



LE TEMPS N'EST RIEN DE GISEÈ PRASSINOS:
CYCLICITÉ DU RÉCIT, SPECTRALITÉ DU SOUVENIR

VALERIA MARINO

Abstract

Lo studio esamina l'articolazione tra passato, presente e futuro nel primo romanzo di Gisèle Prassinos, *Le temps n'est rien* (1950). Come già sottolineato dalla critica, questo testo, ancorato ai ricordi d'infanzia dell'autrice, è ritmato da una successione di frammenti narrativi che avanzano seguendo una fitta rete di analogie affettive. Questa singolare progressione narrativa richiama non soltanto la scrittura automatica surrealista (Cottenent-Hage, 1988), ma anche i procedimenti insiti nella pratica dell'analisi psicanalitica e, in particolare, la sua regola della "libera associazione" (Bayard, 1996). A partire da queste premesse, lo studio illustra anzitutto l'isomorfia tra ricordo e finzione, così come essa si configura nel testo, per circoscrivere e delineare in seguito le figure spiraliformi nelle quali la memoria s'incarna.

Parole chiave

Gisèle Prassinos, *Le temps n'est rien*, narrazione ciclica, scrittura frammentaria, estraneità inquietante

Abstract

This study examines the articulation between past, present and future in Gisèle Prassinos' first novel, *Le temps n'est rien* (1958). As the critics have already noted, this text, anchored to the author's childhood memories, is punctuated by a succession of narrative fragments that advance according to a network of affective analogies. This intersects not only the surrealist approach of automatic writing (Cottenent-Hage, 1988), but also psychoanalytic analysis and its practice of "free association" (Bayard, 1996). Starting from these premises, the study first illustrates the isomorphism between memory and fiction as it is configured in the text. Then, it delineates the spiral figures through which memory takes shape.

Keywords

Gisèle Prassinos, *Le temps n'est rien*, spectrality, cyclical narrative, fragmentary writing, disquieting strangeness

En 1947, Jean-Paul Sartre constatait que «la plupart des grands auteurs contemporains, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, chacun à sa manière, ont tenté de mutiler le temps».¹ De cette mutilation porte également les signes le premier roman de Gisèle Prassinos. *Récit d'enfance, Le temps n'est rien* met en scène une succession insaisissable de souvenirs fugitifs qui, sans cesse, surgissent et s'effacent. Deux ans à peine séparent d'ailleurs la parution du livre en 1958 de la sortie de *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute, qui qualifiait l'intrigue de «grille conventionnelle que nous appliquons à la vie».²

Comme dans le roman de Faulkner commenté par Sartre, dans *Le temps n'est rien* «rien n'arrive, tout est arrivé»³ et «le présent n'est rien qu'une rumeur sans loi, qu'un futur passé».⁴ Dans l'œuvre de Prassinos, en effet, «le présent», souligne Annie Richard, «n'est pas orienté vers un temps à venir et par là même relié au passé mais il est aboli pour que renaisse indéfiniment le temps mythique de l'enfance».⁵ Parsemé d'espaces blancs, le livre représente même visuellement les trous et les béances de la mémoire, en mettant en scène une narratrice tournée vers l'arrière, en train de se souvenir.

Toutefois, à la différence de *Le bruit et la fureur*, *Le temps n'est rien* est configuré en une narrativité circulaire. À ce propos, Madeleine Cottenet-Hage a parlé de «refuge romanesque», en soulignant que «les héros, mutilés par la perte d'un être cher, par le sentiment d'une impossible quête finiront par se réfugier en lieu sûr, le lieu de leur origine. D'où le goût chez Prassinos des constructions cycliques».⁶ Non seulement le début et la fin du roman se rejoignent, mais à l'intérieur même du texte s'ouvrent aussi de nombreuses divagations fonctionnant comme autant de cercles concentriques enchevêtrés. Comme la critique l'a déjà remarqué, le récit est rythmé par une succession de fragments narratifs: la narratrice avance au gré de ses souvenirs selon un réseau d'analogies affectives. On retrouve donc des «constellations affectives» s'opposant à la chronologie linéaire, puisque «l'ordre du passé», comme l'affirme Sartre, «c'est l'ordre du cœur».⁷ Cela recoupe non seulement la démarche surréaliste de l'écriture automatique,⁸ mais également l'analyse psychanalytique qui, comme l'a souligné Pierre Bayard,

repose sur la règle dite de la "libre association", qui invite l'analysant à dire tout ce qui lui vient à l'esprit, ou, si l'on veut, "n'importe quoi". Paradoxe fondateur qui conduit l'analysant, en s'éloignant du sujet qu'il traite, à se rapprocher du sujet - cette fois au sens freudien -, c'est-à-dire de lui-même.⁹

À partir de ces prémisses, nous nous proposons alors de suivre les mouvements du texte et de la mémoire, en en reconstituant les constantes géométriques. Quel type d'articulation entre passé, présent et futur est mis en scène? Quels sont les procédés, les effets et les enjeux de cette nouvelle configuration du temps et de la mémoire aux niveaux narratologique, conceptuel et discursif? Pour répondre à ces questions, nous illustrerons tout d'abord l'isomorphie entre fiction et souvenir telle qu'elle se configure dans le texte. Ensuite, nous dégagerons les figures spiralées à travers lesquelles la mémoire prend forme.

¹ Jean-Paul SARTRE, *À propos de Le Bruit et la Fureur. La temporalité chez Faulkner*, « Situations », Paris, Gallimard, 1947, p. 71.

² Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 8-10.

³ Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*

⁵ Annie RICHARD, *Le monde suspendu de Gisèle Prassinos*, Aigues-Vives, HB, 1998, p. 52.

⁶ Madeleine COTTENET-HAGE, *Gisèle Prassinos ou le désir du lieu intime*, Paris, Jean-Michel Place, 1988, p. 65.

⁷ Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 69.

⁸ Madeleine COTTENET-HAGE, *op. cit.*, pp. 65-75.

⁹ Pierre BAYARD, *Le Hors-sujet: Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996, p. 15.

1. Les ruses de la mémoire et de l'imagination

Deux axes temporels s'entrelacent dans *Le temps n'est rien*: un présent commentatif, où la narratrice, adulte, se montre au lecteur en train de regarder, « spectateur actif »,¹⁰ le spectacle fragmentaire de ses souvenirs, et un passé rétrospectif, dominé par l'imparfait et le passé composé, où elle évoque son enfance. Les temps verbaux employés ont ceci de particulier, qu'ils assurent une transition insensible entre le monde de la réalité, où la narratrice se rappelle, et le monde du souvenir, caractérisé par de fortes irradiations fictionnelles.

Les prémices de ce double régime narratif sont établies au tout début du texte par une première séquence faisant office de prologue:

Consciemment, pour tourner le dos à la vie, le Muguet, adulte, se nourrissait de son enfance. Tout ce qui n'existe plus l'enchantait, parce qu'au lieu de détruire les obstacles de la réalité qu'elle contournait, les yeux fermés, elle préférait s'intéresser aux difficultés mortes, résolues. Elle était le parasite, l'artiste, le conservateur fantaisiste de sa jeunesse. Son inlassable visiteuse. Elle n'admettait le présent que comme moyen dont la fin était le passé; l'avenir que comme futur-présent au service du passé. Tout était prétexte à ressaisir et à engraisser les années écoulées.¹¹

La narratrice répète donc le passé pour se dissimuler les exigences du présent. Elle semble vouloir abolir le temps, en donnant un présent et un avenir au passé. Un passé toujours vivant, jamais perdu. Le rapport à celui-ci est donc de type mélancolique et spectral, d'autant plus que « le propre du spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur ». ¹² Toutefois, le texte n'est pas tiraillé entre le désir de prolonger indéfiniment le passé et la tentation de l'anéantir. Son poids n'est pas insoutenable, comme le voudrait Derrida à propos du spectre: « Dès qu'il y a du spectre, l'hospitalité et l'exclusion vont de pair. On n'est occupé par les fantômes qu'en étant occupé à les exorciser, à les mettre à la porte ». ¹³ Dans le roman de Prassinos, le récit n'aboutit jamais à ce dernier mouvement et la narratrice revit cycliquement le même passé, se nourrissant de sa propre enfance: « Le passé y gagne une sorte de surréalité: ses contours sont durs et nets, immuables; le présent, innommable et fugitif, se défend mal contre lui; il est plein de trous, et, par ces trous, les choses passées l'envahissent, fixes, immobiles, silencieuses comme des juges ou comme des regards ». ¹⁴

Le roman est, en effet, une tentative de négation du temps et un défi à la mort. La mémoire fracturée de la narratrice se suture en tournant inlassablement en rond. Comme l'a mis en avant Hamel: « L'éternel retour des morts [...] montre qu'il en va moins d'un travail du deuil que d'une profonde mélancolie à l'égard d'un passé dont on ne désire rien de moins que l'infinie survivance ». ¹⁵ Après le prologue, le lecteur est amené dans le récit, inauguré par un motif récurrent: « Le temps n'est rien. Un battement de paupières et le train me dépose dans cette banlieue aux talus pelés ». ¹⁶ Il s'agit d'une sorte de formule magique qui ouvre à souhait les portes du passé, en assurant son retour spectral. L'abolition du temps, comme nous l'avons déjà souligné, se fait à travers la représentation de son caractère cyclique: « la force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été ». ¹⁷ La narratrice souhaite, en effet, souder souvenir et fiction romanesque afin de rendre indéfiniment présents les absents. Plus loin dans le texte, elle avoue: « Je n'ai jamais su raconter une histoire véridique. Je n'ai jamais su ni dessiner ni écrire la vie telle qu'elle est. Chaque trait, chaque mot me dissipe et m'entraîne dans l'impossible ». ¹⁸ Ses souvenirs sont donc paradoxalement contaminés par la fiction et le passé ne précède pas l'écriture, mais s'engendre avec

¹⁰ Gisèle PRASSINOS, *Le temps n'est rien*, Paris, Plon, 1958, p. 158.

¹¹ *Ivi*, p. 4.

¹² Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 162.

¹³ *Ivi*, p. 223.

¹⁴ Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵ Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 60.

¹⁶ Gisèle PRASSINOS, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷ Giorgio AGAMBEN, *Image et mémoire: Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Hoëbeke, 2004, p. 174.

¹⁸ Gisèle PRASSINOS, *op. cit.*, p. 27.

elle. La contingence autobiographique est ainsi agrémentée d'une aura mythopoïétique. En témoigne, entre autres, ce passage qui voit la narratrice dans la «hutte des indiens», lieu des jeux d'enfance avec son frère et ses cousins, étonnée par l'apparition inattendue de ses personnages:

Une ombre obscurcit l'entrée de la hutte. Comme un regard très lourd. Encore mal installée dans mon recommencement, l'esprit voilé sans doute par quelques poussières de réalité, un peu surprise, un peu confuse, je lève les yeux. Ce sont eux, les quatre d'alors, les cousins, la famille indienne. Ils se tiennent sur le seuil, fumants de soleil, empanachés de feuilles de marronniers, armés ridiculement, et ils me jugent.¹⁹

Elle se trouve ensuite dans la situation paradoxale de devoir convaincre ses personnages de son identité, en égrenant des souvenirs pour chacun d'entre eux: «Je ne suis pas sûre qu'ils me voient. Mais s'ils me voient, pourquoi ne me reconnaissent-ils pas? Je ne supporterai pas qu'ils me chassent. Peut-être faut-il les persuader?».²⁰ Elle arrive jusqu'à devoir persuader son double, *le Muguet*, à travers le souvenir du premier poème récité face à ses tantes. La narratrice cohabite donc avec des spectres qui traversent le texte et, en revenant, modifient leur apparence. Comme le remarque Derrida:

Le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque "chose" qu'il reste difficile de nommer: ni âme et corps, et l'une et l'autre. Car la chair et la phénoménalité, voilà ce qui donne à l'esprit non seulement son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l'apparition, dans la venue même du spectre ou le retour du revenant. Il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu.²¹

Le retour du passé, qui revient sans revenir, se place donc à la croisée entre le souvenir et sa reformulation fictionnelle. Le passé qui hante la narratrice est ainsi continuellement reconfiguré. L'isomorphie entre souvenir et fiction trouve également un écho dans le jeu des pronoms mis en scène à plusieurs reprises. Nous en trouvons un exemple significatif peu avant l'extrait que l'on vient de citer:

Instruire le Muguet devint un problème. On craignit désormais, en l'arrachant à sa chère solitude, de pousser sa nature contemplative à d'autres explosions. Mais l'année suivante, profitant du fait que la fille de la couturière allait à la pension "Sainte-Pélagie", on tenta d'y envoyer l'insoumise.

Aline avait cinq ans de plus que moi.²²

Il est possible de voir ici comme cette alternance des pronoms, qui se déploie tout au long de la narration, traduit un effet d'aliénation pour le lecteur. C'est tantôt comme "je", tantôt comme "elle" ou "le Muguet" que la narratrice revit et relate son passé. Tout se passe comme si elle cherchait à demeurer fidèle à une démarche autobiographique traditionnelle en s'identifiant à son personnage. Toutefois, elle cède régulièrement à la tentation d'inventer une histoire, narrée à la troisième personne. Elle revit et reformule ses souvenirs, en étant à la fois soi-même et une autre. C'est peut-être également une exigence de distanciation par rapport à son propre passé, et notamment à ses aspects douloureux voire traumatiques, qui amène l'écrivaine à basculer entre l'intimité du "je" et l'extériorité du "elle". Les deux pronoms, comme nous le verrons, ne fusionnent qu'à la fin du roman, alors que la fracture entre l'enfance et l'âge adulte s'accomplit. D'ailleurs, la narratrice n'hésite pas à intervenir tout au long de son histoire pendant les moments particulièrement critiques, en se protégeant elle-même, enfant, ou son frère. C'est le cas par exemple d'un fragment où est relatée une dispute entre le père et tante Pierrette d'un côté et la grand-mère et tante Luce de l'autre se terminant par l'évanouissement de Muguet:

¹⁹ *Ivi*, p. 18.

²⁰ *Ivi*, p. 20.

²¹ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 25.

²² Gisèle PRASSINOS, *op. cit.*, p. 25 (nous soulignons).

“Arrêtez!” C’est moi qui ai crié. Les bras refermés sur moi-même, je serre amoureusement le petit corps évanoui. Il est bien temps de la protéger! “Ce n’est pas un spectacle pour des enfants! Vous ne voyez donc pas ce que vous faites? Regardez ce que vous avez fait!” Et je leur montre ma propre poitrine. Mais personne ne m’entend ni ne me voit.²³

Une distance ultérieure est ainsi creusée entre le soi présent et le soi passé et le tissage entre souvenir et affabulation est encore une fois mis en avant. La fiction, ce n’est pas seulement ce qui permet à la narratrice adulte de protéger l’enfant qu’elle a été, mais c’est également ce qui permet aux êtres chers qui ne sont plus de continuer à vivre une existence fictive dans le livre:

Je possède un caveau familial: mon esprit, où les morts ne sont pas voués de force au repos. Ils sont libres et s’ils le veulent, rien ne les empêche de recommencer une vie - il y a dans ma tête les éléments nécessaires à ce jeu - toute pareille à celle qu’ils ont vécue. Du moins, tant que je demeurerai, moi, sur terre.²⁴

Le père bien-aimé se trouve alors toujours dans la *chambre sanctuaire*, tandis que le faux grand-père français est assis «dans son fauteuil, près de la fenêtre, par laquelle entre, et encore pas jusqu’au fond de la pièce, le jour fade d’une rue sans soleil».²⁵ Tous ces personnages, mi-réels mi-imaginés, «le Muguet adulte qui seule connaît l’avenir, les ménages comme des vases précieux».

La démarche de la narratrice est réflexivement encapsulée dans l’image du “meuble bijou” chinois du père. Il «contenait dans l’un de ses nombreux tiroirs, visibles ou secrets, la première chaussure du Muguet, de peau blanche autrefois, [...] nos premiers ongles, une boucle blonde du *Chef*».²⁶ Ces «petits trésors de tendresse» poussaient les deux enfants à la rêverie: «Tout cela nous faisait rêver sur nous-mêmes, trop tôt sur la vie en général».²⁷ Comme le père, la narratrice a tout simplement “re-adapté son jeu préféré”, inventer des histoires et jouer avec les mots, en maniant les tiroirs de sa mémoire avec amour et tendresse.

Prétendant se borner à observer ses souvenirs, qui semblent jaillir spontanément sur la page, la narratrice manipule habilement le temps. Notamment, dans la deuxième partie du roman, consacrée entre autres, à la Seconde Guerre mondiale, elle avoue «vouloir soulever un pan de l’avenir, comme autrefois grand-mère ouvrait pour le Muguet la boîte où reposait la poupée de Noël. Tout sera bien, de tous les côtés» ou encore «rayer déjà avant qu’elle soit close cette époque de notre vie, je ne puis m’empêcher de le rêver différent, avec des couleurs nouvelles, comme si déjà je vivais au futur».²⁸ Voyageuse de la mémoire, la narratrice exploite le pouvoir de l’imagination ainsi que l’imbrication de plans temporels différents pour atténuer la douleur liée à certains moments de sa vie, pourtant

L’imagination s’ébranle quelquefois désastreuse. Elle enjambe toutes les barrières mais finit toujours par buter contre le mur de la réalité calme. Et même, tandis qu’elle travaille, derrière elle, la conscience du sursis apaise encore. Et un beau soir, c’est le trentième jour du troisième mois. Il y a trois mois, c’était hier. Quatre-vingt-dix jours se sont coagulés et tiennent dans une seule nuit. Dans trois autres mois, c’était aujourd’hui et d’ici là, pourriront des cadavres de jours sans importance. On est assis dans un café et on attend. Ce n’est pas encore... pas encore... les secondes elles-mêmes sont de plus en plus précieuses qui séparent de l’heure exacte.²⁹

Le temps devient alors un espace pluriel à découvrir et à déployer à chaque page, tandis que les paysages et les lieux de la mémoire deviennent à leur tour des méandres intimes, des espaces multipliés par le temps.

²³ *Ivi*, p. 57.

²⁴ *Ivi*, p. 129.

²⁵ *Ivi*, p. 130.

²⁶ *Ivi*, p. 13.

²⁷ *Ivi*, p. 14.

²⁸ *Ivi*, pp. 174-175.

²⁹ *Ivi*, p. 183.

2. La mémoire spiralée

Comme l'a remarqué Madeleine Cottenet-Hage, «le récit s'aventure dans les souvenirs au fil de l'affectivité, des associations, embrouillant les époques, suivant un chemin buissonnier».³⁰ Toutefois, les événements relatés, même si entrecoupés par maintes divagations, assurent la continuité chronologique de la trame: le texte débute par la chambre-sanctuaire et la maison d'enfance à Nanterre, continue avec la hutte des indiens, la maison des grands-parents, le mariage du frère, en passant par la Seconde Guerre mondiale et en arrivant jusqu'à l'après-guerre et la rencontre avec l'étudiant étranger. Enfant, le Muguet devient jeune femme.

En particulier, les événements, ancrés dans des lieux précis, sont narrés à travers des blocs de fragments. Chaque bloc est séparé des autres par de longs espaces blancs. Prennent ainsi forme des unités thématiques, cohérentes et cohésives, s'entrelaçant l'une à l'autre, tout en déployant de nombreuses divagations associées par analogie affective. La cohésion interne des blocs est assurée, entre autres, par des phrases anaphoriquement répétées. Parmi les nombreux exemples possibles, nous pouvons citer la formule «Le petit Pleyel, le reps, grand-mère» qui revient entre les pages 51 et 55 pour évoquer la mort de tante Luce, ainsi que la phrase «Dimanche, s'il fait beau, nous irons à l'Île Fleuri»,³¹ prononcée par le père, qui rythme un bloc concernant des sorties en famille et déclenche la mélancolie de la narratrice. Il semble que ces répétitions cycliques l'aident à relater des événements particulièrement pénibles à remémorer.

Le texte se partage donc entre des mouvements centrifuges, l'amenant presque à se désagréger, et des mouvements centripètes qui tendent à recomposer la multiplicité en unité. La dispersion fragmentaire du montage est également maîtrisée par la répétition de phrases et formules entre blocs divers. Aux côtés de la phrase initiale déjà mentionnée que nous retrouvons à la fin, nous pourrions citer les expressions en italique dans le texte, souvent prononcées par le frère. Par exemple, l'expression « *ma sœur est capable de tomber amoureuse d'un tronc d'arbre* » placée à la page 53, puis reprise à la page 224 lors de la narration de l'histoire d'amour avec l'étudiant étranger. Ou encore la phrase prononcée par le père: «Un appareil photographique, le meilleur qui soit, la marque la plus chère, mais pas une bicyclette».³² Cette formule, qui apparaît au tout début du texte, revient vers la fin du roman quand la narratrice décrit la période de la guerre et l'engagement de son frère dans l'armée.

Le texte se déroule ainsi selon une structure spiralée qui dévoile graduellement des pans du passé et du futur. Chaque fragment trouve une suite ou un antécédent dans les autres blocs, à travers un système très dense de références et de rappels. Un exemple de ce déploiement spiraliforme du texte peut être identifié dans l'épisode de l'étudiant étranger. Celui-ci revêt une importance particulière au sein du récit par sa forte récursivité, sorte de pensée intrusive qui ne cesse d'émerger tout au long de la narration.³³ C'est pourquoi nous nous pencherons plus longuement sur celui-ci.

La première apparition de l'étudiant étranger remonte en effet au début du récit, alors que la narratrice est encore en train de narrer son enfance. L'histoire est relatée dans le cadre d'une série de divagations sur le thème amoureux, déclenchées par le mot «buanderie»: « Buanderie, lessiveuses, tréteaux de bois, linge qui sent le vent, linge sale dont l'odeur, dans la pénombre, incitait à l'amour ».³⁴ Elles se situent dans un bloc consacré à la maison et à l'atelier du faux grand-père français. Les deux fragments concernant l'étudiant étranger se déroulent respectivement à la Cité Universitaire et dans un hôtel. Ce personnage revient dans le bloc successif, où sa lettre de rupture est mentionnée pour la première fois. L'irruption abrupte de ce souvenir fait remarquer à la narratrice: «L'étudiant

³⁰ Madeleine COTTENET-HAGE, *op. cit.*, p. 70.

³¹ Gisèle PRASSINOS, *op. cit.*, pp. 65-66.

³² *Ivi*, p. 79.

³³ Annie RICHARD, *op. cit.*, p. 52.

³⁴ Gisèle PRASSINOS, *op. cit.*, p. 40.

étranger n'a pas sa place ici, je ne veux vivre que mon enfance».³⁵ Toutefois, il est désormais installé dans le texte: « Mais c'est fait, il est là, se tenant poliment dans un coin, sur le fond passé de la tapisserie, un peu gêné, comme s'il avait entendu dire que ce n'était pas sa place. Il tient la lettre de rupture à la main. Et il a eu la délicatesse de venir avec ses vingt ans ».³⁶ Nous le retrouvons en effet quelques pages plus tard dans la même posture:

L'étudiant étranger n'a pas fait un geste. Il est discret. Il sait bien qu'il n'existe encore qu'à l'état de souvenir. La lettre, au bout de son bras, fait tache dans la lumière grise du matin d'hiver. Il n'est là que pour prendre son tour. "Moi je suis un artiste, je deviens facilement amoureux", dira-t-il plus tard au Muguet.

Et moi qu'il ne voit pas, je le contemple, moi qui ne suis plus si loin de la vieillesse, je bois en secret ce qui me reste de lui et dont le Muguet - c'est normal - n'a jamais su le prix: cette image, désormais immuable: sa juteuse jeunesse que même contre sa personne de chair, chaude et respirante, je n'échangerais jamais.³⁷

Ainsi qu'à la fin de la première partie du livre, parallèlement à la description des funérailles du père:

L'étudiant étranger, impatient d'entrer en scène, impatient d'aimer et d'abandonner le Muguet, pressé de commencer ce qu'il appelait sa carrière et de devenir l'homme considéré auprès duquel nul amour ne devait compter, s'est approché à la faveur d'un mot tendre qui n'a jamais été de lui. Il croit son temps arrivé et, comme s'il l'avait conçue avant même de rencontrer la femme qui allait lui plaire, il tient sa lettre de rupture, humblement, gentiment.³⁸

La rencontre et la liaison amoureuse avec ce personnage ne sont en effet décrites longuement que dans la deuxième partie du texte, à partir de la page 169. Ici, des morceaux de conversation avec lui s'entrelacent significativement avec la description du sentiment de solitude provoqué par le mariage du frère. Ensuite, dans le cadre d'un bloc qui narre les mésaventures de la narratrice au cours de la Seconde Guerre mondiale, s'insinue encore une fois la réminiscence de l'étudiant étranger en train d'écrire une lettre d'amour. Toutefois, le temps de parler de lui n'est pas encore arrivé et la narratrice constate: «Encore une fois, je dois chasser l'image intrusive qui s'est glissée là, hors de son temps. L'étudiant étranger était dans son île à cette époque».³⁹ Aux pages 203-204, la rupture avec celui-ci est encore une fois relatée, reprise ensuite à la page 211. À ce stade de la narration, le thème de la mort est également introduit, à travers la mention de la salle de bain où aura lieu la tentative de suicide de la protagoniste/narratrice: «Voici mon visage dans la glace. Où que j'aïlle dans cette pièce minuscule, il est mon compagnon».⁴⁰ Et ensuite: «Encore mon visage dans la glace».⁴¹ De même, la figure de l'étudiant étranger fait irruption au premier plan, en rencontrant toutefois les réticences de la narratrice, qui cherche à entraver l'avancée inéluctable de l'histoire vers sa fin. Comme dernière tentative de résistance, elle mêle la narration concernant son ancien amoureux aux plaintes de la grand-mère:

- Une tourte aux épinards! S'écrie grand-mère dans la cuisine. Pour moi, tu laisseras un petit coin sans farce. Quand je m'occupais du ménage, jamais une seule demi-livre d'épinards n'est entrée dans la maison. Les épinards...

Malgré la peine que j'éprouve à suivre ces discussions, j'écoute, pour gagner du temps; brusquement, je me sens assez lâche pour suspendre ici le jeu de la mémoire.⁴²

³⁵ *Ivi*, p. 48.

³⁶ *Ivi*, pp. 49-50.

³⁷ *Ivi*, p. 60.

³⁸ *Ivi*, pp. 124-125.

³⁹ *Ivi*, p. 182.

⁴⁰ *Ivi*, p. 211.

⁴¹ *Ivi*, p. 133.

⁴² *Ivi*, p. 230.

Les doléances de la grand-mère fonctionnent ici comme un mécanisme dilatoire censé ralentir le dévoilement final du visage de la mort. L'étudiant étranger se multiplie alors dans la salle de bains, en commençant à parler «de cent voix impérieuses»,⁴³ jusqu'à ce que le souvenir de leur première rencontre soit racontée. Le motif de la rupture et de la séparation est ensuite encore abordé aux pages 225, 226 et 227, suivi par la description de la tentative de marier un autre homme de la part du Muguet. Pourtant, il est enfin impossible de dévier le cours de la narration et retarder davantage l'arrivée du dernier mot et de la dernière histoire: «Maintenant c'est fini, je ne peux plus l'empêcher de sortir sa lettre. D'ailleurs, il ne m'obéirait pas. Son temps est venu, son temps à lui - passé déjà - et le temps de la lettre».⁴⁴ Narratrice et protagoniste, "je" et "elle" fusionnent:

Le Muguet ouvrit le robinet d'eau chaude, prit la lame, dénuda son poignet, ébaucha une timide entaille - d'où le sang apparut, lent silencieux et sombre - leva les yeux et m'aperçut dans la glace où je l'attendais. Elle s'est débattue un moment. Elle voulait effacer mes rides sur son front lisse et l'amertume que j'avais imprimée aux coins de sa bouche. Puis elle s'est résignée et, définitivement, nos traits se sont confondus.⁴⁵

De même, l'écriture intercalée qui alternait le «direct et le différé»⁴⁶ prend ici sa fin: «Cela se termine toujours sur cette image. Je ne vais jamais plus loin. Ces quelques gouttes de mort sont le fond stagnant du puits de ma mémoire. Au-delà et depuis longtemps, ce n'est plus le passé».⁴⁷ Ce qui est rejoué dans ce récit, c'est en effet un acte de division, une fracture. Celle qui sépare l'enfant de l'adulte, marquée par la rencontre finale avec la mort, qui porte curieusement les traits de la grand-mère. Or, cette fracture se reflète sur le texte et représente l'indicible, le vide, autour duquel le récit tourne en rond. La rupture et la mort jettent leur ombre sur le texte à partir du véritable début: la mise en scène réitérée de la lettre de rupture n'est qu'un procédé rhétorique censé faire avancer le récit et dévoiler la fin inéluctable ancrée dans chaque commencement. Tout le livre est construit de façon à nous suggérer que la tentative de suicide n'existe pas au futur, elle a existé dès le tout début au temps présent.

Tout le récit se configure alors comme une tentative de repousser indéfiniment le dernier mot du roman, qui coïncide également avec la fin de l'enfance - qui est tuée. Comme pour Faulkner et pour Proust «le temps est, avant tout, *ce qui sépare*».⁴⁸ Aussi bien ce qui empêche de revivre les joies passées que ce qui sépare la narratrice de son personnage, le moi de soi-même, selon les principes d'une inquiétante étrangeté qui fait surgir l'intime comme autre absolu, inconnu, étranger.

Le récit ne s'achève toutefois jamais, puisque sa circularité est récursive; il répète indéfiniment la structure qui l'engendre: «Le temps n'est rien. Un battement de paupières et le train me dépose en gare de La folie».⁴⁹ Ainsi, la romancière met en échec la violence du temps avec un dernier coup de théâtre: le passé, ou mieux l'enfance, ne cesse jamais de revenir. La mort n'existe pas, les vivants ne sont pas soumis à l'impermanence des choses sublunaires et les morts n'arrêtent jamais d'affirmer joyeusement leur survivance.

⁴³ *Ivi*, p. 219.

⁴⁴ *Ivi*, p. 239.

⁴⁵ *Ivi*, p. 241.

⁴⁶ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 230.

⁴⁷ Gisèle PRASSINOS, *op. cit.*, p. 242.

⁴⁸ Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁹ Gisèle PRASSINOS, *op. cit.*, p. 242.