuse du *Quinze cents*» s'identifie alors à sa mère en associant implicitement leurs deux situations de femmes travailleuses (alors que le père au chômage ^{/bénéficie/} retire du secours direct) et adopte le point de vue qu'aurait celle-ci sur le défilé, ce qui lui permet de voir l'extrême pauvreté des jeunes enrôlés et d'observer l'étrange paradoxe de les contempler «au pas militaire dans leurs habits flottants de gueux». Dans cette parade des laissés pour compte du capitalisme, on voit également apparaître la triade guerre-misère-famille qui est thématifiée dans l'ensemble du roman. Pour toutes ces raisons, cet extrait est indispensable dans l'économie de l'incipit, puisqu'il établit les dernières conditions de lisibilité du roman. x

En plus de suggérer ce lien très fort entre Florentine et Rose-Anna, l'incipit fait de la famille Lacasse le parangon de la famille pauvre. Or, au commencement de *Bonheur d'occasion*, que sait-on d'eux ? Au sein de ce clan, Rose-Anna voit à tout et fait ce qu'elle peut, le père Azarius ne fait pas grand-chose alors que Florentine, elle, travaille. Elle gagne sa vie à servir les autres, comme ses consœurs dont les clients sont avant tout masculins. L'insistance du roman sur le travail féminin dans les classes plus pauvres de la société de l'époque est notable et intéressante. Les petits métiers des femmes ne rapportent pas assez pour rivaliser avec les carrières masculines, mais ils permettent souvent aux ménages de survivre; mais c'est encore par le mariage, et non par le biais d'une carrière personnelle qu'une jeune fille

pauvre peut espérer sortir de sa condition. À ce sujet, le texte révèle que les autres serveuses du *Quinze cents* gagnent leur vie en attendant de trouver un jour mari:

Ses compagnes de travail, [...] toutes, sauf Éveline la “gérante”, acceptaient par-ci par-là une invitation faite en blague en se taquinant à l’heure du lunch. [...] Louise s’était même fiancée à un jeune soldat qu’elle avait d’abord connu au restaurant. Depuis qu’on était en guerre et que les jeunes gens nouvellement enrôlés éprouvaient le goût de se lier avant de partir pour les camps d’entraînement, on voyait des amitiés se nouer rapidement et dans des conditions bien nouvelles. Quelques-unes aboutissaient au mariage. (BO, 16)

Ce micro-récit indique bien les possibilités offertes aux filles de la condition de Florentine. En ce sens, son mariage futur n’a rien de choquant ou d’extravagant pour la société du roman et entre même dans le lot des situations souhaitables, ainsi que le suggère la citation ci-dessus.

En définitive, l’incipit de *Bonheur d’occasion* met en place plusieurs éléments indispensables pour la lecture du roman: le cadre géographique et socio-économique, le portrait détaillé ou la mention de presque tous les protagonistes importants (dont on retiendra surtout Jean et Florentine) les conditions de possibilité de l’ascension sociale, ainsi que les affects et sentiments qui l’accompagnent: insatisfaction, cupidité, rêve, ambition.

II- La faute, la chute et le rachat

Après un rendez-vous manqué, un souper au restaurant et un premier baiser de Jean, Florentine est conquise. Jean, beaucoup moins ému qu'elle, la jette dans les bras de son copain Emmanuel, et évite le plus possible la jeune fille. De son côté, celle-ci danse avec Emmanuel – jeune bourgeois fraîchement enrôlé et entiché d'elle – tout en ne pensant qu'à Jean. Trois semaines plus tard, sans nouvelles du beau ténébreux, elle décide d'aller au devant de Jean (c'est le chapitre XIV¹²) et de l'inviter à venir chez elle, profitant d'une excursion de sa famille et ainsi d'une maison libre: «Projet audacieux. Se doutant bien, instinctivement, que son désir d'elle serait exaspéré, elle se croyait pourtant assurée du respect du jeune homme, puisqu'elle lui ferait une telle confiance.» (BO, 190)

A) «La séduire, la réduire»

Jean, néanmoins, nourrit d'autres espoirs vis-à-vis de la petite serveuse. Plus tôt dans le récit, il s'interroge quant à ses propres intentions qui sont loin d'être pures:

Pourquoi l'ai-je amenée ici? [...] pour la voir telle qu'elle est véritablement et n'avoir plus d'illusions à son sujet.[...] Ou bien, est-ce pour la voir manger au moins une fois à sa faim? Ou bien, est-ce pour la combler..., et ensuite la séduire, la réduire à une misère plus grande encore? (BO, 83)

¹² Ce chapitre ouvre ce que nous appelons le «nœud dramatique du roman», c'est-à-dire les chapitres XIV, XVI, XVII et XXI, et que nous étudions plus particulièrement dans cette deuxième partie.

Cette citation lève le voile sur les pensées du jeune homme: à travers Florentine, il cherche à montrer son pouvoir sexuel et économique. Dès leur première rencontre, le mépris et la pitié¹³ se mêlent au désir que ressent Jean envers la jeune femme. S'il se met à l'éviter, c'est pour regagner l'indépendance d'esprit et la liberté qu'elle lui aurait dérobées sans le savoir en occupant sans cesse ses pensées.

Comme une bête curieuse, mystérieusement attirante, elle déclenche en lui un désir trouble: «il revoyait ce corps maigre, la bouche enfantine, les yeux tourmentés» (BO, 27). La maigreur de Florentine¹⁴, sans cesse soulignée par Jean lorsqu'il pense à elle ou la voit, le repousse et l'attire tout à la fois. La version de 1945 du roman dit même du corps fluet de la jeune fille qu'il est «presque débile», adjectif plutôt péjoratif et significatif de la beauté fragile et précaire de Florentine, qui ne correspond pas aux canons de l'époque. Le roman se situe donc bien loin de l'intrigue d'amour élevée et classique. La séduction n'a alors de sens que parce qu'elle repose sur un double processus d'esthétisation et d'érotisation de la misère et de la maigreur.

Face à Jean qui se dépêtre avec ses contradictions, Florentine use d'une tactique assez naïve. Elle invente des stratégies, conçoit des plans, et pourtant, c'est elle qui se trouvera prise au piège, qui sera pauvre en tout, même en expérience,

¹³La pitié de Jean ne se veut en aucune façon charitable ou chrétienne; lorsqu'il s'interroge («Pitié ou mépris, il n'aurait su le dire exactement» (BO, 29)), c'est que ces sentiments s'accompagnent tous deux d'un jugement moral dépréciatif. À ce sujet, le Petit Robert nous signale que le mépris est *un sentiment par lequel on considère quelqu'un comme indigne d'estime, comme moralement condamnable*; la pitié est un sentiment plus complexe, *de commisération accompagné d'appréciation défavorable ou de mépris*. Avoir pitié d'autrui, c'est s'affirmer par là supérieur.

¹⁴La première description de Florentine se fait au restaurant, à travers le regard de Jean: «Elle se raidit sous ce brutal examen et il la vit mieux; il la vit reflétée à mi-corps dans la glace du mur et il fut frappé de sa maigreur» (BO, 14).

acculée au pied du mur par le désir qu'elle a su provoquer. Les calculs qu'elle fait sont cependant assez révélateurs de sa vision des relations amoureuses:

Malgré lui, qu'il le voulût ou non, il serait son ami de garçon, son vrai, son steady ! [...] Oh, la belle vie s'ouvrirait devant elle, si seulement elle se montrait assez tenace et pas trop fière pour l'instant ! Plus tard, elle saurait bien mener les choses à sa guise. (BO, 189)

En somme, c'est dans cette sphère de sa vie que Florentine se montre la plus ambitieuse, affamée à tout prix d'amour et de possession. Mais la narration, doucement cynique, prévient les lecteurs du prix de cette ambition: «Se croyant si près de Jean, elle entrait dans une solitude inimaginable. Sa passion déjà lui fermait les yeux.» (BO, 189)

Jean Lévesque se sent bousculé par ces avances, qui réveillent un désir qu'il tâchait d'endiguer: «Il se mit à observer la jeune fille avec un sentiment de vive contrariété, et cette pensée à demi-formulée l'agitait: "Tant pis pour elle; après tout, c'est sa faute".» (BO, 188) Il voit la jeune fille d'un autre œil, la trouvant soudainement plus authentique. En outre, c'est dans le chapitre XIV que se développe l'opposition thématique entre ombre et lumière: «Florentine surgissait, non plus comme une ombre irritante et tenace qui s'attachait à ses pas quand il désirait être seul, mais comme un être vivant et tremblant sous la vive lumière du plafond.» L'ombre de Florentine représente l'image fantomatique qui poursuit sans cesse Jean depuis qu'il a rencontré la jeune fille; mais ce terme «ombre» fait appel à toutes les autres occurrences dans le texte de cette opposition entre ombre et

lumière¹⁵. Sous le néon blafard du restaurant, Florentine apparaît différente aux yeux de Jean, car elle s'est mise plus simplement:

Elle n'avait pas de bijoux ce soir, presque pas de fard. Pour une fois, elle était là devant lui, sans coquetterie, sans défense, et toute sa personne vivait d'une vie inconnue, craintive, presque soumise. Et voici que sa misère dépouillée de tout artifice, de toute cachotterie, réveillait en lui des souvenirs lointains, les souvenirs les plus tristes. (BO, 187)

Cette association dans l'esprit du jeune homme entre Florentine et son passé à lui reviendra de façon plus marquée dans la scène de séduction du chapitre XVI. Elle constitue même une des clefs pour comprendre pourquoi Jean cède à son propre désir et en arrive à ce que nous appellerons *l'étreinte de la misère*.

B) L'étreinte de la misère

Jean accepte à contre-cœur l'invitation de la jeune fille, pensant aller assister à une rencontre familiale dans les règles, et qui plus est, dans une famille pauvre. Pourtant, Florentine, que Jean reconnaît plus tôt comme authentique et misérable, s'affaira autour de son visiteur comme une parfaite maîtresse de maison bourgeoise. Cette attention prévenante surprend ce dernier, déjà étonné d'être seul avec elle dans la maison des Lacasse, rue Beaudoin: «Habile, Florentine, pensa-t-il.

¹⁵Dans le même chapitre, par exemple, on peut lire: «Jean cherchait une tache sombre du coin de l'œil. Soudain il avisa un grand arbre qui, au bord du square, jetait une mare d'ombre. Avec Florentine, il disparut dans les arabesques noires que les branches projetaient. [...] lui, frappé à ce moment par la fragilité de ce visage clos, murmura presque avec effroi: -Comme tu es maigre! [...] Et il se retira. [...] Alors ce fut elle qui s'élança vers lui, ce fut elle qui quitta l'ombre pour la demi-clarté» (BO, 190-1). L'ombre servirait ici d'espace à part, caché, où il est possible d'explorer le corps de l'autre; mais c'est dans l'ombre du chapitre XIV que Jean trouve Florentine trop maigre, alors qu'auparavant, au chapitre VI, c'est presque le contraire; «Elle-même se trouvait dans la clarté crue de la lampe à arc. Ses joues paraissaient creuses; ses lèvres, trop rouges, hardies. - Ôte-toi de là, fit-il. Il la poussa dans l'ombre. Et l'ombre fut douce à la jeune fille. Elle effaça brusquement toute trace de maquillage; elle en fit une chose soudain toute frêle, tout enfantine, elle l'habilla de mystère et la rendit à la fois lointaine et chère et douce. [...] Il enlaça cette ombre, ce mystère qui souriait» (BO, 86-7).

Si je ne t'avais pas vue autrement, je croirais que tu es la candeur même.» (BO, 204) Pour compenser l'audace qu'elle a eue jusqu'alors, la jeune fille s'active sans arrêt:

elle jouait son rôle avec précaution. [...] Un instant elle était auprès de Jean, lui demandant s'il ne s'ennuyait pas; vive, alerte, elle lui apportait un coussin, un magazine ou quelques instantanés d'elle-même [...]. Elle le traitait manifestement avec les égards, l'abandon confiant dus à un fiancé [...], de la cuisine, elle continuait à l'entretenir d'une façon aimable, un peu détachée et surtout empreinte de politesse. Elle évitait de lui toucher la main, et lorsqu'il la priait de s'asseoir, elle choisissait une chaise éloignée de la sienne. Et alors, elle se donnait des airs sérieux, préoccupés; elle jouait avec ses bracelets d'une façon distraite et détournant les yeux dès que par hasard elle sentait le regard du jeune homme se poser sur elle. Toute son attitude dénotait encore une réserve prudente et bien en éveil. (BO, 203-4)

Quel contraste en effet avec son autre «rôle», celui de serveuse, dans lequel Florentine est décrite crûment comme frôlant la vulgarité¹⁶, ou bien encore, avec son désarroi ignorant lors du souper au restaurant «chic» ! Chez elle, Florentine maîtrise la situation et montre sa bonne éducation de fille à marier. Il va sans dire que, comme toute jeune fille digne de ce nom, elle est vertueuse et prude. Ces ruses, cependant, ne sont aux yeux de Jean que des minauderies de plus. Il est beaucoup plus captivé par la décoration de l'appartement, et plus particulièrement par les gravures religieuses.

Ce que Jean voit chez les Lacasse lui rappelle son enfance pauvre. D'une part, le jeune homme associe la vision de Florentine-maîtresse de maison à «un flot de souvenirs [...] qu'il avait cru bien mort.» (BO, 204) D'autre part, et il y aurait de

¹⁶Dans l'incipit, Florentine est qualifiée de toutes sortes de termes dénotant l'excès: «parée, prête à sortir le soir, avec beaucoup de fard pour couvrir la pâleur de ses joues, des bijoux cliquetant sur toute sa maigre personne, un petit chapeau ridicule, peut-être même une voilette[...]: une jeune fille drôlement attifée, volage» (BO, 15). Jean l'associe également à ces jeunes filles «fardées, pimpantes, qui lisent des romans-feuilletons de quinze cents et se brûlent à de pauvres petits feux d'amour factice» (BO, 14).

nombreux éléments à relever à propos de l'imprégnation de la religion catholique dans toute cette scène de séduction¹⁷, l'image de «la madone à l'enfant Jésus» le renvoie directement à son orphelinat. Après une longue analepse qui décrit aux lecteurs le parcours d'un orphelin malheureux et peu aimé, rêvant de prendre sa revanche, Jean en vient à relier directement Florentine et la pauvreté qui les entoure dans le logis des Lacasse, une pauvreté qui dépasse cependant ce lieu exigu pour désigner un état d'où ils viennent tous deux. Or, Jean ressent un très fort désir pour Florentine en ce qu'elle incarne à ses yeux cette pauvreté même qu'il tente de fuir:

Il l'avait saisie aux poignets et soudain jeta les bras autour d'elle comme pour la briser. Son désir l'exaspérait. [...] Mais il la retenait contre lui. Il savait maintenant que la maison de Florentine lui rappelait ce qu'il avait par-dessus tout redouté: l'odeur de la pauvreté, cette odeur implacable des vêtements pauvres, cette pauvreté qu'on reconnaît les yeux clos. Il comprenait que Florentine elle-même personnifiait ce genre de vie misérable contre lequel tout son être se soulevait. Et dans le même instant, il saisit la nature du sentiment qui le poussait vers la jeune fille. Elle était sa misère, sa solitude, son enfance triste, sa jeunesse solitaire; elle était tout ce qu'il avait haï, ce qu'il reniait et aussi ce qui restait le plus profondément lié à lui-même, le fond de sa nature et l'aiguillon puissant de sa destinée. (BO, 208-9)

Tout un réseau de sens lié à la pauvreté intime parcourt cet extrait où le corps est souligné dans ses aspects les plus sensuels: odeur, vêtements, présences. Par ailleurs,

¹⁷L'icône représentant cette madone est décrite très significativement: «L'image, naïve, reproduite en série, représentait Jésus enfant à demi drapé dans une étoffe écarlate et dont les bras potelés entouraient une madone vêtue de bleu profond» (BO, 203). Mais cette icône bon marché trouve un écho dans le tableau final du chapitre XVI, la scène du canapé: on voit alors Florentine croiser le regard de la Madone – qui devient personnage et prend dès lors une majuscule – et celui des saints, qui tel un fardeau de culpabilité, «[pèse] sur elle» (BO, 210). Puis, Florentine «chercha à se soulever vers ces regards de saints si douloureux qui, tout autour de la pièce, descendaient sur elle et la suppliaient d'une façon muette, soutenue et terrible». Les saints la supplient-ils de ne pas céder? Elle projette à la fois sa douleur et ses supplications sur ces figures représentant des valeurs auxquelles elle se raccroche, «par réflexe, parce que ce sont les seuls points de repère qu'on ait jamais offerts à son jugement» (Andrée Stéphan, *Attraités et contraintes du corps féminin chez Gabrielle Roy*, p. 64). Enfin, soulignant la fin d'une certaine innocence, les vêpres sonnent.

c'est dans ce passage que Jean reconnaît l'imbrication de la misère et de Florentine, et la jeune fille devient «sa misère»: l'une prend le visage de l'autre¹⁸.

Ceci dit, comment comprendre l'acuité du désir de Jean pour le symbole de ce qu'il tente par tous les moyens, dans sa vie active, de fuir définitivement ? Sans faire de procès d'intention – à un être de papier, ce serait quelque peu donquichottesque – on peut essayer d'analyser un tel paradoxe. Pour Jean, la misère incarnée par Florentine, c'est aussi la mère et l'origine¹⁹; une dernière fois avant de rejeter tout son passé d'orphelin pauvre, il étreint sa misère jusqu'au corps à corps, il touche et s'abreuve à la misère de Florentine, s'abandonnant à son désir pour celle qui représente «ce qui restait le plus profondément lié à lui-même, le fond de sa nature». Le fait que son passé ressurgisse précisément alors qu'il désire Florentine et l'associe à la misère prend beaucoup de sens si l'on considère que «Gabrielle Roy l'a fait orphelin pour que, sur la voie qu'il a choisie, il ne soit retenu par aucun lien de famille, aucun lien émotif. Jean Lévesque est orphelin de tout passé²⁰». Florentine constitue sûrement la dernière entrave sur la route qui mènera Jean vers

¹⁸ Pour Florentine également, l'amour semble lié d'une façon mystérieuse à la métaphore économique. Plus tard dans le roman (au chapitre XXI), on peut lire: «Elle s'attachait à ces paroles [de tendresse de la part de Jean], comme une mendicante à qui on donne une pièce, la tourne, la retourne, espérant peut-être la voir se transformer, grandir sous son regard par la seule magie du désir. Mais non, le cadeau était petit, mesuré, infime» (BO, 253)

¹⁹ L'image de Florentine en parfaite maîtresse de maison rappelle à Jean, par association d'idées, l'image de sa mère adoptive: «Puis l'image écarlate et bleue changeait de dimensions. Elle devenait un tout petit souvenir que les sœurs glissaient dans son livre de messe le jour où une dame était venue le chercher à l'orphelinat. C'était une femme silencieuse, aigrie[...]. Sa mère, celle qui avait insisté pour qu'il lui donnât ce nom, n'avait point été dure à son égard; mais après la mort de son enfant, elle s'était refermée en elle-même, si lointaine, si inaccessible, que Jean se rappelait avoir trouvé auprès d'elle une solitude pire que celle de l'orphelinat» (BO, 205).

²⁰ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p.410.

la richesse: en ayant une relation sexuelle avec celle-ci, il la rend indésirable (puisqu'elle est souillée), et réussit à passer outre²¹.

On atteint donc ici le comble de l'érotisation de la sanction sociale. Jean ne fait pas l'amour à Florentine, il se fait l'amour à lui-même, à un représentant de ce qu'il a été, procédant ainsi à une destruction de soi. Mais, dans un seul et même geste, Jean engrosse Florentine, donnant lieu à une résurrection doublée d'un rejet, une copulation qui a tout d'un rite d'abandon; le jeune homme liquide le passé en le rejouant pour une dernière fois.

C) De la chute et du péché

1. Le poids de Jean

Après s'être jeté sur Florentine *comme la misère sur le pauvre monde*, Jean s'en va prestement, sans demander son reste. À ses yeux, l'acte qu'il vient de poser envers Florentine est foncièrement mauvais – et pour plusieurs raisons – et le jeune homme est «saisi de haine contre lui-même.» (BO, 210)

C'est la perte de sa liberté, «cette pleine possession de soi qui exclut tout sens des responsabilités» qui «irrite» le plus le jeune homme. Dans une longue promenade qui le mène jusque chez lui, il observe les rues²² et les arbres tout en tenant un long monologue intérieur. Alors que Jean rumine ses actes et bat sa

²¹ Cependant, comme nous le verrons dans l'étude des réflexions de Jean qui suivent la «faute», en voulant éteindre Florentine pour mieux s'en détacher par la suite, Jean se crée une source de culpabilité; ce péché chargé de pauvreté «le gênait déjà jusque dans ses ambitions de l'avenir, se présenterait peut-être à lui chaque fois qu'il réussirait et d'autant plus qu'il réussirait» (BO, 212).

²² Notons brièvement que l'opposition ombre-lumière se faufile encore ici; la rue Saint-Jacques a un lampadaire dont «la lumière [...] le frapp[e] en plein visage», alors que la rue Beaudoin se caractérise plutôt par une «demi-obscurité» enveloppante «qui se fait plus sombre et plus lamentable à mesure qu'elle approche du canal Lachine» (BO, 211).

coulpe, le paysage changeant semble lui-même en proie à un marasme curieux en cette saison humide de fonte des neiges et de boue. En effet, la rouille coule le long des façades, «l'eau [...] choisi[t] le même chemin de descente», «la neige fond»; «On l'entend presque *se dissoudre, se perdre* en ruisselets d'eau salie dans le silence de la rue déserte. De tous les toits, de toutes les *branches ramollies*, de près, de loin, elle s'écras[e] dans un bruit de pluie, continu et triste²³.» (BO, 211) Un tel printemps, aussi maussade, n'est pas sans renvoyer directement à Florentine²⁴, à une image entachée et dévaluée, forcément triste, de la jeune fille. La dégradation présente dans cette description participe de la visée morale et tragique du roman: autant la chute était inévitable, autant ses conséquences s'avéreront lourdes pour les deux pêcheurs.

Ce que gardera Jean de son contact charnel avec la jeune fille, à l'image de cette «eau salie» qui coule dans les rues, est un mauvais souvenir de dénuement et de misère, qui déclenchera pourtant de façon définitive son ascension rapide. Entre lui et Florentine, il ne voit plus que pauvreté noire:

Jusqu'à la fin des temps, il y aurait entre eux le craquement d'un mauvais sofa, le cri d'un ressort, le reflet d'un lustre ébréché. L'image de Florentine pourrait mourir dans son souvenir, l'image de sa jeunesse pourrait se perdre, mais jamais il n'oublierait l'affreuse pauvreté qui avait entouré leur instant d'amour. (BO, 212)

La pauvreté l'a emporté sur Florentine: c'est l'obsession de la première qui poussera Jean à «changer d'air» (BO, 217) et à quitter Saint-Henri. Car Jean ne s'arrêtera pas, même s'il l'a craint un instant, alors qu'il est en si bonne voie de réussir. Il réagit rapidement et se secoue de cette torpeur morale où l'a plongé sa «faute»:

²³ C'est nous qui soulignons.

²⁴ En effet, c'est ce que nous avançons dans notre première partie; Jean résume en deux phrases ce qu'un tel printemps représente pour lui, et utilise des termes renvoyant encore une fois à la pauvreté et aux illusions perdues: «Le printemps, quelle saison de pauvres illusions !» (BO, 214) puis «il lui sembla qu'entre lui et Florentine, un printemps pauvre soufflait son plein, son atroce désenchantement» (BO, 216).

Déjà la pensée de Jean avait dépassé cette frontière où la vision d'une faute commise arrête l'esprit, le retient en suspens, comme si la vie dès ce moment devait prendre une nouvelle tournure. Il se voyait au-delà de cette étape, l'ayant franchie et ne pouvant pas plus s'arrêter aux conséquences de sa conduite que le vent lâché sur les plaines considère ce qu'il a détruit. (BO, 213)

En quelque sorte, Jean représente le triomphe de la volonté de réussir sur la fatalité ou la prédestination, car il est l'un des seuls, sinon le seul à parvenir à ses fins de façon éclatante. Sa figure d'ambitieux qui chute sans tomber complètement et profite de cet événement pour se donner un élan décisif constitue une brèche dans l'ensemble du roman par ailleurs dominé par le destin tragique et implacable, peuplé de personnages en déchéance. L'ambition de Florentine, en comparaison, ressemble davantage à une tentative de sauver sa peau, à un sursaut d'instinct de survie, comme nous le verrons dans la partie qui suit.

2. La «cargaison» de Florentine

C'est trois chapitres plus loin et beaucoup plus tard (au mois de mai) que nous retrouvons Florentine. Dans la longue description-méditation du chapitre XXI, qui est un peu le pendant de celle du chapitre XVII pour Jean, elle expose ses espoirs et ses craintes face à une grossesse à peine suggérée par le texte, mais qui pèse lourd sur la conscience mi-affolée, mi-indifférente de la jeune femme. De retour du *Quinze cents*, elle s'attarde au marché puis au port, et se rend compte de ce qui a changé à jamais dans son existence.

Tout d'abord, il semble à Florentine que, si elle n'a pas senti la transformation s'effectuer, elle ne peut que constater un changement dans sa

propre attitude envers les choses et les gens, et voir parallèlement que le printemps est bien arrivé:

Mais ce soir, pourtant, en quittant le *Quinze cents*, elle ne put faire autrement que de s'arrêter toute saisie de la douceur surprenante qui planait dans l'air, étonnée même, comme si elle s'éveillait à une transformation qui se fût accomplie pendant qu'elle était absente et dont toutes les étapes lui eussent échappé. (BO, 247)

Envers ce printemps chargé de renouveau et de vie, elle est toutefois «devenue insensible». Cette insensibilité est la première conséquence de son aventure avec Jean, de sa déception profonde, de son apprentissage. Presque étrangère à elle-même²⁵, il lui semble à présent que ce printemps qu'elle n'a su apprécier la nargue par son déploiement spectaculaire:

Elle détourna la vue, blessée par cette fête de couleurs, cette abondance d'odeurs fortes auxquelles elle ne pouvait plus prendre aucune joie. Ah! le printemps se vengeait d'elle qui avait voulu l'ignorer! Il lui mettait toute sa richesse sous les yeux. (BO, 249)

La peur de Florentine et sa solitude ressortent fortement dans ce passage: au milieu de l'animation du marché, elle se sent «exclue». Le temps qui passe, signifié par l'arrivée du printemps, l'affole et réveille la peur cachée, liée à sa grossesse qui nécessite une action rapide, dont Florentine, au début de ce chapitre, se sent incapable. Elle sait qu'«aujourd'hui même, il faudrait agir». «Mais en quel sens?», se demande-t-elle. (BO, 248)

Alors, en pleine réflexion, elle se dirige vers le port et aperçoit un cargo. La vue de ce bateau va canaliser le cours de ses pensées et leur faire prendre un tour nouveau:

²⁵ Au cœur de cette étrangeté, Florentine reconnaît néanmoins «son naïf et impérieux désir de Jean – la seule chose d'elle-même qui lui parût encore familière, tant ses songeries l'avaient égarée» (BO, 252). On voit réapparaître un dérivé du *semblable autre* qu'est Jean pour Florentine.

elle percevait tout à coup avec acuité un sens nouveau de la vie et [...] elle en restait toute paralysée. Tous ces bateaux qu'elle avait vus passer ici n'avaient jamais provoqué en elle le moindre frémissement, mais *celui-là qui, insensiblement, se coulait entre les barrières*, retenait son regard malgré elle. (BO, 250-1)

C'est la liberté de ce bateau qui, tout encadrée qu'elle soit, fascine Florentine et la révèle à elle-même, comme l'indique le passage en italique. Sortant de son aventure avec Jean enceinte et «souillée», elle contemple un cargo qui, visiblement, a sillonné plusieurs eaux, et qui, chargé comme il l'est et marqué par ses voyages, semble toujours résolu à gagner le large, et s'identifie à lui:

C'était un aventurier marchand, *gris* de quille, avec des flancs *étroits* et *bosselés*, où s'attachait encore *la souillure de la vase*, et un grand mât qui rappelait les brumes de l'estuaire. Il avait accompli déjà un grand voyage entre des horizons si éloignés qu'ils reculaient dans la brume et, poursuivant son chemin dans la ville, *son chemin étroit, absurde* pour sa force de navire, *il n'aspirait plus qu'à* atteindre, *de contrariété en contrariété*, de barrière en barrière, le flot libre du Saint-Laurent et, plus tard, le roulis des grands lacs. [...]Le bateau glissait d'une allure tranquille, indolente. Et c'était comme s'il venait imposer aux carrefours besogneux sa vie indifférente aux hasards de la terre. Et encore le poignant rappel des horizons qui dorment au fond des êtres²⁶. (BO, 251)

Le navire symbolise et virtualise le voyage, mais un voyage rude et éprouvant: tel qu'il est décrit, le cargo cumule toutes sortes de «bosses» et de «souillures», alors que ses «flancs étroits» se fraient un chemin «de contrariété en contrariété [...] de barrière en barrière» (BO, 251). Loin de la fière frégate qui narguerait le destin, ce cargo plutôt éprouvé représente un *voyage d'occasion*, peut-être le seul auquel peut rêver Florentine dans sa condition, selon les possibles limités qui lui sont offerts.

Or, alors que la jeune femme contemple l'«aventurier marchand» et découvre «un sens nouveau de la vie» dans ce navire en partance, c'est plutôt Jean ou Azarius que l'on aurait attendu ici. En effet, dans ce roman, l'évasion, la fuite,

²⁶ C'est nous qui soulignons dans les deux passages.

voire le départ vers l'ailleurs rêvé ou bâti patiemment constitue l'apanage de l'homme, et fait partie d'un ensemble sémiotique exclusivement masculin, comme l'a démontré André Brochu dans quelques articles sur *Bonheur d'occasion*²⁷.

Qu'est-ce à dire? Tout d'abord, à la lumière de ceci, le roman s'avère moins dichotomique que Brochu le laisse entendre: certes, il existe une division binaire entre les hommes et les femmes, et, en général, «la femme, c'est avant tout la mère et la misère», «l'évasion, le voyage, la liberté, [...] c'est le lot des hommes²⁸». Cependant, toutes les femmes ne sont pas destinées à la misère, enfermées dans leur cercle familial et dans le monde clos de Saint-Henri, comme nous le révélera l'examen de l'excipit que nous ferons plus loin. Pour résumer d'avance notre thèse, nous dirons ceci: le jeu qui s'instaure en douce entre les deux pôles de l'immobilisme et du mouvement déplace de la métaphysique au social la question de la misère. C'est-à-dire que là où, jusqu'alors, on aurait pu croire avec Brochu que la femme est condamnée d'avance alors que l'homme a (individuellement) des chances de s'en sortir, le parcours de Florentine fait bouger ce système qui n'est dichotomique qu'en apparence. Cette brèche ouverte dans la répartition établie des rôles sociaux selon le sexe est une des forces du roman de Gabrielle Roy: en se débarrassant, au moyen de la guerre et des opportunités nouvelles, de la nécessaire hérédité naturaliste, de la *généalogie de la misère*²⁹ qui pèse sur les figures féminines, le

²⁷Entre autres, «Thèmes et structure de *Bonheur d'occasion*», dans *L'Instance Critique*, Montréal, Leméac, 1974, p. 28 à 40.

²⁸André Brochu, «*Bonheur d'occasion*: la structure sémantique», dans *La Visée critique*, Montréal, Boréal, 1988, p.178.

²⁹Brochu parle quant à lui d'«hérédité du malheur»: «la femme quand elle n'est pas mère déjà (Rose-Anna), est promise à la maternité. Florentine répétera sans doute à sa façon le destin misérable qui était celui de sa mère et de sa grand-mère» (*op. cit.*, p.178). Au contraire, comme il en sera question dans

texte s'inscrit dans un paradigme autre où les conflits entre classes sociales, les possibilités offertes aux individus et les destinées ne sont pas programmées à l'avance, mais tirent profit des hasards du temps et de l'histoire.

III- «Un mariage de guerre»

«Ça te tente pas, un mariage de guerre ? Dix jours de noces ? Un beau petit soldat ? Puis une petite pension du gouvernement ?» (Jean à Florentine, *BO*, 185)

Si nous faisons à présent l'ellipse des quelques semaines qui ont mené de la prise de conscience de Florentine sur le quai à son mariage avec Emmanuel et au départ de celui-ci pour l'Europe, c'est pour nous concentrer sur la fin du roman, le tableau final, l'image définitive laissée aux lecteurs. Dans le cas de *Bonheur d'occasion*, cette image est celle d'un nouvel état pour notre héroïne, qui est passée pour de bon du côté des bourgeois – bien qu'elle-même ait un comportement de parvenue. C'est principalement à cause de la guerre, laquelle change bien des données, provoquant parfois un rapide et exceptionnel dénouement, que les deux jeunes gens en sont venus à unir leurs destinées.

Alors que le train quitte la gare, que fait Florentine, que pense-t-elle et comment est-elle décrite? Plus tôt dans ce chapitre XXXIII qui constitue notre excipit, que dit-on de la guerre, cette circonstance si particulière qui vient modifier la donne dans les jeux de rôles et le marché des places de la petite société de Saint-

Henri³⁰ ? Quels indices socio-économiques retrouve-t-on dans ce chapitre et comment diffèrent-ils ou non de ceux de l'ouverture du roman? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cette troisième et dernière partie.

A) «Le salut par la guerre»

Bonheur d'occasion tout entier baigne dans l'ambiance morose de la deuxième guerre mondiale. Dès son ouverture romanesque respectueuse des contraintes réalistes, l'intrigue se situe clairement au début de 1940: «bien que le Canada eût déclaré la guerre à l'Allemagne depuis déjà plus de six mois.» (BO, 23) La guerre est aussi un moteur de l'économie, comme Jean Lévesque le dit à maintes reprises, et vient chercher nombre de chômeurs en mal de moyens et d'action: bien des hommes de Saint-Henri s'enrôleront. Ils échappent ainsi à une crise économique qui est loin de finir: le texte insiste dans de nombreux chapitres³¹ sur le désœuvrement des hommes inoccupés, sur la perte des métiers traditionnels, ainsi que sur la perte d'autonomie des individus. Toute une thématique de la décadence moderne et urbaine vient faire contrepied aux visées triomphantes d'un Jean Lévesque.

³⁰ Bien sûr, pour Roy Saint-Henri n'est que le microcosme du monde entier, et, à travers le personnage d'Emmanuel elle veut atteindre à l'universel. Mais dans l'excipit, le discours sur la guerre est énoncé par des soldats qui sortent du faubourg.

³¹ Ces chapitres tombent hors du champ précis de notre étude, mais devraient être étudiés à fond. Par exemple, le chapitre XII met en scène une discussion animée entre hommes de diverses conditions sur la pauvreté, la guerre et l'emploi: «C'est toujours ben pas l'ouvrage qui manquait. Les hommes non plus. Des hommes, j'en ai vu une cinquantaine, moi, qui se disputaient une job. Je me demande donc ben ce qui manquait. –L'argent, dit Azarius. – Oui, l'argent, tonna le patron. [...] Mais à c'te heure marque ben qu'il y en a pour la guerre. A se trouve à c'te heure, l'argent. – A se trouve toujours en effette pour la guerre» (BO, 152).

Le roman de Gabrielle Roy se donne à lire comme un carrefour de questions à propos de la guerre, créant un espace discursif où il est possible de régler les problèmes humains et éthiques que pose cet état des nations en lutte. Ainsi, le texte est parcouru par toutes sortes de discours contradictoires sur la question, ce qui laisse au lecteur une forte impression de dialogues entrecroisés où tout s'annule. La présence des soldats et de l'inquiétude s'accroît vers la fin du roman, mais c'est dans l'excipit précisément qu'a lieu le procès en règle de la guerre, par accumulation d'énoncés formant une argumentation qu'il y a lieu d'analyser.

Emmanuel, en bon humaniste, s'interroge sur le bien-fondé de l'affrontement mondial, et énonce tour à tour les différentes raisons qui pourraient pousser un homme à aller se battre. Partant de son point de vue individuel et tentant de voir les soldats présents dans la gare comme un groupe, un «nous» unifié par une cause commune³², il se trouve déçu, car ses compagnons n'ont pas sa culture et son ouverture d'esprit. Pour lui, s'embarquer pour l'Europe revient à partir en quête d'une «vérité fondamentale» qui empêchera que cette guerre soit «une répétition monstrueuse de la même erreur [...] Il ne se demandait plus: "Pourquoi est-ce que je pars, moi?" Mais: "Pourquoi partons-nous tous ? Nous partons ensemble... nous devrions partir pour la même raison".» (BO, 378) Car Emmanuel a devant lui des hommes transformés, presque joyeux, à mille lieues des chômeurs atterrés qui formaient des masses informes dans tout Saint-Henri. Serait-ce la guerre qui les aurait sauvés ? Et de quel salut s'agit-il alors ?

³² Cet appel au groupe, ce socialisme qu'incarne Emmanuel dans le roman va dans le sens de la pensée de Gabrielle Roy à l'époque de la rédaction de *Bonheur d'occasion*. À ce sujet, voir entre autres «Une préparation idéologique de *Bonheur d'occasion* », par Novella Novelli, dans *L'Altérité dans la littérature québécoise*, Bologne, éditions CLUEB, 1987.

Interrogeant Florentine, qu'il voit comme une porte-parole du peuple, sur les raisons de l'enrôlement des hommes qu'elle connaît, Emmanuel reçoit d'elle une réponse très pragmatique: «ça faisait votre affaire de vous mettre dans l'armée.» (BO, 378) Parce qu'il valorise les réponses venues du peuple qui sont pour lui «les vraies réponses», Emmanuel voit tout à coup la présence des soldats sous un autre œil, comme la preuve d'une défaite morale:

Il lui sembla entendre, loin, dans le grand souffle de libération qui montait de la foule, comme le son de l'argent qui tinte. "Eux aussi, pensa-t-il. Eux aussi ont été achetés." [...] il constatait de ses yeux la suprême faillite de l'humanité. La richesse avait dit vrai sur la montagne. (BO, 378-9)

L'argent a donc dans ce passage le seul sens négatif que lui donnait l'incipit: les riches achètent les pauvres et en font de la chair à canon. L'argent de guerre que reçoit Florentine à la toute fin du roman s'alourdit ainsi d'un important poids moral, comme si, en fin de compte, la vie du nanti était seulement due à la mort du pauvre ou causée par elle.

Mais, prompt à pardonner au peuple qu'il voit surtout comme une victime de tout ce système tyrannique, Emmanuel conclut que «ceux qui partent, ce sont les moindres profiteurs. Il y a une infinité de Léon Boisvert, de Jean Lévesque qui devront leur avancement personnel et peut-être leur fortune à la guerre, et qui ne courront aucun de ses risques» (BO, 379). Pourquoi les soldats partent-ils, alors ? Sûrement pas par patriotisme: Emmanuel rejette «avec véhémence» le plan «patriotique et national» (BO, 379). La grande raison unique que cherche le jeune Létourneau éclate en de multiples raisons individuelles: «aucun d'eux n'allait faire la guerre dans le même but» (BO, 379).

À chacun sa guerre: d'une certaine façon, en reconnaissant cela, Emmanuel permet qu'un certain collectivisme perde du terrain au profit de l'individualisme qu'incarne avec force Florentine, ou encore Jean Lèvesque. En ce qui concerne son propre motif de combat, Emmanuel désire plus que tout «détruire la guerre» par la guerre: cet «espoir diffus» (BO, 381) est proposé comme conclusion à l'échange dialectique qui a eu lieu. Si les individus s'occupent librement de la collectivité, tout espoir n'est pas perdu; ainsi la synthèse est-elle faite entre les multiples discours sur la guerre. Paradoxalement, l'impression demeure que la guerre «sauve» à court terme le pauvre monde par l'argent distribué dans les familles en échange de vies qui n'étaient jusque-là que fardeaux. Plus largement, cependant, la guerre crée un désordre qui modifie les possibles, et permet par exemple la rencontre inusitées de classes sociales éloignées, à l'exemple du mariage d'Emmanuel et de Florentine.

B) Madame Emmanuel Létourneau

Si l'on retourne en arrière, au tournant des chapitres XIV à XXIII, Florentine prend plusieurs décisions, dont la principale concerne le silence qu'elle entend garder au sujet de sa grossesse et de la perte de vertu qui l'accompagne: «Quoiqu'il en fût, quoiqu'il arrivât, jamais elle ne desserrerait les lèvres sur son secret. Elle se laisserait vivre, elle se laisserait faire, elle attendrait.» (BO, 272) Elle fortifie aussi sa volonté de demeurer passive et de laisser la vie trouver des solutions: l'une d'elle sera le retour d'Emmanuel.

Mais, après avoir connu Jean et avant que de se faire épouser par Emmanuel, Florentine flotte entre deux «états de femme³³» selon les termes de Nathalie Heinich. Plus vierge, mais ne vivant pas encore «l'appartenance à un homme, sanctionnée par le mariage³⁴», elle frôle de près la dévaluation totale, et son silence, ajouté au fort sentiment que lui porte son futur époux, à la fois lui épargnera le pire et lui donnera au bout du compte un statut social bonifié:

Fille-mère, c'est-à-dire fille perdue, celle qui a connu le sexe hors des liens conjugaux est enfermée dans une identité qui n'est plus celle de la vierge promise au mariage, ni celle de la vieille fille en puissance, condamnée à la chasteté par l'impossibilité de se marier – mais celle de la seconde, propre à toutes celles qui ont affaire à la sexualité hors contrat. [...] La seule chance d'en sortir est de se faire épouser. Mais cela n'est possible qu'à condition de cacher son véritable état ou de tomber sur un homme suffisamment épris pour ne pas s'en formaliser³⁵.

La passivité de Florentine s'avère une stratégie gagnante. Quelques jours après ses retrouvailles avec Emmanuel, le matin des noces arrive. Étonnement, ce mariage en est un de raison pour la jeune femme, malgré le romanesque qui l'entoure: «Et ce mot “mariage” qu'elle avait auparavant lié à l'idée d'un bonheur éperdu, de la réussite, lui parut austère, affligeant, plein d'embûches et de tristes découvertes.» (BO, 343-4) Pourtant, Florentine se ressaisit et se montre déterminée:

Non, elle ne reviendrait pas sur sa décision. Toute sa vie était enfin réglée une fois pour toutes. [...] elle se hâtait terriblement à sa toilette comme pour se créer un être nouveau, une Florentine qui allait affronter une vie étrange, inconnue, et qui arriverait peut-être à oublier ce qu'elle avait été autrefois. (BO, 345)

³³ «Le “champ de possibilités stratégiques” offert aux femmes à travers les figures qu'en construit la fiction [est] une configuration relativement stable, faite d'un petit nombre d'“états” dûment structurés, définis par quelques paramètres et dont les changements obéissent à des règles précises.» Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 38.

³⁵ *Ibid.*, p. 235-6.

C'est donc un couple légitime et uni par une intimité toute nouvelle qui se dit adieu à la gare Bonaventure. La dysphorie du moment est marquée dans le texte par le contraste entre la tristesse pauvre de mots des jeunes époux et la bruyante gaieté des soldats qui les entourent; «qu'y avait-il donc de si gai dans leur départ ?» se demande Emmanuel (BO, 376). Ce dernier occupe une place particulière dans le tableau des personnages: du point de vue de l'organisation du roman, il représente le juste, le bon, l'humaniste à la conscience universelle, un quasi-prophète³⁶. Nous verrons cependant que cet humanisme un peu désuet apparaît bien intentionné, mais assez mal outillé et finalement disqualifié par des valeurs concurrentes. Cet humanisme constitue une des raisons expliquant l'attachement d'Emmanuel pour Florentine, celle qui est proche du peuple. À travers les yeux d'Emmanuel, qui s'interroge sur le sens de l'enrôlement de ses semblables et de lui-même, nous avons vu plus haut s'entremêler différents discours sur la guerre. Dans ce même chapitre, on peut aussi le voir observer sa toute nouvelle épouse.

Maintenant qu'il la connaît davantage, Emmanuel est conscient des petits travers de Florentine, mais cela ne semble pas affecter le sentiment qu'il lui porte: «Il l'avait découverte frivole, vaniteuse, nerveuse, parfois irritable durant leur courte vie de mariage. Il la savait maintenant légère et faible, mais il ne l'en aimait que plus. Il l'aimait comme une enfant qui a besoin d'appui» (BO, 380). La dernière phrase indique bien la nature de l'amour d'Emmanuel, très différent en cela des

³⁶ À ce sujet, nombre de critiques ont dit qu'il était le «porte-parole de Gabrielle Roy», comme le signale Gilles Marcotte: «Une autre position clé est occupée par le personnage d'Emmanuel Létourneau, le généreux bourgeois, l'humaniste en qui l'on a vu, non sans raison, le porte-parole de la romancière. Ses idées sur la misère du monde, l'espoir d'une fraternité universelle qui, au-delà des guerres, arracherait l'humanité à ses vieux démons, nous les lisons également dans [...] *Fragiles lumières de la terre*» (op. cit., p.411).

violentes émotions qui secouaient Jean. Le jeune Létourneau fait ainsi un mari idéal pour Florentine, d'une part à cause de la gratuité de son sentiment pour elle³⁷, d'autre part à cause de son départ, qui la laissera presque veuve et libre. Emmanuel s'aveugle néanmoins et ne voit pas la superficialité de la jeune femme, sa quasi fausseté, pourtant soulignée par le texte:

Elle pleurait sur son épaule. Il ne pouvait savoir que c'était de vague soulagement et aussi d'une obscure détresse noyée sous la vanité. Elle était vivement impressionnable. Le décor du départ, les larmes, les gestes d'adieu, tout cela l'atteignit dans sa nature, d'une sensibilité superficielle, bien plus que le drame qu'ils recouvraient. (BO, 380)

Cette vanité, cette attention portée davantage aux apparences qu'au fond des choses oppose radicalement Florentine à son mari. La superficialité de la jeune femme parcourt tout le roman: en effet, dans l'incipit, au spectacle du défilé des jeunes recrues, elle s'égaie de la diversion que cette scène apporte dans sa journée.

[...] son esprit n'entretenait pas longtemps ces considérations qui la conduisaient à des associations fatigantes et confuses. Le spectacle tel qu'il était lui paraissait surtout distrayant, bien propre à briser la monotonie des longues heures au magasin. [...] Et vive, presque insouciant, elle commenta la scène par deux mots brefs, sans pitié: – C'est fou, hein ! (BO, 24)

Emmanuel gardera de sa femme des images de coquetterie, conformes à une certaine vérité de Florentine qui peut maintenant s'exprimer pleinement grâce à l'argent avec lequel il l'entretient. Le fait que la jeune femme change de classe sociale nous renvoie à l'opposition onomastique du début de notre analyse: l'apparence l'emporte à nouveau sur l'origine, le printemps gagne contre la misère. La jeune madame Létourneau pourra dorénavant s'offrir de petits luxes et se donner des airs de femme (plus) riche, des signes extérieurs de richesse, les seuls auxquels

³⁷ D'ailleurs, cet aspect d'Emmanuel ne fait qu'accentuer la «perfection» qui le caractérise; cela fait de lui un personnage tout-d'une-pièce, et de *Bonheur d'occasion*, un mélodrame assez fleur bleue.

elle ait accès: «Florentine essayant mille fois par jour les robes, les chapeaux qu'il lui avait achetés ! Florentine voulant toujours sortir, se promener dans la rue, s'attardant à toutes les vitrines !» (BO, 376) Mais cruellement, cette même Florentine, tout en ayant une grande reconnaissance envers Emmanuel, se détourne pour se poudrer au moment où le train emportant son mari s'en va:

Florentine n'était plus qu'une tache claire. Il la vit sortir son poudrier et effacer la trace de quelques larmes sur ses joues. Il ferma les yeux, il recueillit comme s'il était déjà très loin, très loin, cette image de Florentine se poudrant. Puis il chercha encore une fois parmi la foule le petit visage mince, aux yeux ardents. Mais avant que le train eût complètement disparu, déjà elle tournait le dos et s'en allait³⁸. (BO, 381)

Dans les circonstances, Florentine gagne sur toute la ligne. Elle pourra, avec l'argent de la solde de son mari, ainsi qu'avec les économies de celui-ci, se trouver un assez grand logement pour aider sa mère, pour accueillir l'enfant de celle-ci et le sien à venir. Comble de victoire contre le destin malheureux et emprisonnant, elle se permet même de rêver d'une maison qui ne serait pas à Saint-Henri, accomplissant ainsi une sortie remarquée hors de son milieu d'origine³⁹. Cependant, elle demeure solidaire face aux «siens», les Lacasse: «Par les siens, elle entendait sa propre famille, Emmanuel, mais point les Létourneau. Secrètement blessée d'une certaine froideur qu'ils lui avaient montrée, et gênée aussi avec eux, elle entendait limiter leurs relations à la plus stricte politesse.» (BO, 384) Bien entendu, ceux-ci

³⁸Par cette scène, et par le ton avec lequel est décrit l'ultime regard d'Emmanuel sur Saint-Henri, le roman semble montrer que le jeune homme appartient à un passé en train de disparaître au profit de la véritable nouveauté, c'est-à-dire le calcul et l'intérêt privé.

³⁹Florentine, ainsi que Jean, sont bel et bien ces destins d'exception dont parle André Brochu, qui ne reconnaît toutefois pas d'ascension sociale à la jeune Lacasse: «Les femmes restent dans le milieu clos de Saint-Henri, les hommes en sortent, soit par la guerre [...], soit par l'ambition individuelle et l'ascension sociale (destins d'exception)» (*op. cit.*, p.178).

lui font subir l'habituel traitement des bourgeois envers leurs inférieurs, entre une pitié mêlée de mépris et une condescendance mêlée de compassion.

Après que le train a quitté la gare, les réflexions de Florentine à propos de sa nouvelle situation suivent leur cours; chose certaine, «elle n'aim[e] pas Emmanuel» (*BO*, 382). Au moment même où elle pense à son mari, elle aperçoit par hasard Jean Lévesque, sorte de revenant venu la confronter aux choix qu'elle a faits. Le lien entre les deux jeunes hommes est constant tout au long du roman, Emmanuel figurant une sorte d'anti-Lévesque, un ambitieux inversé qui désire retrouver les racines du peuple alors que Jean, lui, tente d'y échapper. Pour Florentine, son nouveau mari représente un pis-aller, une solution de rechange, quoique exceptionnelle: «elle ne l'aimait pas comme elle avait pressenti pouvoir aimer un jour. Et pourtant, elle éprouvait une espèce de gratitude, un sentiment de revanche plutôt d'être aimée de lui, et un sincère désir de lui rendre son affection» (*BO*, 382). Jean, par contre, fait toujours autant battre son cœur.

Cette rencontre fortuite avec un Jean déjà triomphant, profitant de la guerre et du boom économique des usines d'armement, ramène Florentine en arrière et lui donne des envies de vengeance. Comme à son habitude, elle remarque avant tout l'habillement du jeune homme, signe de sa réussite:

Il portait un complet neuf et de bonne coupe qu'elle détailla avidement. Elle remarqua jusqu'à sa cravate qui était de même teinte que les souliers d'été, et le chapeau de feutre souple mollement rejeté en arrière. Emmanuel surgit à son esprit dans l'uniforme kaki un peu froissé et les grossières bottines. Alors une brusque rage la saisit que Jean vînt diminuer l'image qu'elle gardait d'Emmanuel. (*BO*, 382)

Mais Florentine désire violemment parader devant son ancienne flamme, lui montrer qu'elle a réussi, qu'elle est aimée, entretenue, et ce faisant, se venger de lui:

«voir flamber ces yeux, puis rire, rire de lui, et s'en aller ensuite, vengée, contentée, heureuse, oui, vraiment heureuse !» (BO, 383) Pourtant, Jean la frôlera sans la reconnaître, ce qui prouve moins la réelle «transformation» de la jeune fille en femme que l'indifférence de Jean à l'égard de la misère qui l'a ému autrefois.

Florentine prend alors ses jambes à son cou: «elle se sauvait comme jamais de sa vie elle ne s'était sauvée» (BO, 383); on est en droit de lire la récurrence du verbe «se sauver» comme une allusion au deuxième sens de celui-ci: Florentine ne fait pas que fuir, elle efface le péché et se rédime. D'autant plus que, après s'être enfuie symboliquement et physiquement de ce passé, Florentine reconnaît «qu'elle commençait vraiment une autre vie. [...] Elle s'en allait vers l'avenir, sans grande joie, mais sans détresse» (BO, 384). La jeune femme prend la fuite et se sauve par la même occasion de son présent, et peut-être même d'un autre avenir que celui qui est le sien, un avenir où elle aurait subi toutes les conséquences de sa faute, et où elle aurait perpétué la misère des Lacasse. Un détail en particulier indique le profond changement qui résulte de cette ascension par alliance et montre qu'elle a vaincu ses vieux démons: il semble à Florentine qu'elle est parvenue à effacer son péché – «Il lui sembla qu[e son enfant] n'était plus de Jean mais d'elle et d'Emmanuel. Elle ne l'aimait pas encore, cet enfant qui la ferait souffrir, sans doute ne l'aimerait-elle jamais [...] mais elle s'habituerait peu à peu à le détacher de sa faute à elle, de sa grave erreur» (BO, 384). En ce sens, la présence de Jean venant hanter Florentine représente aussi la mort d'une ancienne idée de l'ambition qu'avait Florentine, l'ambition par personne interposée. Maintenant qu'elle a mis derrière elle cette idée de s'allier à un ambitieux, elle peut faire preuve d'une

ambition propre: «elle devenait ambitieuse» (BO, 384). Le texte laisse en place toute l'ambiguïté sémantique du mot (elle n'est ni condamnée, ni approuvée⁴⁰), et la seule valeur claire qui ressort du terme est celle d'antonyme de l'humilité: ceci met à nouveau l'accent sur la sortie de Florentine hors de son milieu plus que modeste.

Les dernières réflexions de notre héroïne ont trait à sa condition financière, dont l'amélioration est manifeste par rapport à celle de l'incipit, ce qui prouve hors de tout doute son progrès dans l'échelle sociale. Son argent lui permettra d'aider sa famille (afin d'avoir «l'orgueilleuse sensation de se racheter pleinement», BO, 384), et surtout, de se rapprocher de sa mère, de renouer avec Rose-Anna des liens qu'elle a défaits⁴¹; Florentine la matérialiste ne comprend pas la réaction de celle-ci face à l'enrôlement d'Azarius: «il a bien fait, papa, de s'enrôler. C'est la plus belle chose qu'il a faite dans sa vie. Et maman... eh bien, maman, faudra qu'a se fasse une raison. C'est drôle quand même qu'elle prenne ça si mal... Pourtant jamais elle a eu tant d'argent !» (BO, 385).

Le roman se referme sur ce matérialisme persistant. Cependant, une note plus pessimiste dans l'ultime phrase menace on ne sait trop qui: «Très bas dans le ciel, des nuées sombres annonçaient l'orage.» (BO, 386) Est-ce en Europe, où

⁴⁰ Car «ambition» a souvent le sens moral de «prétention».

⁴¹ «Mais s'éloigner des êtres peut aussi être le vrai moyen de découvrir tout ce qui nous attache à eux. Florentine, voyant soudain la vie misérable de Rose-Anna et comprenant que cette vie jamais ne serait la sienne, "s'aperçut au même moment qu'elle aimait sa mère"» (François Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, 1996, p.108-9).

Emmanuel s'en va, que se profilent ces nuages menaçants ? Ou bien sont-ce ceux que laissent derrière eux les maris et les fils qui désertent les femmes du faubourg Saint-Henri? On a pu y voir la preuve irrévocable d'une fin triste et, par suite, d'un avenir sombre pour Florentine, perpétuant la généalogie de la misère dont elle était issue. Cependant, les «nuées sombres» sont vues par Emmanuel; les lecteurs laissent Florentine en train de réfléchir et de «se réjouir au fond de la tournure des événements, car, sans la guerre où seraient-ils tous ?... Elle se sentait un peu éblouie, très fière, très soulagée...». La dernière phrase du roman, chargée de drame, n'affecte donc Florentine que de loin, puisque la jeune femme ne s'est jamais préoccupée qu'artificiellement de la guerre et du sort général de l'humanité.

Nous avons vu, dans l'étude du parcours de Florentine que deux forces opposées se faisaient constamment la lutte, prenant des visages différents selon l'état du champ de bataille. En effet, au niveau de la structure idéologique d'ensemble, le roman de Gabrielle Roy, somme toute assez naturaliste, oscille entre un fatalisme proche de celui de Zola, où les tares comme la pauvreté et l'obligation de la maternité se transmettent de génération en génération (c'est la *généalogie de la misère* qui, étrangement, s'abat surtout sur les personnages féminins), et une confiance marquée en l'avenir, dans le progrès bénéfique et nécessaire. En ce qui concerne les personnages, ces forces s'incarnent dans la vie de Florentine et de Jean sous la forme d'ensembles de mouvements centripètes (misère inéluctable et endémique, preuve d'un destin malheureux) et centrifuges (ambition, volonté d'ascension sociale et d'évasion du milieu). En dernier lieu, les deux forces opposées

structurent symboliquement l'univers géographique du roman: d'un côté, le village dans la ville, Saint-Henri, avec sa mentalité traditionnelle et sa misère emprisonnante, et de l'autre, la grande ville figurée par l'argent et la hauteur, par la rue Ste-Catherine et par Westmount, lieu du pouvoir, du luxe et des tentations.

Dans cette structure binaire (mais pas uniquement), Florentine a un trajet exemplaire: elle est la seule femme à sortir de Saint-Henri et à bénéficier d'un mieux-être socio-économique à la fin du roman. Sans jouir d'un triomphe éclatant, ce qui irait contre l'ensemble du texte, elle n'est cependant pas qu'une héroïne passive, valorisée par les attributs classiques – beauté, vertu, modestie. Bien au contraire, quoique lestée par une situation socio-économique et culturelle qui constitue son principal opposant, elle effectue un déplacement sensible à l'intérieur de l'espace social, initiant une dérive dans la structure axiologique apparemment fixe du roman.

Chapitre troisième

L'ascension sociale comme distance à soi-même

Si les deux premiers romans d'Annie Ernaux sont centrés sur une narratrice bien fictive – Denise dans *Les Armoires vides*, Anne dans *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) –, le récit suivant, *La Femme gelée* (1981), est narré par une femme anonyme, ce qui permet entre autres effets une identification plus large des lectrices. C'est aussi dans ce dernier texte qu'Ernaux expérimente pour la première fois un dédoublement narratif qui caractérisera bientôt sa manière, où la narratrice se remémore son enfance et sa jeunesse tout en posant des jugements à partir de son point de vue d'adulte, notamment sur son processus d'écriture. Dans *La Place* comme dans les textes subséquents, ce dédoublement prendra la forme de l'énonciation autobiographique si particulière de la narratrice-écrivain analysant son travail d'écriture et de mémoire. Si l'œuvre d'Ernaux se subdivise en deux périodes, l'une du «romanesque», l'autre du refus du romanesque, le texte-charnière n'est pas *La Place*, comme la critique le soutient généralement¹, mais, selon nous, *La Femme gelée*. Ce statut de texte de transition n'est que l'un des nombreux intérêts de ce récit.

Car, si nous l'avons choisi, c'est non seulement à cause de sa trame narrative où l'ascension sociale féminine est à l'avant-plan, mais aussi à cause de sa virulente prise de position féministe sur l'aliénation qui accompagne l'accession par le mariage à la classe bourgeoise. Nous nous intéresserons aux particularités narratives

¹ C'est ce que soutiennent la plupart des critiques qui ont analysé l'œuvre d'Ernaux, entre autres Marie-France Savéan dans son étude sur *La Place* et *Une femme* (Paris, Gallimard, «Foliothèque», 1994), Loraine Day et Tony Jones (*La Place/Une Femme*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, «Glasgow Introductory Guides to French Literature», 1990) et Claire-Lise Tondeur dans ses articles et dans sa monographie *Annie Ernaux ou l'exil intérieur* (Amsterdam, Rodopi, «Littérature française contemporaine», 1996).

du récit d'Annie Ernaux, en le situant dans le champ discursif féministe, puis en montrant ses parentés avec la pensée de Pierre Bourdieu. Nous évaluerons la portée ironique du texte, puis montrerons son efficacité dans le traitement des représentations de l'éducation et du mariage. Nous estimons à cet égard que le ton ironique et la distance à soi-même propre à la situation de la narratrice sont la conséquence des deux facteurs de son ascension sociale: sa sortie hors de son milieu grâce à l'instruction et son mariage hors de sa classe sociale d'origine.

I- Particularités narratives et génériques de *La Femme gelée*

Le troisième «roman» publié par Annie Ernaux n'appartient que bien faiblement au genre romanesque et semble flotter dans un entre-deux générique. Le paratexte de l'édition Folio, datant de 1987, ne tranche pas vraiment la question. Et si, jusqu'au retentissant succès de *La Place* et *Une femme*, la liste des œuvres d'Ernaux flanque les trois premiers titres de l'appellation «roman», dès 1988 ces étiquettes disparaissent complètement². On peut déduire de ce changement de cap que, rétrospectivement, l'éditeur et l'auteur ont de façon semblable classé ces premières œuvres hors du romanesque. D'un autre point de vue, le texte de *La*

² Dans un entretien avec Claire-Lise Tondeur, Annie Ernaux explique ce revirement: «Avec *La Femme gelée*, je prends mes distances avec le roman. Il n'y a pas vraiment de différence entre la narratrice et le personnage. Ce n'est pas une construction qui se présente comme romanesque au début. L'héroïne, c'est-à-dire le «je» narrateur n'a pas de prénom, pas de nom. Le statut de *La Femme gelée* a été presque de s'avouer comme une autobiographie. Il y a encore le mot roman, mais en fait dans les interviews [...], j'ai été presque obligée par les gens qui me parlaient de reconnaître que ce n'était plus un roman mais une autobiographie» («Entretien avec Annie Ernaux», *The French Review*, vol. 69, n°1, oct. 1995, p. 38).

Femme gelée appartient stylistiquement à la première manière d'Ernaux, que Marie-France Savéan décrit ainsi:

[des] récits rétrospectifs [... des] prises de conscience effectuées sur un ton virulent. Profondément meurtries, les narratrices déversent leur colère dans un texte monolithique, sans dialogue ni chapitre. Les longs paragraphes s'enchaînent, créant une atmosphère étouffante. Un vocabulaire et une syntaxe populaires servent la révolte des héroïnes³.

Pour Siobhán McIlvaney, l'écriture proche du monologue intérieur sert à l'auteure d'outil réaliste, lui permettant de créer l'illusion de la reproduction «fidèle» d'un milieu à l'aide du langage⁴. Si l'on peut associer le travail minimaliste et l'écriture «blanche» de la deuxième manière d'Ernaux à sa recherche de l'authentique et de l'autobiographique, le foisonnement lexical et la virulence orale du ton des trois œuvres initiales peuvent quant à eux correspondre davantage à la fiction, au roman. De ce point de vue, *La Femme gelée* est vraiment un texte-charnière puisque d'une part, par son ton véhément et son flot narratif continu, il poursuit le travail stylistique initial d'Ernaux, et que, d'autre part, il entreprend déjà le tournant vers l'écriture autobiographique.

De plus, puisque le texte d'Annie Ernaux s'affiche comme roman, ne serait-ce que discrètement, si l'on prend pour acquis le contenu fortement autobiographique du texte, il y manque, par ailleurs, une totale adéquation⁵ entre narrateur, auteur et protagoniste pour accorder à l'œuvre, selon les critères de

³ «Dossier», *La Place*, Paris, Gallimard, «Folio Plus», 1997, p. 116.

⁴ «Plus simplement, ces expressions représentent une partie intégrante de ses origines ouvrières et l'aident donc à reproduire l'essentiel de son milieu» («Annie Ernaux: Un écrivain dans la tradition du réalisme», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 98, n°2, mars-avril 1998, p. 252).

⁵ Notons que, dans l'évolution de l'œuvre ernausienne, celle-ci est en bonne voie d'être atteinte, étant donné l'anonymat de la narratrice. Dans les textes subséquents, Annie Ernaux s'affiche clairement comme auteure, narratrice et protagoniste.

Philippe Lejeune⁶, le statut d'autobiographie. Cependant, elle correspond à une variante de l'écrit autobiographique: celle du récit d'enfance ironique. En effet, le récit d'Ernaux répond aux quatre critères de ce sous-genre autofictionnel:

- 1° l'emploi du récit «à la première personne», où le même pronom «je» désigne le narrateur adulte et le personnage, le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé;
- 2° l'emploi du «présent de narration», figure qui introduit une perturbation apparente dans la distinction entre histoire et discours, entre antériorité et simultanéité;
- 3° le style indirect libre, qui organise l'intégration (et éventuellement la confusion) de deux énonciations différentes;
- 4° l'emploi dans un récit écrit de traits propres à l'oralité, et le mélange des niveaux de langage⁷.

Le récit d'Annie Ernaux ne se limite cependant pas à la période de l'enfance. Car l'analyse de Lejeune se base sur *L'Enfant* de Jules Vallès, qui limite sa narration «ironique» à ses tout premiers souvenirs. Au contraire, l'ironie ernausienne s'adresse tant à la petite fille insouciante, en train de tomber malgré elle dans le piège de l'acculturation, qu'à la femme adulte, la mère de famille, la professeure étrangère à elle-même qu'elle est devenue. Malgré cela, Lejeune nous fournit un cadre théorique partiel permettant de saisir la particularité de l'énonciation du récit que nous étudions. En effet, le travail d'écrivain accompli par Ernaux relève de l'autobiographique en ce qu'il permet le tâtonnement du «je» se souvenant. Au contraire des Mémoires, qui retracent «comment je suis devenu un grand homme», l'autobiographie traque l'erreur, le faux pas, la mauvaise conscience, et s'interroge sur sa propre mémoire. Nous pourrions ajouter au travail global de Lejeune que le regard ironique porté sur les illusions de jeunesse ou sur les bévues fait partie du

⁶ Dans *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, «Points Essais», 1996, p. 14.

⁷ «Le récit d'enfance ironique», dans *Je est un autre*, Paris, Seuil, «Poétique», 1980, p. 14.

travail autobiographique en général, au lieu d'en constituer un sous-genre distinct. La notion de regard ironique s'apparente de ce point de vue à ce que Jean Starobinski, dans *L'Œil vivant II*, appelle le «ton picaresque», tonalité utilisée de temps à autre par Rousseau dans ses *Confessions*, notamment pour relater ses erreurs de jeunesse, alors que le «ton élégiaque» s'emploie pour magnifier le passé et y projeter la nostalgie du paradis perdu. Même si Annie Ernaux favorise dans *La Femme gelée* le point de vue ironique, on verra plus loin qu'elle valorise ponctuellement l'insouciance de l'enfance, basculant alors dans l'élégie. Le commentaire de Starobinski s'applique fort justement à cette alternance des tons chez Ernaux:

L'ironie interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du présent: l'ironiste ne veut pas appartenir à son passé. La nostalgie, à l'inverse, interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du passé: le nostalgique ne supporte pas de rester captif de son présent. Ces deux "tonalités" narratives sont régies, on le voit, par un acte interprétatif, qui déplace l'accent qualitatif dans l'échelle des temps et modifie de la sorte la valeur relative du présent et du passé⁸.

La position ironique constante de la narratrice est aussi due à une structure narrative particulière que l'on peut décrire ainsi: d'une part, le point de vue se dédouble et rend compte, dans un même «présent de narration», des idées et émotions du passé tout autant que du regard critique, nécessairement postérieur, qu'y jette la narratrice se remémorant. Dans la citation suivante, on peut sentir l'élasticité de l'utilisation du présent pour raconter à la fois le point de vue de l'enfance et celui de l'adulte: «pourquoi ce malaise, sinon parce que j'ai déjà dans la tête l'idée qu'une fille doit être douceur et courbes molles. Tous ces visages où je

⁸ *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 98-99.

cherche le mien, non je ne suis pas tout à fait entière à dix ans, comme je voudrais l'espérer⁹» Remarquons surtout l'équivoque de l'expression «Tous ces visages où je cherche le mien» et la difficulté de lui attribuer un statut temporel; elle renvoie autant à la quête d'identité de l'enfant de dix ans qu'aux tentatives de l'adulte pour retracer son origine. D'autre part, le texte suit une *circularité diégétique*: si la narratrice cherche à retracer sa «ligne de fille» (FG, 75), son «chemin de femme» (FG, 63), elle en arrive au point culminant de la prise de conscience que l'on retrouve dans l'épilogue: «je vais bientôt ressembler à ces têtes qui me font horreur [...] Déjà moi ce visage.» (FG, 182) En un sens, c'est cette révélation finale de la distance à soi-même, à ses aspirations passées, à son essence qui permet à la narratrice tant le souvenir que l'énonciation ironique, en sorte que la prise de conscience de son aliénation l'aurait poussée au retour sur soi, à l'écriture, et l'épilogue explique circulairement cette distance présente dès l'incipit. Donc, lorsqu'on lit la phrase suivante, qui ouvre le récit, «Femmes fragiles et vaporeuses, fées aux mains douces, petits souffles de la maison qui font naître silencieusement l'ordre et la beauté, femmes sans voix, soumises, j'ai beau chercher, je n'en vois pas beaucoup dans le paysage de mon enfance» (FG, 9), il faut l'imaginer en continuité avec la prise de conscience de la narratrice.

D'une façon générale, la position énonciative particulière, que l'on peut nommer *point de vue dédoublé*, reproduit au niveau de l'énonciation la distance intime prise par la narratrice par rapport à son propre parcours. C'est en quelque

⁹ *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, «Folio», 1991, p. 54. Par économie, les références ultérieures à cette édition se feront en cours de texte avec le code suivant: FG, suivi du numéro de page.

sorte le ton ironique utilisé qui crée textuellement l'effet de déchirure, l'aliénation ressentie par la narratrice, qu'elle désire fixer sur papier. L'histoire que l'on va lire n'est en aucune mesure le récit omniscient d'une conquête ou d'une arrivée triomphale dans la classe sociale supérieure. Bien au contraire. Pour la narratrice de *La Femme gelée*, l'ascension sociale se conjugue à l'assimilation, à l'acculturation, à la trahison¹⁰. De ce point de vue, la phrase de Genet placée en exergue de *La Place* donne un sens à tout le travail d'écriture d'Ernaux: «Écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi.»

Mais l'aliénation dont tente de rendre compte la narratrice n'est pas uniquement liée à la lutte des classes et n'est pas le résultat de sa seule mobilité ascensionnelle¹¹; en effet, le récit que nous lisons tire en grande partie son impact de sa forte charge féministe: c'est en tant que femme, qu'individu de genre ou de sexe féminin que la narratrice sera progressivement rendue étrangère à elle-même. Le ton amère et vindicatif qu'emploie la narratrice s'explique ainsi plus clairement.

La virulence du propos féministe de ce troisième roman d'Ernaux peut néanmoins surprendre et susciter des questions, par exemple celle-ci: peut-on classer (ou doit-on classer) Annie Ernaux dans la catégorie des auteures féministes ?

¹⁰ Une telle conception de la mobilité ascensionnelle, si résolument pessimiste, ne peut manquer d'étonner. Dans le cas d'Annie Ernaux pourtant, qui fonde son œuvre sur son expérience personnelle, cette vision négative de son parcours doit être mise en contexte. En effet, si l'on regarde l'ensemble de ses écrits, la position sociale qu'elle décrit apparaît comme doublement en retrait: ayant quitté définitivement son milieu d'origine fort modeste, elle ne lui appartient plus, tout comme elle ne fera jamais partie entièrement de la classe bourgeoise dans laquelle elle s'est mariée.

¹¹ On parlerait alors de névrose de classe. Ce concept a été étudié entre autres par Vincent de Gaulejac à partir de certaines œuvres d'Ernaux, comme *La Place (La Névrose de classe: trajectoire sociale et conflits d'identité)*, Paris, Hommes et groupes éditeur, «Rencontres dialectiques», 1991 (2^e éd.), 310 p. Il apparaît en effet qu'une névrose de classe est présente dans les textes d'Annie Ernaux, et particulièrement dans *La Place*, où l'identité sexuelle est moins centrale et moins problématique. Dans *La Femme gelée* néanmoins, cette dimension névrotique est de moindre importance.

Sans qu'une réponse définitive puisse être envisagée, l'on peut cependant trouver dans les trois premiers romans d'Ernaux des thèmes et des propos – notamment l'avortement, les menstruations, la spécificité du désir féminin à l'adolescence – que d'aucuns qualifient de féministes ou classent comme propres à l'écriture féminine¹². D'autre part, la formulation absolue du titre suggère que le récit a une portée qui embrasse la condition féminine dans son ensemble, ce qui permet de le relier de façon plus certaine au mouvement de l'écriture féminine.

Un bref portrait de la pratique littéraire féministe telle qu'elle se présentait en conjoncture permettra de mieux saisir ce qui, dans les partis pris esthétiques et idéologiques d'Annie Ernaux et ceux de ses consœurs, est semblable et ce qui les désunit. On verra ainsi apparaître tout d'abord un grand nombre de disparités entre l'œuvre d'Ernaux et celle de bon nombre de femmes écrivains des années 1960 à 1980; de plus, cette remise en contexte du récit à l'étude dans l'espace des positions du champ discursif féministe mettra plus nettement en évidence la spécificité de la démarche d'Ernaux et ses affinités avec l'approche sociologique d'un Pierre Bourdieu.

¹² Dans *French Women's Writing: Recent Fiction*, Elizabeth Fallaize, en décrivant le champ discursif féministe français des années 70, prend garde de réduire toute écriture du corps à «l'écriture féminine», mais admet que cette tendance littéraire a fait florès entre 1974 et 1980, en venant quasiment à représenter toute la littérature produite par des femmes, en France du moins.

II- La situation d'Annie Ernaux dans le champ discursif féministe

Par ses préoccupations thématiques et par son écriture, l'œuvre d'Annie Ernaux, dès son arrivée dans le champ littéraire français, occupe une position bien particulière et qu'il faut bien distinguer de deux autres types de production. Le sous-champ de l'écriture féminine est assurément complexe et riche de pratiques très diversifiées, mais il est possible d'en donner une image idéal-typique (Weber) en mettant en exergue sa bipolarisation fondamentale.

Les bestsellers féminins

Les années 70 sont de fastes années dans la production de bestsellers féminins racontant fréquemment l'histoire d'héroïnes en pleine ascension sociale. La wonderwoman en est encore à ses premiers balbutiements – et dominera dans les bestsellers de la décennie suivante – mais un nombre croissant de destins féminins exceptionnels fleurissent sur les rayons des librairies¹³. Bien entendu, ce type de romans chante le triomphe du capitalisme: les héroïnes, dépeintes en jeunes avocates ou *businesswomen* aux dents longues, connaissent une mobilité sociale qui semble aller naturellement de pair avec la réussite sentimentale: leur victoire est éclatante¹⁴.

¹³ Cf. Resa L. Dudovitz, *The Myth of Superwoman. Women's Bestsellers in France and in the United States*, London / New York, Routledge, 1990, 208 p.

¹⁴ Pensons notamment à la saga familiale de Barbara Taylor Bradford, dont le premier tome, *A Woman of Substance*, est paru en 1979 (Traduction française: *L'Espace d'une vie*, Paris, Belfond, 1981, 559 p.). On y suit la spectaculaire ascension d'Emma Harte, qui, bannie de sa situation de domestique par la

La position de l'écriture féminine

D'autre part, les praticiennes de l'écriture féminine, quant à elles, négligent ou même dénigrent le contenu social dans leurs textes. Partant du sexe biologique des personnages, des narratrices, ou d'elles-mêmes comme écrivaines, elles explorent une sorte d'essence féminine située hors du social, comme un point de ralliement des femmes de toutes conditions. Cette indifférence généralisée des grands noms du «néo-féminisme» français¹⁵ face aux conditions de classe des femmes est remarquable, bien que, face à ce sujet de l'ascension sociale, cela constitue plutôt un parti-pris de refus qui trouve sa logique dans les luttes internes au champ littéraire. Il s'agit en effet pour les écrivaines de se défaire de l'ombre de la littérature engagée, dans ses versions existentialiste ou marxiste, qui inféodait toujours la question féminine à la question politique supposément plus urgente.

En ce qui concerne le lien entre Annie Ernaux et la littérature féminine de grande consommation, il est évident que, ni du côté narratif, ni du côté discursif ces œuvres n'ont grand-chose en commun. Mais le lien avec l'autre pôle n'est pas évident non plus. *A priori*, si l'on confond le féminisme en général avec l'écriture féminine, le discours d'Annie Ernaux paraît ne pas appartenir à la pratique féministe. En effet, hormis une position politique apparentée aux passionnaris du

honte entourant sa grossesse due au fils de la maison, bâtit un empire financier du commerce de détail, poussée par la haine et un terrible désir de vengeance.

¹⁵Les féministes françaises de la «deuxième vague» les plus en vue sont: Hélène Cixous, Catherine Clément, Julia Kristeva, Marie Cardinal, Luce Irigaray, Annie Leclerc, entre autres.

féminisme (elle fut l'une des signataires du «Manifeste des 343» en avril 1971¹⁶), l'obstination d'Ernaux à toujours situer son intrigue et ses personnages avant tout dans le social l'exclut en conjoncture d'une certaine pratique féministe.

Cette apparente opposition doit être explorée davantage pour avoir une idée nette de la position à partir de laquelle Ernaux écrit à l'intérieur de ce sous-champ qu'est le discours féministe. C'est que, bien entendu, parler du féminisme au singulier est un raccourci fort commode mais trompeur, car, tout comme il y a plusieurs socialismes, les façons d'envisager la lutte féministe sont nombreuses et souvent conflictuelles. Si le socialisme part de la prémisse de la lutte des classes et de l'exploitation du prolétariat par ceux qui possèdent les moyens de production, et propose, à cette pathologie de l'histoire qu'est l'exploitation de l'homme par l'homme, les remèdes les plus divers, l'idéologie féministe part quant à elle du constat de l'oppression quasi-généralisée des femmes, mais interprète différemment les causes, les conséquences et les solutions qu'on peut donner à cet état de fait.

L'une des grandes divisions internes du féminisme, l'une des plus durables et des plus difficiles à combler est celle qui oppose les féministes essentialistes et les féministes «tendance lutte des classes»¹⁷. Ce fossé idéologique revient à expliquer différemment les causes de la domination masculine et les solutions possibles, en passant ou bien par la psychanalyse pour les premières, selon qui l'«ennemi» à abattre est le phallogentrisme du système patriarcal, ou bien par le marxisme pour

¹⁶ Il s'agit d'un texte publié dans *Le Nouvel observateur* contresigné par 343 femmes qui déclaraient avoir subi un avortement illégal. Ce manifeste a créé de grands remous et contribué à la légalisation de l'avortement en France, entérinée en 1974.

¹⁷ Nous reprenons à notre compte cette subdivision proposée par Claire Duchen dans *Feminism in France. From May '68 to Mitterand*, London, Routledge / Kegan Paul, 1986, p. 18

les secondes, qui voient dans le système capitaliste la cause principale de leur oppression. Les féministes essentialistes fondent leur rhétorique sur la différence sexuelle primordiale de la femme et élèvent la légitimation et la revalorisation des particularités féminines au rang de solution: au système patriarcal et phallocentrisme qui a si longtemps prévalu avec les résultats que l'on connaît (injustices, inégalités, guerres), ces militantes proposent de substituer l'avènement du règne du féminin, qui serait nécessairement bénéfique, à cause de sa radicale différence. Les féministes de la lutte des classes, quant à elles, voient la source de l'oppression des femmes dans l'organisation socio-économique occidentale qui dicte des rôles à chaque sexe. Ces féministes veulent agir sur le système social existant et réclament, avec des objectifs divers, des opportunités égales pour les femmes. Ce dernier type de féminisme se réclame ouvertement des travaux de Simone de Beauvoir. C'est à cette forme de féminisme qu'Annie Ernaux est apparentée. Elle s'en explique d'ailleurs dans un entretien récemment publié:

Je me situe dans une perspective féministe, au sens où ma recherche pourrait se résumer à: "comment suis-je devenue femme?" comment s'est façonnée cette femme "gelée" que je pense être devenue. On voit le rapport avec la phrase de Simone de Beauvoir, "On ne naît pas femme, on le devient". Recherche, ai-je écrit. Non développement d'une théorie. Or, il existait dans les années 70 un discours très théorisant sur les femmes, l'affirmation d'une différence essentielle qui, par ailleurs, ne prenait jamais en compte l'appartenance sociale. La femme prise comme référence était plus ou moins la bourgeoise. *La Femme gelée* s'inscrit donc dans un paysage, elle est sous-tendue par le refus d'une doxa féministe dans laquelle je ne reconnais pas une partie de mon expérience. Et l'exaltation de "valeurs féminines" propres me paraissait un énorme piège, j'avais le désir de montrer par l'analyse concrète de situations que celles-ci étaient une illusion¹⁸.

¹⁸Tiré de Philippe Vilain, «Entretien avec Annie Ernaux: Une conscience malheureuse de femme», dans *LittéRéalité*, vol. IX, n°1, 1997, p. 69.

Ernaux a choisi le ton et le propos de son roman contre un certain discours largement répandu lors de la publication. Dans ce «refus d'une doxa féministe», il faut voir le rejet du féminisme essentialiste que nous évoquions précédemment, et qui constituait le discours féministe dominant dans les milieux intellectuels français de l'époque. Annie Ernaux préfère s'intéresser aux conditions sociales de l'existence féminine et, par suite, se réclame de la réflexion qui sert de base au *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir.

Apparemment, le récit d'Ernaux s'élève contre un discours organisé et bien médiatisé. Pourtant, l'auteure ne fait pas cavalière seule. Héritières de pionnières comme George Sand, Flora Tristan ou bien Colette, bien des écrivaines des années 60-70 ont voulu, comme elle, raconter dans un récit le cheminement individuel et social de personnages féminins pour explorer les limites qui sont opposées à leur liberté. Aux États-Unis et dans le monde anglo-saxon, cette manière de raconter, que Resa L. Dudovitz appelle «raised consciousness¹⁹», est courant dans la production féministe: les noms de Marilyn French et d'Erica Jong²⁰ jalonnent les listes des meilleures ventes de l'époque, et leurs livres font le tour du monde. Au Québec, Francine Noël représente bien cette tendance avec *Maryse* (1983), sa fresque consacrée à une description lucide du monde intellectuel québécois des

¹⁹ «Others belong to what has come to be known as the "raised consciousness" school: Bel Kaufman, Allison Lurie, Sue Kaufman, to name only a few, all center around the disillusionment of a middleclass housewife. These novels, which were translated and as widely read in France as they were in the United States, represented a new direction in women's fiction» (Resa L. Dudovitz, *op. cit.*, p. 137).

²⁰ Marilyn French a mis en place, dans son célèbre *Toilettes pour femmes* (1977), une trame narrative très semblable à celle de *La Femme gelée*. On y suit l'adolescence d'une protagoniste sans histoire, qui se marie sur un coup de tête et voit son existence confinée au maintien d'un foyer. French relate avec une profusion de détails l'enfermement domestique, les valeurs féminines traditionnellement associées au genre féminin, et finalement, la révolte de la protagoniste, son éducation entreprise sur le tard et son engagement dans le Women's Lib.

années 1970 à 1980. En France, cependant, cette façon de faire que nous nommerons «réalisme militant» est moins fréquente: Simone de Beauvoir a, dans ses récits, voulu décrire les conditions d'emprisonnement familial et conjugal des femmes, et elle représente une véritable figure tutélaire, notamment pour Annie Ernaux²¹. À partir des années 70, Ernaux en constitue la principale porte-étendard avec ses trois premiers romans. Ajoutons à ce bref relevé les noms de Claire Etcherelli et surtout de Christiane Rochefort. Plusieurs critiques ont rapproché, souvent judicieusement²², les premières œuvres de Rochefort avec celles d'Annie Ernaux, et l'on peut poser comme prémisse que cette dernière a lu les romans de Rochefort, tout comme ceux, traduits, de Marilyn French. Le premier roman de Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie* (1963) présente de nombreux points de convergence avec *La Femme gelée* qui contribuent à faire apparaître la spécificité d'Ernaux.

Les schémas narratifs des deux romans sont très voisins: comme Ernaux, Rochefort retrace l'évolution d'un mariage bourgeois malheureux et la lente mort des «forces vives» de la narratrice, Céline, qui se retrouve figée dans une belle image. Cependant, la narratrice des *Stances à Sophie* est orpheline, ce qui constitue une différence capitale par rapport au point de vue d'Annie Ernaux, pour qui la filiation et l'héritage parental sont primordiaux: la narratrice de *La Femme gelée* doit

²¹ Plusieurs critiques ont analysé les parentés entre les œuvres de Beauvoir et d'Ernaux, entre autres Colette Hall dans une étude récente comparant *La Femme gelée* à une nouvelle de Beauvoir, «La femme rompue»: «De “La Femme rompue” à *La Femme gelée*: *Le Deuxième sexe* revu et corrigé», dans Bishop, Michael (dir.), *Thirty voices in the feminine*, Amsterdam, Rodopi, «Faux Titre», 1996, p. 6-13.

²² Notamment Elizabeth Fallaize dans son *French Women's Writing: Recent Fiction*, et Diana Holmes, dans son étude *French Women's Writing 1848-1990*, où elle consacre un chapitre à comparer les deux écrivaines sous l'angle de leur commune approche réaliste.

se débrouiller avec un legs social lourd et significatif. Dans la perspective de l'ascension sociale, le fait d'avoir ou non un *passif* familial est déterminant dans les efforts faits par l'individu pour franchir les barrières entre les classes sociales. De ce fait, l'état d'orpheline de Céline facilite sa tâche, ainsi que celle de la narration. Ce manque de parents de l'héroïne n'est pas sans lien avec son statut de personnage complètement fictif; car les *Stances à Sophie* ne sont pas une autobiographie, pas même déguisée. En effet, les personnages peuvent tous décliner leur identité avec des noms complets; de plus, l'héroïne, libre au départ de toute attache, y mène une action classiquement romanesque, celle de débusquer les faux-semblants, en particulier les mœurs hypocrites et trompeuses de la bourgeoisie. Contrairement à la narratrice de *La Femme gelée* qui, nous le verrons, souffre de la distance prise par rapport à son milieu d'origine et nourrit face à celui-ci des attitudes complexes et pour le moins paradoxales, Céline ne tient pas de discours sur les rapports de classe. Tout d'un bloc, elle rejette la bourgeoisie et récuse le comportement de sa belle-famille, qui est dépeinte d'emblée comme caricaturale et antipathique envers quiconque ne viendrait pas du même milieu. Ainsi, le rejet de la part de Céline de tout ce mode de vie prend des allures de saine libération, comme on peut le voir dans les toutes dernières lignes du roman:

Demain, après-demain, et l'éternité. Mais à présent mes amis vous allez me laisser. Me laisser. Laisser entrer chez moi. On ne sait pas ce qu'on trouvera derrière une porte. Je la referme derrière moi. Je m'adosse contre. Je suis là. Je regarde. Je respire. Enfin. Seule²³.

²³Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, Paris, Grasset, «Le Livre de poche», 1980, p. 213-214.

Seule la démonisation de la belle-famille bourgeoise de Céline et, à l’opposé, la valorisation d’un certain moi immanent peut expliquer un tel rejet en bloc, gros d’espoir et de lendemains prometteurs. Il constitue par le fait même un retour au «vrai soi», comme on peut le comprendre de cette phrase: «Je suis là». De son côté, le roman d’Ernaux se clôt sur une sorte de résignation léthargique, sur le constat du «gel» dont il est question dans le titre. Ce constat dans l’excipit ne peut conduire qu’à une seule issue, c’est-à-dire à une profonde remise en question de l’identité de la narratrice:

Juste au bord, juste. Je vais bientôt ressembler à ces têtes marquées, pathétiques, qui me font horreur au salon de coiffure, quand je les vois renversées, avec leurs yeux clos, dans le bac à shampooing. Dans combien d’années. Au bord des rides qu’on ne peut plus cacher, des affaissements. Déjà moi ce visage. (FG, 182)

Malgré les différences notables que nous venons d’inventorier, les romans de Christiane Rochefort et d’Annie Ernaux contiennent assez de points communs en ce qui concerne et la trame narrative (ascension sociale d’une protagoniste accompagné d’un figement progressif) et la charge véhémement contre l’asservissement de la femme bourgeoise pour que les critiques les aient rapprochés. Dès lors, une question se pose: pourquoi *La Femme gelée*, en tant que texte, arrive-t-il près de vingt ans après la parution – et l’immense succès – des *Stances à Sophie* de Rochefort ? Ce que dénonçait la romancière des années 60 se serait-il à ce point perpétué pour que, malgré vingt ans de militantisme féministe, il faille le dénoncer à nouveau à l’aube des années 80 ?

Si l'on tente d'inscrire le roman d'Ernaux dans une continuité polémique pour expliquer ce qui semble être un «retard», tant par rapport au propos de Christiane Rochefort apparu dix-huit ans auparavant que par rapport au sommet de la lutte féministe, qui se situe un peu plus tôt dans les années 1970, deux explications, touchant à l'ensemble de la démarche de l'auteure, sont possibles. Tout d'abord, il est probable, vu le ton urgent et la violence de la charge, et compte tenu de son caractère autobiographique, que ce texte soit dû à une certaine nécessité; le retour personnel sur un processus d'aliénation se serait imposé, au moment où la «libération» était en cours. C'est entre autres l'explication de Marie-France Savéan, qui se base sur un entretien avec Annie Ernaux:

Annie Ernaux y travaille aussi en 1977 [à une «première ébauche de ce qui sera *La Place*»]. Mais elle ne peut poursuivre au-delà de la cent troisième page car *La Femme gelée* s'impose à son auteur qui ressent la nécessité de réfléchir à sa condition de femme jusqu'à découvrir au fond d'elle-même le besoin impératif d'une séparation. Elle rédige cette troisième œuvre en 1978 et 1979²⁴.

Au risque de le répéter, il faut redire que ce type d'éclairage n'est possible qu'en raison de la dimension autobiographique qui caractérise l'œuvre et la démarche d'Annie Ernaux. Parallèlement à cette explication biographique, l'influence de la pensée et du travail de Pierre Bourdieu sur la domination culturelle des classes populaires est sensible dans ses récits, comme l'a noté entre autres sa traductrice Carol Sanders:

In showing how the two languages used at home and school – far from being two ways of saying “the same thing” – encapsulate two different value systems and worldviews, Ernaux is telling us in novel form what

²⁴ Marie-France Savéan, *La Place et Une Femme d'Annie Ernaux*, op. cit., p. 176.

would be said in a more theoretical fashion a few years later by sociologist Pierre Bourdieu²⁵.

Annie Ernaux reconnaît spontanément l'influence de la pensée de Bourdieu sur son œuvre, pensée qui éclaire assez justement différentes problématiques soulevées par l'auteure, comme l'acquisition du langage bourgeois, les rapports de domination établis par la classe dirigeante, la reproduction des modèles bourgeois à travers l'éducation. Nous reviendrons plus en détails sur les liens entre l'œuvre d'Annie Ernaux et la pensée bourdieusienne; notons pour l'instant que cette affinité de vues contribue à distinguer l'œuvre d'Ernaux de celles de ses contemporains et à lui donner une résonance propre. C'est même ce dialogue entre la théorie et la littérature qui nous permet de préciser notre approche du texte d'Ernaux. En effet, l'un des deux facteurs de l'ascension sociale décrite dans *La Femme gelée*, le parcours scolaire de la narratrice, est mis en texte d'une façon qui recoupe pour la plupart les vues de Bourdieu sur le système scolaire: la culture scolaire comme culture de la classe dominante, l'imposition tacite du système social dominant, quoique arbitraire, au détriment des classes populaires, qui, elles, sont victimes de violence symbolique. Mais le roman d'Ernaux ne constitue pas seulement une simple transposition des thèses de Pierre Bourdieu; le récit a ses propres lois, il complète le système de Bourdieu en comblant ses lacunes²⁶, en effaçant ses oublis, en ouvrant de nouvelles contradictions. Ainsi en va-t-il du système scolaire, qui, selon Ernaux, ne fait pas que reproduire la domination socio-économique, mais cultive aussi

²⁵Carol Sanders, «Afterword», dans Annie Ernaux, *Cleaned out*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1990, p. 126.

²⁶Pierre Bourdieu a récemment comblé ce «trou» dans sa pensée sociologique en publiant en 1998 *De la domination masculine* (Paris, Seuil, «Liber»), ouvrage qui a créé une forte controverse dans les milieux intellectuels, particulièrement les milieux féministes.

diverses formes de domination masculine. Nous étudierons cette question plus amplement dans le reste de notre travail.

Dans ce qui suit, nous analyserons le roman d'Annie Ernaux en suivant deux grands axes de lecture. La principale question que nous posons au texte est celle-ci: comment et en quoi la part donnée à l'instruction comme facteur d'ascension sociale diffère-t-elle de celle donnée au mariage ? Nous diviserons notre étude interne du texte en deux temps. En analysant d'abord la mobilité ascensionnelle due à l'éducation, nous tâcherons de distinguer ce qui, dans ce parcours scolaire, est spécifiquement rattaché à la question du sexe de la narratrice et à ce qu'elle apprend en tant que fille. Puis, nous verrons que c'est grâce à cette éducation réussie qu'elle aura accès à des cercles sociaux plus restreints, au sein de l'un desquels elle rencontrera son futur époux. C'est alors que nous nous pencherons sur l'acquisition de l'habitus bourgeois à travers le mariage, institution qui consacrera (ou enfermera) la narratrice dans sa différence de femme.

III- Éducation sociale, éducation sentimentale: étude interne de *La Femme gelée*

A) Instruction et ascension

L'importance de l'éducation comme facteur de l'ascension sociale s'applique aussi bien aux cas de promotion sociale féminins que masculins. En effet, c'est fréquemment par le biais d'une instruction réussie que l'individu parvient à sortir

de son milieu d'origine; cette sortie sera confirmée par l'accès à de nouveaux réseaux et consolidée le plus souvent par un emploi supérieur à ce qui était statistiquement prévisible vu le milieu social originel. Que l'individu soit homme ou femme, le summum de cette ascension réside dans un mariage avec un(e) représentant(e) du statut social nouvellement conquis. Mais la première distance à survenir entre l'individu et son milieu natal est due à l'instruction; à cause d'elle, la famille de l'individu, son quartier, ses valeurs, ses modèles vont être tour à tour remis en cause, et presque toujours reniés. Nous allons observer dans cette section de notre travail comment l'éducation, dans *La Femme gelée*, éloigne la narratrice de sa famille et du style de vie qu'elle a toujours connu, tout en lui procurant des possibilités d'avenir uniques. En retraçant le processus de l'éducation tel qu'il nous est donné à lire dans le roman d'Annie Ernaux, nous découvrirons la manière dont s'installe une distance progressive entre la narratrice et son milieu; cette distance, marquée par l'apparition de différences axiologiques, est aussi lisible dans la position ironique de la narratrice adulte quand elle se remémore le cours de sa jeunesse.

1. L'éducation comme valeur familiale

«Ce que je deviendrai ? Quelqu'un. Il le faut.
Ma mère le dit. Et ça commence par un bon carnet scolaire.» (FG, 38)

Dès l'incipit – dont nous ferons l'étude détaillée dans notre dernière section – l'école occupe *de facto* une place centrale dans l'univers de la narratrice. La narration ne retourne en arrière que peu avant la scolarisation de la narratrice, mais il est rapidement question des «mamies sucrées du livre de lectures» (FG, 10). Lors de ses visites chez ses tantes ou sa grand-mère, la petite fille ne peut s'empêcher de constater le fossé qui sépare l'image d'Épinal proposée par les volumes scolaires des vraies femmes en chair et en os. Née dans un petit bourg de Normandie, la narratrice est entourée de femmes fortes, à l'hygiène minimale et aux manières rustres. De ce groupe, la grand-mère maternelle se détache à cause de son destin exceptionnel quoique redoutable:

elle a été première du canton au certificat d'études et aurait pu devenir institutrice mais l'arrière-grand-mère a dit, jamais de la vie, c'est l'aînée, j'ai besoin d'elle à la maison pour élever les cinq autres. Histoire vingt fois racontée, l'explication d'un destin pas rose. Elle courait comme moi, sans se douter de rien, elle allait à l'école et d'un seul coup le malheur a fondu sur elle, cinq mômes qui la tirent en arrière, fini. (FG, 12)

Ce micro-récit tant de fois répété à l'enfant (par sa mère, visiblement) touche à la légende familiale. Après avoir achevé une brillante performance scolaire, la grand-mère, à cause de son statut d'aînée, s'est vue bloquée dans ses ambitions: «sans se douter de rien» «le malheur a fondu sur elle [...] fini». Pour la narratrice, raconter cette histoire a pour fonction de se rappeler la chance qu'elle a: l'enfant n'a ni fratrie pour la freiner dans ses ambitions, ni parents aussi stricts et bornés que cette arrière-grand-mère sévèrement dépeinte. L'identification de l'enfant à sa grand-

mère est bien rendue dans le texte, de même que l'opposition entre l'événement exceptionnel («[elle] aurait pu devenir institutrice») et la banalité de ce qu'elle partage avec la narratrice comme avec tant d'autres petites filles: «elle courait comme moi [...] elle allait à l'école». Cette légende familiale expose l'implacable destin qui «fond» sur ceux qui «aurai[en]t pu» s'en sortir. La grand-mère devient ainsi paradoxalement un des premiers anti-modèles pour la narratrice, cependant qu'elle initie une lignée où l'éducation sera de plus en plus valorisée.

De son côté, la mère de la narratrice nourrit de l'ambition pour sa fille et c'est grâce à elle si la narratrice aura autant de possibilités devant elle. Lorsqu'elle se remémore les perspectives d'avenir qu'elle envisageait dans l'enfance, la narratrice relate ceci: «L'avenir. J'ai entre sept et dix ans, je sais que je suis au monde pour faire quelque chose. Aucun frère ne me bouche l'horizon de son destin prioritaire.» (FG, 38-39) En tant qu'enfant unique, le fait qu'elle soit de sexe féminin n'enlève rien à l'ambition que ses parents projettent sur elle. Ils vont l'encourager, d'abord en se sacrifiant pour l'envoyer à l'école privée, puis en faisant de ses études une priorité absolue. La narratrice adulte comprend mieux les intentions de sa mère:

Je sais maintenant que l'attitude de ma mère était aussi un calcul. Pas parce qu'elle n'appartenait pas à la bourgeoisie qu'il faut tout lui passer. Voulait une fille qui ne prendrait pas comme elle le chemin de l'usine, qui dirait merde à tout le monde, aurait une vie libre, et l'instruction était pour elle ce merde et cette liberté. Alors ne rien exiger de moi qui puisse m'empêcher de réussir, pas de petits services et d'aide ménagère où s'enlise l'énergie. Ce qui compte, c'est que cette réussite-là ne m'ait pas été interdite parce que j'étais une fille. Devenir quelqu'un ça n'avait pas de sexe pour mes parents. (FG, 39)

Dans ce passage plus argumentatif, et où, curieusement, le pronom personnel est généralement supprimé, la narratrice se range derrière le point de vue de sa mère et

prend la défense de celle-ci, en mettant dans son discours indirect des termes virulents, dont la violence trahit un ressentiment filial: «une fille qui [...] dirait merde à tout le monde, aurait une vie libre, et l'instruction était pour elle ce merde et cette liberté.» Ce ton attribué en partie à la mère ne peut manquer de surprendre et contribue à faire d'elle une figure de femme forte et déterminée. La même attitude prévaut lorsque vient le temps de choisir ce qui, des études ou du mariage, devrait prédominer. C'est alors que la narratrice devient quelque peu ambivalente face à la mère dans son récit:

Ça ne transitait pas non plus par le voile de la mariée. Patiemment, régulièrement, tôt, on me persuade que le mariage n'est qu'une péripétie d'après les études et le métier, exactement pareil que pour un garçon. Dans les promenades, ma mère me raconte des tas d'exemples à ne pas suivre [...]. La ville, à l'écouter, regorge de linottes qui se sont gourées et je sens bien qu'il faudra faire gaffe. D'autant plus que les bons exemples ne courent pas le quartier. Il y a Mlle Dubuc, image d'une fille tordue sous le poids d'une grosse serviette descendant du train de Rouen, elle fait sa médecine. [...] Pas foule, non, mais des "mademoiselles".[...] "Il faut être bien armée pour la vie d'abord." Naïveté de ma mère, elle croyait que le savoir et un bon métier me prémuniraient contre tout, y compris le pouvoir des hommes. (FG, 39-40)

Le reproche clairement formulé provient de la narratrice adulte amère, qui constate que la bonne éducation qu'elle a reçue n'a pas empêché son enfermement et sa soumission au «pouvoir des hommes». Ce reproche réapparaît à quelques reprises dans le récit et s'applique surtout à l'éducation sexuelle qui semble avoir été négligée par la mère. Les «bons exemples» égrenés par la mère ne sont pas des femmes à part entière selon la narratrice, puisqu'elles ont tout l'air de bas bleus, de vieilles filles. Or, la crainte de ne pouvoir atteindre l'équilibre entre la vie intellectuelle et la vie sentimentale minera régulièrement les efforts de la narratrice, crainte balayée du revers de la main par sa mère.

Dans l'analyse de l'ambition des parents, le portrait de la mère ressort très fortement; elle est le maître d'œuvre, celle qui planifie, sanctionne, stimule les études de sa fille. L'intention de la narratrice dans la collection de ses souvenirs est un hommage à la mère, figure centrale et déterminante. Le récit que nous lisons comporte en effet une grande part de reconnaissance, et ce, dès l'incipit:

la femme blanche dont la voix résonne en moi, qui m'enveloppe, ma mère. Comment, à vivre auprès d'elle, ne serais-je pas persuadée qu'il est glorieux d'être une femme, même, que les femmes sont supérieures aux hommes. Elle est la force et la tempête, mais aussi la beauté, la curiosité des choses, figure de proue qui m'ouvre l'avenir et m'affirme qu'il ne faut jamais avoir peur de rien ni de personne. (FG, 15)

Que ce soit dans ce passage assez lyrique ou ailleurs, l'image de la mère contraste fortement – et c'est là une des forces de ce récit – avec toutes les autres figures féminines présentées par la narratrice, particulièrement les femmes bourgeoises. Ce portrait marquant où la narratrice démontre efficacement tout ce qu'elle doit à l'ambition et au modèle maternels participe d'une revendication féministe: au modèle bourgeois de la femme discrète, effacée, de bon goût, imposé uniformément et décrit dans tout son ridicule, le récit réplique en se réclamant d'une figure féminine combative et, sous bien des aspects, anti-conformiste.

L'autorité de la mère s'affirme par-dessus tout, on l'a vu, dans le domaine de l'éducation de sa fille. Cette autorité ne rencontre que peu d'opposition durant l'enfance, et, somme toute, assez peu durant l'adolescence. La narratrice est abreuvée d'idéal et ses souvenirs d'enfance font voir une cellule familiale dévouée et très vivante; en fait, l'écriture mémorielle de l'enfance donne à lire certains passages

de nature dialogique²⁷, où s'entrecroisent des flashes objectifs, des paroles des parents rapportées, ainsi qu'un certain discours culturel traditionnel sur l'enfance, comme dans l'extrait suivant:

Ils ne me dérangent jamais dans mes devoirs, pas plus que dans mes jeux, pour me demander de mettre la table et d'essuyer la vaisselle. "Tu n'as que ta petite personne à penser", disent-ils. O la grandeur du don, la beauté des sœurs aînées sacrifiées, le charme des petites filles serviables qui apportent les gâteaux à l'apéritif. Chez moi ça n'a pas cours, dénigré même. Et le ravissement pour la petite fille de se croire utile, l'idée qu'il suffit de bien ranger sa chambre, de débarrasser la table "gentiment" pour être aimée, je ne les connais pas. Responsable que de moi et de mon avenir. Confusément terrible, à de rares moments: ce serait tellement plus facile de faire plaisir en épluchant les légumes [...] qu'en travaillant bien à l'école sans défaillance. Très rares moments. (FG, 38)

Ici, l'usage du présent de narration produit exceptionnellement un flottement dans la définition de l'époque rapportée, particulièrement à cause du contenu presque ironique de la doléance exprimée: la narratrice se souvient avoir souhaité se consacrer aux tâches ménagères pour *faire plaisir*, alors qu'elle se retrouve, à trente ans, enchaînée de facto à ces mêmes tâches et envisage avec nostalgie les moments passés où elle n'était «responsable que d[']elle] et de [son] avenir».

À cause de l'entier dévouement des parents envers la réussite scolaire de leur fille, l'enfance de la narratrice se déroule sans trop de heurts ou de déchirements entre famille et école. La distance inévitable entre le milieu d'origine populaire et celui de l'école privée s'installe cependant à partir de l'âge de dix ans. La période cahoteuse de l'adolescence crée un éloignement progressif de la jeune fille par rapport à sa famille, au profit tour à tour de deux modèles: celui de la culture de consommation, représentée par l'amie Brigitte, et celui de la bourgeoisie instruite.

²⁷ Nous définirons plus précisément dans notre troisième section ce que nous entendons par «dialogisme».

La distance que nous allons maintenant analyser est particulièrement visible dans le conflit entre les différents modèles sexuels proposés par son milieu, l'école, ou son amie Brigitte. Annie Ernaux a exploré dans d'autres ouvrages²⁸ la distance en termes linguistiques et par rapport à la culture en général; cependant, dans *La Femme gelée*, le fossé qui se creuse entre la jeune fille et son milieu touche surtout l'identification et la quête de la féminité, qui se déclinent diversement selon que l'individu vient d'un milieu dominé ou de la classe dominante.

2. L'acculturation progressive: le début de la distance

Si la narratrice commence à s'éloigner moralement et affectivement de ses parents – surtout de sa mère – à l'adolescence, les messages proches de la propagande envoyés par la culture scolaire lui parviennent cependant beaucoup plus tôt. En fait, dès le début de la scolarisation de la fillette, les modèles sexuels les plus stéréotypés sont employés en classe. Les textes utilisés pour la lecture sont remplis d'énoncés dits «réalistes», auxquels la narratrice adulte, alors qu'elle se les rappelle, réplique en exposant la situation qui prévaut chez elle: «Le matin, papa-part-à-son-travail, maman-reste-seule-à-la-maison, elle-fait-le-ménage, elle-prépare-un-repas-succulent, j'ânonne, je répète avec les autres sans poser de questions. Je n'ai pas encore honte de ne pas être la fille de gens normaux.» (FG, 16) La prolepse suggérée dans le dernier syntagme ne manque pas d'annoncer un sentiment qui se manifestera dans les années qui suivent, comme nous le verrons. Mais au niveau narratif, ce n'est que le début d'une dénonciation généralisée, puisque la culture et

²⁸ Notamment dans *La Place*, *Une Femme* et *La Honte*, où elle étudie davantage la marginalité sociale propre à la classe populaire d'où elle est issue.

le discours scolaires se trouvent, dans *La Femme gelée*, constamment mis à mal en tant que propagande à peine masquée au service des modèles bourgeois. C'est pourquoi, dès que la narratrice intègre à son récit des fragments tirés de manuels scolaires, elle s'empresse de leur juxtaposer une relation de sa propre expérience. Ainsi lit-on un peu plus loin: «Maman fait le ménage soigneusement, elle époussette, deux t verbe en eter, avec un plumeau. Quel ménage, quel plumeau, chez moi le ménage c'est le cataclysme du samedi [...].» (FG, 21)

Le discours normatif de l'école

Au départ, le seul discours remettant en question le modèle familial est celui de l'école et de ses manuels. Non seulement les valeurs conformistes sont-elles transmises par l'arsenal pédagogique, mais l'institution privée valorise le comportement ostentatoire des petites filles parfaitement élevées, respectant l'autorité et la religion. Comme le dit la narratrice: «[...] il a dû laisser des traces, ce rabâchage entendu pendant douze ans, qui exalte le don de soi et le sacrifice.» (FG, 55)

Cette école est un milieu provincial des plus conservateurs. Les inégalités sociales se retrouvent presque telles quelles à l'intérieur des classes; la narratrice se souvient de s'être sentie d'emblée «différente», de ses consœurs plus fortunées. Le ton caustique employé pour décrire ces dernières sera maintes fois réutilisé plus loin dans le récit pour ridiculiser le discours et les attitudes de la bourgeoisie: «Mes copines. Elles n'avaient pas souvent la croix, la belle médaille de cuivre qu'on offre le samedi aux plus méritantes, les appliquées, les sages, les saintes nitouches qui

reniflent l'arrivée de la maîtresse à cent mètres, tout de suite en position angélique.» (FG, 51) Il est clair dans ce passage que la narratrice ne s'est jamais sentie proche de telles «semblables», qu'elle juge hypocrites, manipulatrices et conformistes. Pourtant, ces «filles parfaites» remportent la palme auprès des professeurs. La narratrice ne peut s'empêcher de se comparer à elles, et c'est d'un tel examen que naissent les premières questions sur son identité:

Plaisir d'être moi à fond dans la poésie récitée sans fautes, les exercices d'accord ou les problèmes justes. Force. Soutien contre cette évidence que certaines filles de la classe plaisent aux demoiselles plus que d'autres, celles que j'appelle les crâneuses, mignonement habillées, avec des boucles, des bout-de-choutées par leur mère, une petite barrette ici, un col blanc là. [...] Petites filles douces, gentiment espiègles, gracieuses innées je croyais. [...] Enfin elles apparaissent un soir sous les lumières, en tutus immaculés, révélant leur nature de poupée vivante. Si je ne suis pas poupée, qui suis-je alors ? (FG, 52-53)

C'est ici que nous touchons plus directement la problématique centrale du roman d'Annie Ernaux et de notre étude, à savoir la cassure identitaire et le questionnement qui l'accompagne. Sous cet angle, la citation précédente condense plusieurs images de soi cultivées par la narratrice, par exemple, celle de la première de classe («Plaisir d'être moi à fond [...]. Force.») qui relève de l'immanence, de l'identité à un soi déjà existant et qui procure de la force. La performance scolaire est donc un vecteur de construction identitaire pour la narratrice. Mais à l'opposé, des valeurs viennent miner la confiance et l'assurance acquises: les modèles sexuels de comportement. Les crâneuses dont il est question renvoient à la narratrice une image dévaluée d'elle-même, puisqu'elle ne maîtrise pas le maintien corporel apparemment «inné» de ces «poupées vivantes». L'exclusion hors des rangs des «poupées vivantes» fait douter la narratrice de son apparence, et par suite, de son identité. À partir de ce moment, les différents modèles qui lui seront imposés

entreront en conflit avec les valeurs que lui ont inculquées ses parents, et créeront peu à peu une distance grandissante, bientôt infranchissable, avec eux.

En plus de favoriser ouvertement les filles d'origine aisée et d'encourager les flatteries, les professeurs possèdent d'autres méthodes pour reproduire les valeurs bourgeoises, comme en témoigne l'anecdote où un professeur dévoile, à travers les choix de carrière de ses élèves, un système axiologique conforme aux intérêts de la classe dirigeante²⁹. Valorisant certaines professions, en dénigrant d'autres, ce professeur a marqué durablement la narratrice écolière:

Pour saper la confiance en soi et la volonté, mais pas brutalement, tout en douceur religieuse, elles étaient un peu là les demoiselles, comme si elles nous refusaient la grâce qu'elles avaient pourtant reçue, d'enseigner et de se débrouiller seules, ce bouleversement, cette incrédulité, je me souviens de tout. [...] "Dites-moi mes petites filles, qu'est-ce que vous voulez faire plus tard. Fermière, oui, secrétaire, très bien tout ça." Et elle demandait pourquoi, elle nous guidait. À moi elle m'a coupé la chique: "tu seras épicière comme ta maman sûrement!" Je n'en revenais pas, moi qui croyais dire institutrice. Elle savait certainement mieux que moi. Tant pis. (FG, 54-55)

Le ton acerbe utilisé par la narratrice, singeant le discours qu'elle rapporte, est ici une manière de vengeance: «tout en douceur religieuse», «comme si elles nous refusaient la grâce». On comprend que l'assise de l'autorité des enseignantes se situe dans la domination et le rapport hiérarchique, vertical, propre à l'Église catholique. Il est étonnant de constater que ce professeur, reconduisant plus par fonction que par conscience, nie à ce point la capacité de la narratrice à s'élever au-dessus de sa condition. Il faut y voir peut-être un mépris de l'ambition de ceux qui viennent des

²⁹ Cet épisode illustre à merveille ce que l'auteure, à la suite de Pierre Bourdieu, pense de l'école comme milieu d'imposition des valeurs dominantes. Patrice Bonnewitz rappelle la vision bourdieusienne de l'école: «La culture scolaire est une culture particulière, celle de la classe dominante, transformée en culture légitime, objectivable et indiscutable. De fait, elle est arbitraire et de nature sociale, résultat d'une sélection qui définit ce qui est estimable, distingué ou, au contraire, vulgaire et commun.» (*Premières leçons sur la sociologie de Pierre Bourdieu*, p. 92)

classes sociales inférieures, mais surtout une grande conviction dans la reconduction du *statu quo* et du fait que *chacun a sa place* dans la société. Par ailleurs, le fait que la mère de la narratrice ait un métier à elle a pu réveiller chez le professeur une forme d'animosité. Car, toujours selon le système de valeurs bourgeoises transmis par cette enseignante comme par l'institution scolaire en général, la fonction nourricière de la femme doit primer sur tout autre rôle³⁰, et ce, pour des raisons si évidentes qu'elles ne sont jamais explicitées dans le texte. L'école prône le culte de la mère, de la femme mère avant toute chose. Voilà ce qui ressort du même épisode du choix de carrière:

“Et toi? – Moi je serai maman.” Les hurlements de rire, tout le monde, même les chochottes [...] “Taisez-vous petites sottes!” Elle s’est mise à parler doucement, lentement, en nous balayant de ses yeux sévères: “Maman, vous ne le savez pas, c’est le plus beau métier du monde !” Personne n’a bronché. Fermière, docteur, religieuse même il y avait eu, épicière, zéro tout ça. Resté en moi comme une scène incompréhensible. Peut-être parce que c’était la première fois où j’ai eu mes certitudes en débandade. Elle faisait bien les choses [...] deux vérités d’un coup, que fille d’épicière j’étais, fille d’épicière je serais et que poulotter des mômes, pousser un landau, dans l’ordre des destins il n’y avait pas au-dessus. (FG, 55)

Telle qu'elle est présentée dans cette anecdote, l'attitude du professeur envers les rêves et ambitions des élèves, attitude autoritaire qui ferme davantage de portes qu'elle n'en ouvre, empêche plus de désirs et de possibles qu'elle n'en favorise, fait force de loi, et conforte les valeurs traditionnelles et conservatrices.

³⁰ À ce sujet, voir l'article de Claire Duchon, «Occupation Housewife: The Domestic Ideal in 1950s France», dans *French Cultural Studies* (vol. 2, 1991, p. 1-11). On y lit entre autres ceci sur le discours des années 50 à propos des femmes: «The home gradually reappeared as woman's domain, as a location of the normality and stability that had been lacking in the war years. According to the experts, *la femme au foyer* is she who has accepted her feminine nature, her mission in life, her noble destiny which is different but as important as the man's: from the Catholic schoolbook that calls on girls not to despise domestic chores but to remember that Mary was the first housewife, through to government ministers and editorials in women's magazines, the message was clear: “la grande mission de la femme, à moins d'une vocation spéciale, est d'être épouse et mère”» (p. 2).

Le culte de la mère dans le système scolaire est retracé avec soin par la narratrice adulte qui cherche à voir comment elle a pu s'éloigner graduellement de son monde de certitudes imposées. Se faire asséner régulièrement par l'école des idées toutes faites sur ce qu'est une femme, et sur ce qu'est une mère a contribué à cet éloignement graduel, comme la narratrice le comprend:

Obscurément, en ces occasions, je sentais avec malaise que ma mère n'était pas une vraie mère, c'est-à-dire comme les autres. Ni pleureuse, ni nourricière, encore moins ménagère, je ne rencontrais pas beaucoup de ses traits dans le portrait-robot fourni par la maîtresse. Ce dévouement silencieux, ce perpétuel sourire, et cet effacement devant le chef de famille, quel étonnement, quelle incrédulité, pas encore trop de gêne, de ne pas en découvrir trace en ma mère. Et si la maîtresse savait qu'elle dit des gros mots, que les lits ne sont pas faits de la journée quelque fois et qu'elle flanque dehors les clients qui ont trop bu. (FG, 59-60)

À comparer le modèle imposé par l'école avec la réalité maternelle qu'elle connaît, la narratrice reste étonnée et incrédule³¹. Mais, dit-elle, elle ne ressent «pas encore trop de gêne». L'école privée catholique a semé les germes du conflit, mais celui-ci n'éclate vraiment qu'à l'adolescence, et au contact de la culture de consommation, représentée dans le récit par le personnage de Brigitte.

³¹ Ce fossé se manifeste entre autres dans le langage, puisque la petite fille ne reconnaît pas l'appellation «votre mââman», utilisée par ses institutrices; en effet, dans son quartier populaire, le nom de la mère sonne plutôt comme «moman» (FG, 60). L'inadéquation du langage et de la réalité réapparaîtra à quelques reprises dans le récit; cette mise en relief des différents usages du langage confirme la visée réaliste d'Emaux, pour qui l'expérience particulière liée à la réalité sociale doit s'articuler selon un langage et non selon un autre.

L'«époque Brigitte» et la culture de consommation

Si la distance entre la narratrice et son milieu d'origine trouve son point de départ dans l'imposition de stéréotypes sociaux et sexuels par l'école, cette distance va s'accroître grâce à l'apprentissage sexuel qui n'a lieu ni à l'école ni à la maison, mais qui est fourni par l'amie Brigitte. Celle-ci, significativement, n'appartient à aucun des deux réseaux de base de la narratrice:

On s'était perdues de vue depuis les séances instructives dans les vécés, deux ans plus vieille que moi, elle avait quitté l'école et suivait des cours de sténodactylo [...]. Initiatique, avec ses années de plus et son langage que toute sa petite personne menue et décidée rendait plus que vivant, indiscutable. (FG, 67)

Le fait que Brigitte est en dehors du réseau scolaire comme du réseau familial de la narratrice lui donne une extériorité et une aura quasiment exotique. La narratrice et Brigitte sont intimement liées durant une période (appelée «l'époque Brigitte³²») déterminante, pendant laquelle l'école et la famille reculent à l'arrière-plan. La narratrice se met à l'étude du «code» de la séduction, composé de conseils de revues populaires, d'attitudes de romans photo, de paroles de chansons que lui procure Brigitte:

Effarant ce qu'elle connaissait le code, paraître jolie, désirable tant qu'on veut, mais surtout pas laisser supposer qu'on est "facile", un de ses mots. Imbattable pour détecter "ce qui fait poule", la permanente trop frisée, le rouge trop rouge [...]. Pas difficile de deviner maintenant qu'elle ne tenait pas à passer pour une ouvrière, Brigitte, un bureau pas pareil, son rêve c'était l'allure petite fille toute simple, maquillage imperceptible, de quoi dégouter un type sérieux, pas ouvrier de préférence. (FG, 68-19)

³²Signalons que ce prénom bien choisi renvoie polysémiqement tant à l'héroïne toute vertueuse de la série édifiante de Berthe Bernage qu'à la non moins célèbre – bien que pour des qualités inverses – Brigitte Bardot.

La maîtrise de ce code nécessite l'acquisition d'une sémantique sophistiquée, puisqu'il s'agit en somme d'interpréter autant le paraître que le caché («surtout ne pas laisser supposer», «détecter»), avec une seule obsession, ne pas faire mauvais genre: d'où l'horreur du «trop», «la permanente trop frisée, le rouge trop rouge». Brigitte, de ce point de vue, est une petite cousine de Florentine Lacasse. En effet, toutes deux utilisent leur physique pour se sortir de leur situation précaire et trouver un mari au-dessus de leur condition. Ce que reçoit la narratrice, en somme, c'est un cours de travaux pratiques sur la manière de monter dans l'échelle sociale en utilisant ses appas comme appâts; classique ambition féminine, qui trouve d'innombrables variations dans la littérature. Mais Brigitte a un fort ascendant sur la narratrice et influence tant ses valeurs que son langage: «“Séducteurs”, “femmes fatales”, “bouches sensuelles”. Je me suis mise à employer les étranges mots de Brigitte. Je les avais déjà lus souvent, mais les entendre dans sa bouche me prouvait que c'était un langage possible à utiliser dans la vie.» (FG, 69) Avec Brigitte, ces expressions prennent vie et existence.

L'influence la plus importante se manifeste cependant dans le domaine des tâches domestiques. Le discours moralisateur de Brigitte sur le partage des tâches recoupe ici exactement le discours bourgeois rencontré dans les manuels de lecture. La communauté de vues entre Brigitte, la culture de consommation (représentée ici par *Paris Match*) et les valeurs bourgeoises rencontrées à l'école se dévoile très clairement dans le passage suivant, particulièrement virulent:

Une *autre planète*, des *bêtes de zoo*. C'est vous qui épluchez les patates ! C'est vous qui lavez la vaisselle ! [...] C'est ton père qui, l'affreuse *anomalie*, le truc risible, les dessins humoristiques de *Paris Match*, l'homme-lavette. Si ma mère encore avait eu des circonstances atténuantes, santé fragile ou mômes en pagaille. Rien. Comme un choix délibéré de vivre d'une manière

anormale. [...] Et du coup tous les deux ridicules, la gentillesse de mon père se transforme en faiblesse, le dynamisme de ma mère en port de culotte. Ça m'est venu la honte qu'il se farcisse la vaisselle, honte qu'elle gueule sans retenue. Comme je la caresse alors l'image d'une mère affairée mais discrète, un petit Saxe quel rêve, au lieu de cette explosion permanente. Qu'ils sont *dérangeants* tous les deux, *pas dans l'ordre*, lequel, celui qui existe dans les familles bien, ou qui essaient de l'être, les dignes. Pas digne d'un homme d'éplucher les légumes, *qu'il soit un peu comme les autres*, à s'intéresser au sport, à hurler pour la moindre mauvaise note, supprimer les sorties et flanquer des bouffes. Les pères tonitruants, à l'école, font recette, il faut voir certaines filles raconter avec complaisance les exploits paternels [...]. L'autorité maternelle, *ça ne fait pas aussi bien*, il y a du poissard derrière. (FG, 75)

baffes (?) x

La norme sociale s'impose avec violence à la narratrice, la séparant soudainement des façons de faire de sa famille et des gens de son milieu d'appartenance: la séparation est d'autant plus déchirante que le jugement moral posé sur les façons de faire est fort. Dans ce passage, l'appel à la norme (que nous soulignons) revient presque rythmiquement dans un discours normatif où l'on distingue mal ce qui appartient à la narratrice et ce qui est importé de l'extérieur, et l'écriture d'Ernaux souligne par là l'un des effets les plus pervers de l'idéologie normative: l'intrusion de la parole du *on* dans la parole du *je*, le glissement de la norme du devoir-être dans la liberté.

Ce choc culturel constitue un point tournant dans l'évolution morale de la jeune fille car, même si cette dernière va intérioriser l'ambition de ses parents et se propulser dans la classe sociale supérieure, nous verrons comment le modèle familial si particulier de partage des tâches domestiques continuera d'être disqualifié, à cause de sa radicale incompatibilité avec le style de vie bourgeois. C'est donc en adoptant les attitudes féminines dictées par la culture de consommation que la narratrice tente d'affirmer sa différence à l'égard de son milieu – tout en essayant de se conformer davantage aux attentes de la classe

dominante. Son rejet de la culture véritablement populaire lui fait embrasser des modèles qui la mèneront rapidement aux cercles plus fermés de la bourgeoisie éduquée.

3. Écarts et distances

À la fin de l'adolescence, la narratrice vit ses premières expériences sentimentales et, malgré des découvertes plutôt positives, se montre tôt désenchantée. En fait, elle éprouve simultanément plusieurs déchirements: d'abord, son goût pour les études l'éloigne des attentes des garçons de son âge, qui recherchent avant tout des compagnes faciles à vivre et, comme le suggère le texte, sans trop de cervelle:

Chez moi, à l'institution, la réussite scolaire des filles a toujours été encouragée, avec eux elle me nuirait plutôt, ils se méfient, encore une chiante, les polardes ils ont horreur, ça les glace, vive les filles au poil, sans complexes. Ils me charrient quand je veux rentrer pour travailler. Il faudra s'y faire, à ce qu'aucun garçon, aucun homme pendant longtemps, hormis mon père, n'attache de l'importance à ce que je fais. Entendre sans sourciller, institutrice ? tu resteras vieille fille, avocate, t'as pas les chevilles qui enflent ? La répulsion chez certains, ce tendre blondinet, si doux et si amoureux, ma chérie, j'ai peur que les études te fatiguent, si tu te trouvais du secrétariat. Sans doute par le cerveau qu'on cesse d'être une vraie femme pour eux. (FG, 89)

Cette découverte conduit la narratrice à un verdict lucide et amer: qu'il lui est impossible d'être vraiment elle-même c'est-à-dire intelligente, passionnée, cultivée, ambitieuse *et* d'avoir du succès auprès des garçons. Pour concilier les deux réussites, la jeune fille doit apprendre à se scinder en deux et à jouer le rôle de la «fille» auprès de ses flirts: «J'ai besoin des garçons, mais pour leur plaire il faudrait être vraiment

douce et gentille, admettre qu'ils ont raison, se servir des "armes féminines". Tuer ce qui résiste encore, le goût de conquête, le désir d'être moi bien moi.» (FG, 90)

Arrivée à un point tournant dans sa vie, la narratrice d'Ernaux est forcée de choisir entre sa vie sentimentale et ses ambitions scolaires. Ce dilemme, que l'on peut simplifier en une concurrence entre le besoin d'expérimenter les relations amoureuses et l'obligation des devoirs scolaires, nous apparaît comme assez propre aux jeunes filles. Déchirée entre deux aspirations qui lui paraissent antithétiques, la jeune fille est freinée dans son parcours. Cependant, après avoir passé nombre d'heures à rêver au prince charmant et à soupirer, la réalité donne à la narratrice un choc salutaire: non, sa vie ne se résumera pas à attendre l'homme idéal. Son destin aura une autre teneur que celui traditionnellement réservé aux filles. La narratrice raconte cette prise de conscience déterminante:

Morte la croyance que sortir avec un garçon était un aboutissement, presque risible. Nos deux porte-documents sont côte à côte dans l'herbe, mais une vie ensemble, loufoque. Pour la première fois, l'idée du mariage me terrorise. J'émerge, je me désencombre. Fini les bêtasseries et le feuilleton, l'homme unique. [...] Je travaille en classe avec une énergie nouvelle, brute, il me faut la première partie du bac pour trouver en philo la réponse aux questions qui m'agitent depuis que l'amour et les hommes sont en passe de devenir pour moi une histoire simple. Je lis. Sartre, Camus, naturellement. Comme les problèmes de robes et de rencarts foirés me paraissent mesquins. (FG, 94)

On le voit dans l'extrait cité, le choix à faire entre le réinvestissement et la ferveur dans les études, et l'adieu à la sentimentalité adolescente ressemble à une exclusion mutuelle, comme si le fait de se préoccuper de ses amourettes avait causé chez la narratrice le relâchement scolaire survenu quelques années plus tôt. Le véritable goût pour les études ne peut donc naître que chez celles qui renoncent à incarner le stéréotype de la jeune fille attendu par les jeunes garçons, et qui sacrifient leur vie

amoureuse. On comprend aisément qu'un tel sacrifice soit rarement consenti, puisque toutes les instances sociales, à l'époque décrite par le récit d'Ernaux, sont ligüées pour célébrer le sacrifice contraire, celui de toute ambition personnelle au profit de la vie domestique. En effet, la jeune fille idéale des années 50 n'étudie qu'en attendant de se marier et de se consacrer à son foyer³³; pour elle, la vie amoureuse est donc une priorité. La narratrice de *La Femme gelée* est, quant à elle, «terrorisée» par le mariage. C'est l'une des forces qui la pousse dans les études supérieures. Cependant, elle va découvrir la masculinité uniforme qui y prévaut, mais qui pour elle est une paradoxale libération:

Lectures libératrices qui m'éloignent définitivement du feuilleton et roman pour femmes. Que ces livres soient écrits par des hommes, que les héros en soient aussi des hommes, je n'y prête aucune attention, Roquentin ou Meursault, je m'identifie. Que faire de sa vie, la question n'a pas de sexe, la réponse non plus, je le crois naïvement l'année du bac. (FG, 94)

La narratrice adulte module cyniquement les illusions propres à la jeune étudiante: elle qui a testé les limites de la liberté féminine, elle reconnaît tout de même la libération obtenue par la philosophie, même si cet affranchissement passe par un certain refoulement de son identité de femme. En d'autres termes, la narratrice semble convenir que son éducation «masculinisante» est un moindre mal, comparé à d'autres destins – celui d'être moyennement éduquée et d'avoir peu de chances de se sortir de sa condition sociale, par exemple. Car sinon, si l'on ne se protège pas

³³ Ce modèle de comportement attendu des jeunes filles se retrouve dans la plupart des pays occidentaux au sortir de la deuxième guerre mondiale. Betty Friedan a consacré un livre à ce phénomène de la principale vocation féminine, et surtout aux lourdes conséquences psychologiques et sociales engendrées par un tel sacrifice: *The Feminine Mystique* (New York, Dell Publishing, 1963) est devenu depuis un classique du féminisme.

des pièges proprement féminins, à l'aide du rempart des études, la fatalité implacable pourrait avoir le dernier mot:

Impossible de mesurer exactement la force de cette peur. Toutes les tragédies grecques et raciniennes, elles sont dans mon ventre. Le destin dans toute son absurdité. Ça arrive par un jour ensoleillé, d'un seul coup la vie est finie, le voile de mariée ou la petite valise et le môme, la débrouille misérable. À côté, la révolte camusienne et les aspirations philosophiques de liberté ça ne fait pas le poids. (FG, 96)

Ce passage proche du monologue intérieur expose avec gravité les entraves courantes posées aux études des jeunes filles, à leur ambition. Reprenant le *motif du destin gâché* – véritable leitmotiv de ce roman, depuis la grand-mère obligée de se sacrifier pour ses frères et sœurs, jusqu'à la belle-mère qui, on le verra, a abandonné ses ambitions pour élever ses trois fils – ce micro-récit développe une réflexion sur les conditions de vie des femmes. En effet, l'idée du destin gâché semble spécifique aux femmes, comme si leur devenir ne tenait qu'à un fil et menaçait de sombrer à tout moment par faiblesse ou par malchance. La narratrice place en face de ses réflexions sur la fatalité féminine la trop faible réponse de la philosophie, qui, en tant que discours surtout masculin, néglige d'envisager ce type de destin ou de contingence.

Une fois la «menace» sentimentale disparue, la narratrice se consacre complètement à ses études et manifeste à cette occasion une ambition ^{/qui semble échapper} que l'on peut ^{à la différence sexuelle /} qualifier d'unisexe, en ce sens qu'elle est commune aux jeunes filles et aux jeunes ^α gens, du moins dans sa représentation littéraire. À la veille de quitter sa ville natale pour aller étudier à Rouen, la jeune fille va également abandonner le giron familial:

J'ai des *envies nouvelles*, avoir le bac et larguer les bonnes sœurs pour faire philo au lycée, cette année-là, cette classe-là que j'attends comme une révélation, il ne faut pas que la religion me la bousille. Et *j'ai soif aussi de la*

grande ville, de pavés anonymes entre les hautes maisons anciennes, Rouen, la ville-récompense de mon enfance, la ville-fête, deviendra enfin la ville de tous les jours. Je vais quitter le petit commerce, l'odeur de café partout dans les murs, le chant des voix qui incantent le temps, la vie chère et la mort. Suis-je assez forte. Mon père se tait, ma mère réfléchit, s'exclame: "Pars si tu en as envie. Une fille, c'est pas fait-pour rester toujours dans les jupes de sa mère!" (FG, 97)

S'il n'était fait mention qu'elle est une fille, ce passage s'appliquerait tout aussi bien à un jeune homme issu d'un milieu populaire. La présence d'une telle volonté, d'une telle soif de partir et de s'en sortir en fait un des rares exemples littéraires d'ambition féminine. En effet, dans cette description remplie d'espoir et d'envies, les termes à valeur positive sont nombreux (nous les avons soulignés) et expriment l'énergie qui propulse l'imagination de la narratrice. Malgré la pointe du doute («suis-je assez forte»), l'impression persiste que la jeune fille prend une décision sensée en changeant de milieu. L'énumération de ce qu'elle dit laisser derrière elle est à cet égard assez révélatrice: même si elle est chargée d'affects (notamment par la référence aux cinq sens, à la sensualité familière), les «voix» qu'elle quitte ne sont rattachées qu'à une routine stérile.

Partie de chez elle en pensant peut-être «Rouen, à nous deux», mais sans l'énoncer clairement, la narratrice fait l'apprentissage non seulement de la philosophie, mais surtout de la réalité sociale des mieux nantis. Car ses consœurs et elle ont beau se trouver dans la même classe scolaire, un fossé socio-culturel la sépare, elle, «boursière de la campagne dieppoise qui a gardé des mots normands» (FG, 99), des jeunes filles de la classe bourgeoise qui l'entourent. Elle découvre une autre culture où tout semble facile et consensuel, et cette découverte la renvoie rapidement à sa propre infériorité de classe.

Le lycée, terre d'égalité de fraternité et de liberté, j'y avais cru avant d'entrer. Or, les vingt-six filles en blouse rose me sont absolument étrangères, plus étrangères que tous les garçons rencontrés jusque-là dans ma petite ville. [...] Esbroufée en plus par leur assurance, elles ne paraissent jamais travailler [...] le grand chic, être géniale sans effort, je n'en reviens pas, dans mon milieu et ma famille, la cosse c'est mal vu. Et toutes des ambitions inouïes, psychiatre, sciences po, hypokhâgne. Devant leur tranchant, leur certitude de réussir, je prends mes doutes, mon habitude de travailler un minimum pour les signes d'une infériorité réelle. Nous sommes toutes du même sexe dans la terminale du lycée Jeanne-d'Arc, mais pas de la même origine sociale, des sœurs ces filles-là, drôle d'idée, elle ne me serait jamais venue. Bien plus que les garçons, elles obscurcissent mon avenir. (FG, 100)

La désillusion est abrupte et violente, comme l'indique l'usage des pronoms dans ce passage, qui sépare en deux camps distincts l'univers de la narratrice et l'univers des autres étudiantes. La jeune nouvelle rencontre un monde où, semble-t-il, la réussite se lègue avec le nom de famille, où le capital culturel se marie indissociablement avec le capital économique³⁴. Aussi analyse-t-elle sa situation: menacée par ses consœurs, elle est en déficit d'habitus.

C'est à ce moment qu'apparaît une des thèses sous-jacentes du roman, c'est-à-dire que la condition féminine ne saurait se concevoir sans qu'elle soit rapportée à la division en strates socio-économiques. La narratrice (et Annie Ernaux avec elle) se considère plus proche des jeunes gens de son milieu, malgré la différence de sexe, que de ces filles de bourgeois qu'elle doit côtoyer. Les conséquences d'une telle vision du monde, où l'individu est toujours déjà déterminé par sa provenance sociale, puisque celle-ci lui restreint le champ des possibles, sont on ne peut plus clairement exprimées:

Les demoiselles de Bihorel me coupent l'ambition. Quand je rentre chez moi le samedi [...] ai-je le droit d'avoir les dents longues, je me sens

³⁴ L'on rencontre ici un lieu commun du roman réaliste, celui de l'entrée au collège. Comme la scène se déroule à Rouen, il est difficile de ne pas penser à Charles Bovary et à son entrée si remarquable.

responsable des boîtes qui s'empoussièrent sur les rayons. Professeur, bibliothécaire, si long, si hasardeux. Institutrice, je gagnerai de l'argent tout de suite. La fac, les filles de la classe font claquer le mot comme si leur place était déjà retenue, pas pour moi. [...] Je voyais bien que certaines filles étaient plus libres que d'autres. Aucune amie. (FG, 100)

Durant ces deux années d'études, la narratrice ressent un fort doute par rapport à ses capacités, ce qui mine son ambition. Au moment de choisir une orientation et un programme d'études universitaires, sa mauvaise conscience lui fait envisager une sorte de missionariat où elle expierait ses velléités d'émancipation personnelle:

Je vivais avec une angoisse bien plus grande. [...] je ne sais pas trop ce que je veux faire comme métier [...] Vers la mi-juillet, je me monte le bourrichon pour les carrières d'assistante sociale, d'éducatrice d'enfants inadaptés. Il est temps d'aller vers les autres, l'individualisme, de la merde, tous les relents de l'année de philo me submergent. [...] Dans le box du foyer, au milieu des claquements de valise j'atteins des sommets d'abnégation. Puis l'enthousiasme s'effiloche, je n'ai pas de vocation, découverte consternante. [...] Avoir un destin bien clair, n'importe lequel, je remontais la rue Jeanne-d'Arc avec fatigue, la dépression si j'avais su reconnaître. (FG, 106)

Mais, ô malheur, elle n'a même pas cette «vocation». Son destin lui semble incertain et indéterminé, et c'est ce qui l'afflige le plus. Sa désorientation devant plusieurs possibilités, la pression sociale qu'elle ressent et l'encouragement de ses parents à faire ce qui lui plaît sont pour elle autant de facteurs anxiogènes, ce qui révèle, de notre point de vue, une conception assez contemporaine du destin de l'individu. En effet, on ne voit pas ici d'emportement, d'embrassement, ce qui serait typique du jeune héros réaliste, qu'il soit balzacien, zolien ou même royen. Cela est-il dû au sexe de la protagoniste ou à son époque, il est difficile de le dire avec certitude.

Il reste que le choix de la jeune fille de s'inscrire à l'université en lettres n'est pas expliqué par le texte autrement que par cette remarque rétrospective teintée

d'ironie: «statistiquement, un vrai choix de fille, et le bouquet, de petite-bourgeoise» (FG, 107), ce qui n'éclaire pas la vraie motivation de la narratrice. Il est vrai qu'ayant toujours en tête le métier d'enseignante, comme cela semble le cas, l'inscription en lettres relève d'un soupçon supplémentaire d'ambition, celle de décrocher les diplômes (CAPES, agrégation) menant aux meilleurs emplois dans ce domaine. Dès la rentrée en fac, la narratrice retrouve ses peurs d'échec liées à son origine sociale («pour moi un acte risqué.[...] ce petit tremblement prolétaire [...] la peur d'avoir l'ambition plus grosse que la tête» (FG, 107)), mais s'accroche à ses études et à une ambition qui semble ne jamais l'avoir quittée: «je palpète surtout devant ma vie nouvelle. L'aventure, ma chance, ma liberté. Ne pas démeriter.» (FG, 107)

La grande découverte de ces premières années en lettres est celle de l'univers masculin, car dans les gradins universitaires, garçons et filles se côtoient enfin. Elle s'aperçoit de disparités sociales liées, non plus à l'appartenance à la classe dominante, mais au genre féminin, au «deuxième sexe». Sont retracés en effet les moments où elle a dû se frotter à la domination masculine qui, à l'université, règne tant dans le découpage des champs d'études que dans l'enseignement lui-même, particulièrement porteur d'un regard masculin:

Pour le conformisme et la passivité, l'égalité des sexes était parfaite à la fac. Mais je découvre qu'il existe des études pour femmes et des études pour hommes, "la littérature, rien que des nanas", j'entends ce mot pour la première fois aussi. "Pour un homme il vaut mieux faire des sciences", c'est une fille qui me l'assure. Je ne voyais pas pourquoi, toujours le même mal fou à admettre les différences que je ne sentais pas. [...] J'en entendais des phrases étonnantes, "la création littéraire ressemble à une éjaculation", prof de lettres, cours sur Péguy, "tous les critiques sont des impuissants", assistant de philo, l'écriture cent fois ramenée à l'activité du pénis, mais je n'y attachais pas d'importance, je traduisais, ou plutôt, ça m'arrivait tout traduit, la création littéraire était orgasme sans distinction mâle ou femelle,

et quand je lisais Éluard, "moi je vais vers la vie, j'ai l'apparence d'homme",
c'est à moi que je pensais. (FG, 108-109)

L'attention constante portée au langage par la narratrice se voit clairement dans ce passage. Le discours universitaire sur la littérature, avec son lot de formulations à l'emporte-pièce, lui semble un langage étranger qui ne lui parvient que «tout traduit», à ce point que la jeune fille paraît ne s'en être pas rendue compte à l'époque. Pour continuer dans ses études, malgré le fossé linguistique ou langagier, elle doit s'approprier l'autre langage, et, graduellement, se faire elle-même autre. La distance fait sourire la narratrice adulte, qui revoit ses illusions d'alors: «je ne voyais pas pourquoi», «le même mal fou à admettre», «je n'y attachais pas d'importance». Car si une telle prédominance des hommes à l'université ne l'a pas bloquée dans son parcours, elle a probablement eu des effets sur sa vision du monde. Pourtant, cette entrée à l'université constitue le début d'une période de jeunesse particulièrement euphorique, où les études nourrissent l'âme, où la liberté est à son comble. Il faut croire, à lire ce récit, que ce n'est pas la domination masculine qui a gâché quoi que ce soit durant ces années.

Les plus belles années de la vie de la narratrice sont, de son propre aveu, celles qui ont tout juste précédé son mariage: c'est une période qu'elle appelle «le temps d'avant». Dans le texte, le récit de cette courte époque occupe une place spéciale, puisque ce passage assez long est détaché du reste par un blanc de plusieurs lignes. Ce passage est narré à partir de la position énonciative élégiaque ou nostalgique, qui juge le «passé» à partir du «présent», qui jauge la part de liberté en la comparant à un enfermement. Le passage du «temps d'avant» est orienté téléologiquement, au sens où la liberté passée est soulignée d'autant plus fortement

que l'emprisonnement est ressenti au moment de l'écriture. Pour décrire ceci plus techniquement, la narratrice insère une prolepse qui permet de montrer l'ampleur de l'aliénation qu'elle ressent, pour ensuite jeter un regard rétrospectif sur sa période d'insouciance: «Quatre années. La période juste avant. Avant le chariot du supermarché, le qu'est-ce qu'on va manger ce soir» (FG, 109).

L'ode à la liberté perdue se divise en deux moments contrastés, dont le premier fait l'éloge de la solitude, de la marge de manœuvre que les garçons ont tous, mais pas toutes les filles. Ce faisant, le texte emprunte un ton revendicateur, plus directement pamphlétaire et prenant parti dans un plus large débat sur l'égalité des sexes:

Personne ne vous colle aux semelles encore. Toutes les filles l'ont connue, cette période, plus ou moins longue, plus ou moins intense, mais défendu de s'en souvenir avec nostalgie. Quelle honte ! Oser regretter ce temps égoïste, où l'on n'était responsable que de soi, douteux, infantile. La vie de jeune fille, ça ne s'enterre pas, ni chanson, ni folklore là-dessus, ça n'existe pas. Une période inutile. (FG, 110)

Le deuxième mouvement décrit la situation des «autres» femmes d'un point de vue subjectif, tout entier porté par un rejet violent du style de vie, de la «condition normale», du métier de femme.

Les études poursuivies n'effacent pourtant pas complètement l'interrogation de la narratrice au sujet de son avenir, particulièrement son avenir sentimental. Dans ce domaine, son point de vue se modifie puisqu'elle-même sent l'anormalité de sa situation matrimoniale: elle rend compte des diverses opinions circulant autour d'elle sur ce point précis. Sa famille élargie s'impatiente presque de voir la jeune fille enfin casée, alors que ses parents «protestent»: «j'ai les études à finir, et

puis des fois, ils ajoutent que je suis bien plus heureuse comme ça. Mais c'est une formule jamais éclaircie, plutôt une défense pour justifier un comportement bizarre.» (FG, 117) Les parents perçoivent eux aussi la quasi excentricité de la situation. De son côté, la jeune fille aspire à rencontrer quelqu'un et à trouver ainsi une place plus nette dans la société, malgré les insatisfactions qu'elle rencontre:

Je ne suis pas une fille seule, je suis une fille pas encore mariée, existence encore indéterminée. Qu'est-ce que tu fais de beau, où tu vas en vacances, elle est mignonne ta robe, on ne sait pas de quoi parler avec une fille célibataire, tandis qu'un mari, des enfants, l'appartement, la machine à laver, ça meuble indéfiniment la conversation. [...] À moi aussi, inexplicablement, mon existence paraissait manquer de poids. (FG, 117)

Une critique sociale passe en douce dans ce passage, où l'on sent la part négligeable laissée aux célibataires: des formules à l'ironie grinçante («ça meuble indéfiniment la conversation») tourment en ridicule les arguments la poussant au mariage.

Par ailleurs, malgré toutes ses tentatives pour réenchanter ses souvenirs de jeunesse, qui frôlent parfois le tableau idyllique – «jolies les nuits blanches et la soupe à l'oignon à l'aube sur les quais de la Seine [...] la vie loin de l'ordre.» (FG, 117) – le sentiment de l'inutilité de sa vie, du vide de son existence persiste. La pression sociale qu'elle a intériorisée la manipule alors insidieusement, l'enjoignant à devenir normale, à rentrer dans le rang.

C'est un peu comme si je faisais de la figuration. Je "flotte", un de nos mots courants entre filles pour désigner cette drôle de torpeur certains jours, la sensation d'être inconsistantes, pas réelles. [...] Ne plus flotter, avoir prise sur le monde, il m'arrivait de penser qu'avec un homme à mes côtés, tous mes actes, même les plus insignifiants, remonter le réveil, préparer le petit déjeuner, prendraient poids et saveur. (FG, 118)

Son analyse de la situation oppose d'un côté l'existence de célibataire et sa projection dans la vie de couple dont elle rêve, comme l'indique le contraste entre le fait d'être «inconsistantes et pas réelles» et des actes qui prennent «poids et

saveur». D'un point de vue narratif, ce passage a pour fonction de préparer la venue du futur époux. La jeune fille semble à ce point flotter dans le vide et espérer une existence plus remplie que le lecteur se prend à l'espérer avec elle, malgré la légère ironie suggérée par le détail des actes dits «insignifiants».

Et de fait, après un autre blanc textuel substantiel, la partie du récit menant au mariage commence. Il importe de rappeler ici que cette rencontre fortuite entre les futurs mariés est rendue possible par la nouvelle situation sociale de la jeune femme qui a accédé de par ses études à un style de vie étudiante typiquement bourgeois. La vie plus modeste est alors tolérée «en attendant» de s'installer, les voyages avec sac à dos surviennent sur des coups de tête... Ainsi, l'ascension sociale de la narratrice a déjà commencé avant la rencontre de celui qu'elle épousera. Car, nous le verrons, n'eût été de cette union plutôt rapide, elle aurait pu obtenir le CAPES plus vite et commencer aussitôt sa carrière dans l'enseignement. Voilà pourquoi l'union avec ce jeune homme issu de la bonne bourgeoisie bordelaise ne vient que confirmer aux yeux de tous son changement de statut social, ne vient que sanctionner publiquement la séparation définitive avec le milieu modeste d'où elle vient.

L'éducation reçue par la jeune femme représente en quelque sorte la dot fournie par ses parents, en une manière de capital socioscolaire récemment acquis qui lui permet une union «exogame» socialement parlant – quoiqu'elle ne lui paraisse pas telle *a priori*. Si elle est culturellement préparée à changer de classe sociale, et est déjà en train d'effectuer ce changement, la jeune fille n'est pas encore socialement équipée de l'habitus bourgeois, qu'elle ne pourra acquérir qu'avec le

mariage. Il ne reste qu'à examiner, dans ce qui suit, comment l'ascension sociale se consolide, dans le mariage, par cette acquisition.

B) Vie maritale et habitus bourgeois

Dans cette dernière partie de notre étude, nous examinerons la deuxième phase de l'ascension sociale de la narratrice ou, selon son point de vue, de son «gel». En effet, la jeune femme va adopter peu à peu les gestes et les attitudes de la femme bourgeoise, qu'elle rejetait pourtant radicalement jusque-là. C'est principalement cet ensemble de comportements et de jugements propres aux femmes de la classe dominante qu'elle juge responsable de son aliénation. Nous verrons tout d'abord le point de départ de son union, qui débute dans l'égalité entre les deux conjoints. Puis, nous analyserons comment la transition des études à la carrière est déterminante, puisqu'elle assigne à l'homme et à la femme des rôles et tâches distincts, qui, selon la narratrice, l'enferment dans la différence. Enfin, nous examinerons le portrait final que la narratrice fait de sa situation, c'est-à-dire le moment où elle se considère devenue pour de bon «une femme gelée». Cet examen nous permettra une analyse plus détaillée de l'incipit et de l'excipit du roman, qui se caractérisent par ce constat d'aliénation presque sans appel.

I. «Mariés à la rigolade»: une union entre intellectuels de gauche

Ils se sont rencontrés dans les Alpes; elle, licence de lettre, lui, étudiant à Sciences Po. Au début de leur relation, la liberté prime sur tout. Elle en est même l'une des conditions nécessaires:

Je suis bien dans le monde [...]. Je suis seule, je suis libre, je vais le retrouver, rien ne me paraît contradictoire. [...] Longtemps, on ne s'est pas rencontrés au même endroit. [...] D'un jour à l'autre, je me le répète, on peut se dire ciao, toutes les apparences de la liberté sont sauvées. Je prépare un mémoire sur le surréalisme. L'amour, la liberté. L'impression exaltante que ma vie aussi est surréaliste. (FG, 119)

La narratrice met l'accent sur l'absence de contraintes qui rend enchantée sa relation amoureuse. La référence au surréalisme n'est pas fortuite ici, et de fait se reproduira ailleurs dans le texte. Selon Ernaux, c'est le type de littérature et d'esthétique le moins conformiste, le plus marginal dans l'institution littéraire d'avant mai 1968³⁵. À notre sens, ce modèle esthétique que constitue le surréalisme pour la narratrice révèle particulièrement le fait qu'elle n'est absolument pas préparée à affronter le réel. Ainsi tout au long du récit retrouve-t-on cette lacune réitérée: son choix d'une matière, le surréalisme, qui prône une esthétique en rupture avec le réel ou, du moins, avec ce qui est donné pour le réel, s'explique par l'attitude de sa mère qui persiste à la maintenir hors du réel. En arrivant à l'âge adulte, elle n'a à sa disposition, pour prendre des décisions et prendre sa vie en mains, que des codes situés dans l'imaginaire. Sa prétention de vivre à la surréaliste apparaît donc rétrospectivement bien ironique.

³⁵C'est du moins ainsi que se l'explique Annie Ernaux, dans un entretien publié en 1997: «Dans le choix de “La femme et l'amour dans le surréalisme” comme sujet de mon Diplôme d'Études Supérieures entraient plusieurs attirances. Peut-être en premier lieu celle que j'avais à l'égard du surréalisme, dont la visée me paraissait dépasser largement la littérature, être un mode de vie. Choisir le surréalisme avant 1968, en milieu universitaire, était par ailleurs peu courant, presque provocateur» («Entretien avec Annie Ernaux: Une “conscience malheureuse” de femme», *op. cit.*, p. 71).

Cette apparence de liberté et de spontanéité dans leur jeune union est renforcée par les conditions concrètes de leurs rencontres, puisqu'il étudie à Bordeaux, et elle, à Rouen. Pourtant, assez tôt, elle s'accroche à lui et leur relation devient des plus sérieuses. Bien avant qu'ils ne convolent en justes noces, elle investit beaucoup d'elle-même dans cette liaison, engagement qu'elle explique par une grande peur qui subsiste alors en elle:

Alors quoi, la perfection, elle est belle l'image d'avant, genre magazine pour femmes libérées, pubs dans le coup, les filles d'aujourd'hui ont horreur des entraves, elles vivent pleinement, avec coca-cola ou les tampons x. Pas juste. Faire la part de la faiblesse et de la peur. [...] Mon reflet dans la glace. Satisfaisant. Mais à vingt-deux ans, derrière le visage réel, déjà la menace d'un autre, imaginaire, terrible, peau fanée, traits durcis. Vieille égale moche égale solitude. (FG, 120)

Autant les «filles d'aujourd'hui ont horreur des entraves», autant la peur de rester seule va pousser la narratrice dans une situation jonchée de ces mêmes entraves. Cette peur qu'elle refoule est responsable en bonne partie du fait que la jeune femme a sauté à pieds joints dans le rôle de l'épouse bourgeoise. Perdant de son sens critique, elle continue de fréquenter son compagnon malgré le désaccord de ses parents, malgré même certains signaux avant-coureurs. Et lorsque le jeune homme lui fait *la demande*, ce moment tant attendu correspond si exactement à ce qu'une part d'elle-même désire depuis l'adolescence, dans son imagination nourrie de rêves et de romance que, une fois de plus, son esprit d'analyse est anéanti. L'on pourrait dire avec cynisme qu'elle se fait elle aussi avoir par le grand discours amoureux; pourtant, elle va alors se débattre avec elle-même, sa famille, la société, débattre du pour et du contre. Tout d'abord, dans le combat moral qui se joue, les deux amants hésitants sont encouragés à dire oui en raison des illusions face à ce qui les attend en réalité. La narratrice rappelle un de leurs échanges:

Toute notre imagination s'arrêtait là. C'était un projet comme un autre, qui ne bouleversait pas notre vie, ou à peine, chacun continuerait de faire ce qu'il aimait, lui la musique, moi la littérature. [...] bref les lieux communs qui traînent sur le mariage. Pour finir, une idée rebattue, allons il fallait se lancer, c'était une "aventure nécessaire", à tenter, même si on ne se sentait pas spécialement doués pour. (FG, 122)

Leur conception plutôt naïve du mariage est nourrie, on le voit, par les idées qui ont cours autour d'eux, dans les livres, les conversations. Cependant, – est-ce du fait que les idées reçues à ce sujet sont innombrables ? – le texte hésite à désigner lequel, de ces deux clichés, est réellement «l'idée rebattue»: «il fallait se lancer» ou «l'aventure nécessaire». En effet, au début des années 60, peu d'alternatives d'union s'offrent au mariage, surtout dans les milieux traditionnels, bourgeois ou populaires.

De plus, plusieurs discours pro-mariage finissent par converger en une sorte de conspiration, et par convaincre la narratrice, après peu de temps, de s'unir pour le pire, mais surtout, croit-elle, pour le meilleur, comme elle le décrit:

Je me persuade qu'en me mariant je serai libérée de ce moi qui tourne en rond, se pose des questions, un moi inutile. Que j'atteindrai l'équilibre. L'homme, épaule solide, anti-métaphysique, dissipateur d'idées tourmentantes [...] obscurément j'y crois. Mariage, "accomplissement", je marche. Quelque fois je songe qu'il est égoïste et qu'il ne s'intéresse guère à ce que je fais, moi je lis ses livres de sociologie, jamais il n'ouvre les miens, Breton ou Aragon. Alors la sagesse des femmes vient à mon secours: "Tous les hommes sont égoïstes." Mais aussi les principes moraux: "Accepter l'autre dans son altérité", tous les langages peuvent se rejoindre quand on veut. (FG, 124-125)

Pour compléter le portrait du choix matrimonial qu'elle esquisse, la narratrice remarque avec cynisme les différences qui existent entre les pressions sociales exercées d'un côté sur les jeunes femmes, de l'autre sur les jeunes hommes. En effet, ses parents à elle voient dans son mariage à la fois une erreur de parcours, puisqu'elle n'a pas encore complété ses études, et un pis-aller étant donné la bonne

situation du «parti» et la vie sexuelle de leur fille – il vaut mieux normaliser cela par un bon mariage, comme la narratrice le raconte avec un grain de sel:

L'affolement de ma mère quand elle apprend, tu couches avec, si tu continues tu vas gâcher ta vie. Pour elle, je suis en train de me faire rouler, des tonnes de romans qui ressortent, des filles séduites qu'on n'épouse pas, abandonnées avec un môme. Un combat tannant toutes les semaines entre nous deux. Je ne sais pas encore qu'au moment où l'on me pousse à liquider ma liberté, ses parents à lui jouent un scénario tout aussi traditionnel, mais inverse, "tu as bien le temps d'avoir un fil à la patte, ne te laisse pas mettre le grappin dessus !", bien chouchoutée la liberté des mâles. (FG, 121)

Dans ce passage des plus vivants, les expressions consacrées concernant le malheur propre à chaque sexe montrent bien la différence dans la vision sociale du mariage et du destin individuel. Si l'on est femme, «gâcher sa vie», c'est avoir une sexualité active en dehors du mariage. Mais si l'on est homme, c'est le fait d'accepter le mariage qui constitue une menace: on dit alors «se faire mettre le grappin dessus», «avoir un fil à la patte», ou le très célèbre «se mettre la corde au cou», toutes des formules chantant les vertus du mariage !

Après quelque atermoiement, le mariage a cependant lieu. Les deux futurs époux ont une attitude assez légère face à leur engagement, à cause de leur culture commune qui les amène à rire du sacrement tout en s'y prêtant d'assez bonne grâce. Une telle attitude signale bien entendu leur position sociale de jeunes gens en possession d'un solide capital culturel, mais ils ne se marient pas moins.

Nous ce sera le genre à la sauvette, pour une concession qu'on accorde à la société, aux parents, même le curé à cause d'eux, "ils auraient trop de peine", et un contrat devant notaire. Mais attention, on n'est pas dupes de la comédie, qu'est-ce qu'on va se marrer, pour que ce soit supportable. À cause de cet état d'esprit, on a eu l'impression superbe de ne pas faire comme les autres, d'être mariés à la rigolade. (FG, 125-126)

Et la contradictoire illusion de ne pas se sentir mariés les suit durant les premiers temps de leur jeune union. De ce point de vue, l'hésitation vécue par les jeunes

mariés face à leur choix – puisque, par leur attitude moqueuse ils s’excusent presque à leurs propres yeux d’avoir respecté les normes bourgeoises – apparaît assez typique d’une époque de transition (que l’on peut situer justement avant mai 68) pendant laquelle les individus continuent de suivre les règles sociales reçues de leurs parents, tout en adoptant à leur égard une distance critique.

Dans le cas du roman qui nous concerne, la distance critique face au mariage se fait voir surtout dans le rapport au langage, ce qui correspond bien à la démarche globale d’Annie Ernaux. Sa narratrice raconte à cet égard deux anecdotes:

Il ne m’a pas pesé, au début, le mariage. Au contraire. Incroyable de légèreté. Prononcer, mon mari, entendre, ma femme, drolatique, incongru, j’évite le mot mari et lui il dit souvent, “mon femme”, il y a du frère, du copain là-dedans, mieux. (FG, 127)

La volonté du mari de ne pas marcher complètement dans les sentiers battus, au départ à tout le moins, est évidente ici, et le rend sympathique pour une fois dans le récit. La jeune femme remarque aussi comment s’est effectué le passage symbolique d’un nom à l’autre:

Mon nom, celui que j’ai appris à écrire lentement, peut-être le premier mot que mes parents m’ont obligée à orthographier correctement, celui qui faisait que j’étais moi partout, qui claquait lors d’une punition, resplendissait sur un tableau de résultats, sur les lettres de ceux que j’aimais, il a fondu d’un seul coup. Quand j’entends l’autre, plus sourd, plus bref, j’hésite quelques secondes avant de me l’approprier. Pendant un mois je flotte entre deux noms, mais sans douleur, juste un dépaysement. (FG, 127-128)

Si l’on postule une certaine adéquation identitaire entre le moi et le nom, la «fonte» de l’identité première de la narratrice est significative: «Mon nom, [...] celui qui faisait que j’étais moi partout, [...] il a fondu d’un seul coup.» Elle relate l’hésitation, le flottement entre deux appellations, mais ne ressent pas de choc majeur, ni de blessure. Effectivement, pourrions-nous dire, le changement de nom,

qui servirait si bien d'enjeu aux revendications féministes qui jonchent le récit, est simplement mentionné sans faire l'objet d'une lutte particulière.

Pourtant, même si la narratrice ne ressent pas de brisure dans son identité, lentement le style de vie bourgeois va s'imposer à elle et la transformer. On l'a vu, les tout premiers temps du mariage sont plutôt idylliques, autant dans l'entente entre les conjoints que, étonnamment, dans le partage des tâches. Sur ce plan, le mari consent à participer à l'entretien ménager et la narratrice va jusqu'à chanter les louanges de leur union:

Tant pis pour la tablette qui se caramélise sous le gaz, à force de débordements, la poussière sous les meubles, les lits pas faits. On emprunte de temps en temps l'aspirateur à la propriétaire et c'est lui qui le passe sans rechigner. On va ensemble au supermarché, on choisit, pas beaucoup de fric, un gigot, quelle folie, le manque d'argent nous unit. [...] Qui parle d'esclavage ici, j'avais l'impression que la vie d'avant continuait, en plus serré seulement l'un avec l'autre. Complètement à côté de la plaque, *Le Deuxième sexe* ! (FG, 129)

Deux éléments ressortent de ce passage: d'abord, le statut social et le partage des tâches domestiques sont liés comme le montre la référence au «manque d'argent» qui les «unit», c'est-à-dire que l'instabilité de leur situation socio-économique incite l'homme à participer à sa manière aux tâches domestiques³⁶. Ensuite, la référence à l'œuvre-phare de Simone de Beauvoir fait partie d'un ensemble plus vaste puisque la narratrice se sert à plusieurs moments de son récit des thèses de Beauvoir comme point de comparaison avec sa propre expérience³⁷. Ainsi, la période idyllique de son

³⁶ Nous verrons plus loin comment le début de carrière du mari entraîne une transformation dans le fonctionnement domestique.

³⁷ En effet, elle découvre ses propres opinions féministes au lycée à la lecture du *Deuxième sexe* et décide de modeler sa vie sur des thèses comme le fait que la femme doit être un sujet et non un objet, etc. Puis, dans la première phase de son mariage, elle est presque soulagée de voir que le risque qu'elle a pris de se marier s'avère sans conséquences. Plus tard, lorsqu'elle sera confinée à son rôle de reine du foyer, elle évaluera son «enlèvement» par rapport au standard établi par Beauvoir: «Le minimum, rien que le minimum. Je ne me laisserai pas avoir. [...] Surtout pas le balai, encore moins le chiffon à poussière, tout ce qu'il me reste peut-être du *Deuxième sexe*» (FG, 150), c'est-à-dire de ses revendications d'égalité.

mariage invalide selon la jeune femme l'infériorité quasi systémique des femmes dans la société.

Le glissement vers l'inéquité, vers le confinement de la femme aux tâches ménagères, s'effectue donc d'autant plus sournoisement que la narratrice est aveuglée par les apparences de partage. C'est en tout cas de cette manière qu'elle présente la transition vers la «différence». Car l'enfermement de la narratrice dans le rôle stéréotypé de la femme bourgeoise va se faire au nom de la différence sexuelle qui justifie les valeurs traditionnelles dans la classe dominante. Elle raconte, pour montrer l'habitude et l'automatisme rapidement acquis, cette scène archétypale:

D'accord je travaille La Bruyère ou Verlaine dans la même pièce que lui, à deux mètres l'un de l'autre. La cocotte-minute, cadeau de mariage si utile vous verrez, chantonne sur le gaz. Unis, pareils. Sonnerie stridente du compte-minutes, autre cadeau. Finie la ressemblance. L'un des deux se lève, arrête la flamme sous la cocotte, passe le potage et revient à ses bouquins en se demandant où il en était resté. Moi. Elle avait démarré, la différence. Par la dînette. [...] Je ne savais pas plus que lui préparer un repas [...]. Aucun passé d'aide culinaire dans les jupes de maman ni l'un ni l'autre. Pourquoi de nous deux suis-je la seule à devoir tâtonner, combien de temps un poulet [...] la seule à me plonger dans un livre de cuisine [...], pendant qu'il bossera son droit constitutionnel. Au nom de quelle supériorité. (FG, 130)

Cette différence est marquée dans l'extrait cité par le contraste entre l'harmonie pré-établie et l'égalité – «dans la même pièce que lui», «à deux mètres l'un de l'autre», «unis, pareils» – et le comportement exigé de la femme, qui relève du conditionnement et qui est ici décrit dans toute son injustice, par l'usage de l'indétermination («l'un des deux»), puis par la question caustique: «pourquoi de nous deux suis-je la seule [...] Au nom de quelle supériorité.» C'est la narratrice plus

âgée qui s'interroge amèrement ainsi; son alter égo plus naïf répond plus docilement à ce conditionnement.

Lorsqu'elle ose remettre en question une telle division des tâches, la jeune femme affronte les valeurs de son mari. La violente réaction de celui-ci lui permet de jauger la distance qui les sépare déjà:

Je revoyais mon père dans la cuisine. Il se marre, "non mais tu m'imagines avec un tablier peut-être ! Le genre de ton père, pas le mien !" Je suis humiliée. Mes parents, l'aberration, le couple bouffon. Non je n'en ai pas vu beaucoup d'hommes peler les patates. Mon modèle à moi n'est pas le bon, il commence à me le faire sentir. Le sien commence à monter à l'horizon, monsieur père laisse son épouse s'occuper de tout dans la maison, lui si disert, si cultivé, en train de balayer ce serait cocasse, délirant un point c'est tout. À toi d'apprendre ma vieille. (FG, 130-131)

La comparaison des deux modèles parentaux met l'accent sur le ridicule de la situation des parents de la narratrice, avec, du point de vue du mari, une telle évidence que le texte évoque l'échange dans les termes du théâtre comique: «il se marre», «le couple bouffon», «cocasse, délirant». La référence aux patates agit ici comme synecdoque des tâches ménagères, désignant le comble de la trivialité répétitive. Cet usage singulier revient fréquemment dans le récit, renvoyant toujours d'une quelconque façon au ridicule ménager³⁸.

Pourtant, le mari de la narratrice ne s'est pas transformé en petit tyran domestique du jour au lendemain. Il juge leur vie à travers son point de vue conservateur, mais les conflits entre lui et la narratrice sont complexes et remplis de paradoxes. En effet, la narratrice est consciente de la relative ouverture d'esprit de

³⁸ En effet, dès l'adolescence, la narratrice relate l'intrusion de Brigitte qui représente la norme extérieure: «Le pire, cet œil curieux de Brigitte, la première fois qu'elle est tombée sur mon père écrasant la purée, ô le spectacle insolite, l'horrible étonnement de sa question, pointue: "c'est vous qui faites ça ?" Une autre planète, des bêtes de zoo. C'est vous qui épluchez les patates !» (FG, p. 74).

son conjoint, mais aussi du double discours de celui-ci, duplicité qui crée dans leur couple de pervers effets de sens:

Mais oui, il m'encourage, il *souhaite* que je réussisse au concours de prof, que je me "réalise", comme lui. Dans la *conversation*, c'est toujours *le discours de l'égalité*. Quand nous nous sommes rencontrés dans les Alpes, on a parlé ensemble de Dostoïevski et de la révolution algérienne. Il n'a pas la naïveté de croire que le lavage de ses chaussettes me comble de bonheur, il *me dit et me répète* qu'il a horreur des femmes popotes. *Intellectuellement*, il est pour ma liberté, il établit des plans d'organisation pour les courses, l'aspirateur, comment me plaindrais-je³⁹. (FG, 133)

En relatant ceci, la narratrice indique en creux la part inverse dans l'attitude de son époux, c'est-à-dire la distance entre son discours à lui et la réalité, la position d'infériorité qui s'est imposée «naturellement» à elle. Les termes du discours dominant dans ce passage, mais il est clair que ces idées explicitement énoncées par le mari n'ont pas de portée réelle dans leur couple. Le discours d'égalité n'est pour le mari qu'un discours superficiel, puisque, dès qu'il est confronté aux problèmes de la vie quotidienne, son éducation traditionnelle refait surface. En effet, quelques lignes plus bas, la narratrice fait apparaître les fondements du «discours de l'égalité» chez son mari, pour qui les rapports hommes-femmes sont déterminés avant tout par la différence biologique:

D'un seul coup, j'ai entendu mon ami [...] me lancer: "Tu me fais chier, tu n'es pas un homme, non ! Il y a une petite différence, quand tu pisseras debout dans le lavabo on verra!" Je voudrais rire, ce n'est pas possible, des phrases pareilles dites par lui et il ne rit pas. (FG, 133)

La violence contenue dans la réaction du mari ne tolère aucune répartition, à l'image de la violence symbolique assénée par la société capitaliste sur les femmes, sous prétexte d'une infériorité physiologique.

³⁹ Nous soulignons.

Après avoir envisagé brièvement la fuite et la rupture, la narratrice choisit de rester auprès de son mari, probablement à cause des pressions sociales qu'elle subit⁴⁰. Embrassant avec plus ou moins d'enthousiasme sa condition de femme au foyer, elle ressent au fond d'elle-même une lente transformation, comme si, en plus de suivre les diktats bourgeois, elle se fondait peu à peu en eux. La narratrice convoque une série d'images féminines afin d'établir plus clairement où elle se situe. D'abord, elle présente la femme comme cette consommatrice de presse féminine qu'elle croit être devenue aux yeux de son mari:

Un jour, il m'a rapporté *Elle* ou *Marie-France*. S'il m'a acheté ce journal, c'est qu'il me voyait autrement qu'avant, il pensait que je pouvais être intéressée par "cent idées de salades" ou "Un intérieur coquet à peu de frais". Ou bien j'avais déjà changé et il croyait me faire plaisir. (FG, 134)

La jeune femme est déçue, choquée qu'on la compare à ce type de femmes, néanmoins elle est consciente d'être sur une voie qui la mènera à devenir le stéréotype diffusé par de tels magazines. Puis, la narratrice évoque les jeunes filles «libres» comme on en voit dans des publicités de produits solaires, pour en conclure:

Mais je sentais que je ne serais jamais plus une fille du bord de mer, que je glisserais dans une autre image, celle de la jeune femme fourbisseuse et toujours souriante des produits ménagers. D'une image à l'autre, c'est l'histoire d'un apprentissage où j'ai été refaite. (FG, 134)

⁴⁰ C'est ce qu'elle relate du moins, se revoyant à l'issue de cette dispute: «Toutes les solutions immédiates de me libérer me paraissent des montagnes. La femme qui part au bout de trois mois, quelle honte, sa faute forcément, il y a un laps de temps convenable. Patienter. C'était peut-être une phrase en l'air, qu'il a dite sans y penser. La machine à se laminer toute seule est en train de se mettre en route. Je suis revenue et je n'ai pas rempli la valise, même à moitié» (FG, 133-134).

La narratrice se perçoit de l'extérieur, examine son existence comme ne constituant qu'une image de plus⁴¹. Une telle distance à soi rappelle la position énonciative de la jeune femme, en rupture avec son identité fondamentale.

La dernière image, celle qui met fin à toute comparaison possible, est celle de «madame mère», qui hélas n'est pas qu'une image bi-dimensionnelle, mais une personne que la narratrice doit côtoyer. On l'a vu, les valeurs familiales de la narratrice et celles de son mari s'opposent fondamentalement. Ainsi, lorsque la jeune femme observe sa belle-mère, elle ne peut que s'étonner du caractère de celle-ci, qui épouse avec énergie les stéréotypes sexuels: «“Laissons causer les hommes, nous on va préparer le dîner, non non mon garçon on se débrouillera, tu nous gênerais!”» (FG, 135) Avec une telle attitude, la belle-mère renforce la division traditionnelle des tâches et annule tout effort de partage venant de son fils. La narratrice sent bien qu'elle devra d'une façon ou d'une autre suivre les traces de sa belle-mère pour trouver grâce aux yeux de son mari. Elle relate cependant la vie de «madame mère» et met en relief le sacrifice consenti par cette femme, dans une version quelque peu différente du *motif du destin gâché*:

Quelquefois, les confidences; j'avais fait une licence de sciences naturelles, j'avais même donné des cours dans une institution et puis j'ai rencontré votre beau-père, rires, les enfants sont venus, trois, rien que des garçons, vous imaginez, rires. Et voilà. Elle me confie en soupirant, [...] les hommes, les hommes, ils ne sont pas toujours faciles, mais elle sourit en même temps, presque orgueilleusement, comme si c'étaient des enfants, qu'il faille leur pardonner leurs frasques, “on ne les changera pas, vous savez !” (FG, 135)

⁴¹Notons la parenté entre l'approche d'Annie Ernaux, lorsqu'elle analyse les nombreuses images de femmes rencontrées dans les médias, et celle des *Actes de la recherche en sciences sociales*, notamment l'éclairante étude de Erving Goffman, «La ritualisation de la féminité» (n°14, avril 1977, p. 34-50) où le sociologue analyse les «événements comportementaux» tels qu'on peut les lire dans de multiples photographies publicitaires. Il y distingue des images comme «la femme enfant», «la femme soumise», «la femme docile», «la femme lointaine», etc..

Mais cette fois, le «destin» de la femme raconté ici semble gâché avec joie, tant la belle-mère est ensevelie sous le poids du discours vantant le sacrifice maternel. Toute sa famille l'est également, comme le constate la narratrice, puisqu'à leurs yeux, leur mère n'est pas un individu, mais une mère avant tout: «on ne pensait pas qu'elle aurait pu vivre autrement.» (*FG*, 136) La belle-mère a renoncé à se battre, à envisager une autre vie, et en vient à croire qu'il n'y a aucune alternative. Tel l'aliéné, conscient de son état mais ne voyant d'issue que dans sa résignation à l'être, cette femme comme beaucoup d'autres est limitée dans ses choix de vie par le pouvoir de l'idéologie et des valeurs qui circulent autour d'elle.

Plus la narratrice se fait à ce nouveau style de vie, moins elle songe à en changer en se révoltant. Autour d'elle, tout concourt à la maintenir dans cette fonction de femme ménagère et nourricière. Même lorsque ses études seront menacées par ses obligations domestiques, son aveuglement et son obéissance aux pressions sociales la gardent dans le droit chemin:

J'ai terminé avec peine et sans goût un mémoire sur le surréalisme que j'avais choisi l'année d'avant avec enthousiasme. Pas eu le temps de rendre un seul devoir au premier trimestre, je n'aurai certainement pas le capes, trop difficile. Mes buts d'avant se perdent dans un flou étrange. Moins de volonté. Pour la première fois j'envisage un échec avec indifférence, je table sur sa réussite à lui, qui, au contraire, s'accroche plus qu'avant, tient à finir sa licence et sciences po en juin, bout de projets. Il se ramasse sur lui-même et moi je me dilue, je m'engourdis. (*FG*, 132)

Ici s'énoncent assez clairement les contrecoups négatifs du mariage sur ses aspirations individuelles: mort de l'ambition, intériorisation du statut de femme bourgeoise et des normes qui y sont liées, projection sur l'époux des désirs de réussite. Ce nouvel état d'esprit contraste fortement avec l'énergie auparavant

ressentie par la narratrice, comme le montre l'évolution de son rapport à son propre travail, qu'elle accomplit «avec peine et sans enthousiasme» comparativement à ce qu'elle avait «choisi l'année d'avant avec enthousiasme». En somme, le mariage équivaut pour la narratrice à une perte d'identité.

La narratrice est donc engagée dans une vie où la femme se définit d'abord par sa différence biologique, où elle est avant tout mère et gardienne du foyer. Comme son mari et elle sont encore étudiants, cette différence est amoindrie, quoique déjà difficile à vivre pour la jeune femme. Mais avec l'entrée en carrière du mari et l'arrivée de leur premier enfant, les différences sexuelles vont se fixer définitivement dans leur couple, emprisonnant pour de bon celle qui, de guerre lasse, rejoint le modèle que la société recrée sans trêve chaque jour *pour elle*.

2. «Installés dans la société»: carrières de l'homme et de la femme

«Depuis le début du mariage, j'ai l'impression de courir après une égalité qui m'échappe tout le temps.» (FG, 167)

Le moment de la fin de la jeunesse, c'est-à-dire le moment de la véritable entrée dans le monde adulte et dans la vie active, varie pour les femmes et pour les hommes. Pour ceux-ci, trouver un premier emploi est la clé d'accès à une position dans la société. Pour celles-là, la maternité reste la principale fonction et résume souvent les attentes de la société à leur égard. Il n'en va pas autrement dans le récit d'Annie Ernaux.

Alors qu'ils sont encore aux études tous les deux, les jeunes mariés conçoivent un enfant. La réaction très contrastée des deux familles face à cette

annonce indique clairement quel «parti» chaque famille prend – celui du mari, celui de la femme – de même que leur conception du destin de la femme.

J'ai eu honte d'annoncer cette nouvelle à ma mère, le laisser-aller qu'elle reniflerait, tout de suite elle m'imaginerait langedant, poulottant et ça ne la ravirait pas. Tout juste en effet si elle n'a pas pris l'annonce de cette naissance future comme celle d'un déshonneur pour moi et mon père s'est affligé qu'une tuile pareille nous arrive. Autre son de cloche en face. Ce sera mon troisième petit-enfant, calcule mon beau-père. Je ne comprends pas sa fierté, dégoût même, mon ventre familial. (FG, 137-138)

Effectivement, d'après ses parents, cette grossesse s'oppose à l'ambition individuelle de la jeune femme, ce qu'elle voit bien par elle-même comme le signale la présence des termes «honte», «déshonneur», «dégoût», «tuile pareille». Cependant, du côté de la belle-famille, on imagine que la jeune épouse va enfin remplir sa véritable fonction, c'est-à-dire produire des descendants et, par ce moyen, transmettre le patrimoine culturel, génétique, familial, social.

Mais voilà, l'enfant est là, et il devra bien naître et être élevé. La jeune femme relate sa grossesse comme une période très peu reluisante, préluant à une transformation de son identité qu'elle redoute. En décrivant son expérience sous un angle désenchanté, la narratrice d'Ernaux réplique directement au discours sur la maternité des féministes essentialistes:

Arrachée à moi-même, flasque. [...] La grossesse glorieuse, plénitude de l'âme et du corps, je n'y crois pas, même les chiennes qui portent montrent les dents sans motif ou somnolent hargneusement. La vraie maternité, ce n'est pas en sentant les coups de pied du soir qu'elle est tombée sur moi, ni en promenant dans les rues mon gros ventre, cet orgueil-là ne vaut pas mieux que celui de la bandaison. (FG, 138-139)

La description de son expérience de la grossesse et même de son accouchement oppose, au lyrisme féministe à la mode, un réalisme proche de la provocation: elle n'hésite pas par exemple à se comparer aux «chiennes qui portent», au risque de

passer pour une mère dénaturée. De même, la narratrice s'interroge sur la façon de présenter son expérience: «Comment en parler de cette nuit-là. Horreur, non, mais à d'autres le lyrisme, la poésie des entrailles déchirées.» (FG, 140) L'un des textes visés par cet épisode est très certainement *Parole de femme*, d'Annie Leclerc, à cause de la parodie qu'en fait Ernaux. Leclerc entend donner à la voix féminine la place qui lui revient, en passant notamment par la valorisation des expériences physiologiques spécifiques aux femmes, menstruations, grossesse, accouchement, allaitement, jouissance. Voici comment Leclerc décrit la grossesse, puis l'accouchement:

Enfin j'eus le ventre obèse. Je n'étais pas seulement plus large, mais plus haute, plus légère aussi. Comme si mon corps, gorgé de sève montante, sortait de terre, germaît comme un oignon. Mon corps poussait sa riieuse évidence. Du plat de la main je mesurais la somptueuse envergure de mon ventre, je guettais dans le flanc la décharge des petits pieds, comme les petits graviers ronds emmenés par la vague. [...] J'accédais à l'éblouissante conscience de la vie brute, la vie une et seule à travers toutes les formes fragiles, assaillies puis rejetées, la vie dépassante, folle, irrespectueuse de toute permanence, fondamentale, ivre... J'ai perdu les mots mêmes qui me choquaient la tête. Je suis devenue immense, tentaculaire. Plus vaste que la mer. Plus vide que le ciel. Plus fracassante que le tonnerre. La terre s'est ouverte. Je vais mourir ou je vais naître. J'ai déjà disparu. Temps ultime. Le chaos gronde et se plisse. La montagne se ramasse et pousse la nuit. Cela ne se peut pas; c'est trop⁴².

Les nouveaux parents s'entraident dans l'«élevage» de leur fils. Mais ce dont la jeune femme ne se doute pas alors, mais que la narratrice rappelle amèrement, c'est que cette participation de son mari est surtout due, non à une révolution des mœurs, mais au fait qu'il n'a pas encore d'emploi, comme l'indique le passage suivant:

⁴² *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974, p. 81-82 et 96.

J'avais encore des masses d'illusions. Je n'imaginai pas que bientôt il jugerait indigne de prendre parfois ma place auprès de l'assiette à bouillie, que plus tard encore, non il ne regretterait pas d'avoir nourri, changé le Bicou mais que ça lui paraîtrait un épisode un peu folklo lié à notre manque de fric et à notre condition indéfinie d'étudiants. (FG, 145)

Une plus grande liberté dans les responsabilités déléguées à chaque sexe irait donc de pair, selon l'attitude du mari, avec l'instabilité socio-économique. Cela confirme l'incompatibilité du partage des tâches avec les valeurs bourgeoises traditionnelles. Cette conception des rôles sociaux où chacun a «sa» place se trouve renforcée plus loin dans le récit alors que le mari s'est inséré pour de bon dans le système capitaliste:

Il était embringué dans le système du travail huit heures-midi, deux heures-six heures avec rabiote même, s'accrocher à son poste, se montrer indispensable, compétent, un "cadre de valeur". Dans cet ordre-là, il n'y avait plus de place pour la bouillie du Bicou [...], un ordre où il valait mieux aussi que la table soit mise, l'épouse accueillante [...]. De lui ou de cet ordre, je ne sais pas lequel des deux m'a le plus rejetée dans la différence. (FG, 151)

Cette remarque de la narratrice confirme son intention de ne pas blâmer seulement son mari pour expliquer sa propre situation. Elle voit bien ce que le système socio-économique impose comme condition à la réussite sociale: les hommes doivent tout autant que les femmes se conformer à des rôles précis: l'homme travaillera sans relâche et devra même négliger sa famille pour démontrer son ambition, alors que la femme se dédiera à l'entretien du foyer permettant à l'homme de redoubler d'ardeur⁴³. En analysant ainsi comment leur situation de couple s'insère en fait

⁴³ Les historiens s'entendent généralement pour relier la montée du capitalisme, et surtout de l'industrialisation, avec le confinement des femmes au foyer et leur disparition de la sphère publique. Linda Gordon, dans *Woman's Body, Woman's Right: Birth Control in America* (New York, Penguin, 1990), insiste sur les raisons économiques, liées à la sécularisation et aux changements sociaux dus à la révolution industrielle, du figement progressif des rôles sexuels. Ces mêmes raisons seraient à l'origine de la conception de la femme comme passive et moins sexualisée.

dans un contexte social plus large, la jeune femme fait preuve de discernement et de nuance.

Avec ce changement de statut pour l'homme vient le déménagement à Annecy, où la narratrice se trouvera isolée et confinée à la fonction maternelle, alors que l'homme, lui, se réalise dans un début de carrière prometteur. La jeune femme décrit ainsi cette nouvelle étape dans la progression de son «gel»:

C'est [à Annecy] que je me suis enlisée. Que j'ai vécu jour après jour la différence entre lui et moi, coulé dans un univers de femme rétréci, bourré jusqu'à la gueule de minuscules soucis. De solitude. Je suis devenue la gardienne du foyer, la préposée à la subsistance des êtres et à l'entretien des choses. Annecy, le fin du fin de l'apprentissage du rôle, avant c'était encore de la gnognote. [...] de quoi découvrir la différence à l'état pur. Les mots maison, nourriture, éducation, travail, n'ont plus eu le même sens pour lui et pour moi. [...] Et la liberté, qu'est-ce que ça s'est mis à vouloir dire. (FG, 148-149)

L'amertume de la narratrice revenant sur cette période est notoire. Mère avant tout, elle se trouve alors loin de ses ambitions de jadis, puisque ses études n'ont donné aucun résultat, ni débouché sur aucune carrière. Pour le moment, elle fait le ménage et s'occupe de son enfant, mène une vie des plus ordinaires. Consciente de la banalité de son existence, elle persiste néanmoins à vouloir la raconter en détail, malgré la platitude et la trivialité de ses souvenirs, difficiles à transformer, *a priori* du moins, en texte littéraire:

Dans cet intérieur douillet, quelles difficultés, quel triomphe, ne pas rater la mayonnaise ou faire rire le Bicou qui pleurait. Je me suis mise à vivre dans un autre temps. [...] L'inventaire qui n'a jamais ému ni fait rire personne. Sisyphe et son rocher qu'il remonte sans cesse, ça au moins quelle gueule, un homme sur une montagne qui se découpe dans le ciel, une femme dans sa cuisine jetant trois cent soixante-cinq fois par an du beurre dans la poêle, ni beau ni absurde, la vie Julie. (FG, 154-155)

Dénonçant une fois de plus la différence du traitement fait aux hommes et aux femmes, la narratrice l'envisage cette fois-ci en termes d'expérience qu'il est

possible ou non de transformer en œuvre littéraire⁴⁴. Pourtant, pourrait-on dire en prolongeant son propos, quoi de plus expressément absurde qu'un tel destin de quasi-automate. Avoir créé un roman autour de semblables considérations n'est pas le moindre mérite proprement féministe d'Annie Ernaux, et laisse entrevoir des projets comme *La Place* ou *Une femme*, où elle transforme en objets de littérature des êtres dont l'existence n'a rien d'exceptionnel, et qu'elle n'entend jamais magnifier.

Pour éviter de sombrer davantage, jusqu'à ne plus incarner qu'une fonction domestique désindividualisante, la narratrice décide de préparer une nouvelle fois le concours du capes, espérant enfin accéder au «dehors» et participer autrement à la société. Afin de mettre toutes les chances de son côté, elle va même placer son enfant à la crèche municipale, ce qui lui permet de se concentrer sur ses études et son objectif. Pourtant, c'est avec un étonnement un peu hagard qu'elle apprend sa réussite:

J'ai eu le capes, et je n'en ai éprouvé aucune joie. Il y avait trop de siestes anxieuses, de lavages de layette, de marmites à pression surveillées, d'épluchages de carottes au milieu de l'histoire du roman moderne ou des théories du théâtre. Un coup de chance en plus, il me semblait que le jury avait obscurément récompensé non mes capacités intellectuelles mais mon mérite de mère de famille. (FG, 170)

Sa personnalité a été à ce point affectée par l'obsession «du mariage, du maternage et du ménage», pour emprunter les termes de Claire-Lise Tondeur⁴⁵, qu'il lui est

⁴⁴ La narratrice relie la trivialité de son existence avec le peu de portée de ses plaintes et récriminations, de son langage en d'autres termes, questionnant de ce fait le rapport du langage au réel: «La nausée existentielle devant un frigo ou derrière un caddy, la bonne blague, il en rigolerait. Tout dans ces années d'apprentissage me paraît minable, insignifiant, pas dicible, sauf en petites plaintes, en poussière de jérémiades, je suis fatiguée, je n'ai pas quatre bras, tu n'as qu'à le faire toi, spontanément elle m'est venue la mélopée domestique et il l'écoutait sans s'émouvoir. Comme un langage normal. Ou une récrimination d'O.S. qu'intérieurement le patron qualifie de refrain obtus et négligeable.» (FG, 166)

⁴⁵ Annie Ernaux ou l'exil intérieur, Amsterdam, Rodopi, «Littérature française contemporaine», 1996, p. 122.

impossible de ressentir quelque sentiment de fierté ou de valeur individuelle que ce soit. Elle ne se voit que représentante d'une catégorie sociale, «mère de famille»: c'est dire si le système social a réussi à réduire ses perspectives et son univers en la confinant au domaine domestique. De plus, elle constate qu'elle est mal préparée, après à peine deux ans de vie au foyer, à affronter sa carrière, ses classes, ses collègues: «cette vie encoconnée [...] m'avait tout de même eue» (FG, 170).

Le métier d'enseignante lui procure quand même de grandes joies et signale sa réussite sociale individuelle. En effet, après avoir été distraite de son propre projet par les nécessités du mariage, la narratrice atteint l'un des objectifs qu'elle visait depuis de nombreuses années. Toutefois, le fait d'être femme lui met des bâtons dans les roues et l'empêche d'avoir pleinement la carrière désirée, tout d'abord du point de vue domestique:

En même temps, une bonne fatigue, celle qui m'aurait poussée à écouter un disque avant de me plonger dans le travail, plus tard à me mettre les pieds sous la table. Comme lui. Vrai qu'on n'a pas envie d'autre chose, qu'il avait donc raison. Mais halte-là, bonjour la différence, s'asseoir, faire mimi au Bicou, lire le *Monde*, rêves, illusions de femme saoulée par sa première journée de boulot. [...] Je ne suis pas prof, je ne serai jamais prof, mais une femme-prof, nuance. Je suis entrée dans le second cycle des années d'apprentissage, les plus amères, les moins saisissables. (FG, 171)

En effet, chez elle, elle doit continuer de fonctionner selon le modèle établi et ne pas laisser paraître le changement de régime qui s'est opéré dans sa vie. Son mari croit même qu'elle serait une privilégiée d'avoir une aide-ménagère à la maison, ce qui prouve l'incompatibilité de leurs points de vue respectifs.

Non seulement la jeune femme doit-elle continuer d'assumer presque totalement la charge de son foyer, ce qui exige d'elle de pratiquer deux «métiers» à la fois et ne peut qu'influer sur sa tâche de professeur. Mais l'arrivée d'un deuxième

enfant va lui compliquer encore davantage l'existence. Car son mari, maintenant cadre supérieur, lui laisse entièrement l'élevage ^{l'éducation} du petit dernier. Ce qui indique le plus clairement la détresse de la narratrice, ^{le vin} ce sont les motifs de cette nouvelle grossesse. Comme elle l'analyse rétrospectivement, ce geste jugé lâche aura les conséquences les plus lourdes sur sa vie à elle et est en ce sens presque auto-destructeur:

L'aventure la plus simple, la plus molle, sans risques, elle est à ma portée, pas grand-chose à faire pour qu'elle arrive. [...] Comment peut-on en arriver là. J'ai eu à peine un soupçon de mauvaise conscience avant de me jeter dans la seule entreprise autorisée par tout le monde, bénie par la société et la belle-famille, celle qui ne fera chier personne. [...] Le vrai motif, c'est que je n'imaginai plus de changer un peu ma vie autrement qu'en ayant un enfant. Je ne tomberai jamais plus bas. (FG, 176-177)

Ne pouvant envisager de provoquer une réforme satisfaisante pour elle, par l'affrontement avec son mari, voire par le divorce, ce qui préserverait son autonomie, elle s'enchaîne encore plus à sa condition de mère de famille, s'engageant de ce fait dans une véritable formation réactionnelle. Ses désirs inconscients de libération entrent en conflit avec les lois sociales explicites qui soudent la femme à son foyer, et, pour annihiler ces désirs qu'elle ne peut exprimer, elle s'investit dans un projet contraire. N'est-ce pas le plus grand souhait du monde qui l'entoure, ainsi qu'elle le voit elle-même ?

De surcroît, ce nouveau poids aura pour conséquence de freiner encore davantage l'élan de la carrière de la narratrice, confirmant les difficultés que peut rencontrer une femme, mère de famille, lorsqu'elle entend mener «aussi» une vie professionnelle. Cela signifie, bien entendu, qu'elle devra limiter de son propre chef l'ampleur de ses responsabilités au travail et, partant, envisager de revoir à la baisse ses possibilités d'avancement:

Et pourquoi rester dans un lycée, qui dévore mon temps de mère en copies et préparations. Moi aussi je vais m'y précipiter dans ce merveilleux refuge des femmes-profs qui veulent-tout-concilier, le collègue, de la sixième à la troisième, nettement plus pénard. Même si ça me plaît moins. "Faire carrière", laisser ça encore aux hommes, le mien est bien parti pour, c'est suffisant. Des différences, quelles différences, je ne les percevais plus. (FG, 181)

La narratrice affirme ici que le prix à payer pour vouloir «tout concilier» est l'auto-ségrégation, la limitation dans le domaine professionnel. Et pourtant, continue-t-elle, ce destin inévitable n'est pas l'occasion d'une réflexion sur les différences hommes-femmes puisque celles-ci se voilent toujours à ses yeux. L'engourdissement, le gel de la narratrice est bel et bien accompli.

Alors que le récit tire à sa fin, l'acquiescement de la narratrice au discours dominant est tel qu'on est en droit de se demander comment elle a pu secouer son engourdissement et renverser la situation. Car la jeune femme est malgré tout assez confortablement établie, vivant dans un cadre agréable, menant une carrière valorisante qui l'occupe, et ayant suffisamment bien appris son «rôle» pour mener de front l'entretien d'un foyer, la vie de famille et la vie de classe. A-t-elle réussi son ascension sociale ? La réponse saute aux yeux si l'on compare son milieu de vie actuel avec celui d'où elle est partie. Seulement, cette ascension s'est pour le moment soldée surtout par de lourdes pertes, puisque la narratrice a dû épouser les attentes de sa nouvelle classe sociale, quitte à se laisser enfermer, à devenir une femme gelée.

C) «Déjà moi ce visage» : l'incipit et l'excipit de *La Femme gelée*

Alors que le lecteur a bien en tête l'évolution sociale et psychologique de la narratrice et connaît la fin du récit, faire retour sur l'ouverture du récit permet de mieux comprendre le point de vue de la jeune femme sur son propre parcours. Comme nous l'avons dit, le texte suit une circularité diégétique qui soude la recherche identitaire entreprise dans l'incipit avec le constat final du gel des «forces vives».

I. D'une norme à l'autre: la phrase initiale

Dès l'ouverture du récit, la narratrice explique brièvement son projet. Il s'agit de retracer les modèles féminins et les discours liés à la condition féminine qu'elle a rencontrés durant sa vie. Le récit s'ouvre sur ce constat: dans son enfance, elle n'a connu aucune femme correspondant au stéréotype bourgeois de la «reine du foyer», stéréotype dans lequel elle se retrouve pourtant coincée à l'aube de la trentaine.

Femmes fragiles et vaporeuses, fées aux mains douces, petits souffles de la maison qui font naître silencieusement l'ordre et la beauté, femmes sans voix, soumises, j'ai beau chercher, je n'en vois pas beaucoup dans le paysage de mon enfance. (FG, 9)

La syntaxe normale demanderait, après cette apostrophe aux «femmes», aux «fées», aux «petits souffles», une adresse directe à un *vous*. Par la suite cependant, la formule «je n'en vois pas beaucoup» renverse la donne et cet appel à une essence féminine éternelle n'a pour réponse qu'un nombre d'individus limité,

comptabilisable: de telles femmes n'étaient pas légion, là d'où vient la narratrice. Ce jeu avec les structures du langage ouvre le texte de façon remarquable, car il expose d'emblée, en laissant résonner la voix de l'opinion reçue et en la mettant à distance, le rapport problématique du sujet féminin avec les modèles, les représentations et les discours qui lui seront offerts.

D'autre part, la phrase initiale place la narratrice en position de témoin privilégié, mais dans un rapport critique vis-à-vis de l'histoire racontée. L'usage du présent de narration pour raconter son enfance ainsi que l'alternance entre deux voix ou deux modes d'énonciation – celle de l'adulte et celle de l'enfant qu'on croit entendre parler – crée précisément cet effet d'ironie complexe que nous exposons plus tôt et qui porte l'ensemble du texte. Le ton de cette première phrase produit un effet «d'oscillation ou d'incertitude entre les deux voix⁴⁶» et le lecteur ne sait précisément si la scène se situe dans le simultané ou le rétrospectif.

2. Portrait de groupe avec femmes

Après avoir constaté l'absence de telles «fées aux mains douces» dans son entourage d'origine, la narratrice entend brosser un tableau du milieu social dans lequel elle est née, à travers un portrait de groupe des femmes de son enfance. Pour cela, elle décrit le modèle parfait de la reine du foyer et le situe en haut d'une échelle dont elle descend les degrés jusqu'à parvenir à l'univers qu'elle a connu. Suivant les «fées aux mains douces» dans un degré de perfection moindre, viennent

⁴⁶ Selon les termes de Philippe Lejeune dans «Le récit d'enfance ironique», *op. cit.*, p. 30.

celles que la narratrice désigne comme «le modèle au-dessous»⁴⁷; ces femmes sont décrites avec des qualificatifs renvoyant à la grossièreté, à la fonctionnalité: «moins distingué, plus torchon, les frotteuses d'évier à se mirer dedans, les accomodatrices de restes [...]» (FG, 9) Mais celles-là non plus, la narratrice ne les a pas côtoyées. Elle en arrive donc au plus bas degré sur l'échelle de la perfection féminine: «Mes femmes à moi», proclame-t-elle, redoublant par le pronom son appartenance à ce groupe d'origine. La narratrice effectue donc un renversement en se réclamant d'un monde étranger aux représentations «acceptables» des milieux populaires: affectivement, elle sympathise davantage envers celles qu'elle place au bas de l'échelle traditionnelle de perfection.

Mes femmes à moi, elles avaient toutes le verbe haut, des corps mal surveillés, trop lourds ou trop plats, des doigts râpeux, des figures pas fardées du tout ou alors le paquet, du voyant, en grosses taches aux joues et aux lèvres. Leur science culinaire s'arrêtait au lapin en sauce et au gâteau de riz, assez collant même, elles ne soupçonnaient pas que la poussière doit s'enlever tous les jours [...].» (FG, 9)

De façon significative, la narratrice reprend deux qualités essentiellement féminines attribuées aux «fées», les «mains douces» et le silence, «silencieusement [...] sans voix», et les inverse pour qualifier les femmes de son enfance. Ces dérogations aux normes bourgeoises sont par là presque excusées: «le verbe haut», «les doigts râpeux». La narratrice situe ces femmes dans leur milieu social avec précision: «elles avaient travaillé ou travaillaient aux champs, à l'usine, dans des petits commerces ouverts du matin au soir» (FG, 9). Puisqu'elles font partie de la population active, elles n'ont pas le loisir de pratiquer les menus travaux d'intérieur, le raffinement ou

⁴⁷Il est à remarquer que le terme «modèle» déploie alors toute sa polysémie, allant de l'utilitaire ou de l'appareil ménager de moindre qualité à la figure exemplaire, que l'on doit imiter ou non.

la politesse que la narratrice, adulte, connaîtra. De telles manières sont même dénigrées dans ce début de texte: «Pas des femmes d'intérieur, rien que des femmes du dehors, habituées dès douze ans à travailler comme des hommes, et même pas dans le tissu, le propre, mais les cordages ou les bocaux de conserve.» (FG, 15) La comparaison avec le sort des hommes n'est pas fortuite. En effet, dans la description d'Ernaux, la différence sexuelle n'est pas aussi uniformément emprisonnante, puisqu'il s'agit de milieux populaires, où les deux sexes ne se séparent pas l'univers aussi nettement que dans les milieux bourgeois, en intérieur et en extérieur. Cependant, le travail de ces femmes les empêche d'acquérir les manières bourgeoises que la narratrice trouve affectées:

Violentes, rouges, aux lèvres et aux pommettes, continuellement pressées, il me semble les avoir vues toujours en train de trisser, à peine le temps de stopper sur le trottoir, serrer contre elles leur sac à provisions pour se baisser et m'embrasser sec avec un sonore, qu'est-ce que tu deviens la fille ? Pas de débordements de tendresse non plus, pas de ces bouches en cul de poule, petits yeux voilés de cajolerie pour s'adresser aux enfants. [...] Je ne me souviens pas d'une seule le tricot à la main ou piétinant devant des sauces [...]. La poussière, le rangement, elles s'en battaient l'œil, s'excusaient tout de même pour la forme. (FG, 14)

Cette description fort réaliste est une scène à caractère itératif qui résume une multitude de rencontres entre la narratrice et ces femmes, tantes, voisines. La jeune femme se fie sur son souvenir qui les a fixées à jamais dans une telle disposition non-esthétique: «il [lui] semble les avoir vues toujours» telles des tourbillons de bruits et de stimulations diverses. Ici encore, le registre de l'excès et du vulgaire domine.

Entre ces femmes et les hommes qui vivent avec elles, la différence principale demeure la maternité, connotée fort négativement dans l'incipit de *La Femme gelée*. Les seules familles convenables pour l'époque et le milieu social décrits

sont celles qui n'ont qu'un enfant. Les familles nombreuses, quoique fréquentes, témoignent d'un «laisser-aller coupable» (FG, 12). En effet, révèle la narratrice, du point de vue petit-bourgeois qui est celui de ses parents, avoir beaucoup d'enfants est une tare associée à la misère.

Pas besoin d'un dessin pour savoir très tôt que les gosses [...] c'était la vraie débîne, la catastrophe absolue. En même temps, [...] un manque de gîngin, un truc de pauvres aussi. Les familles nombreuses autour de moi, c'était des cohortes d'enfants mal mouchés, des femmes encombrées de landaus et de sacs bourrés de nourriture qui les déhanchaient lourdement, des plaintes continuelles à la fin du mois. (FG, 12-13)

Dans l'image esquissée par la narratrice, la figure de la mère de famille pauvre est mise en évidence, laissant de côté le père comme si rien de cela ne le concernait. Le destin tragique de la femme se trouve donc dans la maternité à répétition, et, pour ne pas chuter aussi bas, il s'agira de se surveiller, de faire preuve de «gingin», de ne pas céder comme la grand-mère maternelle, si durement frappée par la fatalité. Mais du côté des hommes, cet accablement des naissances multiples semble avoir très peu de conséquences. Le malheur de la fécondité mal contrôlée touche avant tout les femmes et c'est ce que le récit d'Ernaux rappelle à plusieurs reprises par le motif du destin gâché dont nous avons déjà parlé. Le parcours ascensionnel de la narratrice est préparé par la stratégie de ses parents, qui ne veulent pas reproduire le comportement de la génération précédente, une stratégie de fécondité assez typique de leur classe sociale⁴⁸. Les parents choisissent donc de n'avoir qu'un

⁴⁸C'est ce que Pierre Bourdieu mentionne dans *La Distinction*, et que Patrice Bonnewitz rappelle ainsi: «[...] les catégories sociales favorisées et, dans une moindre mesure, les catégories défavorisées, ont un taux de fécondité supérieur à celui des classes moyennes. Pierre Bourdieu en déduit que "les petits bourgeois sont des prolétaires qui se font petits pour devenir bourgeois". L'investissement scolaire ne peut être rentable que s'il n'est pas dispersé sur plusieurs têtes: il s'agit de privilégier la qualité par rapport à la quantité en facilitant l'encadrement domestique du travail scolaire» (*Premières leçons sur la sociologie de Pierre Bourdieu, op. cit.*, p. 104-105).

enfant, ce qui explique en partie leur propre début d'ascension sociale – ils sont passés de la condition d'ouvriers à celle de commerçants-proprétaires.

3. Une ouverture dialogique

Pour faire écho à ce rappel d'un milieu social qu'elle a quitté, et où l'on vivait autrement, où l'on pensait le bien et le mal différemment que dans la classe bourgeoise où elle est maintenant installée, l'énonciation épouse le mauvais goût pointé du doigt chez les femmes de son enfance. En effet, cette incorrection, ce décalage par rapport à la norme est relayé dans l'écriture par un ton impertinent, des tournures argotiques, elliptiques et parataxiques qui vont à l'encontre du bon parler français, comme cela s'entend dans les quelques extraits présentés dans cette étude. Ce travail sur le style permet un mélange des tons, une hétérogénéité qui épouse judicieusement l'intention de la narratrice de reproduire les différents discours rencontrés au cours de sa vie. Ainsi croise-t-on régulièrement des fragments qui passent pour des paroles authentiques directement recopiées, et greffées çà et là. Le procédé d'Ernaux se rapproche alors du plurilinguisme tel que défini en ces termes par Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*:

Le langage du prosateur se dispose sur des degrés plus ou moins rapprochés de l'auteur et de son instance sémantique dernière: certains éléments de son langage expriment franchement et directement (comme en poésie) les intentions de sens et d'expression de l'auteur, d'autres les réfractent; sans se solidariser totalement avec ces discours, il les accentue de façon particulière [...], d'autres éléments s'écartent de plus en plus de son instance sémantique dernière et réfractent plus violemment encore ses intentions; il y en a, enfin, qui sont complètement privés des intentions de l'auteur: il ne s'exprime pas en eux (en tant qu'auteur) mais les montre comme une chose verbale originale; pour lui, ils sont entièrement objectivés. Aussi, la stratification du langage [...] et son plurilinguisme social (dialectes) en pénétrant dans le roman s'y ordonne de façon spéciale,

y devient un système littéraire original qui orchestre le thème intentionnel de l'auteur⁴⁹.

L'usage que fait Ernaux des possibilités littéraires du plurilinguisme, sa conscience des mécanismes sociaux liés au langage qu'elle met constamment en évidence au cours de son récit sont des traits qui la situent non seulement dans la tradition réaliste comme le soutient la critique, mais aussi dans l'évolution romanesque plus contemporaine. L'incipit de *La Femme gelée* contient bien sûr un tel type de langage littéraire, où des langages différents se trouvent «dialogiquement corrélés⁵⁰», pour reprendre les termes de Bakhtine, entre autres dans la phrase initiale. Dès cette entrée en matière, la rupture sensible, syntaxique mais aussi idéologique, entre les deux propositions participe de l'écriture dialogique. Les femmes parfaites convoquées, «fragiles et vaporeuses, fées aux mains douces, petits souffles de la maison», qui sont aussi des «femmes sans voix, soumises», appartiennent à un système idéal de normes et de valeurs liées à la condition féminine. Aussitôt convoquées, elles sont rejetées par le «je» sous prétexte qu'elles n'appartiennent pas au même univers social, ce qui provoque la coupure syntaxique dans la première phrase.

Le récit d'Ernaux est parsemé de discours divers, intégrés dans la narration à différents degrés, en une manière de plurilinguisme, que nous pourrions appeler ici pluri-discursivité. Généralement, il s'agit d'éclats, de morceaux de l'opinion reçue circulant à l'époque où se situe le récit. Ces idées reçues proviennent de souches multiples, sont issues des doxas scolaire, religieuse, bourgeoise, ou encore de la

⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, «Teb», 1993, p. 119.

⁵⁰ *Loc. cit.*, p. 116.

sagesse populaire, quand ce n'est pas de l'institution littéraire. Évidemment, malgré la résonance autobiographique du récit et son apparence documentaire, les discours «étrangers» intégrés à la narration sont ceux que la narratrice choisit de se rappeler et de se représenter; de ce point de vue, il ne faut pas oublier l'aspect fondamentalement fictif du procédé.

L'incipit de *La Femme gelée* se termine en même temps que le portrait d'ensemble des femmes ayant peuplé l'enfance de la narratrice. La disposition typographique indique que le texte passe à autre chose – en l'occurrence, au portrait des parents et à la description des épisodes de l'enfance – ce qui nous autorise à séparer ce morceau d'ouverture du reste du récit. Le lecteur sait donc que la narratrice est née dans un milieu coloré et vivant, où les mœurs d'un autre temps côtoyaient les usages plus modernes. Mais surtout, l'organisation du monde où est née la narratrice et qui a favorisé son ascension sociale ne correspond ni aux normes petites-bourgeoises ni tout à fait à celles valorisées par les milieux populaires.

À l'opposé, la fin du récit décrit une sorte d'arrêt sur image, alors que la narratrice, maintenant mariée, mère de deux enfants et professeur de collège, sent qu'elle est bel et bien devenue «une femme gelée» (FG, 182), c'est-à-dire parfaitement adaptée (du moins en apparence) aux attentes de la société à laquelle elle appartient désormais. Nous allons analyser de quel visage il s'agit lorsque la narratrice dit «Déjà moi ce visage», et sur quelle image le récit se referme.

4. Une finale *lentissimo*

C'est en constatant avoir définitivement changé et presque à son insu que la narratrice décide de clore son récit. Quelques lignes avant qu'elle ne fasse ce constat, son analyse de la situation comprend des termes renvoyant à un passage, à un point tournant: elle se sent au «seuil de saturation», dans «l'impossibilité d'aller plus loin dans la merde au propre et au figuré.» (FG, 179) À la naissance de son deuxième fils, elle voit bien qu'elle a dû se replier dans la bataille pour l'égalité: «on devient de moins en moins difficile.» (FG, 179)

La narratrice fait un saut dans le temps et conclut: «Elles ont fini sans que je m'en aperçoive, les années d'apprentissage.» (FG, 181). Le morceau qui fermera le récit est beaucoup plus court que l'incipit, et ressemble en fait davantage à un arrêt dans le cours de la narration, dans le flot du souvenir, qu'à une conclusion qui serait dans la manière du roman réaliste, ou plutôt, du modèle masculin par excellence du roman, celui du roman d'apprentissage : travelling final sur le protagoniste, ou bien scène symbolisant l'apogée d'une situation, départ, naissance, mort, voire défi lancé à la fortune. Par ailleurs, l'usage de l'expression «les années d'apprentissage» est significatif, puisque Annie Ernaux signale par là que l'ensemble de son roman se clôt. Après qu'il a été souvent employé dans le cours de la prose – la romancière désirait intituler ainsi cette œuvre⁵¹ –, l'ultime occurrence du syntagme a valeur de

⁵¹Le titre *Les Années d'apprentissage*, d'abord choisi par Ernaux, fut refusé par l'éditeur, parce qu'il renvoyait, selon lui, à l'apprentissage d'un métier (rapporté par Claire-Lise Tondeur dans «Entretien avec Annie Ernaux», *The French Review*, vol.69, n°1, octobre 1995, p. 41). Ce refus montre ironiquement la différence de vues de l'auteur et de l'éditeur, si l'on a en tête l'affirmation de Simone de Beauvoir selon laquelle «le mariage est une carrière plus avantageuse que beaucoup d'autres.»

symbole: c'est plus que la fin d'un récit qui a lieu, c'est un adieu à une forme du moi.

Dans les flashes exposant sa vie «actuelle», la narratrice persiste à décrire les choses avec un regard cinglant et ironique. Parlant du quotidien trivial, pourtant si central dans son existence, elle emploie des qualificatifs qui, tout en atténuant ses sentiments face à sa condition, font en même temps dans la litote: «l'habitude», «une somme de petits bruits à l'intérieur», «prof discrète» (*FG*, 181). Ce cadre de vie agréable et sans heurts est cependant celui d'«une femme gelée». Cette femme gelée est parvenue à neutraliser des forces antithétiques qui la poussaient à se révolter, à changer sa vie, et son «gel» n'est rien d'autre qu'une harmonisation illusoire des contraires, qu'un ensemble de contradictions refoulées, irrésolues, anesthésiées. Voilà pourquoi la narratrice, décrivant sa propre attitude, fait l'union du dedans et du dehors en ce sens qu'elle est aussi irréprochable dans la vie domestique que dans ses rapports avec la société. C'est ce que révèle le passage déjà cité: «Après c'est l'habitude. Une somme de petits bruits à l'intérieur, moulin à café, casseroles, prof discrète, femme de cadre vêtue Cacharel ou Rodier au-dehors. Une femme gelée.» (*FG*, 181-182) En d'autres termes, elle appartient désormais sous toutes ses coutures à la classe bourgeoise, et si intimement que c'en est une «habitude». Du strict point de vue de l'ascension sociale, le parcours de la narratrice peut donc être considéré réussi.

L'excipit contient deux autres paragraphes, l'un décrivant une scène singulative de promenade, l'autre une vision de l'avenir. Ces deux paragraphes insistent sur la défaite morale que représente l'accession de la narratrice à la classe

bourgeoise, tout d'abord en énumérant les pertes psychologiques de la jeune femme, puis en insistant sur son sentiment d'aliénation, sur lequel le texte se referme. La scène de la promenade hivernale montre la narratrice dans son activité de mère, seule au parc avec ses fils. Le symbole de l'hiver sert à développer la métaphore du gel; ainsi voit-on une fontaine où «l'eau ne coul[e] plus sur la statue» (FG, 182). Parallèlement, la narratrice rappelle son impression du moment, celle d'être invisible et inexistante, d'être absente d'un monde dans lequel elle était auparavant si vivante: «Il me semblait que je n'avais plus de corps, juste un regard posé sur les façades des immeubles de la place, la grille de l'école Saint-François, le Savoy où l'on jouait, j'ai oublié le titre.» (FG, 182) S'il ne lui reste que son regard, celui-ci n'a que des façades ou une grille d'école à contempler. De plus, elle a cessé de participer à la vie culturelle et son oubli du titre de film indique soit une étrangeté du cinéma dans sa vie, soit une forte indifférence. Les pertes d'identité, de liberté, de personnalité encourues s'alourdissent ainsi davantage.

Le paragraphe final du roman décrit une vision où la jeune femme se rend compte non seulement qu'elle est «gelée», c'est-à-dire bloquée, privée de chaleur et de vitalité, mais également qu'elle est en train de vieillir inexorablement. Elle se voit semblable à des femmes beaucoup plus âgées qu'elle, signe de perte de l'énergie propre à la jeunesse. Voilà pourquoi elle emploie des termes très durs qui ne peuvent que renvoyer à la mort:

Je vais bientôt ressembler à ces *têtes marquées, pathétiques*, qui me font horreur au salon de coiffure, quand je les vois *renversées*, avec leurs *yeux clos*, dans le bac à shampooing. Dans combien d'années. Au bord des rides qu'on ne peut plus cacher, des affaissements. (FG, 182)

Néanmoins, deux phrases viennent nuancer ce sort apparemment inéluctable. D'abord, elle indique qu'elle se trouve «juste au bord, juste», montrant par là qu'il est temps ou jamais de donner un coup de barre salutaire, avant qu'il ne soit vraiment trop tard. Mais d'un autre côté, la phrase finale «Déjà moi ce visage» renvoie aux pertes dont nous parlions plus tôt, qui ont bel et bien des conséquences irréversibles. En elle, quelque chose s'est figé, quelque chose est mort. Et pour évoquer cette extinction intérieure, la narratrice insère une fracture oxymorique dans son discours, opposant et unissant en même temps le «moi» et «ce visage».

On ne saurait imaginer fin plus amère, plus pessimiste que cet épilogue. Le récit d'Annie Ernaux est tout entier orienté vers une dégradation, une perte de liberté individuelle, un rétrécissement de l'existence et des préoccupations vitales, que la fin vient confirmer. Une fin plus optimiste et ouvrant sur quelque espoir affaiblirait la portée dramatique du récit. Mais d'autres caractéristiques que la seule évolution diégétique contribuent à donner au roman une force revendicatrice.

En effet, l'énonciation qui se scinde en deux, donnant naissance au *point de vue dédoublé* dont nous avons parlé en introduction, correspond aux deux «présents» dans lesquels les événements successifs sont racontés. La narratrice-adulte revoit sa vie et la juge à partir de son sentiment d'enfermement pour jeter sur elle et sur ses illusions de jeunesse un regard critique mais, ce faisant, elle donne la parole directement à son alter ego moins âgé, et permet au lecteur d'accéder au point de vue de l'enfant, de l'adolescente puis de la jeune adulte. Ce dédoublement est

responsable du ton ironique utilisé par la narratrice qui remet en perspective ses propres choix du passé.

L'effet d'ironie est également dû à l'écriture dialogique, ou pluri-discursive d'Annie Ernaux. La narratrice adulte expose les différents discours – de l'école, de la religion, de la sagesse populaire, de la culture dominante, de la littérature canonique ou de grande consommation – qui, tout au long de sa vie, ont pu l'influencer. Elle intègre ces discours dans son récit en les mettant critiquement à distance. Ce plurilinguisme lui permet de faire un portrait instantané des milieux dans lesquels a vécu la narratrice, en montrant leurs contradictions et leurs systèmes de valeurs.

De plus, le fait que le récit d'Annie Ernaux appartienne au roman mais contienne également un fond autobiographique explique d'une autre manière la présence d'ironie au sein de la narration. Comme nous l'avons dit précédemment, toute écriture autobiographique, serait-elle romancée, doit contenir une distanciation du narrateur face à ses actes de jeunesse. Ce dernier pourra, selon ses souvenirs, s'identifier à ses gestes et attitudes du passé ou s'en distancier, mais cela nécessite un regard critique de la part du narrateur, triant à partir d'un «acte interprétatif» ce qu'il juge dans son existence comme ayant été profitable ou nuisible.

L'ensemble de ces traits caractérise selon nous le roman d'Ernaux, et contribue à faire de celui-ci une œuvre déstabilisante. En effet, l'ironie baigne constamment une trame narrative qui pourrait se résumer ainsi: «Comment je me suis trompée sur toute la ligne». En critiquant ses propres choix et ceux des proches

qui ont marqué sa vie, la narratrice entend remettre en question un grand nombre de certitudes, notamment la latitude et la marge de manœuvre dont jouit la femme.

Cependant, l'une des idées reconduite par le roman, mais transformée aussitôt en valeur ambiguë est le progrès, au sens social du terme, puisque le récit décrit effectivement l'accès réussi à une classe sociale supérieure. Cette ascension sociale répond aux attentes des générations précédentes, puisque, on l'a vu, la grand-mère maternelle avait initié un mouvement en ce sens en valorisant l'instruction, mouvement qui a été prolongé par la mère, puis par la narratrice elle-même. En devenant professeur, et en se mariant à un fils de bourgeois, la narratrice incarne les espoirs achevés de ses parents. Toutefois, un tel «progrès» ne va pas sans perte: alors qu'elle a amélioré son statut, la narratrice a subi un changement identitaire qui a déconstruit sa personnalité autant qu'il l'a construite. Les gains de la jeune femme ne se situent pas du côté du bonheur, mais bien dans la part accrue de lucidité face à sa situation. Le progrès individuel au sein de la formation sociale, s'il est toujours possible, est donc loin du triomphe incontesté, et contient ^{l'au} moins autant de contrecoups positifs du point de vue matériel que de séquelles sur le plan identitaire et psychologique.

En définitive, dans *La Femme gelée*, le mythe républicain de l'ascension sociale est mis à mal. Raconté de l'intérieur par une femme amère et désillusionnée, ce récit est porteur d'une importante part de souffrance. Car loin d'être une victoire de l'individu sur la société, la mobilité ascensionnelle constitue davantage, aux yeux de l'auteur, une défaite de la différence et de la marginalité, forcée d'entrer dans le rang et de se conformer aux règles de la classe dominante. Ultimement, ce récit

pose une question plus vaste: comment peut-on maintenant raconter l'ascension sociale d'un individu ?

Conclusion

L'ascension sociale: triomphe, match nul, ou défaite de la femme face à la société ? Après lecture des trois œuvres qui forment notre corpus, répondre à cette question ne va pas de soi. En effet, les trois récits que nous avons analysés donnent chacun une perspective particulière sur ce phénomène social et romanesque. Mettre en parallèle les conclusions tirées des études de cas permettra de faire voir en condensé ce que chaque récit dit des possibilités d'ascension sociale féminine. Au-delà des différences géographiques et historiques quant au lieu et à l'époque de leur parution, certains traits sont partagés par les trois récits. Après avoir fait la synthèse de ces résultats, nous proposerons des éléments de réflexion à propos de l'«avenir» de l'ascension sociale dans le roman contemporain.

I- Trois parcours romanesques

Au Bonheur des Dames ou le triomphe de Denise Baudu

L'œuvre d'Émile Zola propose un destin féminin extraordinaire: jeune fille pauvre, mais travailleuse et vertueuse, Denise Baudu est récompensée de ses mérites et de sa pureté par un mariage inespéré avec son richissime patron, Octave Mouret. Leur union est présentée par le narrateur comme un symbole social lourd de significations. D'une part, elle représente une alliance méritocratique entre les classes sociales, entre une employée exemplaire et son patron. D'autre part, Denise est instituée par le roman comme déléguée de toutes les femmes dont Mouret s'est

servi pour bâtir sa fortune, et son mariage avec ce célibataire endurci a l'allure d'une victoire définitive de la femme sur l'homme.

Situé dans le Paris en pleine mutation de la fin du XIX^e siècle, *Au Bonheur des Dames* est l'un des sommets d'optimisme de Zola. Le roman se termine par un épisode baigné de féerie, basculant alors dans le rêve et la fantaisie propre au roman rose, ce qui donne au mariage de Denise et Octave des airs d'utopie. Sanctionnant par cette union le travail acharné mais désintéressé de la jeune fille, tout comme la rage mercantile de Mouret, le récit laisse cependant sous silence les répercussions que ce changement de statut aura sur la vie de Denise et de son époux. En effet, alors que la jeune femme représentait au sein du grand magasin une véritable forteresse de vertu, de bon sens et de dévouement, grimpant les échelons jusqu'au poste de première de rayon, son indépendance semble à tout le moins compromise par son mariage, ainsi que l'épilogue du roman le suggère. De même, le romancier, en faisant «triumpher» Denise, fait rentrer Mouret le séducteur impénitent dans le cadre plus rassurant et plus normal d'un foyer, et annule d'un coup les menaces combinées d'une vierge et d'un «lion» du commerce. C'est ainsi qu'après avoir mis en place des êtres plus grands que nature, il les insère dans une axiologie patriarcale (et capitaliste) moins risquée. Vue comme une apothéose de la vertu réduisant à merci une soif d'argent quasi sanguinaire, l'ascension sociale de Denise reconduit cette axiologie: le triomphe de Denise, univoque en apparence, relève sans aucun doute d'une réintégration dans l'ordre pré-établi.

Bonheur d'occasion ou le match nul de Florentine Lacasse

Œuvre réaliste s'il en est, le plus célèbre roman de Gabrielle Roy entend décrire tout d'abord un quartier ouvrier de Montréal, Saint-Henri, et la misère de ses habitants pendant la deuxième Guerre mondiale. La famille Lacasse et son aînée, Florentine, sont les symboles de toute une population. Florentine aide à soutenir sa famille en travaillant comme serveuse dans un restaurant bon marché. Elle y fait la rencontre de deux jeunes hommes qui infléchiront le cours de sa destinée. Jean Lévesque, un ouvrier ambitieux qui ne rêve que de quitter Saint-Henri et de faire fortune, entreprend de la séduire sans trop savoir pourquoi. Après avoir mis la jeune fille enceinte, il s'enfuit et tourne définitivement le dos à la misère. Entretemps, Emmanuel Létourneau, jeune soldat issu d'un milieu plus aisé, s'est entiché de Florentine, sans grand succès néanmoins. Lorsque Jean l'abandonne, Florentine se rabat sur Emmanuel et parvient à sauver les apparences en l'épousant. Son époux parti aussitôt pour la guerre en Europe, la jeune femme peut profiter de la solde de celui-ci pour espérer aider sa propre famille.

Le parcours de Florentine ne peut être considéré comme une ascension triomphante. Sa réussite se situe surtout dans le fait d'avoir échappé au destin commun des femmes de son milieu, à ce que nous avons appelé la *généalogie de la misère*, où, de mère en fille, la pauvreté se perpétue sans qu'on y puisse faire quoi que ce soit. Dans cette perspective, et surtout compte tenu de la menace qui plane sur elle à cause de sa malencontreuse grossesse, Florentine réussit à sauver sa peau. Ce faisant, elle améliore sa condition, mais les Létourneau, dont elle fait maintenant partie, appartiennent à la petite bourgeoisie: la jeune Lacasse effectue

bien un déplacement, mais de petite mesure. Plus globalement, la strate petite-bourgeoise, représentée dans le roman par Emmanuel, joue un rôle particulier: par sa bonté, sa générosité – et, pourrions-nous dire, par sa naïveté – Emmanuel rachète la faute commise par Florentine. En effet, lors du dénouement, l'enfant à naître se transforme, dans l'esprit de la future mère, en enfant issu d'Emmanuel, et non plus illégitime. Cette substitution explique en grande partie pourquoi le récit se clôt sur une menace sourde qui symbolise à la fois la guerre et les jours difficiles à venir tant pour Emmanuel que pour Florentine: «très bas dans le ciel, des nuées sombres annonçaient l'orage.» (BO, 386) L'ascension sociale de Florentine Lacasse se conclut par un combat presque nul: la misère n'a pas gagné, la sécurité matérielle est assurée de justesse, la vie s'annonce tranquille mais sans passion ni relief.

Les lourdes pertes de *La Femme gelée*

Écrit à la fin des années soixante-dix, le troisième roman d'Annie Ernaux se situe quelque vingt années plus tôt et raconte comment la fille de petits commerçants normands est parvenue, par son succès scolaire et par son mariage avec un jeune bourgeois, à changer de classe sociale. Poussée notamment par sa mère qui lui transmet son ambition, la narratrice obtient sans peine le baccalauréat et poursuit des études universitaires de lettres. C'est là qu'elle fait la rencontre de son futur époux. Ce dont elle ne se doute pas en se mariant avec lui, c'est du contrat implicite qui va de pair avec cette union. La narratrice doit peu à peu abandonner ses propres rêves et se conformer au rôle de l'épouse bourgeoise, de la

femme au foyer et de la mère de famille qui lui est imposé. Le processus de «gel» qu'elle raconte la fait se détourner de sa liberté et de son indépendance pour s'enchaîner à une situation qu'elle rejette pourtant: celle de «préposée à la subsistance des êtres et à l'entretien des choses.» (FG, 148) Le récit se referme sur un constat amer: devenue professeur, elle se définit pourtant avant tout comme épouse et mère, et semble avoir perdu à jamais son énergie et ses désirs.

Le roman d'Annie Emaux a la particularité d'exposer autant le cheminement de l'enfant vers l'âge adulte que la vie maritale dans ses moindres détails. La vision fort pessimiste de l'ascension sociale qui s'en dégage s'appuie sur de triviales anecdotes montrant le confinement de la femme à son «intérieur». Cependant, ce récit à teneur autobiographique raconte une ascension sociale féminine originale, puisqu'elle passe d'abord par l'éducation, puis par le mariage qui ne fait que consacrer la sortie hors du milieu populaire. De ce point de vue, c'est une ascension classique, d'habitude réservée aux héros de romans masculins. La narratrice, fille d'un ouvrier peu scolarisé, accède au statut de professeur et son changement de classe sociale va bien au-delà d'une simple union avec un bourgeois. La carrière entreprise par la jeune femme lui assure une porte de sortie et la possibilité de survivre hors du giron conjugal.

Cependant, le roman s'ingénie d'abord à démontrer l'asservissement volontaire de la femme à son époux et à son foyer, sort que la narratrice associe avec le style de vie bourgeois. Pour la classe dominante, le rôle de la femme est déterminé par son sexe et s'insère dans un système bien défini régissant les comportements et les valeurs. Ce qu'elle décrit comme un esclavage n'échappe

donc nullement aux femmes prémunies d'une solide éducation, puisque celle-ci leur ouvre les portes de ce système. Le roman est pour Annie Ernaux un outil de dénonciation et de remise en question des modèles et stéréotypes imposés par la société patriarcale. Si sa narratrice réussit à améliorer sa condition en accédant à la bourgeoisie, ce n'est qu'au prix de lourds sacrifices, notamment ceux de sa liberté et de son identité. L'ascension sociale ne saurait être racontée de façon plus ambivalente.

II- Une représentation commune

«Puisqu'on se décline quand on ne se marie pas, je me marie.»

Marcel Prévost, *Les Demi-vierges* (1894)

Bien que nous ayons choisi les trois romans de notre corpus justement à cause de leur appartenance à des époques et à des zones géographiques différentes, force nous est de constater entre eux des communautés de vues. Ces convergences concernent soit les trois textes, soit deux textes ensemble, les opposant au troisième.

Des allégeances esthétiques unissent d'abord Gabrielle Roy et Émile Zola, dont les deux romans étudiés ici relèvent d'un parti-pris naturaliste. *Bonheur d'occasion*, à cause de son ancrage dans un milieu pauvre et de son discours sur l'hérédité, en plus de la méthode d'investigation empruntée par son auteure, semble même plus proche des thèses du *Roman expérimental* que *Au Bonheur des Dames*, dont l'optimisme en a étonné plus d'un. Ces récits se ressemblent sous plusieurs angles: racontant des événements se déroulant sur un court laps de temps, ils étoffent leur

trame narrative en multipliant les personnages secondaires et les descriptions, dans le but de peindre un tableau d'ensemble. Ils mettent également en scène des héroïnes qui, bien qu'opposées dans les vertus qu'on leur attribue – Florentine est ouvertement pécheresse et stratège, alors que Denise se définit par sa force morale indestructible et ses vertus presque chrétiennes – correspondent à ce que Lukács appelle le *héros problématique*¹. Un tel héros arrive dans un monde nouveau, mais en ayant le sentiment d'une perte irrémédiable; il est en quelque sorte déchiré entre l'ancien monde où il est né, et le nouveau monde où il doit faire son entrée. Ce héros se situe toujours au croisement de l'évolution historique collective (tout comme Denise doit faire un choix entre l'ancien commerce et le nouveau, et Florentine, entre la misère familiale héritée de la campagne et l'intégration au système capitaliste urbain) et son parcours individuel d'apprentissage et d'ascension sociale. En somme, *Bonheur d'occasion* et *Au Bonheur des Dames*, en plus de référer explicitement au bonheur dans leur titre, participent du même *Zeitgeist* et d'une vision commune de la littérature comme description du réel.

De son côté, le roman d'Annie Ernaux apparaît manifestement plus moderne, ou même moderniste, à cause de son utilisation de la langue orale, de sa narration au «je» et des quelques ruptures diégétiques qu'il contient. Même si son œuvre la situe dans la tradition du réalisme, puisqu'elle tente de représenter avec objectivité la vie quotidienne², ce qui ne peut que rappeler les grands romans du XIX^e siècle, le type de roman qu'elle écrit s'inspire tout autant de l'avant-garde

¹ Cf *La Théorie du roman*, Genève, Éd. Gonthier, «Médiations», 1963.

² Nous reprenons la définition de «réalisme» qu'utilise Siobhán McIlvaney dans son article «Annie Ernaux: un écrivain dans la tradition du réalisme», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 98, n°2, mars-avril 1998, p. 248.

romanesque du XX^e siècle, entre autres par son travail autobiographique. La principale particularité de *La Femme gelée*, lorsqu'on la compare aux récits de Zola et de Roy, est de s'inscrire ouvertement dans la pensée féministe et de prendre parti dans un débat sur la différence sexuelle de la femme. On peut bien sûr scruter *Bonheur d'occasion* pour y trouver des traces de réflexion féministe³, mais elles sont plus implicites et d'un tout autre ordre que dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Quant aux opinions féministes d'Émile Zola, elles ont fait l'objet de nombre de travaux qui ont démontré la nature ambivalente de sa vision des femmes.

Au-delà de ces distinctions idéologiques dues avant tout à l'époque de parution des trois œuvres à l'étude, notre analyse permet de tirer des conclusions générales touchant à la représentation de l'ascension sociale. De prime abord, nous postulons un lien essentiel entre la mobilité sociale féminine et le mariage des héroïnes avec un homme mieux loti qu'elles. Cette hypothèse se trouve confirmée après lecture des trois romans, ce qui, dans le cas de *La Femme gelée*, peut surprendre. En effet, il y aurait lieu de croire qu'en 1981, date de la parution du récit, les femmes ne se définissaient plus uniquement par leur état civil. Pourtant, il ne faut pas oublier, d'une part, que l'histoire se passe dans la France des années soixante, époque à la morale très conservatrice; d'autre part, que la narratrice pénètre dans un milieu aux valeurs traditionnelles, ce qui aura pour résultat sa transformation en parfaite maîtresse de maison. Dans ce contexte, le mariage fait partie des conditions d'entrée dans un tel monde, comme nous l'avons montré.

³ C'est ce que fait Lori Saint-Martin dans son étude «Réalisme et féminisme: Une lecture au féminin de *Bonheur d'occasion*», dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Séminaires» n°10, 1999, p. 63-99.

Depuis les années soixante-dix, néanmoins, les valeurs ont connu en Occident un réel bouleversement, et il serait surprenant que le mariage continue à être requis pour qu'une femme monte dans l'échelle sociale, du moins faut-il vivement le souhaiter.

III- Prolongements

En plaçant, par un coup de force heuristique, nos trois récits sur un axe de continuité historique, une certaine évolution apparaît dans le traitement littéraire du thème de l'ascension sociale. Alors que les romans d'Émile Zola et de Gabrielle Roy partagent plusieurs traits axiologiques et esthétiques, comme nous l'avons vu, c'est en termes de filiation qu'il faut envisager le lien entre ces deux œuvres et celle d'Annie Ernaux. Mais à partir d'Annie Ernaux et en scrutant le proche avenir littéraire, que peut-on esquisser comme prévisions? D'un côté, le récit d'Ernaux démontre que l'ascension sociale n'est plus une fin en soi ni une victoire éclatante, compte tenu du lourd tribut qui doit être payé en échange. De notre point de vue, la perte de confiance dans le parcours ascensionnel doit être comprise par rapport à la primauté totale de l'individu dans la société occidentale contemporaine. Même en littérature, un personnage n'est plus avant tout le représentant d'un groupe ou d'un milieu, et constitue désormais plus rarement un type. Au contraire, depuis le milieu des années soixante-dix, la montée en force de l'écriture autobiographique indique un retour à l'individu et à sa spécificité. Le véritable réalisme, en tant que travail expérimental d'écriture du réel, se situe depuis lors de ce côté. En cela,

l'œuvre d'Annie Ernaux hérite de certains traits de la tradition réaliste, mais s'insère aussi dans ce mouvement autobiographique.

Aujourd'hui, il est courant d'entendre dire que nous vivons *la fin de l'histoire*, *la fin des idéologies*, ce qui, selon certains, seraient les marques d'une conscience postmoderne⁴. Sans nous lancer dans le débat sur la solidité du concept de postmodernité, nous croyons que ce «crépuscule des idées» n'est pas sans lien avec le retour sur soi qui caractérise une bonne partie de la production littéraire des vingt dernières années. Par exemple, la position d'Annie Ernaux face à sa propre ascension sociale se comprend d'autant mieux dans un contexte social et philosophique baigné de désillusion, de désaffection et de cynisme. En conséquence, il est pour l'instant difficile d'envisager, dans le champ de production restreinte, comment on pourrait reprendre le thème de l'ascension sociale pour l'exploiter ou bien hors de l'autobiographie, ou bien avec une moindre distance critique puisque l'œuvre d'Ernaux parle si bien de notre époque.

⁴Selon Jean-François Lyotard, qui a contribué à diffuser la notion de postmodernité, cette dernière se définit *grosso modo* ainsi: «en simplifiant à l'extrême, on tient pour *postmoderne* l'incrédulité à l'égard des métarécits.» (*La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.)

Bibliographie

I- CORPUS PRIMAIRE

ERNAUX, Annie. *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, «Folio», 1991 (1981), 182 p.

ROY, Gabrielle. *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, «10/10», 1978 (1946), 396 p.

ZOLA, Émile. *Au Bonheur des Dames*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 (1883), 442 p.

II- CORPUS SECONDAIRE

A) Ouvrages généraux: histoire, sociologie

BENJAMIN, Walter. «Passages, magasins de nouveautés, calicots» et «Modes» dans *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Éd. du Cerf, «Passages», 1989, p. 65-106.

BOURDIEU, Pierre et Jean-Claude PASSERON. *Les Héritiers: Les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, «Le sens commun», 1964, 189 p.

DESROSIÈRES, Alain. «Marché matrimonial et structure des classes sociales», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 20-21 (mars-avril 1978), p. 97-107.

GAULEJAC, Vincent de. *La Névrose de classe: trajectoire sociale et conflits d'identité*, Paris, Hommes et groupes éditeur, «Rencontres dialectiques», 1991 (2^e éd.), 310 p.

GOFFMAN, Erving. «La ritualisation de la féminité», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^o 14 (avril 1977), p. 34-50.

GRIGNON, Claude et Jean-Claude PASSERON. «Sociologie et littérature», dans *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, «Hautes études», 1989, 260 p., p. 203-250.

HOGGART, Richard. *33 Newport street. Autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises*, Paris, Gallimard / Le Seuil, «Hautes études», 1991, 288 p.

_____. *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, 420 p.

MERLLIÉ, Dominique. *La Mobilité sociale*, Paris, La Découverte, «Repères», 1991, 124 p.

MICHAUD, Stéphane. *Muse et madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985, 242 p.

SANSOT, Pierre. *Les Gens de peu*, Paris, P.U.F., 1991, 223 p.

THÉLOT, Claude. *Tel père, tel fils? Position sociale et origine familiale*, Paris, Dunod, 1982, 249 p.

VERNIER, Bernard. «Stratégies matrimoniales et choix d'objet incestueux. Dot, diplôme, liberté sexuelle, prénom», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°s 57-58 (juin 1985), p. 3-27.

WEISS, Pierre. *La Mobilité sociale*, Paris, P.U.F., «Que sais-je ?», 1986, 128 p.

B) Ouvrages de théorie féministe

AMOSSY, Ruth. «Les pièges de la féminité», dans *Les Idées reçues. Sémiotique du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 169-196.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, «Idées», 1977, (2 volumes) 510 et 504 p.

DUCHEN, Claire. «Occupation Housewife: The Domestic Ideal in 1950s France», dans *French Cultural Studies*, vol. 2, 1991, p. 1-11.

_____. *Feminism in France. From May '68 to Mitterand*, London, Routledge / Kegan Paul, 1986, 165 p.

DUDOVITZ, Resa L. *The Myth of Superwoman. Women's Bestsellers in France and the United States*, Londres, Routledge, 208 p.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*, New York, Dell Publishing, 1962, 384 p.

- GORDON, Linda. *Woman's Body, Woman's Right: Birth Control in America*, New York, Penguin, 1990 (2^e éd.), 470 p.
- HEINICH, Nathalie. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, «NRF essais», 1996, 397 p.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres / New York, Routledge, 1995, 206 p.
- PEARSON, Carol et POPE, Katherine. *The Female Hero in American and British Literature*, New York, R.R. Bowker Company, 1981, 314 p.
- RUSS, Joana. «What Can a Heroine Do ? Or Why Women Can't Write», dans Susan Koppelman Cornillon (dir.), *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1973, p. 3-20.

C) Théorie et critique littéraire: sociologie de la littérature, sociocritique, narratologie

- ANGENOT, Marc. «Pour une théorie du discours social: problématique d'une recherche en cours», dans Jacques Pelletier (éd.), *Littérature et société*, Montréal, VLB, «Essais critiques», 1994, 446 p., p. 367-390
- _____. «La fin d'un sexe : détraquées et émancipées» et «Migrations d'un idéologème: "La Lutte pour la vie"», dans *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989, 1169 p., p. 475-500 et 893-905.
- _____. *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, «Archives du futur», 1986, 202 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1987, 488 p.
- _____. «Le roman d'apprentissage», dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1979, p. 225-231.
- BELLEAU, André. «Conditions d'une sociocritique», dans *Liberté*, vol. 19, n° 3 (mai-juin 1977), p. 111-117.
- BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET. *L'Univers du roman*, Paris, PUF, «Littératures modernes», 1989, 254 p.

- CROS, Edmond. *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, Éd. du C.E.R.S./Éditions Sociales, 1983, 373 p.
- DEL LUNGO, Andrea. «Pour une poétique de l'incipit», dans *Poétique*, n° 94 (avril 1993) p. 131-152.
- DUBOIS, Jacques. *L'Assommoir. Société, discours, idéologie*, Paris, Belin Sup, 1993, 223 p.
- DUCHET, Claude. «Pour une sociocritique ou variations sur un incipit», dans *Littérature*, n°1, 1971, p. 5-14.
- ____ (dir.). *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, 223 p.
- GENETTE, Gérard. «Discours du récit», dans *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972, 282 p., p. 65-273.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F., «Écriture», 1984, 227 p.
- ____. «Clausules», dans *Poétique*, vol. 6, n° 24 (décembre 1975), p. 495-526.
- LEJEUNE, Philippe. «Le récit d'enfance ironique», dans *Je est un autre*, Paris, Seuil, «Poétique», 1980, p. 10-31.
- MARCOTTE, Gilles. *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, L'Hexagone, «Typo», 1989, 257 p.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, 266 p.
- PROPP, Vladimir. «Morphologie du conte», dans *Morphologie du conte*, Paris, Seuil/ Poétique, «Points», 1970, 254 p., p. 5-170.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, «Idées NRF», 1970, 183 p.
- RUBIN SULEIMAN, Susan. *Le Roman à thèse ou L'Autorité fictive*, Paris, PUF, «Écriture», 1983, 314 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, «Folio essais», 1991, 308 p.
- STAROBINSKI, Jean. «Le sens de la critique. Le progrès de l'interprète», dans *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 82-169.

TYNIA NOV, Youri. «La notion de construction», dans Tzvetan Todorov (trad.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1966, p. 114-119.

ZIMA, Pierre V. *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard éditeur, 1985, 252 p.

D) Études spéciales

1. Études sur Émile Zola

BECKER, Colette. «Préface», dans Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Éditions Robert Laffont, «Bouquins», 1992, p. 668-688.

_____ et Jeanne GAILLARD. «*Au Bonheur des Dames*». *Zola. Analyse critique*, Paris, Hatier, «Profil d'une œuvre», 1982, 79 p.

HAMON, Philippe. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans «Les Rougon-Macquart» d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, 325 p.

HANSEN, Odile R. *La Chute de la femme. L'ascension d'un dieu victimisé dans l'œuvre d'Émile Zola*, New York, Peter Lang, «Currents in Comparative Romance Languages and Literature», 1996, 230 p.

HENNESSY, Susan S. «La maternité stérile: une analyse des mères spirituelles dans *Au Bonheur des dames*, *La Joie de vivre*, *Le Rêve* et *L'Argent* », dans *Excavatio*, vol. 2 (automne 1993), p. 103-109.

JENNINGS, Chantal B. «Zola féministe ?», dans *Les Cahiers Naturalistes*, vol. 18-19 n^{os} 44-45 (1972-1973), p. 172-187 et 1-22.

_____. *L'Éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, «Femmes en littérature», 1977, 131 p.

_____. *Espaces romanesques: Zola*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1987, 167 p.

JULLIEN, Dominique. «Cendrillon au grand magasin. *Au Bonheur des Dames* et *Le Rêve*», dans *Les Cahiers naturalistes*, vol. 39, n^o 67 (1993), p. 97-105.

KRAKOWSKI, Anna. *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974, 263p.

MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., «Écriture», 1980, 266 p.

- MITTERAND, Henri. *Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F., «Que sais-je ?», 1986, 128 p.
- NELSON, Brian. «Zola and the Counter Revolution: *Au Bonheur des Dames*», dans *Australian Journal of French Studies*, vol. 30, n° 2 (1993), p. 233-240.
- SCHOR, Naomi. «Before the castle: Women, Commodities and Modernity in *Au Bonheur des Dames*», dans *Bad Objects. Essays Popular and Unpopular*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 149-155.
- TOUBIN-MALINAS, Catherine. *Heurs et malheurs de la femme au XIX^e siècle. «Fécondité» d'Émile Zola*, Paris, Klincksieck, «Méridiens», 1986, 235 p.

2. Études sur Gabrielle Roy

- BOURBONNAIS, Nicole. «Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin», dans *Voix et Images*, n° 40 (automne 1988), p. 72-89.
- BROCHU, André. «*Bonheur d'occasion*: la structure sémantique», dans *La Visée critique*, Montréal, Boréal, 1988, 249 p., p. 169-185.
- FALARDEAU, Jean-Claude. «Les milieux sociaux dans le roman canadien-français contemporain», dans *Notre société et son roman*, Montréal, Hurtubise HMH, 1967, p. 75-100.
- GAGNÉ, Marc. *Visages de Gabrielle Roy*, Montréal, Beauchemin, 1973, 327 p.
- GILBERT-LEWIS, Paula. *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of her Work*, Birmingham, Summa Publications, 1984, 319 p.
- _____. «Gabrielle Roy and Emile Zola: French Naturalism in Quebec», dans *Modern Language Studies*, vol. 11, n° 3 (automne 1981), p. 44-50.
- _____. «Female Spirals and Male Cages: The Urban Sphere in the Novels of Gabrielle Roy», dans Paula Gilbert-Lewis (éd.), *Traditionalism, Nationalism and Feminism: Women Writers of Quebec*, Westport, Greenwood, 1985, 280 p., p. 71-81.
- MARCOTTE, Gilles. «*Bonheur d'occasion* et le "grand réalisme"», dans *Voix et Images*, vol. 14, n° 3 (printemps 1989), p. 408-413.

- NOVELLI, Novella. «Une préparation idéologique de *Bonheur d'occasion*», dans *L'Altérité dans la littérature québécoise*, Bologne, éditions CLUEB, 1987, p. 135-151.
- POPOVIC, Pierre. «Le différend des cultures et des savoirs dans l'incipit de *Bonheur d'occasion*», dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Séminaires» n° 10, 1999, p. 15-61.
- RICARD, François. *Gabrielle Roy*, Montréal, Fidès, «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», 1975, 191 p.
- _____. *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, 1996, 646 p.
- SAINT-MARTIN, Lori. «Simone de Beauvoir and Gabrielle Roy: Contemporaries Reflecting on Women and Society», dans *Simone de Beauvoir Studies*, n° 10, p. 127-139.
- _____. «Réalisme et féminisme: Une lecture au féminin de *Bonheur d'occasion*», dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Séminaires» n°10, 1999, p. 63-99.
- SHEK, Ben-Zion. *Social Realism in the French-Canadian Novel*, Montréal, Harvest House, 1977, 326 p.
- _____. «À propos de Gabrielle Roy. L'Espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy», dans *Liberté*, vol. 13, n° 73 (1971), p. 78-96.
- STÉPHAN, Andrée. «Attraites et contraintes du corps féminin chez Gabrielle Roy. Les prémisses de *Bonheur d'occasion* et leur écho dans le reste de l'œuvre», dans Marie-Louise Piccione (dir.), *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1991, p. 58-63.
- TUCHMAÏER, Henri. «*Bonheur d'occasion*, le chasseur et sa proie», dans Marie-Louise Piccione (dir.), *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1991, p. 67-74.
- WHITFIELD, Agnes. «Gabrielle Roy as Feminist. Re-reading the Critical Myths», dans *Canadian Literature*, n°126 (automne 1990), p. 20-31.

3. Études sur Annie Ernaux

- BACHOLLE, Michelle. «Annie Ernaux: Lieux communs et lieu(x) de vérité», dans *LittéRéalité*, vol. VII, n^{os} 1-2 (1995), p. 28-40.
- DAY, Loraine. «Class, Sexuality and Subjectivity in Annie Ernaux's *Les Armoires vides*», dans Margaret Atack et Phil Powrie (éd), *Contemporary French Fiction by Women. Feminist Perspectives*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1990, 207 p., p. 41-55.
- et Tony JONES. *La Place/Une Femme*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, «Glasgow Introductory Guides to French Literature, 1990, 90 p.
- FALLAIZE, Elizabeth. *French Women's Writing: Recent Fiction*, London, Macmillan, 1993, 182 p.
- FAU, Christine. «Le problème du langage chez Annie Ernaux», dans *The French Review*, vol. 68, n^o 3 (février 1995), p. 501-512.
- FERNANDEZ-RÉCATALA, Denis. *Annie Ernaux*, Monaco, Éditions du Rocher, «Domaine français», 1994, 168 p.
- GARAUD, Christian. «Écrire la différence sociale. Registres de vie et registres de langue dans *La Place* d'Annie Ernaux», dans *French Forum*, vol. 19, n^o 2 (mai 1994), p. 195-214.
- . «*Il n'est héritier qui ne veut*: Danièle Sallenave, Annie Ernaux et la littérature», dans Michael Bishop (dir.), *Thirty Voices in the Feminine*, Amsterdam, Rodopi, «Faux Titre», 1996, p. 111-118.
- HALL, Colette. «De "La Femme rompue" à *La Femme gelée*: *Le Deuxième sexe* revu et corrigé», dans Michael Bishop (dir.), *Thirty voices in the feminine*, Amsterdam, Rodopi, «Faux Titre», 1996, p. 6-13.
- HOLMES, Diana. *French Women's Writing 1848-1994*, London, Athlone, «Women in context international series», 1996, 320 p.
- LEBRUN, Jean-Claude et Claude PRÉVOST. «Annie Ernaux ou la conquête de la monodie», dans *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor / Éditions Sociales, 1990, p. 51-66.

- MALL, Laurence. «“Moins seule et factice” : la part autobiographique dans *Une femme d’Annie Ernaux*», dans *The French Review*, vol. 69, n° 1 (1995), p. 45-54.
- MCILVANEY, Siobhàn. «Recuperating Romance: Literary Paradigms in the Works of Annie Ernaux», dans *Forum for Modern Languages Studies*, vol. 22, n° 3 (1996), p. 240-250.
- _____. «Annie Ernaux: Un écrivain dans la tradition du réalisme», dans *Revue d’Histoire littéraire de la France*, vol. 98, n° 2 (1998), p. 247-266.
- MOTTE, Warren. «Annie Ernaux’s Understatement», dans *The French Review*, vol. 69, n° 1 (1995), p. 55-67.
- SANDERS, Carol. «Stylistic Aspects of Women’s Writing: The Case of Annie Ernaux», dans *French Cultural Studies*, vol. IV (1993), p. 15-29.
- _____. «Afterword», dans Annie Ernaux, *Cleaned out*, London, Dalkey Archive Press, p. 124-127.
- SAVÉAN, Marie-France. *La Place et Une Femme d’Annie Ernaux*, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 1994, 225 p.
- _____. «Dossier», dans Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, «Folio Plus», 1998, p. 102-124.
- THOMAS, Lyn et Emma WEBB. «Writing from Experience: The Place of the Personal in French Feminist Writing», dans *Feminist Review*, n° 61 (printemps 1999), p. 27-48.
- TONDEUR, Claire-Lise. «Entretien avec Annie Ernaux», dans *The French Review*, vol. 69, n°1, 1995, p. 37-44.
- _____. *Annie Ernaux ou l’exil intérieur*, Amsterdam, Rodopi, «Littérature française contemporaine», 1996, 171 p.
- VILAIN, Philippe. «Annie Ernaux ou l’autobiographie en question», dans *Roman 20-50*, n°24 (1997), p. 141-164.
- _____. «Le sexe et la honte dans l’œuvre d’Annie Ernaux», dans *Roman 20-50*, n° 24 (1997), p. 149-154.
- _____. «“Une conscience malheureuse de femme”. Entretien avec Annie Ernaux», dans *LittéRéalité*, vol. 9, n° 1 (printemps-été 1997), p. 67-71.

- _____. «Annie Ernaux: l'écriture du "don renversé"», dans *LittéRéalité*, vol. 10, n° 2 (automne-hiver 1998), p. 61-72.