

Etude parue dans ROMAN 20-50 N° 28, dec. 1999

Une mise en scène de la solitude : étude des gestes de Clarisse dans La Vieille Fille et le mort de Violette Leduc.

Par Mireille Brioude (agrégée de lettres modernes, spécialiste de Violette Leduc)

Le court récit *La Vieille fille et le Mort* a pour caractéristique d'offrir une narration à la troisième personne dont le personnage central est une femme, caractéristique partagée avec *La Femme au petit renard* et *Les Boutons dorés*. Outre ces similitudes, le récit présente un personnage en proie au désir et à la frustration - comme l'indique le titre parodique - confronté à un événement symbolique: l'irruption dans sa vie d'un homme mort. Clarisse ressemble en tous points à la première personne de *L'Affamée*, et le rituel secret auquel elle se livre pour s'approprier cet événement semble rappeler les postures et les fantasmes que le "je" adoptait dans cette oeuvre étrange. La tension qui anime *la Vieille fille et le Mort* est, là aussi, de l'ordre du dramatique: un lieu, un espace et une action unique organisent le récit. Clarisse se livre à une gestuelle cérémonieuse, toujours habitée de regrets et de désirs. Pourtant si l'oeuvre n'est pas une pièce de théâtre - et l'on conçoit qu'il s'en faut de peu- c'est que le pôle narratif, associé d'une part à la rêverie et d'autre part à l'emploi du monologue intérieur ajoute une tension contradictoire à la simple gestuelle.

J'étudierai d'abord à quel moment ces deux forces viennent à se confronter, puis comment, partir de l'étude des gestes, on peut parler de gestualité, au sens que lui confère la sémiotique, en rendant compte des éléments qui cadrent la scène (le rôle de l'éclairage en particulier) et des éléments qui la structurent de l'intérieur, avec la signification d'objets ayant appartenu au mort et investis d'un sens tantôt ludique tantôt symbolique¹. La gestualité prend tout son sens lorsqu'elle tend à se substituer au récit pour incarner le verbe de la solitude, suffisant à exprimer pleinement celle-ci. Or la tension narrative, toujours présente, nous incite à observer de plus près le principal élément qui entre en conflit avec le geste, le discours lui-même. Les formes discursives directes ont en effet un statut particulier dans l'oeuvre qui les font entrer en concurrence avec les actes minutieusement évoqués d'un point de vue externe. A moins que la souplesse de leurs emplois ne nous engage à y voir un lien entre la narration et la dramatisation?

Les tensions du récit.

Le récit, malgré sa brièveté, présente des tensions qui lui confèrent un rythme volontairement inégal, tant au niveau de la progression dramatique, pour employer cet adjectif dans une expression fort usité dans le domaine stylistique - qu'au niveau des acteurs, et enfin à celui des actants. On remarque à ce sujet que les actants vie/ mort sont incarnés par les deux personnages centraux, Clarisse (ses interlocuteurs au début du récit) et le mort: peu à peu les acteurs se confondent avec les deux tensions vie et mort pour opérer une fusion brève à la fin du texte. La progression dramatique est dépendante d'un premier geste -le terme "geste"

¹ Voir Mireille Brioude: *La mise en scène du Je dans l'oeuvre de Violette Leduc*, partie "désir et rêve dans L'Affamée", Amsterdam, Rodopi 2000. Patrice Pavis définit quant à lui la « gestualité », néologisme, sur le modèle littérature /littérarité, théâtre/théâtralité, pour désigner les propriétés spécifiques du geste, en particulier celles qui rapprochent et distinguent les gestes des autres systèmes de communication. Le mot "gestuelle" quant à lui désigne la manière de gesticuler spécifique d'un acteur, d'un personnage. La notion implique une formalisation et une caractérisation des gestes de l'acteur, en relation avec celle de "gestus". (*Dictionnaire du théâtre*, Messidor, éditions sociales, Paris 1987)

Il conviendrait ici de forger un concept intermédiaire qui s'applique à la fois au système narratif et à son référent emprunté au modèle dramatique.

désigne ainsi plusieurs actes analogiquement liés à une unité sémantique de base, comme dans la constitution d'un champ lexical - un geste de claustration. La fermeture du café puis celle de l'épicerie opèrent la délimitation d'un espace double: le café où gît le mort, l'épicerie où s'attardent encore quelques clients visiteurs de passage. L'action se poursuivant dans le café, doublé par la remise attenante. Le parallèle entre la scène et les coulisses s'impose. Le récit se déroule dans un mouvement de l'extérieur, à la tombée de la nuit, vers l'intérieur, puis se clôt par la sortie de Clarisse qui va prévenir le maire, au petit matin. Le geste de claustration est répété, décomposé minutieusement:

Clarisse se leva, elle baissa les stores [...] Clarisse sortit, elle ferma les volets du café, ceux de l'épicerie [...] La nuit prit les rires et les voix, Clarisse referma la porte et poussa le verrou avec entrain. Elle croyait qu'on l'attendait. (p21)²

Ce geste se poursuit bien avant dans le récit:

Elle camoufla la fenêtre de la remise avec des toiles à sac, elle se barricada avec plusieurs caisses contre la porte [...] (p. 53)

Pourtant le huis-clos n'est pas instauré immédiatement. Pendant toute la première partie du récit les entrées successives de personnages, attendues, comme celle de l'enfant ou inopinées, comme celle du commis, sont autant d'éléments retardateurs de l'action principale puisque Clarisse ne sait comment se débarrasser d'eux pour rejoindre le mort.

Je mettrai une couverture sur l'homme étendu, je poserai ma tête sur la couverture. Quand pourrai-je retourner dans le café? Quand? (p.33)

Clarisse est pressée: le suspens, c'est son désir qui l'instaure car elle n'a que l'impression d'être attendue. Les gestes qu'elle rêve d'accomplir sont l'anticipation de l'acte amoureux. La tension de la première partie du récit, son oscillation entre l'épicerie et le café, les gestes quotidiens de l'épicière devenus absurdes, comme celui de griffonner une addition "ébouffante", reflètent la tension même du désir. Soudain son univers sordide et morne bascule. C'est le sens qu'il faut attribuer au trébuchement de Clarisse lorsqu'elle rencontre le mort:

Clarisse rencontra un obstacle, elle faillit perdre l'équilibre: - qu'est-ce que c'est? cria-t-elle.(p.18)

Métaphore de l'événement, le geste ainsi interrompu éclaire rétrospectivement le long préambule évoquant une existence faite de renoncements.

La seconde partie du récit est consacrée au rituel d'appropriation du corps de l'homme par le biais d'une série d'actes minutieux et fervents dirigés sur des objets: réparation des chaussures, toilette des pieds, examen des poches, nettoyage de l'imperméable, déshabillage et habillage du mort avec des chaussettes et une chemise neuves. On peut qualifier ce rituel de sommet érotique du récit. Rythmant le rituel, il y a la station à genoux: "Pour être plus près de lui elle se mit à genoux."(p.47) Son premier mouvement est de mettre "la tête du mort sur ses genoux" (p.22), son dernier est de poser sa tête sur le genou du mort, de se couvrir avec son imperméable (p.68). Des gestes amoureux sont esquissés, prendre la main du mort, toucher son front et ses cheveux du mort. Pourtant elle n'emploie jamais le possessif ni le démonstratif pour désigner les parties du corps: la pudeur du désir contenu se masque derrière le seul

² Toutes les références se font à l'édition Gallimard, NRF, collection blanche, 1958. *La Vieille Fille et le mort* est désormais édité dans la collection L'Imaginaire.

article défini. Ainsi la véritable communion érotique se fait-elle indirectement, avec les objets du mort. Entre les étapes de la métamorphose, le récit se complaît dans de très belles évocations du visage et du torse: natures mortes, objets de description, qui mettent aussi en suspens le drame patient et pervers des gestes de Clarisse. Mais la description est l'apanage du récit, et non celui de la tragédie. Pourtant, une fois la métamorphose accomplie, ironie du sort pour cette deuxième jeunesse insufflée à un cadavre, le récit aborde un autre tournant. Clarisse se laisse aller à la rêverie et la main dans celle du mort, elle part pour la fête foraine en sa compagnie. Le récit pourrait s'achever sur ce beau rêve qui déjoue le drame à huis-clos. Pourtant il se solde par un retour à la réalité et un constat d'échec: le mort s'éloigne, pas plus le songe que le geste ne le posséderont.

Clarisse s'élança dans le café, elle lui prit les mains, elle caressa le front avec son front à elle. Le mort se refroidissait, il s'éloignait.(p.70)

Dans *L'Affamée* également, le rêve avait une puissance salvatrice et compensatoire: mais il occupait l'essentiel du récit. *La Vieille fille et le Mort* se circonscrit dans le rituel dramatique puis tente d'y échapper par le récit fantasmatique: la tragédie intime rejoint la condition humaine et Clarisse prend obscurément conscience que seule sa propre mort permet de jouer le rôle jusqu'au bout. Le dernier geste est à ce titre révélateur:

Clarisse se laissa tomber sur lui. La chemise neuve sent cette odeur de poussière rajeunie par la pluie. Je viens de naître et je voudrais avoir vécu. (p70.)

On remarque que le geste indiqué par une courte phrase est au passé simple, et que le sujet est la troisième personne. La phrase suivante au présent et à la première personne semble développer le geste sur un autre plan: ce décrochement narratif avec passage à la focalisation interne est révélateur de la tension narrative principale qui régit *La Vieille fille et le Mort*: le décalage entre le geste et la rêverie, entre l'objectivation romanesque et le plan de la confession intime. Nous y reviendrons.

Les éléments structurants du rituel.

Au-delà de ces tensions contradictoires, le récit dans sa trame a subi la modification attendue entre l'état initial et l'état final, malgré la chute qui opère un bouclage. C'est le cadavre qui est l'objet même de cette modification, comme si le corps mort incarnait le récit. Les personnages, eux, ne changent pas. Or le rituel qui accompagne cette métamorphose du cadavre constitue le sommet dramatique du récit et assimile le schéma actanciel à la gestuelle de Clarisse. D'autres éléments, en apparence secondaires, sont aussi actants du drame, qui effectuent la mise en scène intime de Clarisse³. L'éclairage par exemple est constitutif du motif esthétique et rythmique de la scène intérieure, tout comme la bise l'est de l'extérieur.

Elle entra dans le café, elle alluma. Il l'attendait, il l'attendrait toujours dans le regain et le premier épi. Elle éteignit. (p.35)

Notons aussi que l'interruption de la conversation qu'elle tenait avec Madame Lambris est motivée par le désir de se rassurer: actionner l'interrupteur, courte parenthèse qui dévie la courbe de l'attente. Dans ce récit toute indication d'heure est absente. Tandis que "la nuit

³ Voir au sujet de cette catégorie issue des travaux de Vladimir Propp, sa redéfinition dans la perspective de la sémiotique théâtrale par Patrice Pavis, *Op. Cit.* : "Le niveau II des actants sont des entités générales non anthropomorphes et non figuratives qui n'ont d'existence que théorique et logique dans un système logique de l'action ou de narrativité."(p. 24-25)

engloutissait les vivants et les morts" (on entend la belle phrase de Joyce⁴), Clarisse maintient d'abord soigneusement le mort dans l'obscurité du café. Allumer et éteindre des bougies, puis l'électricité, changer même d'ampoule pour éviter que la lumière ne "hurle l'homme est mort" (p. 64) sont les gestes qui rythment le rituel. Les bougies éclairent le visage: « Elle alluma les deux bougies dans le café, les déposa près du visage » (p.45) L'électricité éclaire le torse: « Le torse nu lui faisait peur à cause de sa blancheur dans la lumière crue. » (p59)

Entre temps, Clarisse agit, dans la pénombre. Alors que celle-ci est propice à la rencontre avec l'homme de chair, la lumière révèle crûment la mort.

Le deuxième élément structurant de la cérémonie est le "rajeunissement" imposé aux chaussures du mort. Le geste de Clarisse, qui passe du gros ouvrage de ressemelage au cirage le plus fin, décline tous les aspects de la possession amoureuse dans une projection perverse non dénuée de poésie:

Elle taille, elle ajuste, elle place le morceau de cuir à l'intérieur de la chaussure, elle se demande si elle a du sang de cordonnier dans les veines. Clarisse donne des coups de marteau à toute volée, les cloches sonnent dans la remise."(p.53)

Avec le nettoyage de l'imperméable, dont elle enlève patiemment les taches de graisse, on se rappelle le frottement hystérique d'un personnage de *L'Asphyxie*, Madame Barbaroux, en train de faire reluire ses fourneaux: manie ménagère et consolatrice dont se vantait par ailleurs Violette elle-même... Les chaussures comme l'imperméable sont placés sous le signe de l'errance, et tirent leur force symbolique de ce passé supposé du mort. Mais ces objets n'ont pas seulement cette fonction: ils sont acteurs du drame qui se joue. Ils n'ont pas non plus la suggestion érotique du mouchoir, "grosse bague de fiançailles" pour Clarisse qui le met dans son corsage.

Il est un autre objet surgissant comme indice du passé du mort, sans se prêter à la transformation, un objet symbolique et spéculatif, dans sa banalité même: le billet de métro: Maintenant un bout de papier l'enchanter. « Elle ouvrit ses mains. C'est cela Paris? Un rectangle de carton avec un S au centre, un S souple et fier. » (p.49)

Le billet est l'objet support de l'imagination, métonymie d'une ville que Clarisse ne connaît guère. Objet "ouvert", Il n'est pas investi par le geste possessif de l'amoureuse mais il est la clef de l'évasion. Dans *La Folie en tête*, ce délire parisien prendra les aspects plus inquiétants de la paranoïa: une plaque minéralogique, un étron même seront signes du complot.

A travers deux types d'objets aux fonctions diamétralement opposées se retrouve la tension entre la narration et la dramatisation visibles dans la structure d'ensemble. L'objet surinvesti au centre du rituel, la chaussure, s'oppose à l'objet symbolique, le billet, porteur de fluidité narrative et de fantasme. Que dire alors du corps? Est-il homme ou bien objet de fantasme? On le déshabille, on le lave et on le vêt de neuf: « L'homme était venu: les bleuets vibraient. » (p.57)

Le travestissement dont il est l'objet a le statut ambigu de l'hommage et du leurre: essaie-t-on de faire du vivant avec un mort, même lorsqu'on est ivre de solitude? Bientôt, dans l'épisode de la fête foraine, il devient presque le compagnon de promenade. Il est l'objet de belles descriptions mais ne réussit jamais à satisfaire Clarisse: le mort après avoir été fantasmé et manipulé cérémonieusement se réifie à nouveau dans la rigidité absolue de la mort. Au

⁴ Joyce James *The Dead* (1914): *His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.*

fond, tout le récit pourrait s'intituler "comment le mort devient cadavre". Le geste érotico-fétichiste qui a fait prendre corps aux amours mortes de Clarisse cède la place au dernier acte: sortir, aller prévenir le maire.

Il est une chose qui, pourtant, traverse le récit supporté par la présence même du mort: l'irréductible valeur de son silence. Ceci met en lumière une dévalorisation systématique de la parole, surtout lorsqu'elle implique l'Autre, et un statut particulièrement nuancé accordé au monologue. Celui-ci est un véritable contrepoint au geste rituel car il prive l'action de son mystère comme de sa banalité. Qui plus est, toute intervention d'un discours, si intérieur soit-il, dans un drame muet doit être objet d'un soupçon car il s'érige en concurrent du geste dans l'expression du sens même de l'acte. Je vais observer quelques manifestations directes et indirectes du discours dans ce récit pour mettre en valeur son statut particulier.

Le geste contre la parole.

Les formes de discours sont en effet particulièrement sujettes à cette tension contradictoire qui anime les gestes de Clarisse. On pourrait aisément imaginer une mise en scène muette de cet épisode qui restituerait, sur scène ou au cinéma, la frénésie rêveuse de l'héroïne. Pourtant des voix traversent le récit. Celles d'abord des premiers interlocuteurs de Clarisse. Celle de l'enfant, pourtant avare de paroles, celle de Madame Lambris ou encore du commis alcoolique qui associent à leur attitude un discours las et amer. Mais ce n'est pas tant la teneur de leur discours offrant un reflet vertigineux du vide de l'existence de Clarisse, que leur fonction retardatrice dans la rencontre avec le mort. Les dialogues sont les parasites troublant le silence absolu qu'elle attend du recueillement et du rituel morbide auquel elle se livre.

Pourquoi ce soir madame Lambris? Il faut que vous partiez. Vous reviendrez demain madame Lambris...Je vous ai fait attendre. Bien sûr je vous ai fait attendre... Est-ce que je pouvais m'arracher? Non, je ne pouvais pas m'arracher.

Mme Lambris se mouchait bruyamment. Elle parla derrière son mouchoir:

- Vous arracher de quoi?
- De l'inventaire dans le grenier, dit Clarisse.
- Ce n'est que ça! dit Mme Lambris.
- Ce n'est que ça, dit Clarisse. (p. 31-32)

On note la souplesse des emplois discursifs où le style indirect est employé comme effet de sourdine, atténuant le dialogue pour montrer l'intériorisation des paroles prononcées par Clarisse dans le cours de ses pensées.

De temps à autre, des bribes de voix lui reviennent: réflexions d'habitues du café au sujet d'un mort, et surtout les bribes d'une conversation qu'elle aurait eues avec un vagabond qui lui ressemblait fort. Mais ces éléments réels du discours restent à l'arrière plan de la trame narrative. Il y a cependant un type de dialogue particulier, celui qu'elle voudrait avoir avec le mort, une conversation imaginaire au sujet de l'élevage des lapins, reflet des préoccupations dérisoires de Clarisse:

« Elle chuchota:
- Il fallait appeler, il fallait crier [...]
- vous avez des lapins?
- J'en ai onze sans compter les petits dans le nid [...]
Je lui parle sans le regarder. » (p.25)

Cet extrait montre surtout le passage du "elle" au "je", du dialogue imaginaire au monologue à focalisation interne. Pareil glissement s'effectue fréquemment dans le texte et

constitue un style d'une grande souplesse sous un aspect savamment négligé. Le dialogue imaginaire ne "prend" pas. Il passe outre la banalité pour, dans la dernière scène onirique, de la "fête foraine" devenir la paradoxale apologie du silence: « Nous nous taisions, taisons-nous davantage dit le profil de l'homme. » (p.69)

Les mots du rêve rejoignent la vision de profil du corps mort dans une scène dont l'étrangeté mène au bord du malaise.

A quel moment le discours cesse-t-il d'être en prise directe avec les actes de l'héroïne? Je serais tentée de dire: dès le début. Perçu comme obstacle au désir, le dialogue avec le mort échoue, absorbé par l'élan possessif de Clarisse. Le geste dans un premier temps efface la parole. Puis, dans les pauses que Clarisse semble s'accorder dans la cérémonie de la toilette, le monologue intérieur s'épanouit, pour devenir prépondérant à la fin du récit. Les chaussettes bleu vif de l'homme ouvrent une série d'interrogations anaphoriques: "Combien?.." puis se poursuit par un long monologue ponctué du verbe, crucial, inscrit en leitmotiv: "J'attendais."

Je ne parlais pas. Laissez-moi vous parler. Laissez-moi vous mettre aux pieds les chaussettes les plus chaudes de ma mercerie. J'attendais. (p.58)

Resituée dans le contexte de la solitude, la technique du leitmotiv rappelle certain passage de *L'Affamée* où la narratrice dévore des yeux la personne qu'elle aime assise à une table de café, en scandant: "elle lit." Or, dans *La Vieille fille et le Mort*, il est remarquable que jamais le geste n'accompagne le verbe et c'est dans cette alternance que l'on peut voir se dessiner une concurrence essentielle. Le geste au fond est le véritable verbe de la solitude, mais il ne suffit pas au récit. La fuite vers le théâtre imaginaire, vers l'onirisme marque les limites du drame. Grande admiratrice de Faulkner, Leduc ne veut pourtant pas renoncer aux muses du lyrisme, d'autant que le monologue est un des atouts de son style.

Un autre monologue essentiel se tient au centre du récit, lorsqu'elle fait part de son désir de parler au mort:

Je travaillerai ma voix, je m'élaguerai, ainsi il aura un rameau de douceur sur ses mains.[...] Je lui parlerai avec ma pioche [...] Je lui raconterai [...] Je lui dirai, je lui dirai... (p. 46-47)

On a, peu à peu, l'éloge d'une communication idéale, mais impossible. A la fin du récit des mots sont prononcés "à voix haute" par Clarisse, mots vite étouffés, où le geste devient voix dans la souffrance. Bribes de dialogues, monologues à focalisation variable, troubles échanges entre le drame et le rêve, le texte oscille entre une structure schizophrénique incarnée par la gestuelle de l'héroïne, et une propension au lyrisme aussitôt minée par l'amertume de la réflexion tragique sur la mort.

Pour conclure, il est à noter que *La Vieille fille et le Mort* occupe une position charnière dans l'oeuvre de Violette Leduc: à mi-route entre la fiction (que l'on a justement appelé "autofiction") publiée essentiellement entre 1946 (*L'Asphyxie*) et 1955 (*Ravages*), et l'autobiographie (1964-1973), ce récit bref offre un palette riche et variée des motifs esthétiques et stylistiques employés par l'auteur dans ces deux périodes. La limite entre le dramatique et le narratif apparaît ici avec une acuité particulière. Cette tension entre drame et récit est fondée sur deux aspects: d'une part le motif audacieux de l'intrigue, la rencontre avec le mort, d'autre part le caractère fondamentalement personnel de Clarisse, la "vieille fille", nouveau visage de la "bâtarde". La mise en scène du rituel de Clarisse repose sur le grossissement d'effets dramatiques et le rituel de métamorphose du mort, ainsi que sur l'alternance discrète et insistante à la fois du "elle" et du "je". Le discours d'autrui est aussi doublement mis en question par le monologue autant que par la gestuelle.

Qui plus est, la souplesse dans l'agencement de ces "moments" narratifs et dramatique, l'envolée lyrique et la chute réaliste qui couronnent le récit ont quelque chose de délicieusement désinvolte qui libèrent le lecteur d'une attente conventionnelle.