

« L'œuvre de Marguerite Audoux (1863-1937) : le transfert comme mode de transgression », in *La transgression dans la littérature française et francophone*, Études rassemblées et présentées par Anna Ledwina, *Literaport* (Revue annuelle de littérature francophone, n° 2, Université d'Opole, 2015, 220 p., p. 121-131.

Bernard-Marie Garreau  
Université de Bretagne occidentale, France

## L'ŒUVRE DE MARGUERITE AUDOUX (1863-1937) : LE TRANSFERT COMME MODE DE TRANSGRESSION

### Résumé

Le succès de Marguerite Audoux (Prix Femina 1910 avec *Marie-Claire*), en dépit de son statut d'orpheline, de bergère puis de couturière, est déjà, à l'image de sa vie, une transgression. Mais c'est le texte même de cette œuvre largement autobiographique que nous examinons pour y déceler tous les transferts qui concourent à une thématique de la famille réinventée : confusions et inversions touchant les sexes, les âges, l'animal et l'humain, les liens familiaux et les relations amoureuses. Apparemment, ce bouleversement et les effets d'écho qui l'accompagnent n'aboutissent pas à l'inscription dans une littérature engagée, notamment féministe, mais plutôt à une ouverture qui, mettant les personnages sur un pied d'égalité, s'apparente à un réel humanisme.

### Mots-clés

famille - sexe - mère - père - femme - homme - animal - abandon -transgression - transfert - inversion

Née dans une petite ville du Centre de la France, elle avait tout pour ne pas écrire : un milieu socioculturel qui aurait dû l'ancrer dans l'anonymat de la ruralité, avec un père charpentier dont la femme faisait des ménages. *Qui plus est*, la petite Berrichonne perd sa mère à trois ans et est immédiatement abandonnée par le veuf, qui sombre dans l'alcool et disparaît dans la nuit. Neuf ans d'orphelinat, quatre années d'un autre exil en Sologne où la vie de bergère et de servante de ferme ne semble pas répondre à ses véritables aspirations, puis vingt ans de misère parisienne dans l'univers usant de la couture et de ses longues périodes de chômage... Le miracle du Prix Femina que Marguerite Audoux obtient en 1910 avec *Marie-Claire* n'en est que plus incroyable... Certes, les hasards de la vie corrigent parfois le destin. Telle la rencontre inopinée, dans les années 1900, de Michel Yell, un jeune homme de onze ans son cadet, ami de Gide, et qui l'introduit dans un cénacle littéraire encore peu connu, *le Groupe de Carnetin*. Parmi ces écrivains et ces artistes, Francis Jourdain participe à la découverte du petit cahier d'écolier dans lequel celle qui s'appelle encore Marguerite Donquichote<sup>1</sup> a consigné à l'encre violette les simples secrets de ses dix-huit premières années. Jourdain connaît Octave Mirbeau, qui va forcer les portes de Fasquelle et tonitruer pour que sa protégée soit éditée. Il lui écrira une non moins éclatante préface !

---

<sup>1</sup> Les officiers d'État civil s'amusaient parfois, de façon douteuse, à affubler les enfants abandonnés d'un nom difficile à porter. Tel fut le cas du père de la romancière, fruit des amours ancillaires d'un châtelain de la Creuse.

Nous aimerions nous pencher, à propos de ce « cas Marguerite Audoux », non seulement sur les événements qui ont favorisé son ascension et ont, en quelque sorte, transgressé sa destinée, mais surtout sur la nature même de ses propres « infractions », et cela à travers l'examen de sa production littéraire. Le défi socioculturel existe, certes, mais la façon dont, littérairement parlant, il est « mis en œuvre » intéressera sans doute davantage ceux dont la vocation ou le goût est avant tout d'examiner des textes.

Une mise au point, cependant, s'impose : il ne s'agit pas de passer sous silence la façon dont Marguerite Audoux, dans l'existence, a su franchir les limites. Il est remarquable, en effet, que cette perpétuelle abandonnée (elle l'est encore en grande partie par le lectorat), que cette éternelle orpheline ait elle-même adopté quatre enfants ; il est non moins admirable que celle qui, comme dit Jourdain, n'a été « ni enseignée ni renseignée par le livre<sup>2</sup> » se soit créé sa propre famille littéraire et humaine. Mirbeau est bien son père en littérature, Charles-Louis Philippe son frère de lettres, et Alain-Fournier son fils spirituel nourri du même lait solognot...

Il ne s'agit pas non plus de minimiser les autobiographèmes qui font le pont entre la vie et l'œuvre, n'en déplaise à une néocritique endurcie (et déjà ancienne...) qui, comme lois littéraires, ne croit qu'au jeu entre les mots et à l'autotélisme... Depuis lors, une synthèse - du moins, nous l'espérons - a su s'imposer entre « les anciens et les modernes » : la littérature, sa fonction poétique fût-elle primordiale, n'est pas lettre morte, ne s'engrosse pas toute seule au mépris de tout référent, n'est exempte ni de sens ni même de message. On retrouve bien dans l'œuvre des situations récurrentes d'abandon, des images toujours complexes (et par-là même intéressantes) de mères biologiques, des évocations laudatives de mères adoptives, des portraits définitifs d'hommes dépréciés et minables, et plus particulièrement de pères démissionnaires et indignes... On y rencontre aussi une évocation de la condition féminine que Marguerite Audoux a connue, qui fait parfois frémir à travers la sombre peinture des relations amoureuses, du mariage impossible - représenté par une charrette à une place qui finit par verser dans un fossé et s'embourber dans la vase -, d'images cauchemardesques de grossesses et d'allaitement. En particulier dans le troisième roman, *De la ville au moulin*, qui littérairement n'est pas le meilleur, mais n'en est pas moins le réceptacle inespéré de tous les cris de révolte de la romancière, et une mine précieuse de ses fantasmes et de ses phobies...

---

<sup>2</sup> F. Jourdain, *Sans remords ni rancune*, Paris, Corrêa, 1953, p. 96.

Tout cela a bel et bien existé dans la vie de la romancière, et s'inscrit dans le franchissement des limites qui nous occupe. Mais ce que nous allons surtout retenir, à propos de la transgression, c'est donc, dans l'étoffe même du texte, cette façon particulière, typiquement alducienne, dont la thématique est bouleversée. Certes, dans la logique de l'œuvre (qui n'est qu'une incessante répétition d'un parcours de souffrance, de dolorisme, puis de rédemption, dont *Marie-Claire* est l'archétype), toutes les apparitions de mères substitutives qui participent à cet univers seraient un exemple déjà suffisant. Mais d'autres transferts<sup>3</sup> plus subtils nous semblent dignes d'être ici retenus. La vie familiale et sentimentale des héroïnes ayant été démantelée, qu'il s'agisse de la Marie-Claire du premier roman ou de celle de *L'Atelier*, d'Annette Beaubois ou de Douce Lumière, d'un point de vue narratif aucune solution positive ne se dégage. D'un point de vue thématique, un jeu d'inversions nous conduit à la même neutralisation. Mais précisons d'emblée que cette neutralisation est en même temps, nous allons le voir, une réponse à l'abandon et à l'éconduite, et plus généralement à la situation précaire de la femme.

La première inversion remarquable est celle des sexes, et plus particulièrement cette masculinisation qui est l'expression de la virilité des personnages féminins combatifs et endurants. Dans *Marie-Claire*, la première période solognote, la plus heureuse, qui correspond à la seconde des trois parties du roman, se conclut par le départ de la fermière et d'Eugène, son beau-frère, qui, en guise d'adieu, dit à la petite héroïne : « Adieu, mon gentil compagnon<sup>4</sup>. » C'est lui qui, dans ce duo amical, représente l'élément féminin. « Il avait les épaules minces, et son cou était aussi rond que celui de Martine. Maître Sylvain disait qu'il était tout le portrait de leur mère. [...] On l'entendait toujours chantonner d'une voix faible et harmonieuse<sup>5</sup>. » Dans la seconde période solognote, la hautaine Madame Deslois est d'autant plus virilisée que la romancière en a fait une veuve (alors que son modèle, Madame Dejoulx, ne l'est pas), véritable dragon qui terrorise la jeune fille et, s'opposant à l'amour qui a éclos entre son fils Henri et la bergère, la chasse de la ferme. C'est elle qui règne en douairière sur le domaine, de même que dans le second roman, c'est Madame Dalignac - plus douce et compréhensive, certes - qui dirige l'atelier, son mari souffreteux demeurant dans l'ombre avant de succomber, bien que plus jeune que sa femme... Au début de *Douce Lumière* - qui

---

<sup>3</sup> Notons que dans cet article, le terme *transfert* est employé sans arrière-pensée psychanalytique.

<sup>4</sup> M. Audoux, *Marie-Claire*, Paris, Grasset, 1987, p. 145. N.B. : Pour les deux premiers romans, *Marie-Claire* (1910), et *L'Atelier de Marie-Claire* (1920), nous nous référons à la réédition de 1987 (Grasset, Les Cahiers Rouges). Pour les deux derniers romans, nous suivons le texte de la première édition. Signalons cependant que *De la ville au moulin* (1926) a été réédité en 2014 aux éditions Marivole (à Romorantin) avec une préface de Bernard-Marie Garreau et un avant-propos de Marieke Aucante ; et *Douce Lumière* (1937, posthume) en 2009 chez Buchet-Chastel, avec une préface de Bernard-Marie Garreau et un avant-propos de Benoîte Groult.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 138.

est un calque du premier roman puisque Églantine est séparée de façon similaire de Noël -, les deux héros ne sont encore que des enfants qui jouent ensemble. Du matin au soir, la fillette siffle « comme un garçon<sup>6</sup> », et lorsqu'elle accroche sa souquenille à la grille du potager qu'ils franchissent, son camarade lui dit : « Il te faudrait une culotte. Je t'apporterai une culotte<sup>7</sup>. »... Culotte symbolique, que portent en général les personnages féminins à qui sont dévolues décisions et responsabilités après le départ des mâles, puisque, on l'aura compris, Marguerite Audoux pratique volontiers l'androcide...

D'autres inversions viennent confirmer cette tendance, cette solution à l'impasse généralisée qui caractérise le destin des femmes. Si l'on vient d'assister à une première victoire à travers le retournement d'une notion qui fait florès au XIX<sup>e</sup> siècle, celle du « sexe faible », un autre bouleversement vient abolir les frontières temporelles. La Marie-Claire du deuxième roman a une vieille voisine, Mademoiselle Herminie, dont elle parle à la patronne de l'atelier, laquelle lui dit en souriant qu'elle a sans doute là « une bonne grand-mère<sup>8</sup> ». Marie-Claire s'exclame alors : « Oh ! non, elle est bien plutôt mon petit enfant<sup>9</sup>. »... Cette indifférenciation s'accroît encore du fait que la vieille voisine emmène sa jeune amie en Bourgogne, où elle a vécu, comme l'héroïne du premier roman, un amour impossible. Et elle vit encore par procuration une vie amoureuse en s'identifiant à Marie-Claire, qui doit se marier avec Clément, le neveu de la patronne (projet qui, en toute logique, échouera)... La façon dont l'héroïne parle de la vieille femme est significative : « [N]os âges si différents se confondaient, et nous nous sentions jeunes ou vieilles selon qu'il y avait entre nous des rires ou de la tristesse<sup>10</sup>. » Comme la victoire sur le sexe opposé, cette autre inversion qui affecte le temps est une revanche supplémentaire sur l'échec vécu par la protagoniste, et plus généralement par les femmes, qui ont le premier rôle dans les quatre romans.

Ce principe de transfert étant admis, il nous devient de plus en plus sensible au fil de cette lecture souterraine de l'œuvre, et sans qu'il puisse y avoir suspicion d'exagération. Le processus est bien net. Prenons, pour preuve, un troisième exemple emprunté à un champ différent : l'humain et l'animal vont, de la même façon, être soumis au même jeu rhétorique. On connaît mal les contes de Marguerite Audoux, qui cependant, par leur écriture minimaliste (dont l'apparente spontanéité est en réalité plus que travaillée), s'apparentent au véritable

---

<sup>6</sup> M. Audoux, *Douce Lumière*, Paris, Grasset, 1937, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>8</sup> M. Audoux, *L'Atelier de Marie-Claire*, Paris, Grasset, 1987, p. 42.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 122.

chef-d'œuvre qu'est *Marie-Claire*<sup>11</sup>. Dans « Les Poulains », la jument, dont le petit vient d'être vendu, et sa vieille propriétaire, dont la robe, telle une croupe équine, est gonflée par le vent marin, finissent par se confondre dans la même tristesse et le même paysage, se joignant pour offrir la même et dure image de l'arrachement. Et l'on repense aussitôt à l'Annette du troisième roman qui perd son bébé après plusieurs jours, ou encore à la Gabielle (sans *r*, ou sans air) de *L'Atelier* qui accouche d'un enfant mort. Selon ce même jeu thématique, la petite héroïne du roman posthume voit en son chien Tou une sorte d'*alter ego*. Au moment de l'adoption du chiot, la mère Clarisse dit à la fillette de cinq ans, sa protégée : « Garde-le, va ! ce sera ton petit frère, puisque, comme toi, il n'a ni père ni mère<sup>12</sup>. » Déjà, lorsque Églantine, *alias* Douce Lumière, rencontre Noël, elle confie au garçon : « Mère Clarisse a dit [...] qu'il était mon petit frère puisqu'il n'avait pas de parents non plus<sup>13</sup>. » Répétition qui n'est pas anodine.

Tou et Noël disparaîtront le même jour de la vie d'Églantine. Quand la jeune fille apprend la calomnie dont elle a été l'objet et sa disgrâce auprès de la famille de son fiancé, elle tente en effet de se noyer, mais c'est son chien qui succombe en tentant de la sauver. Le bilan de ce drame nous ramène alors au jeu sur le temps : « Dans cette seule journée d'hier, Églantine a vécu un temps considérable. Elle se sent vieille, très vieille, avec une lassitude qui l'empêche de fixer sa pensée sur des choses nécessaires et qu'il faut faire sans tarder<sup>14</sup>. » À Paris, plusieurs années après, ce même constat qui nous renvoie à l'abolition des limites temporelles reviendra tel un leitmotiv : « À la moindre fatigue elle ressentait cet accablement qu'elle appelait sa vieillesse. Et toujours, elle retrouvait l'impression d'avoir vécu une très longue vie pendant la journée du départ de Noël et de la mort de son chien<sup>15</sup>. » *Bis repetita*, de nouveau...

Ces inversions insistantes sont à l'image de la condition humaine, vue bien sûr à travers le filtre de l'expérience de la romancière. L'animal peut s'y révéler supérieur à celui qui est censé le dominer, et la femme irréductible à l'infériorité que des siècles, et même des millénaires, ont patiemment tissée. Que dire alors de la famille, où les parents indignes ou absents sont relayés par les enfants ?

---

<sup>11</sup> Ces contes ont été réunis sous le titre de *La Fiancée* chez Flammarion en 1932.

<sup>12</sup> *Douce Lumière*, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 153.

Variations de l'inversion temporelle que nous avons examinée, les transferts familiaux arrivent ainsi au cœur de notre propos, puisque la famille détruite et réinventée est bien *le* thème alducien, de même que la transgression, dans son acception la plus générale, constitue *le* thème durassien... Nos Marguerite ont décidément des points communs<sup>16</sup>...

L'intronisation de l'enfant la plus emblématique apparaît bien sûr dans *De la ville au moulin*, qui commence par un drame familial. Annette veut intervenir lors d'une violente dispute entre ses parents et, en s'interposant, reçoit elle-même les coups. *L'incipit, in medias res*, nous la présente à l'hôpital, ouvrant les yeux sans reconnaître l'endroit où elle est couchée... La claudication qui va lui rester de cette tragédie est, elle aussi, la métaphore de toutes ces vies boiteuses qui envahissent l'œuvre et consacrent l'injustice familiale à travers l'inversion des rôles. Après le divorce, c'est Annette qui devient la mère, et même la grand-mère... À Valère, encore un éphémère prétendant, Firmin raconte le retour de sa sœur de l'hôpital où se trouvait le jeune frère : « [I]l fallait voir marcher Annette portant son petit. Elle avançait toute tassée et si vieille que je croyais réellement suivre grand-mère<sup>17</sup>. » Le procédé est constant. Dans le conte « Mère et fille », Madame Péliissand, de peur de rester seule après son veuvage, empêche sa fille de se marier et profite de l'argent que la jeune femme rapporte au foyer grâce à son métier d'institutrice. Mais c'est la mère qui, un jour, trouve un prétendant. Ici, nous quittons la tragédie pour la comédie de boulevard. À travers les répliques, notamment. La mère de cinquante-huit ans dit par exemple à sa fille qui en a trente-sept qu'elle est « assez vieille pour rester seule<sup>18</sup> »... Puis, telle une jeune soupirante, elle finit par la supplier d'accepter son mariage. La dernière réplique qui constitue *l'explicit* nous ancre encore davantage dans cet univers familial inversé et sordide, où le comique de situation le dispute au tragique : « Va, maman, épouse M. Tardi, afin que de nous deux il y en ait au moins une qui ait un peu de bonheur<sup>19</sup>. »...

On s'aperçoit ainsi que ces transferts familiaux touchent surtout les femmes. Le cas d'oncle meunier<sup>20</sup>, dans *De la ville au moulin*, n'en est que plus remarquable. C'est lui qui, dans sa

---

<sup>16</sup> Nous remercions Anna Ledwina de nous avoir éclairé sur ces interférences à travers son récent ouvrage : *Les Représentations de la transgression dans l'œuvre de Marguerite Duras sur l'exemple des romans Un Barrage contre le Pacifique, Moderato cantabile et L'Amant*, Opole (Pologne), Uniwersytet Opolski, Studia I Monografie Nr 489, 2013, 263 p. Cette contribution magistrale à la critique durassienne, qui fera date, nous a en effet révélé certains aspects de la transgression qu'on pourrait appliquer à notre auteur, tels le refus de la sujétion, l'écriture de la passion, et surtout la quête identitaire et la mise en scène de soi.

<sup>17</sup> M. Audoux, *De la ville au moulin*, Paris, Fasquelle, 1926, p. 81.

<sup>18</sup> M. Audoux, *La Fiancée*, Paris, Flammarion, 1932, p. 180.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>20</sup> Le nom de ce personnage, *oncle meunier*, est bien écrit sans majuscules dans l'édition de Fasquelle. Il est intéressant de noter que *Meunier* prend la majuscule dans une version antérieure et partielle parue tardivement dans une revue (M. Audoux, « Annette Beaubois », in *Les Cahiers bourbonnais et du Centre*, 1963, 4<sup>e</sup> trimestre, n° spécial,

campagne, recueille Annette et se substitue au père parisien (si le schéma est, géographiquement aussi, très contrasté, cette thématique du transfert n'en prend que plus de relief). Oncle meunier est non seulement celui qui protège et éduque, mais encore celui qui « élève ». Il est pratiquement le seul à soutenir Annette dans son rôle de « sœur-mère ». Il est en quelque sorte un négatif de la photo du père déprécié. C'est à lui qu'est adressée la demande en mariage du triste Valère, et c'est lui qui tente de raisonner sa nièce lorsque celle-ci voit dans le désir « un ennemi de plus à combattre<sup>21</sup> » - nouvelle pièce à charge dans cet univers terrifiant... Annette, finalement, prend sa décision : seule l'union libre lui semble envisageable. On appréciera le relatif défi de cette position, écrite et publiée en 1926, à peine quatre ans après la parution de *La Garçonne*, dont l'odeur de soufre, pour la société bien-pensante, était (et est peut-être encore) toujours aussi insupportable. Toutes proportions gardées, bien sûr, car *De la ville au moulin* est une berquinade à côté du roman de Victor Margueritte. Mais cette défense de l'union libre est bien une transgression à l'époque.

Quand oncle meunier comprend que sa fille de substitution a « franchi le fossé », il a un vrai réflexe de père, une réaction inattendue pour l'héroïne : « [C]et homme que j'avais toujours connu si doux leva le poing<sup>22</sup>. » Mais il le baisse aussitôt, car il comprend qu'Annette est bien son double féminin : lui aussi a « fauté », et, rêvant « d'une compagne douce et faible<sup>23</sup> », s'est laissé piéger par celle dont le nom est tout un programme : « [L]e caractère autoritaire de Tante Rude, son incompréhension des êtres, l'avait tout de suite choqué comme une tare physique. Cependant, lorsqu'elle avait annoncé à tous leur prochain mariage, il ne l'avait pas désavouée comprenant qu'il n'échapperait jamais plus à cet amour [...]»<sup>24</sup>. Ce mari du hasard, ce père de fortune est donc un personnage éminemment intéressant et dense au sein de la famille réinventée puisqu'il est à la fois pour Annette un substitut et un pair, c'est-à-dire une victime qui a connu la même histoire que sa protégée. Comme tous les hommes présents dans l'œuvre, c'est un faible, mais il fait partie des « faibles sympathiques », des faibles positifs dont l'image s'oppose à celle de tous les autres transfuges.

Dans le premier roman, maître Sylvain, le premier fermier de Villevieille, est l'autre exemple de cette catégorie rare qu'est le père de substitution. Mais nous sortons là de la

---

p. 346-350). Doit-on voir là un procédé typographique concourant à la dévalorisation de l'homme en général ? Nous laissons cette hypothèse sous forme de question...

<sup>21</sup> *De la ville au moulin*, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>24</sup> *Ibid.*

famille *stricto sensu* puisque ce personnage n'a aucun lien de sang avec la petite bergère d'agneaux. Nous passons donc avec lui des transferts intrafamiliaux aux transferts extrafamiliaux.

Le point commun est l'attitude tutélaire des deux individus. Cependant, le fermier n'a pas la faiblesse du meunier ; il représente davantage la force tranquille de l'honnête homme. À travers les microsociétés laborieuses que Marie-Claire découvre dans les deux premiers romans - la ferme solognote, puis l'atelier -, il est le représentant, tout comme Monsieur Dalignac, d'un paternalisme qui, à l'époque, n'est affecté d'aucune connotation péjorative. C'est lui qui retrouve sa « bricoline » lorsqu'elle a fugué et erré toute la nuit dans la forêt pour aller retrouver sœur Marie-Aimée, une religieuse qui, la première, lui a tenu lieu de mère de remplacement. Celle qui est encore une fillette n'a bien sûr pu atteindre Bourges, distant d'une cinquantaine de kilomètres de la ferme. Ayant entendu le bruit d'une carriole, elle se retourne et, le cœur battant, reconnaît la jument et maître Sylvain. « Il arrêta sa bête tout contre moi, et, en se penchant un peu, il me saisit d'une seule main par la ceinture de ma robe. Il me déposa à côté de lui sur le siège et, après avoir tourné bride, la voiture repartit à grand train<sup>25</sup>. » Cet homme fort sera cependant supprimé par la romancière, qui le fait mourir rapidement, ce qui justifie l'arrivée des nouveaux maîtres. Mais on aura compris qu'il y a là plus qu'une contrainte narrative. L'homme, coûte que coûte, doit disparaître. Artifice d'autant plus patent que le modèle avéré du fermier vit jusqu'à un âge avancé. Mais revenons à la scène du retour à la ferme : maître Sylvain explique à sa protégée qu'il a passé un contrat avec les religieuses, qu'il s'est engagé à la garder jusqu'à ses dix-huit ans, et que si elle s'enfuit de nouveau, la supérieure la fera enfermer... « Il termina en disant que j'oublierais le couvent, et que je me prendrais d'affection pour lui et sa femme, qui ne voulaient que mon bien<sup>26</sup>. » Bien que la promesse de la bergère de ne plus fuguer soit scellée par une poignée de main, il faudra encore du temps.

Ce qui nous importe dans ce réseau de transferts que nous examinons, c'est que le seul qui pourra remplacer sœur Marie-Aimée sera Henri, le fameux amoureux. Jeu de relais intéressant qui révèle, en même temps que la nécessité de recréer un monde, une affectivité complexe, sinon perturbée.

Trois personnages principaux sont ainsi mis en équation dans *Marie-Claire*, si l'on admet qu'Henri se définit à partir de sœur Marie-Aimée et Eugène.

---

<sup>25</sup> *Marie-Claire, Op. cit.*, p. 103.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 105.

À propos de ce dernier, que la bergère appelle son « grand frère », une impression de réminiscence, comme il arrive dans les rencontres fortes, est notée par la narratrice : « Il me semblait que je l'avais toujours connu<sup>27</sup> ». Et vingt-cinq pages plus loin, à propos d'Henri : « Je remarquai qu'il portait comme Eugène une chemise de couleur et une cravate nouée sur le col ; et quand il parla, il me sembla que je connaissais sa voix depuis longtemps<sup>28</sup>. » Deux pages plus loin, on assiste à une progression dans cette identification : « Je ne pouvais le séparer d'Eugène dans ma pensée, il s'exprimait comme lui, et je leur trouvais un air de ressemblance<sup>29</sup>. » Quant à sœur Marie-Aimée, elle fait l'objet de la première conversation entre Henri et Marie-Claire. Elle est comme un troisième personnage, équivalent mais invisible, qui préside au coup de foudre, nimbe de sa présence des propos qui valent autant par leur charge émotionnelle que par leur sujet. En parlant à son ami de la religieuse, longuement et de façon passionnée, Marie-Claire fait sa véritable déclaration, et il semble que cette présence cachée soit confusément perçue par le jeune homme : « Pendant que je parlais, il avait les yeux fixés sur mon visage, mais son regard semblait voir beaucoup plus loin<sup>30</sup>. »

Les regards, d'ailleurs, sont un motif déterminant pour réaliser cette parfaite équation. Dans la première partie, la jeune religieuse exaltée réveille la fillette, au dortoir, car un incendie s'est déclaré, et elle veut lui faire voir cette scène qu'elle trouve d'une grande beauté : « Elle avançait la tête vers la croisée. Son visage était comme transparent, et ses yeux étaient pleins de lumière<sup>31</sup>. » Plus loin, la sœur l'attire contre elle. « Elle ne me disait rien, mais ses yeux plongeaient dans tout mon visage : il me semblait que j'étais enveloppée dans ses yeux<sup>32</sup>. » Et, selon une parfaite symétrie, dans la troisième partie, lorsque Marie-Claire repense à l'homme qu'elle a rencontré, « l'homme du Gué-Perdu » (toponyme prémonitoire), « chaque fois que je voulais fixer la couleur de ses yeux, ils entraient si profondément dans les miens qu'il me semblait que j'en étais tout éclairée<sup>33</sup>. »

Lorsque les deux jeunes gens ont fait plus ample connaissance (d'une façon qui demeure mystérieuse pour nous, puisque le texte procède par ellipses), l'héroïne réalise qu'elle aime Henri *plus* que sœur Marie-Aimée. *Plus*, mais non pas *autrement*, ce qui confirme la mise sur le même plan des deux personnages et le parfait accomplissement du transfert. Le jeu de relais peut alors continuer, toujours sous ce même signe du regard : lorsque Marie-Claire retourne

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 60. On notera la répétition insistante du mot *yeux*.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 163.

au couvent, d'où a été exclue sœur Marie-Aimée qui a « fauté » avec l'aumônier, une autre sœur prend sa place dans le récit, une jeune et jolie religieuse qui a beaucoup fait rêver Alain-Fournier<sup>34</sup>, et dont le nom associe une fois de plus spiritualité et sensualité. Il s'agit de sœur Désiré-des-Anges, qui meurt précocement (*topos* de la jeune fille et la mort...). Lorsqu'elle a rendu le dernier souffle, « [s]es yeux grands ouverts semblaient regarder un rayon de soleil qui s'avavançait comme une longue flèche<sup>35</sup>. ».

C'est un jeu de miroirs, un jeu de lumières auquel nous sommes confrontés ici. La mère (c'est-à-dire la religieuse, la sœur...), le frère (Eugène) et l'amoureux, dont la dernière image de sœur Désirée-des-Anges est un écho lumineux, se fondent et se confondent dans ce même désir obsessionnel de retrouver une famille. Telle est la plus profonde et la plus significative transgression que cette abolition des frontières qui renvoie à un besoin vital, essentiel, qui se résout dans l'écriture. Ce que la vie a perdu, la littérature le retrouve...

Et l'on comprend alors plus profondément cette équivalence récurrente entre les rapports familiaux et les rapports amoureux. Baudelaire ne l'avait-il pas déjà entrevu (« Mon enfant, ma sœur... ») ? Les exemples, en effet, foisonnent. À la fin de *De la ville au moulin*, Valère va partir à la guerre, une guerre dont les blessures faciales qu'il en rapportera seront, un peu à la Dorian Gray, une image de sa hideur morale de naguère. Avant cette tragédie, il écrit un mot à Annette : « Tu ne sais pas ce que c'est que partir à la guerre sans avoir revu le visage de celle qui fut autant votre sœur que votre femme [...] »<sup>36</sup>. »... Dans le même roman, d'ailleurs, on peut trouver, à travers cette thématique, et comme dans « Mère et fille », des touches comiques. Les enfants vivent chez Tante Rude et oncle meunier. Le jeune Firmin, qui a été sévèrement réprimandé par l'acariâtre maîtresse de maison, se plaint auprès de sa grand-mère : pourquoi n'est-elle donc pas la femme d'oncle meunier à la place de Tante Rude ? « Mais, avait répondu grand-mère, oncle meunier est mon fils, et un fils ne se marie pas avec sa mère<sup>37</sup>. » Et Firmin de répondre : « Pourquoi donc ? une mère se marie bien avec un père<sup>38</sup>. »... Véritable concentration thématique puisque c'est à la même page qu'Annette est transformée tour à tour en mère puis en grand-mère. Une telle insistance n'est pas anodine...

---

<sup>34</sup> Il évoque longuement ce personnage qui l'a séduit dans l'article qu'il écrit à la sortie de la prépublication : Alain-Fournier, « Marie-Claire, par Marguerite Audoux (*La Grande Revue*) », in Paris, la NRF, 1<sup>er</sup> novembre 1910, pp. 616-619.

<sup>35</sup> *Marie-Claire*, *Op. cit.*, p. 210.

<sup>36</sup> *De la ville au moulin*, *Op. cit.*, p. 215.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>38</sup> *Ibid.*

L'examen de la transgression, chez Marguerite Audoux, dépasse donc le phénomène sociologique que constitue son succès inopiné et à propos duquel on a copieusement et presque exclusivement écrit jusqu'à une époque relativement récente. Que la vie ait bousculé notre romancière, qui en a ensuite bousculé les règles, c'est un fait, mais nous avons voulu insister ici sur les transgressions textuelles - qui, il est vrai, peuvent refléter un bouleversement existentiel, surtout dans le cas d'une œuvre fortement autobiographique. De même que les épreuves ont conduit Marguerite Audoux à se recréer une famille humaine et littéraire, de même une grammaire affective spécifique et neuve se fait jour dans les quatre romans et les contes. « Vous ne voulez pas de moi, eh bien je vais jouer avec vous »... Telle est la réponse que semble souffler la littérature à son oreille. C'est ce jeu textuel complexe et attachant que nous avons voulu suggérer, pour constater *in fine* que la transgression alducienne consiste moins à franchir les limites et les interdits qu'à les abolir. Marguerite Audoux ne va pas *au-delà*, mais, plus finement, elle mélange les cartes, pipe les dés, indifférencie les sexes, les âges, l'humain et l'animal, les générations, les liens de parenté, l'amoureux et le familial... Et c'est cette subtilité même, agrémentée parfois de sourires, qui empêche le lecteur de trancher. Marguerite Audoux, dans ses transgressions, n'est jamais impitoyable. À travers Sylvain et oncle meunier, elle pardonne à l'homme d'être ce qu'il est, et surtout, elle ne s'inscrit pas dans une guerre des sexes qui la ferait basculer dans des *a priori* qu'elle refuse - ce qui explique la difficulté pour tel ou tel de la récupérer ou, ce qui revient au même, la possibilité pour tous de le faire. À ces positions douteuses, et somme toute impossibles, on préférera ce subtil échange qu'elle orchestre entre les êtres, et qui, en dernière analyse, les met sur un pied d'égalité, faisant de notre romancière une authentique humaniste. Transgresser pour réunir : telle est sans doute là son originalité première.