

Serena Klein Todd ou le paradoxe romanesque

André Maindron

Volume 15, Number 3 (45), Spring 1990

Gilbert La Rocque

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200858ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200858ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Maindron, A. (1990). Serena Klein Todd ou le paradoxe romanesque. *Voix et Images*, 15(3), 424–436. <https://doi.org/10.7202/200858ar>

Serena Klein Todd ou le paradoxe romanesque

par André Maindron, Université de Poitiers

*Mais ne suffit-il pas que tu sois
[l'apparence
Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
Masque ou décor, salut ! J'adore ta
[beauté.*

Charles Baudelaire, «L'amour du mensonge», **les Fleurs du mal**

Curieux personnage que le personnage central des **Demoiselles de Numidie**, de Marie José Thériault¹; un personnage au nom mystérieux : Serena Klein Todd. Il apparaît au chapitre 2, sans avoir été présenté ni annoncé, on ne peut plus communément en train de pendre sa lessive à une corde tendue *du hublot de sa cabine aux barreaux du garde-corps*. Mais très vite, cette femme est définie comme *n'ayant rien de [...] quelconque. Elle était Serena. Serena Klein Todd. La femme quintessenciée, totale* (p. 43).

Sur ce navire italien où, dès le premier chapitre, le lieutenant Fabiani a évoqué *l'image du Hollandais Volant* (p. 23), le paradoxe de son nom, mi-latin mi-germanique, semble ne surprendre pas; ne rien présager pour personne. Tout naturellement, l'auteur attend donc le dernier chapitre pour le traduire — si c'est encore nécessaire?: *Serena Klein Todd. Sereine petite mort [...]. Sereine petite mort [...]*. (p. 234) À ce moment, aucun des personnages masculins ne peut plus échapper à son ascendant. Dans cette alliance de mots (*l'oxymoron*) qui ne présente pas une figure de mots mais une figure de pensée, se trouve pourtant contenu tout le paradoxe romanesque.

Serena n'est pas, il s'en faut de beaucoup, la seule figure féminine intrigante qu'ait enfantée l'auteur. Mais ses sœurs se trouvent dans des textes de forme courte, des contes. Il y en a toute une galerie dans **la Cérémonie**²: telle la louve épouse du boucher, Inès de Tharsis; telle la *Goule* en laquelle se perd le Joachim d'Elsa; telle encore la

-
- 1 Marie José Thériault, **les Demoiselles de Numidie**, Montréal, Boréal Express, 1984, 244 p.
 - 2 Marie José Thériault, **la Cérémonie, contes**, Montréal, la Presse, 1978.

bonne baronne Erika von Klaus qui n'a, c'est sûr, *pas d'histoire*; et Sirix, au charme de vampire; et les anonymes qui se livrent avec les Cyclopes du jardin public ou seules à quelque étrange Cérémonie... *L'Envoleur de chevaux*³ présente aussi au lecteur quelques créatures de rêves: ainsi Anna Méloé, Elvire, Messaline ou Lucrèce.

Mais le bon vieux thème romantique de la femme fatale, qui ne montre de tendresse qu'autant qu'il en faut pour assouvir sa cruauté native, n'est pas ce qui nous intéresse ici. C'est son traitement romanesque par l'auteur des *Demoiselles de Numidie*: son utilisation dans la durée, cet ingrédient qui entre nécessairement dans *la recette*⁴ du roman. *Pas d'histoire* dans le conte à la Marie José Thériault, peut-être. Mais peut-il y avoir roman, et d'abord romanesque, sans une compulsion morbide de faire des histoires?

*
* *

Serena Klein Todd est, à première vue, un personnage de roman comme il en existe des millions. Sur ce point aucune difficulté. En elle, le lecteur trouve une personne qui joue un rôle dans l'action d'une œuvre narrative d'imagination; et cette œuvre a besoin de temps pour se développer; et le personnage et les événements ont besoin de présenter suffisamment de crédibilité — même dans le fantastique — pour que le lecteur veuille bien entrer dans ce jeu imaginaire. Dans un vrai jeu, l'être humain tient lui-même un rôle, fait face à d'autres êtres vivants. Dans le jeu romanesque, il faut qu'il accepte de déléguer son pouvoir: pouvoir d'agir, de prendre des initiatives, de contrer; il faut que la fiction lui paraisse plus séduisante que le réel.

Séduisant, le personnage de Serena tel qu'il est présenté par l'auteur? Cette présentation n'est d'ailleurs pas faite selon la technique ancienne du portrait, de l'arrêt sur image qui peut permettre tout à la fois description et analyse. Elle n'est pas faite non plus suivant la technique encore plus ancienne de la peinture du personnage en action; jamais d'arrêt: le personnage est révélé peu à peu par ce qu'il fait, ce qu'il dit; c'est une force, un *actant* parfois plus qu'un individu, caractère ou type. Marie José Thériault choisit une technique relativement intermédiaire qui permet au lecteur attentif de se faire une idée du personnage.

Personnage remarquable, admirable par le *galbe* (p. 51) de ses formes: *ventre [...] seins [...] bras [...] cuisses* sont ceux d'une *Vénus* (p. 52), d'une *vivante sculpture*. Femme de rêve. Femme que rêve

3 Marie José Thériault, *L'Envoleur de chevaux et autres contes*, Montréal, Boréal, 1986.

4 *La Cérémonie*, *op. cit.*, p. 11.

précisément le commandant Giusti, sur les obsessions, les fantasmes duquel l'analyste aurait aussi beaucoup à dire. Mais Serena est bien telle dans la réalité, c'est-à-dire dans l'objectivité du récit du narrateur : *ses galbes impeccables et ses parfaites proportions* (p. 115) ne sont pas une illusion masculine. Voilà pourquoi on peut montrer quelque indulgence pour l'opération mentale à laquelle se livre le lieutenant Fabiani. Cette femme, écrit Giusti à sa fille, est *une pure merveille* (p. 150). Ce corps, prophétise-t-il, lyrique, *j'y périrai, devenu fou, en jubilant* (p. 151). Et c'est ainsi que réapparaît à la fin du livre, non comme le commandeur, mais pourtant *telle une statue* (p. 242), la femme, *Serena dévêtue* (p. 243).

Ce qui fait rêver l'homme : ce *visage blanc* (p. 233), ce *teint laiteux* (p. 39) de la femme ; *sa peau blanche et crémeuse dont il perçoit le grain* (p. 44, 149) ; bref, *ce corps entier qui luit comme du marbre* (p. 52). Une femme qui n'aurait manifestement pas sa place dans le harem très XIX^e siècle que transportent «les Demoiselles de Numidie», *ce lupanar transatlantique* (p. 23) ? Ce qui le fait rêver encore : ces *cheveux paille* (p. 233) qui lui donnent envie *de dénouer cette torsade laineuse, de faire couler sur les épaules de Serena une toison touffue jusqu'à devenir obscène* (p. 40) ; et tant mieux si *sa chevelure décidément trop blonde* (p. 39) dans le brouillard prend un peu l'allure *d'une crinière de cavale* (p. 88).

Ambiguë physiquement, cette femme — de l'ambiguïté dont se nourrit le romanesque — avec *ses traits d'égyptienne ou de nordique* (p. 39), sa chevelure, dit l'auteur, *jurant avec le profil droit, pharaonien*. Ambiguë parce que dépassant les pauvres imaginations de Giusti ? C'est pourtant lui qui la dit *faite de l'essence même de [ses] songes* (p. 190) ; alors qu'il rêve à ses yeux, naturellement *d'un bleu trop pâle* (p. 42). Mais devant *une femme excédant toute mesure humaine* (p. 149), comment s'étonner que l'homme confesse : *son regard me fixe et me pénètre ? Comment s'étonner si, à la fin, dans l'ombre elle se tourne et le prend du regard* (p. 235) ? L'homme, les hommes, *le regard de Serena pèse sur eux, il ordonne* (p. 242). Et leur destin est accompli.

Cette trop belle femme séduit donc les hommes, les vrais ; laissant l'attardé, l'infantile succomber aux manœuvres candides de sa petite fille Eva. Car c'est naturellement du sous-homme qu'il est écrit : *Il demeurerait, malgré ses cinquante ans bien sonnés, l'adolescent mâle typique* (p. 24) ? Serena, *[elle] usait envers les hommes d'une façon d'être teintée de ce détachement habilement dosé où entre une part déterminante mais difficile à apprécier de séduction. Serena se servait du mystère, du flou, de l'insaisissable ; elle en jouait avec maestria* (p. 42). Une bonne définition du romanesque à la Marie José Thériault, peut-être, tout le roman étant précisément construit sur le *lent travail de séduction de Serena* (p. 234), de désagrégation des hommes. C'est donc son rôle dans le roman, son action qu'il faut considérer maintenant.

Serena charme ainsi le second, Fabiani, qui fixe sur elle *un long regard déconcertant d'homme captif, pris dans les serres d'une rêverie secrète et vieille comme le monde* (p. 124). On apprécie l'humour de ce *déconcertant*, alors que le non-romanesque eût peut-être écrit plate-ment: déconcerté; et de cette rêverie dite *secrète*. Entre-temps, il est vrai, Fabiani a songé à des *approches, des tactiques, des manœuvres* — à tout le *jeu* de la séduction (p. 126), sans équivoque aucune. Entre-temps aussi, l'auteur l'analysant a écrit une phrase prémonitoire:

Caresses et plaisirs échangés devenaient alors la seule chose qui comptât, au risque — et c'était moins un risque qu'une certitude — de resserrer l'étau de solitude qui oppresse tout être, de creuser davantage le gouffre ouvert entre lui et la femme choisie pour ce court voyage aux bordures de la mort. (p. 128)

C'est dans cette atmosphère qu'il faut situer la scène, à la fin du même chapitre 6, où Fabiani va, comme n'importe quel gamin de n'importe quel âge, «jouer au docteur» avec Serena (p. 134). Jeu de sensations visuelles, on s'en doute: ah, *la blancheur de sa cuisse...* De sensations auditives: ah, *ce froissement de chiffons...* De sensations olfactives: *quelque chose d'épicé flotte autour de Serena, des effluves de poivre ou de cannelle. Doux et piquant.* De sensations tactiles: *Fabiani [...] tend la main. Frôle. Peau. Nylon. Peau encore. Il s'approche.* (p. 135) C'est alors, il en prend conscience, qu'il se trouve devant *tout un pays à découvrir. [...] Un monde. [...] une contrée inouïe, qu'il en explore, hume et goûte tous les secrets, longtemps, lentement* (p. 135). Au rythme même de l'érotique et de l'illusion (*tous les secrets?*) romanesques. Pour Fabiani, la voici devenue *Divine. Serena. Divine.* En même temps que *chimérique*. Encore un peu, il n'y a bientôt plus rien pour lui, plus *rien qu'un vortex glorieux qui l'aspire et le broie.* Réalité? Rêve? Rêve et réalité? On sait comment se termine le chapitre: *Fabiani n'arrive pas à se rappeler quand elle est partie.*

Le commandant, Giusti, est également tiré, comme son second, de *son indifférence* (p. 128) prétendue. En somme il est, comme dit l'auteur, *libéré de l'indifférence qui l'avait cuirassé pendant tant d'années* (p. 51). Parce que *Serena était maritime. Serena était la femme la plus totalement, la plus complètement maritime que Giusti eût connue* (p. 50). Le lecteur n'en est qu'au chapitre 2. Mais de ce *charme [...] qui prenait depuis quelque temps des proportions de cyclone* (p. 51), il se méfie, lui, désormais. Encore une fois, où est le rêve? où la réalité? Au grand soleil, *Serena [...] sur le gaillard d'avant respirant les embruns* (p. 50), séduisant le commandant, est déjà celle qui, dans le brouillard, *surplombant l'invisible, [...] ressemblait à une figure de proue hardie et fière, et le navire avançait, on eût dit guidé par ses yeux* (p. 87).

Mais Giusti ne le voit pas, moins aveugle et sourd que refusant de voir et d'entendre les signes; s'abandonnant ainsi à *un envoûtement inexplicable auquel on se rend tout entier* (p. 189), précisément

inexplicable parce qu'on fuit — ô combien virilement — les efforts qu'exige la lucidité. *Je n'ai d'autre choix que de m'éblouir, captif d'un prodige dont je ne détiens pas la clé*, écrit-il encore (p. 190). Oui-da ? Lorsqu'on se laisse aller jusqu'à devenir un enfant complètement dérouter, confondu, en proie à une griserie incommunicable et magique (p. 191), ce n'est que parce qu'on a jeté sa clé, abdiqué sa responsabilité. Et alors, assurément et romantiquement, on peut écrire : *Des forces agissent dont je ne suis pas maître. Au fond des eaux sombres où Fabiani, voluptueusement, se noyait, lui aussi sanglotait : je t'aime, je t'aime, mais c'est plus, tellement plus que cela...* (p. 136).

Comme son second à la fin du chapitre 6, le commandant, à la fin du chapitre 11, éprouve à son tour le riche pouvoir du corps : *tout le langage est aboli, ou transformé, et le désir son seul vocabulaire* (p. 211). Pour Fabiani pourtant, l'étrange fête érotique ne durait que trois mortelles pages, comme eût ironisé Stendhal ; celle de Giusti se prolonge bien deux fois plus. Le poétique, classiquement, est fait de suggestion et de musique. Le romanesque a besoin non de s'appesantir mais de s'attarder. La musique est tout autre :

Il fallait respecter les tempi, les mouvements, ne pas courir trop vite à la résolution mais observer les silences et les pauses [...]. Il fallait obéir au déroulement des cycles, suivre ses équinoxes intimes et ses gammes rythmiques [...]. Il fallait que tout cela fût senti, su en profondeur [...]. (p. 212)

Jeu de mains, donc, sur l'instrument qu'est l'autre. *Donc, il y eut des lèvres* (p. 212) aussi et, seulement au temps prescrit, *quelque moins vertueuse avance* (p. 214). Et puis encore, plus loin, plus profond, *donc, la mer agonisait* (p. 215)...

Si légère que Serena paraisse à ses amants, le personnage de roman qu'elle est a un poids tel dans l'action qu'elle en devient bien, peu à peu, c'est-à-dire avec l'ingrédient temporel nécessaire au roman, *la maîtresse du lieu, cheftaine en faction sur un navire chargé d'hommes dont on eût pu penser à les voir ainsi réunis en meule qu'on les menait à l'échafaud ou aux galères* (p. 228). Est-elle pour autant un personnage romanesque à la recherche (selon les définitions des dictionnaires) de quelque aventure dite sentimentale ? Et plus l'aventure sera extraordinaire, et plus elle sera répétée, plus lesdits sentiments seront estimés, parce que sublimes, inélectables — ou encore uniques. Dans *cette traversée à bien des égards initiatique* (p. 223), nous ne sommes restés qu'à la surface des éléments.

*

* *

Or, Serena Klein Todd, nous le savons, n'est pas une femme, elle est *la femme* (p. 43). Ce n'est pas un être banal, empêtré dans la

dualité de ses forces et de ses faiblesses quand il ne la domine — ou ne la cultive — pas; c'est, *mythique, [...] divine, [...] nombreuse, infinie* (p. 136), une force surnaturelle, *une femme surréelle née de la mer et plus vaste qu'elle encore* (p. 52). Et Serena de rire, *trionphante*, comme dans le rêve prémonitoire de Giusti (p. 52).

Paradoxe du personnage — à ne pas confondre avec un personnage paradoxal, mais nous y reviendrons. Son caractère, ou ce qu'il est convenu d'appeler fictivement ainsi, semble ambivalent. Nous avons donné plus haut un exemple *de ce détachement habilement dosé*. Dès l'apparition de Serena dans le roman, *impossible de jauger en elle les proportions de candeur ou de calcul* (p. 42). C'est son trait fondamental. Son ambiguïté, elle aussi la cultive. Ainsi ne répond-elle pas à une observation de Fabiani: *mais si Serena avait saisi l'allusion, elle ne le montra pas, et Fabiani eut le sentiment qu'elle dissimulait quelque chose* (p. 116) — ce qui est intentionnel. Ainsi, de l'air gêné qu'elle prend (p. 131 et 133) lorsque, pour la première fois, le nom des «Demoiselles de Numidie» est prononcé devant elle. *Bizarre femme*, pense alors Giusti. Mais ce n'est que pour mieux tomber dans le panneau et écrire: *Et quand Serena a pour moi des regards plus évasisifs dans la vie que dans le songe et des demi-sourires ambigus d'une suavité à damner un saint, [...] quand elle semble, par ses silences, contenir une mine de mystères qu'elle m'invite à déchiffrer [...]* (p. 150-151) — On connaît la suite; et qu'assurément Eva est bien sa fille lorsqu'elle se livre avec le passager Culic à une grande scène de provocation, *mi-innocence, mi-perversité* (p. 120-121). Serena est par essence, par quintessence, la femme *leurre* (p. 243). Et voilà pourquoi elle *n'avait rien de la proie quelconque* (p. 43). Et voilà pourquoi elle ricane face à Fabiani: *j'avais tout pour devenir reine, même la vanité* (p. 116). Ce qui serait peut-être assez synonymique.

Mais nous sommes là encore où roman et romanesque se confondent. Or, on l'a vu, *Klein Todd* est parfaitement traduit et défini: *petite mort au visage de femme [...], petite mort au goût d'amour* (p. 234). Elle est à la fois la force qui pousse à construire et celle qui pousse à détruire et se détruire: *mi-éros mi-thanatos*. Non, ce n'est pas elle, la proie, puisque *voilà qu'elle sourit, hautaine, à son gibier contus, meurtri de tant d'adroits sévices [...], maîtresse de ces étranges plaisirs* (p. 235). Dans ce libertinage glacé mi-XVIII^e mi-XIX^e siècle, comme dirait la romancière, sont pris au piège les hommes, tous les hommes: *Ils n'ont d'envie que pour ton corps, ils n'ont de souhait que pour ce vaste lit humide [...]. Serena, Serena, ils tombent en toi où tout est réunion, où tout est sans douleur au creuset de tes flancs mortuaires. [...] Eux s'ensevelissent dans ton ventre, sans recours, sans salut [...]* (p. 243-244)

Divine Serena? Diabolique Serena. Mais n'est-ce pas là la perversion fondamentale, c'est-à-dire le romanesque fondamental? D'où le symbolisme et l'utilité des chapitres 3 et 10 où l'action se déroule

non plus à la surface, mais sous la surface des eaux; non plus en notre XX^e siècle — quant à l'histoire —, mais à une époque lointaine où l'on s'exprimait dans une sorte de moyen-français. *Diabole réjouit de tant de paillardise et voulant en participer [...] Diabole prit plaisir à [...] desconfire, à [...] tourmenter, qui sont manières infernales de festoyer. [...] Diabole, d'un fort entrain* (p. 65) donc s'esbaudit jusqu'à ce que l'humaine nef fût *réduite à nihilité* (p. 66). C'est exactement l'emploi de la Dame occupée à *ensorcer, amignarder, brandonner amiraux du commandement par grande habileté et belle intelligence, et faire qu'iceux l'amourent et la veuillent accoler* (p. 204). Or, sur le physique et les intentions de cette noble dame, le lecteur a eu au moins un aperçu. Nous n'avons pas affaire à un personnage aux pulsions dites douteuses, mais au *deus* — au *diabolus ex machina* du roman.

D'où le paradoxe du nom que nous avons relevé en commençant. Son œuvre de mort achevée, que ce soit à la fin du chapitre 3 ou à la fin du livre, la *monstrueuse* puissance *redev[ient] en manière calme et tranquille comme pucelle sans vice ni déraison* (p. 66). La sienne s'achevant, les traits de Serena montrent *moins une tension qu'une sorte de sentiment d'attente où se mêleraient la fièvre et la sérénité selon une harmonieuse ordonnance venue peut-être d'une aisance native* (p. 219). En quoi Serena n'est pas d'une autre nature que les autres personnages de Marie José Thériault; en quoi son paradoxe n'est pas spécifiquement romanesque.

Or, sérénité se dit physiquement beaucoup plus d'un autre élément naturel, l'air, que de l'élément dominant ici, l'eau: une eau profonde, traîtresse, tempêteuse; *l'infiniment glauque, l'infiniment noir* (p. 13) sur lequel personnages et lecteurs ont embarqué dès les premières pages. Non seulement cette eau est l'élément symbolique des passions mais, dans ce roman, même l'air, au chapitre 5, prend la consistance de l'eau et ajoute à l'effroi qu'elle suscite *une menace terrible* (p. 85).

Or, sérénité se dit aussi figurément de ce qui ne peut être troublé; ce qui n'est naturellement pas le cas de l'eau — voire de la femme — de mer; ce qui n'est pas plus le cas de tous ceux que ladite Serena, froidement, cruellement, de façon *perverse*, mais non sereinement, conduit à la folie par l'érotisme d'une *union trouble* (p. 220) — si trouble que les officiers *ne sont plus deux mais un, anonyme, informe dans Serena interminable* (p. 243). Et l'adjectif *trouble*, depuis que le roman existe, pourrait bien être le synonyme parfait de romanesque. Une pratique vraiment *initiatique* n'a de fin, de sens que dans l'unité retrouvée, immanence et transcendance — non dans une vulgaire orgie, son antipode dérisoire. Elle vise à une transformation de l'individu — non à le rendre *informe* ou *anonyme*; à une conversion, non une perversion. Elle veut le rendre — enfin — véritablement humain, libre et lucide, au lieu que les mâles des *Demoiselles* retournent à un état larvaire et sombrent tels des

damnés (p. 244). *Trouble, pervers*, tel est exactement ce que Serena, comme sa fille, leur offre, cependant que les hommes, ces enfants, rêvent d'*amour*. Ce qui ne peut pas ne pas conduire à s'interroger sur leur séduction.

Eva, étymologiquement la femme, n'est rien d'autre qu'une miniature de Serena, par définition *la femme*, on le sait aussi. Son *ombre* (p. 241). Paradoxe de leur séduction: elle est *d'avance* et fondamentalement une *vengeance*; une *petite guerre* « pour le cas où » (p. 121). Sur la mer, sous la mer, la femme ne s'occupe que de *vengeance* (p. 59), ne se voit qu'en *bonne vengeresse* (p. 60), formule exquise où l'on retrouve l'alliance de mots, le paradoxe constitutif de ce — du — romanesque. C'est le *combat* [...] *muliebri* par excellence, le *combat du coït* (p. 61) n'en étant que la figuration plaisante; de même que la *petite mort* n'est que celle de la *petite guerre*, encore la même alliance de mots, le même *jeu, terrible, des apparences* où pour l'homme — l'homme seul? — *l'effroi se confond avec le désir* (p. 206).

Mais de quoi la femme désire-t-elle se venger? — Quelle question? Le fait que la vengeance soit un des plus universels ressorts dramatiques, et pas seulement romanesque, ne suffit-il pas? Non, pas vraiment. — Il convient peut-être de rappeler que dans la vengeance entre plus d'amour-propre, d'envie de se défouler que de nécessité de punir ou d'éclairer l'autre; qu'il se trouve dans la vengeance infiniment moins de sentiment de justice que de ressentiment morbide. Basse vengeance, pléonasme. L'auteur des *Demoiselles* ne fait dans la dentelle ni dans le sentiment. Cynique, peut-être; hypocrite, non pas. Ses personnages *femelles* ne se paient pas non plus de prétendues bonnes raisons. Elles ont à se venger de tout: de leurs *légitimes* qui ne s'occupent pas assez d'elles; de ceux qui, en témoigne la fin du roman, *n'ont d'envie que pour [leur] corps* — alors même que l'auteur raille celle qui proteste contre *tels esbranlements de bête brute* (p. 59), l'ingénue.

Paradoxe de la séduction: plus que vengeance et parce que tissu d'amour-propre, elle est expression de la volonté de puissance. La demoiselle que nature n'a pas mal bâtie clame haut et fort: *Suis fauve miraculeux, lionnesse ardente, frappant de sorcierie qui se hasarde à me vouloir troubler*. (p. 57) Et elle ajoute peu après: *Me sais, me veux glorieuse: venue au monde par la avance des hommes, j'aurais pu naître du giron d'un dieu*. Mais qui l'écoute? Ni son bataillon de *putes consommées et prometteuses novices* (p. 63), ni, cela va de soi, ceux qu'émeut tel appétit que *n'assoupiraient [sic] mille nymphes ensemble, quand même seraient parmi les plus forcenées en la délectation conjugale* (p. 60). Elle seule; *malgré l'heure tardive et le froid, vif à cette latitude*, peut aller et venir à *pas tranquilles* (p. 219). D'où le fait qu'elle paraisse sereine à l'homme alors qu'

Elle laisse où il lui plaît planer ses silences et tarde à resserrer la faille entre eux, qu'il soit plus impatient encore et qu'il

mendie et qu'il implore. [...] Voilà qu'il est retenu dans un lacs de chaînes puissantes, voilà qu'elle lui étreint le cœur à l'étouffer pendant que lui s'abîme dans son amour inconcevable, et voilà qu'elle sourit [...]. (p. 235)

Elle seule, personnage central mais non romanesque de ce roman, peut dire: *je suis du rêve éveillé[e]* (p. 57) — formulant ainsi autrement le paradoxe même du livre de Marie José Thériault.

Avec Serena, il n'est de paix que dans la mort, la mort définitive, surtout pas la petite: comme, dans un conflit inexpiable, d'armistice que pour refaire ses forces, de paix que des cimetières. Et si le conflictuel est, assurément, une des composantes du romanesque — mais pas seulement du romanesque —, le paradoxe ici est que ces hommes sont embarqués sur la mer, que Serena est essentiellement *femme de mer*; et, quelle que soit la valeur de cette association que seule la langue française semble pouvoir se permettre, que le rapport à la mer océane conduit tout naturellement à un rapport à la mère biologique. Giusti méditant devant l'une ne peut parler que de l'autre: *Je mis plusieurs heures à naître, m'a-t-on dit. Sans doute répugnais-je à sortir de mon élément premier, ignorant encore que je me laisserais appeler par lui pendant toute mon enfance, que j'y retournerais pour de bon à l'âge d'homme?* (p. 73) Aussitôt donc, il parle de sa mère et si longuement qu'il imagine l'impatience de la destinataire de sa lettre, sa fille: *Alors, où veux-tu en venir?* (p. 76) Tout simplement à exprimer, selon ses propres termes,

*l'insondable mystère qui me poursuivrait toute ma vie, avec lequel j'entretiendrais une **relation utérine**⁵. Déjà, je me sentais en **sécurité**⁶ avec la mer en même temps que **repoussé**⁷ par elle: flux et reflux primordiaux qui modèlent plus tard nos liens sans cesse noués et dénoués.* (p. 79)

C'est alors logiquement, de cette logique romanesque qui n'est la plupart du temps que celle de l'absurde, que Giusti parle de *femme surréelle* (p. 80), ce qui n'est pas sans rappeler ce que symbolise pour lui Serena elle-même (p. 52).

Or Fabiani, au chapitre 6, a le souvenir aussi d'étranges rapports entretenus avec sa mère et le lait symbolique qui n'est pas, comme chez Yourcenar, celui de la mort, mais celui de la peur. La fin du chapitre 11 voit le commandant *Giusti replié en fœtus, lourd, lourd, désespéré, seul* (p. 218) après la grande scène dite d'amour évoquée plus haut; la fin du chapitre 6 ne montre pas un lieutenant Fabiani en meilleur état dans des circonstances identiques. Il semble clair que

5 Souligné par nous.

6 Souligné par l'auteur.

7 Souligné par l'auteur.

nous sommes là, pour reprendre le titre bien connu de Marthe Robert, devant un *roman des origines* qui fournit aussi les *origines du roman*, c'est-à-dire définit le romanesque de Marie José Thériault⁸.

Dans ce livre, la mer symbolise la peur, qui trouble, et fait naître le désir, tout aussi trouble, d'avoir peur. C'est assurément un des thèmes majeurs de l'ouvrage, une des expressions les plus constantes du paradoxe romanesque. Dès la deuxième page du livre, il est dit qu'elle réveille les peurs primordiales de l'enfance, surtout la nuit, elle suscite une sorte d'horreur sacrée (p. 12). Deux chapitres développent principalement ce thème, deux chapitres qui se font écho — comme le livre tout entier paraît construit sur une vaste symétrie, un vaste vortex : le chapitre 5 et le chapitre 8. Le premier de ces chapitres décrit pendant vingt pages les aspects et les effets de la brume de mer, menace terrible (p. 85), hantise du marin. C'est que le brouillard écrase l'être mieux que l'ombre (p. 85). Dans le second, pendant plus de vingt-cinq pages, se déchaîne la tempête, y compris dans la phrase de l'auteur. Le spectacle est hallucinant. La mer n'est plus qu'un vaste champ de bataille où piaffe une cavalerie de juments blanches aux naseaux frétillements et aux crinières échevelées. (p. 164) Encore un champ de bataille, encore de ces cavales... Or, ici aussi, ce n'est pas d'amour qu'il faut parler, mais de haine (p. 163); ce n'est pas de passion et de son expression érotique, mais de comportements cycloniques [...] typiques (p. 161). Et Serena est la mer. La mer avec laquelle revient nécessairement, naturellement, l'angoisse (p. 13), comme, paradoxalement, chaque fois que le Maria Theresa G. quitte le bassin rassurant d'une mer intérieure ou le berceau d'un fleuve. Mais c'est dans l'angoisse, et dans l'angoisse née d'une femme dite aussi rassurante, que l'homme quête une apparence, une illusion de paix. L'homme, lui, dont on ne saurait trop admirer la nature virile, se complait dans le cocon où elle le maintient, il se délecte de l'atmosphère de serre chaude qui imprègne les parois de sa prison vivante (p. 222). Il ne veut pas voir, ne veut pas sentir que cette serre est celle d'un rapace — même si la demoiselle de Numidie est plutôt une sorte de grue⁹.

*

* *

Serena Klein Todd, personnage de roman et personnage central du roman dans la mesure où l'intrigue, comme on dit si bien, dépend d'elle pour l'essentiel: cela semble fort clair. Serena Klein Todd, personnage romanesque avec ses pulsions, ses contradictions, ses élans, ses retombées (au moins) tout aussi grisantes? Assurément non. Là réside peut-être le premier paradoxe que propose le roman de

8 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

9 Voir plus haut, *Serena, assise en face de Fabiani*, p. 124.

Marie José Thériault: en ce sens que son personnage principal, de femme fatale, est beaucoup plus l'incarnation du *fatum*, inflexible, inexorable, et avance avec une sécheresse glacée; telle une mécanique de précision dans un film d'épouvante.

*En pareil cas, le sentiment, le bon sens, la vibration d'humanité restent muets et sont dominés par une logique froide et absolue qui représente la déviation la plus redoutée du psychisme [...] et qui, malgré des apparences extérieures parfois au premier abord normales, fait de l'individu un être inhumain et redoutable.*¹⁰

Son nom seul est romanesque: d'un romanesque miroir de celui des hommes qui se figurent, les pauvres petits, cul par-dessus tête, qu'il est possible d'atteindre la *sérénité* par son contraire: la *petite mort*, elle-même obtenue au terme de cavalcades tempêteuses, au paroxysme des sensations les plus sulfureuses. Ce qui montre plutôt qu'en fait, ils ne se l'imaginent pas, cultivant infantilement l'illusion — cette illusion de quoi peut se nourrir aussi le chant poétique. Illusion ancienne, à laquelle répond la non moins ancienne perversité de qui l'accepte sciemment et sans jamais dévier de sa ligne, de servir de *leurre* à ces infirmes. Serena n'est à tout prendre, que le énième avatar de la *femme galante* qui ne cherche à engager que par un vice de [sa] complexion¹¹.

Des infirmes? Montaigne eût parlé de *boiteux*¹², ces boiteux parodiés par Serena *claudiquant* (p. 134) alors même qu'elle est la seule à savoir, ferme sur ses deux jambes, à la proue du «Maria Theresa G.» ou sur «les Demoiselles de Numidie», où elle va et comment elle y va. Malgré son nom, elle n'est pas double, ni contradictoire. Féroce, impitoyable, elle joue de la débilité de ceux qui ont éprouvé que la femme ordinaire — l'être ordinaire — est, par définition, *la promesse non tenue* (p. 124); et qui s'imaginent — c'est sans doute le paradoxe fondamental —, passant de l'ordinaire au clinquant, que celle qui les éblouit pourrait tenir, elle, sa *promesse*. Puisque cela ne peut que mal finir, ils se seront au moins grisés. N'est-ce pas dans l'alcool ou quelque drogue similaire que se conservent la plupart des ombres dont grouille ce monde?

La Princesse de Clèves, a-t-on écrit, est le type même du *roman paradoxal*, en ce qu'il est le *roman du roman impossible*¹³: qu'il s'agisse du cadre de l'intrigue, des portraits, de l'analyse, de la didactique, de la composition, de l'écriture... C'est tout autre chose que propose Marie José Thériault, et pas seulement parce que son

10 Henri Baruk, *Psychoses et névroses*, Paris, P.U.F., 12^e éd., 1977 [1946], p. 27.

11 La Bruyère, *Caractères*, chap. 3, «Des femmes», § 22.

12 Montaigne, *Essais*, 3, titre du chapitre 11.

13 Alain Niderst, *la Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973.

héroïne n'a pas exactement la vertu de celle de Marie-Madeleine de La Fayette. Son roman est celui du paradoxe romanesque en ce sens qu'il est celui d'hommes qui croient que l'illusion leur fera atteindre précisément ce que, de toutes leurs forces, ils ne veulent jamais atteindre: la sérénité par la lucidité ou la lucidité dans la sérénité. Romanesque au premier degré. Attitude commune de qui *aime mieux la chasse que la prise*¹⁴; et qui se tue, romanesquement, comme dans l'*Ecclésiaste*, à la *poursuite du vent*.

Il n'est guère que quatre types de romanesque concevables. L'un du chimérique retour au paradis perdu, qui fonde le roman dit de l'impossible, dans lequel entre aussi son double, son jumeau, le roman des lendemains qui chantent; mythe d'un âge d'or passé ou à venir, c'est toujours le même romanesque de l'impossible. Le second, qui s'oppose fondamentalement à ce romanesque de la fuite, est celui de l'adaptation difficile (mais le romanesque ne se nourrit-il pas d'obstacles?), longue (mais le romanesque ne se nourrit-il pas de durée?), sans cesse remise en cause (mais le romanesque ne se nourrit-il pas d'aventures?) aux réalités de la vie. Les réalités? alors que toujours, si on sait les regarder, elles dépassent la fiction? Pouah! ce romanesque de l'accessible, qu'on trouve parfois dans le roman dit d'éducation, n'est pas assez excitant.

Le sont bien plus, en effet, les deux autres, qui tous les deux plongent leurs racines dans le pervers et font le miel — et le beurre — des analystes. Pervers de l'interdit, romanesque de la chute d'autant plus délicieuse qu'on y trouve et le plaisir de la faute et les joies du remords, de la punition, du perpétuel recommencement: de l'impossible — de la duplicité — vécus au quotidien. Pervers que rejette l'autre type de romanesque: il ne vit, lui, que de l'interdit d'interdire, de la revendication permanente, de l'instabilité qui se proclame liberté, de l'enchaînement aux pulsions sous prétexte de déchaînement irrépressible. *Un amour jugé jusque-là sincère*, est-il écrit dans *les Demoiselles*, *peut devenir odieux subitement, à cause de peu de chose, à cause de rien*. (p. 124) Mais que signifie donc *sincère*? Et qu'est-ce aussi que le mot «*amour*» dans sa plus littérale étymologie grecque (p. 128), alors que le grec distingue deux genres d'amour, *eros*, qui s'exhibe partout, et *philia*, infiniment moins m'as-tu-vu? Ce qui ne signifie pas qu'ils s'opposent nécessairement. Dualité n'est pas duplicité. Mais c'est bien de duplicité, larmoyante ou provocante, répressive ou agressive, que se nourrissent ces romanesques de la perversion. Au bout du compte, le paradoxe romanesque de ce livre, dont les yeux et le nom de Serena Klein Todd sont le reflet, est peut-être de conjuguer ces deux types de perversion, comme la présentation de Serena conjugue deux techniques

14 Pascal, *Pensées*, Lafuma/Brunschwig, 136-139.

descriptives; d'illustrer qu'aux *origines* et à la fin d'un désir de transgression, il n'y a que régression. Et le cycle recommence. Et tout roman est porteur, indéfiniment, d'autres romans. Ce qui serait peut-être la perversion, l'illusion, l'absurdité, l'inadéquation, le paradoxe même romanesques.

Mais on ne peut pas oublier que le personnage principal est et demeure celui de la femme mythifiée et mystificatrice; qui n'est plus un être vivant et périssable; qui peut donc, exactement à tout prix, conduire au néant ses amoureux ennemis. Romanesque au second degré ou rupture de ce que nous avons appelé paradoxe romanesque? C'est un vieux thème, plus ancien encore que l'époque de la construction des «Demoiselles de Numidie», que celui de la femme perverse, universelle séductrice. Et le nom de la femme, c'est la vie? La mer est à l'origine de toute vie? La femme, celle qui donne la vie? À condition, si l'on ne veut pas lutter les yeux ouverts, de se laisser bercer ou flotter, en surface, et de ne pas plonger dans les *profondeurs de l'abîme* où se trouve sans doute tout à la fois le premier et le dernier paradoxe romanesque: celui des structures psychiques de l'auteur; l'auteur *montrant enfin à l'horizon la découpe incertaine* du livre, lorsque tout est consommé, et souriant étrangement:

*Quelle est celle île triste et noire? — C'est Cythère.*¹⁵

15 Charles Baudelaire, «Un voyage à Cythère», les *Fleurs du mal*.