

Terr(it)oir(e) de l'imaginaire benoïtien

Malek Garci

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de  
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Février 2016

© Malek Garci, 2016

**UNIVERSITÉ CONCORDIA**

**École des études supérieures**

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par : Malek Garci

intitulé : Terr(it)oir(e) de l'imaginaire benoïtien

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

**Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

\_\_\_ Sophie Marcotte \_\_\_\_\_ Président  
Nom

\_\_\_ Geneviève Sicotte \_\_\_\_\_ Examineur  
Nom

\_\_\_ Anne-Marie Portier \_\_\_\_\_ Examineur  
Nom

\_\_\_ Sylvain David \_\_\_\_\_ Directeur  
Nom

Approuvé par : \_\_\_\_\_  
Directeur du département ou du programme d'études supérieures

\_\_\_\_\_ 2016 \_\_\_\_\_  
Doyen de la faculté

## RÉSUMÉ

Terr(it)oir(e) de l'imaginaire benoïtien

Malek Garci

La critique littéraire a fait de l'œuvre de Pierre Benoit, romancier français de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, un ensemble divisible en deux catégories : celle des romans « exotiques » et celle des romans dits « du terroir ». Au-delà de cette barrière réductrice de la différenciation géographique, le présent mémoire vise notamment à montrer que cette bipolarité n'est qu'apparente et que, tout au long de sa carrière d'écrivain, c'est un même schéma que Pierre Benoit aura scrupuleusement observé, peu importe l'espace romanesque. Une étude formelle des romans du terroir – ceux que la critique a le moins investigués –, des modalités narratives à l'œuvre dans ces écrits de même que des types d'interactions que l'on y retrouve permettent la mise en place d'une « méthode » benoïtienne. Pareillement, l'analyse de la relation entre espace romanesque et personnage met en lumière une manière de procéder qui témoigne d'une modernité à contre-époque, sa mise en scène se rapprochant de celle de la tragédie antique alors que son héroïne la plus emblématique rappelle étrangement la Thérèse Desqueyroux de François Mauriac. Enfin, ces premiers résultats, une fois soumis à l'aune de la comparaison avec certaines des œuvres les plus « exotiques » de Benoit, confirment les ressemblances et autres similitudes que l'on pressentait entre celles-ci et ses œuvres du terroir, principalement au niveau des personnages en présence et de l'emploi de la spatialité romanesque.

## ABSTRACT

Literary criticism has made the work of Pierre Benoit, French novelist of the first part of the twentieth century, a whole dividable into two categories: the first comprised of the "exotic" novels and the second regrouping the novels considered "du terroir". Beyond this narrow barrier of geographical differentiation, this thesis aims to show that this bipolarity is but a mirage and that, throughout his writing career, it is the same pattern that Pierre Benoit has scrupulously observed, regardless of the novelistic space. A formal study of "du terroir" novels – those least investigated by critics –, of narrative methods employed in these writings as well as of some types of interactions that they encompass allows the establishment of a 'benoitian method'. Similarly, analysis of the relationship between novelistic space and character highlights a way of proceeding which demonstrates a Modernity opposite and before its time, the novel's staging approaching that of ancient tragedy while their most iconic heroine oddly reminds us of François Mauriac's Therese Desqueyroux. Finally, these first results, once subjected to comparison with some of the more "exotic" works of Benoit, confirm other similarities and resemblances that we presaged between them and "du terroir" writings, mainly concerning the characters in presence and the use of novelistic spatiality.

## REMERCIEMENTS

L'un des moments les plus délicats dans la rédaction d'un mémoire ou d'une thèse est bel et bien celui où, devant une énième page blanche, vous vous apprêtez à remercier les personnes qui ont contribué à l'achèvement de ce travail. Privilégier l'ordre alphabétique pour ne pas heurter certaines sensibilités, citer l'incontournable ami/e qui a été présent/e lors des moments de doute, rappeler la fois où cet/te autre vous a prêté un livre dont vous pensiez avoir rêvé l'existence – oui, vous rêvez de cela quand vous rédigez un mémoire – ou alors chaleureusement remercié votre grand-mère/grand-père qui a toujours cru en vous, etc. Oui, rédiger une centaine de pages où vous tentez de donner vie et consistance à une fugitive « impression de lecture » n'est (presque) rien comparé à la rédaction de vos remerciements.

Je commencerai donc par Sylvain David, non pas parce que la coutume veut que je remercie mon directeur de recherche mais parce qu'il lui a certainement fallu beaucoup de patience et de chocolat arrosé au café tout le long de cette aventure.

Sophie Marcotte, également. La gentillesse dont elle a fait montre à mon égard, et ce, dès mes premiers jours ici, n'est pas de celles que l'on oublie. Andréanne et Robin, je ne vous oublie pas non plus, vous qui m'avez tellement facilité la vie en me facilitant l'accès à ce laboratoire où je rédige ces lignes.

Peut-on remercier un lieu ? Oui, probablement. Concordia, université que j'ai choisie car j'aimais son nom à la consonance mythologique, tes gardiens de nuit qui sont venus à mon secours un nombre incalculable de fois, toutes les fois où j'oubliais ma carte d'accès, ces amis que tu m'as offert l'occasion de rencontrer et ces nuits passées entre tes murs ...

Lissou, parce que ... Je ne sais même pas par où commencer mais c'est à cela que sert un frère, m'a-t-on dit.

Et, enfin, Sliwa et Rouhi, vous vous reconnaissez. Ma mie, on a trop vécu ensemble pour que j'aie besoin de parler et lui, il sait bien – j'espère – tout ce que je ne dirai pas.

## Table des matières

Introduction .....	1
<b>1. De la narration à la théâtralisation ou histoire(s) d'une narration en scène(s) .....</b>	<b>9</b>
1.1. Qu'est-ce que la narration ?.....	9
1.1.1. Histoire de narrer .....	9
1.1.2. Structure narrative des romans de Pierre Benoit .....	12
1.2. Des romans en actes.....	14
1.2.1. Entre romans et tragédies .....	14
1.2.2. Un exemple : <i>Mademoiselle de la Ferté</i> .....	17
1.3. De l'introduction à une narration théâtralisée .....	19
1.3.1. Vous avez dit « introduire » ?.....	20
1.3.2. Incipit benoïtien .....	21
1.3.3. Le narrateur benoïtien .....	24
<b>2. La ronde des personnages.....</b>	<b>28</b>
2.1. La description des personnages.....	29
2.1.1. La notion de personnage .....	30
2.1.2. Description physique des protagonistes .....	32
2.1.3. Portrait moral et description psychologique .....	35
2.2. Les personnages et leurs motivations .....	38
2.2.1. Le héros benoïtien, ou l'entre-deux-quêtes.....	39
2.2.2. Des femmes « passion » .....	42
2.3. Interaction en terr(it)oir(e) benoïtien .....	46
2.3.1. Interaction <i>in libro</i> .....	46
2.3.2. Les trois font la paire : étude de cas.....	49
2.3.3. De l'interaction avec le lecteur.....	53
<b>3. Terroir, récurrence et mise en place d'une identité géographique .....</b>	<b>58</b>
3.1. Un cadre spatial interchangeable .....	60
3.1.1. Spécificités géographiques du lieu-dit « terroir » .....	60
3.1.2. Modalités de la description .....	61
3.2. Entre deux espaces et l'entre-deux narratif .....	71
3.2.1. Le récit hors-terroir .....	72
3.2.2. Le retour annonciateur du dénouement .....	75
3.2.3. Terroir, ailleurs et voix narrative(s) .....	78
3.3. Benoit, le terroir et les autres .....	79
3.3.1. Le lieu-dit « terroir », miroir et clé du personnage .....	80
3.3.2. <i>Thérèse Desqueyroux</i> , Mauriac et le terroir .....	82
3.3.3. Terroir, ici et ailleurs, ces espaces qui façonnent .....	86
Conclusion .....	91
Bibliographie .....	95

## Introduction

Président de la Société des gens de lettres (1929-1930), membre démissionnaire de l'Académie française<sup>1</sup>, auteur d'une cinquantaine de romans et d'autant de succès, les titres dont Pierre Benoit demeure le plus fier sont probablement celui de père détrôné de la dernière des reines atlantes et de narrateur – mal informé – de l'histoire d'un secret landais. De fait, *L'Atlantide* et *Mademoiselle de la Ferté* peuvent résumer l'ensemble de l'œuvre du romancier, en évoquant et en résumant, chacun à sa façon et chacun dans sa sphère d'action, les deux versants de sa production romanesque : les romans de l'Ailleurs et les romans dits du « terroir<sup>2</sup> ». Ce sont ces derniers qui, dans le cadre du présent mémoire, nous intéressent.

Ainsi donc, Anne, qui a été abandonnée par Jacques, attend, terrée au fond de ses marécages, l'occasion de laver les affronts infligés par cet infidèle. Alberte, la brune et langoureuse Alberte, dans les veines de qui coule ce dangereux sang créole, vivant en ermite dans sa maison de campagne, ne connaîtra l'éveil des sens qu'à l'âge – tardif – de quarante-deux ans. Aude de Maisoncelles s'exilera cinq ans jusqu'au Zimbabwe avant de trouver le courage de passer à l'acte, avec les conséquences que l'on sait... Mais nous nous égarons et notre lecteur, peut-être, souhaite-t-il être introduit à ces classiques de l'art romanesque tel que le concevait Pierre Benoit.

*Mademoiselle de la Ferté*<sup>3</sup>, chef-d'œuvre de Pierre Benoit, histoire d'amour, de haine et de vengeance, Sodome et Gomorrhe en plein terroir landais... Ou, simplement, l'histoire d'une jeune fille qui a dû apprendre, très jeune, à ne compter que sur elle-même. Anne de la Ferté a à peine 17 ans quand son père décède, aussi subitement que tragiquement. Rapidement, elle se rend compte que sa mère et elle sont ruinées et qu'il ne leur reste plus qu'à s'exiler dans leur domaine de la Crouts, entouré d'une campagne inhospitalière et marécageuse. Elle y rencontre

---

<sup>1</sup> Élu en 1931, il en démissionne en 1959, protestant ainsi contre le veto qu'oppose le général de Gaulle, alors Président de la République française, à l'élection, parmi les Immortels, de Paul Morand, grand ami de Pierre Benoit et qui avait collaboré, en tant qu'ambassadeur de France en Roumanie, avec le régime de Vichy.

<sup>2</sup> Nous appelons « romans du terroir » les œuvres romanesques de Pierre Benoit dont l'intrigue principale se déroule en France et, plus particulièrement, dans le Sud-Ouest hexagonal. Ces romans « franco-français », s'ils font la part belle aux paysages de forêts et de marécages mystérieux, contiennent toutefois, un épisode narratif dont l'action a pour théâtre un espace autre, un ailleurs étrange, pendant de ce terroir-ami. Cf. « 3.1.1. Spécificités géographiques du lieu-dit "terroir" ».

<sup>3</sup> Benoit, Pierre (1966 [1923]), *Mademoiselle de la Ferté, Œuvres romanesques illustrées*, tome I, Paris, Albin Michel, p. 1145-1352. Il sera dorénavant le plus souvent fait référence à cette œuvre par l'abréviation de *Mademoiselle*.

Jacques de Saint-Selve. Ensemble, ils construisent des châteaux en Espagne, mais le destin de Jacques se jouera en Guyane française dont il reviendra dans un cercueil, escorté par Galswinthe, sa veuve. Cette dernière ayant emménagé dans la propriété héritée de feu son époux, propriété qui jouxte celle d'Anne, les deux jeunes femmes, inévitablement, finissent par se rencontrer. Plus inévitablement encore, un lien – d'amitié ? de rivalité ? – ambigu se noue entre elles. Galswinthe, de santé fragile, meurt quelques mois plus tard, faisant d'Anne sa seule héritière. Après avoir rendu à la famille de Jacques les bienfaits dont elle avait fait montre à son égard<sup>4</sup>, elle consacre le restant de ses jours à des œuvres de charité et sa fortune à doter des jeunes filles qui, comme elle, étaient trop pauvres pour être épousées.

*Alberte*<sup>5</sup> a été le dixième roman de Pierre Benoit à paraître. Ce dernier, qui avait coutume de vanter l'importance du pseudo-hasard dans la mise en place et le déroulement de n'importe quelle intrigue romanesque, a fait de ce roman la peinture d'une histoire de rendez-vous manqués, au dénouement tragique et infanticide. Alberte, l'héroïne éponyme du roman, embrasse à peine la quarantaine lorsque Franz l'embrasse la première fois. Mais voilà, Franz, natif de Prusse, ingénieur en mécanique de son état, tout juste aurolé de ses blessures de guerre récoltées aux côtés des Français, est fiancé à Camille, qui n'est autre que la fille d'Alberte. Cette situation est néanmoins vite résolue par le décès opportun de la jeune inopportune, qui survient alors qu'elle se trouve au volant de son puissant bolide, mis au point par Franz et quotidiennement aussi bien que minutieusement inspecté par ses soins. Alberte et le quasi-veuf se consolent l'un l'autre de cette perte, à Paris, au milieu de soupers et de dîners dansants, ou encore dans les bijouteries et les ateliers des couturiers à la mode. Mais, très vite, Franz finit par se lasser d'Alberte lorsqu'une nouvelle jeune fille fait son apparition. Le jeune ingénieur aurait mieux fait de ne pas sous-estimer la peine d'une mère et encore moins la jalousie d'une maîtresse que l'on délaisse. Pierre Benoit nous livre ici le récit à rebours – confession qu'Alberte fait parvenir à son avocat en vue de son procès pour complicité de meurtre sur la personne de sa fille – de ces histoires d'amour enchevêtrées qui tournent mal.

---

<sup>4</sup> En faisant en sorte d'hériter à sa place de la fortune de Galswinthe et s'arrangeant ensuite pour précipiter sa ruine en s'associant avec leur principal concurrent.

<sup>5</sup> Benoit, Pierre (1967 [1926]), *Alberte, Œuvres romanesques illustrées*, tome II, Paris, Albin Michel, p. 217-402.

Aude-Marie-Élisabeth de Maisoncelles, héroïne de *Seigneur, j'ai tout prévu...*<sup>6</sup>, a vingt-deux ans lorsque son père se remarie avec Mlle Edmée-Mahaut de Mahy, qui n'a que sept ans de plus qu'elle. Comment cette jeune femme, qui idéalisait son père jusqu'à la déraison, qui avait perdu très jeune sa mère, aurait-elle pu accueillir autrement qu'en l'ignorant et en lui faisant l'affront de ne pas assister au mariage, celle qui, dans son cœur et jusqu'au plus profond de son âme, lui volait son père ? Le jour des noces, c'est tout simplement qu'elle s'embarque pour le Zimbabwe, prétextant une mission archéologique de la plus haute importance à mener dans ces contrées lointaines. Inutile de s'attarder sur les cinq années qu'elle y passera. Précisons simplement que son exil prendra fin à la suite de ses retrouvailles avec une ancienne conquête de son père qui lui révèle à mi-mots que ce dernier n'est pas heureux et que sa chère et tendre le trompe au vu et au su de tous. Le retour en France d'Aude précède d'à peine quelques semaines le décès du marquis de Maisoncelles. Mahaut est accusée de l'avoir empoisonné, sa relation adultérine avec Eugène Laërte servant de mobile et témoignant de son peu de moralité tandis que la jeune fille épouse peu après l'amant de sa belle-mère, un homme qu'elle méprise. Or, Eugène est l'un des rares à savoir que Mahaut est innocente et que la belle Aude ne l'est peut-être pas autant qu'elle voudrait le faire croire. Il est assez ironique ici que le seul personnage à s'en sortir indemne – et même enrichi – soit celui qui était mû par les motifs les plus bas.

Ces écrits appartiennent à un pan de l'œuvre de Benoit auquel nous référons par la dénomination de « romans du terroir<sup>7</sup> », appellation qui renvoie au lieu central où se déroulent les principaux faits qui y sont narrés. Ce lieu, ce « terroir », est défini par une zone géographique assez vaste, mais dont l'épicentre est la ville d'Albi, berceau de la famille de notre romancier et qui l'a vu naître. Mais ce qui fait surtout l'intérêt de ces romans, c'est, comme nous allons tenter de l'explicitier, l'atmosphère particulière qui y règne et qui semble se répéter, toujours la même, d'un roman à l'autre. Cela fait du terroir un lieu unique, récurrent, et cette récurrence est au cœur de notre interrogation. De même, l'opposition (de surface ?) entre ces écrits et les autres, que la critique a coutume d'appeler ses « romans exotiques », retient particulièrement notre attention. En effet, hormis le cadre spatial, existe-t-il vraiment une réelle différence – quant à la structure,

---

<sup>6</sup> Benoit, Pierre (1968 [1943]), *Seigneur, j'ai tout prévu...*, *Œuvres romanesques illustrées*, tome IV, Paris, Albin Michel, p. 567-737. Il sera dorénavant le plus souvent fait référence à cette œuvre par l'abréviation de *Seigneur*.

<sup>7</sup> Les romans dits « du terroir » de l'œuvre benoîtienne sont plus nombreux. Cependant, compte tenu de la nature du présent travail, nous avons sciemment limité notre corpus aux trois œuvres précitées. Néanmoins, pour les besoins de notre démonstration, nous nous réservons le droit de référer à d'autres.

l'intrigue, l'évolution des personnages, etc. – que ces derniers évoluent en France ou dans des contrées plus mystérieuses ?

L'importance de la notion de répétition à l'œuvre dans les écrits benoitiens a été d'abord soulevée par Johan Daisne, à propos de *Diadumène* et des *Suppliantes*<sup>8</sup>, les premiers – et uniques – recueils poétiques de notre romancier :

[Pierre Benoit] dessine au pochoir des poèmes [...], au cours desquels, avec une incomparable fidélité à son premier modèle, il esquisse mille et une variations sur un même thème, trésor fantastique d'une économie traditionnelle. [Ces] vers classicoromantiques nous offrent trait pour trait le plan et le résumé des futurs romans de Benoit<sup>9</sup>.

Il ajoute même, un peu plus loin, que « tous les romans de Pierre Benoit pris un à un peuvent être considérés comme la résultante et le développement prismatique de ces poèmes<sup>10</sup>. » L'auteur lui-même, lors d'une série d'entretiens accordés à Paul Guimard en 1957, ne s'en cache pas<sup>11</sup>, ce qui, si besoin est, démontre déjà l'importance de cette notion pour qui veut travailler sur son œuvre.

Depuis les années quatre-vingt, l'on note un certain regain des travaux<sup>12</sup> sur Pierre Benoit et son œuvre. Malheureusement, ceux-ci restent rares et le nombre de ceux qui les entament se compte sur les doigts de la main. Autre élément à déplorer, une grande majorité d'entre eux s'intéressent surtout à ses œuvres exotiques ou d'inspiration orientale et à la place qu'y occupent les mythes et les légendes. Cependant, et bien que la recherche universitaire semble s'en désintéresser en estimant que son œuvre n'est pas digne de recherches<sup>13</sup>, il est un groupe de

---

<sup>8</sup> Respectivement : (1914) et (1920), Paris, Oudin, 114 p. et Paris, Albin Michel, 255 p.

<sup>9</sup> Daisne, Johan (1963 [1960]), *Pierre Benoit ou l'éloge du roman romanesque*, trad. du néerlandais par Maddy Buisse, Paris, Albin Michel, p. 17-18.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>11</sup> « Le plus curieux, dans ces deux volumes, déjà mon œuvre romanesque était pour ainsi dire préfigurée. [...] Si aujourd'hui je manquais de sujets, je crois que je n'aurais qu'à me référer à tel poème des *Suppliantes* [...] pour trouver tout de suite un sujet de roman. » [Notre transcription]

<sup>12</sup> En guise d'exemples : Alsaid, Mouna (2009), « L'image de l'Orient chez quelques écrivains français (Lamartine, Nerval, Barrès, Benoit) », thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, 186 p. ; Mallat, Hyam (éd.) (2008), *La rencontre de Pierre Benoit et Georges Lecomte de l'Académie française avec le Liban. Correspondances inédites*, Paris, Geuthner, 170 p. ; Foucart, Claude (dir.) (1987), *Mondes étrangers : Pierre Benoit. Actes du colloque du 23 mai 1987*, Lyon, CEDIC et Université Lyon III, 189 p. ; Cheaid, Hassan (1986), « Essai d'analyse structurale et stylistique de deux romans de Pierre Benoit. *La Châtelaine du Liban* et *L'Atlantide* », thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 294 p.

<sup>13</sup> Cf. Arango, Daniel (2014), « Adieu au cinquantenaire de la mort de Pierre Benoit (1886-1962) », *Les Cahiers des Amis de Pierre Benoit*, n° 24, Gramat, Association des Amis de Pierre Benoit, p. 180 : « [...] ne désespérons jamais de cette malle aux trésors qu'est l'œuvre, plus ou moins accessible, de Pierre Benoit. On sait ce qu'on va y trouver ; et ce qu'on n'y trouvera pas ou guère (un sujet de thèse par exemple). »

fidèles lecteurs<sup>14</sup> qui, à travers la publication de *Cahiers* annuels, entretient vive sa mémoire. Par conséquent, il n'existe pas d'études – au sens académique du terme – concernant la partie de son œuvre (les romans dits « du terroir ») sur laquelle nous projetons de travailler<sup>15</sup>.

Jean-Paul Török, à la suite de Johan Daisne, relève également cette importante caractéristique de l'œuvre benoîtienne. Il écrit au sujet de *Kænigsmark*<sup>16</sup>, premier des romans de Pierre Benoit à paraître :

Son intérêt résulte surtout du fait qu'il constitue pour son œuvre future une sorte de banc d'essai, où fut mis au point le prototype de toute une série de romans qui, avec plus ou moins de variantes, avec plus ou moins de perfectionnements, reproduisirent le modèle initial. Cela est vrai pour la typologie *ne varietur* des personnages aussi bien que pour le schéma général que l'on peut énoncer ainsi : un homme jeune, de modeste origine, sans qualités particulières et la plupart du temps désargenté, se trouve soudainement transporté, par un coup de hasard miraculeux, dans un pays étranger où il vivra de folles aventures pour l'amour d'une femme étrange [...]. Et cela, dans un décor immuable de château du bout du monde, au milieu d'une profusion de fourrures, de robes du soir, de bijoux, d'iris et de roses, et de cigarettes d'Orient<sup>17</sup>.

« Prototype », « typologie *ne varietur* », « schéma général » ou « décor immuable », tous ces termes renvoient à une similitude entre les différents romans de Pierre Benoit mais aussi, et moins glorieusement peut-être, à une sorte de formule ou de « procédés de composition [qui seraient] les mêmes<sup>18</sup> ». Török ne limite donc pas ici son observation aux seuls romans exotiques mais la généralise à la quasi-totalité de l'œuvre romanesque de notre auteur, y incluant par là même ses œuvres du terroir.

Pour ce qui est de ces dernières, il établit entre elles un parallèle qui transcende le simple cadre spatial. Aude de Maisoncelles, l'héroïne de *Seigneur, j'ai tout prévu...*, serait « une nouvelle femme criminelle, petite sœur d'Alberte et cousine de Mlle de la Ferté<sup>19</sup> ». Au-delà du crime passionnel que toutes trois commettront – paradoxe de la fatalité benoîtienne – de sang-froid les unit un même attachement à un lieu, cette maison familiale qui porte secrètement en elle la clé de leurs actes transgressifs. Comme le fait donc remarquer Török :

---

<sup>14</sup> Association des Amis de Pierre Benoit.

<sup>15</sup> Jean-Paul Török y consacre néanmoins un chapitre de son ouvrage, « Les romans du terroir », (2004), *Benoit*, Puisseaux, éditions Pardès, coll. « Qui suis-je ? », p. 101-116.

<sup>16</sup> Benoit, Pierre (1966 [1918]), *Kænigsmark, Œuvres romanesques illustrées*, tome I, Paris, Albin Michel, p. 9-224 (215 p.).

<sup>17</sup> Török, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 32.

<sup>18</sup> Benoit, Pierre et Guimard, Paul, *op. cit.*, p. 58.

<sup>19</sup> Török, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 110.

Par-delà l'école symboliste et les disciples de Baudelaire, théoricien des « correspondances » et de la synopsis universelle, Pierre Benoit renoue avec la tradition du romantisme allemand dont Madame de Staël, dans *De l'Allemagne*, résumait le sens dans la formule : « Considérer l'univers entier comme un symbole des émotions de l'âme »<sup>20</sup>.

Or, il semble que pour les héroïnes benoitiennes, l'univers semble se résumer à l'immensité d'une maison – et, pour celles des romans de notre corpus, au caractère sauvage d'une région, celle où Pierre Benoit passait, enfant, ses vacances.

Pour en revenir à Johan Daisne, ce dernier, dans son relevé des « Qualités poétiques<sup>21</sup> » de l'œuvre benoitiennne, met également en avant son caractère cyclique – porté à son paroxysme dans *Lunegarde*<sup>22</sup> où les lieux de départ et d'arrivée coïncident – ou encore les nombreux contrepoints qui la jalonnent – « les divers volumes de son œuvre forment entre eux ou avec d'autres classiques connus de merveilleux contrepoints<sup>23</sup> ».

Tous ces éléments nous amènent à croire qu'un tissu de résonances parcourt l'ensemble des écrits romanesques de Pierre Benoit et que, loin de se circonscrire aux simples lieux et personnages, il pourrait y avoir là une plus forte signification. Quels sont alors les principaux éléments fédérateurs de la résonance et de la similitude dans les romans du terroir de Pierre Benoit ? S'agit-il d'un système d'échos restreint à ce groupe de romans précis ou bien peut-on parler d'un phénomène qui engloberait l'ensemble de sa production romanesque ?

Comme l'a constaté la critique, les romans exotiques de Pierre Benoit mettent en place un système d'échos et de renvois. Le recours à l'intertextualité, la convocation systématique d'une même trame, aussi bien narrative qu'esthétique, et qui se redessine chaque fois, nous amène à penser que ces écrits sont le foyer d'une réflexion manifeste. Notre hypothèse de recherche est donc la suivante : nous postulons que nous sommes face au même phénomène en ce qui concerne ses romans du terroir. Celui-ci s'actualiserait via des procédés narratifs récurrents mais également via une similitude volontairement poussée à son paroxysme pour ce qui est du cadre spatial, moyen efficace de dresser les contours d'une nouvelle suite romanesque qui n'en porterait pas le nom. Plus encore, cette dynamique ne se limite pas à ses seuls romans du terroir mais englobe la totalité de son œuvre, nouvelle manifestation du caractère cyclique de cette

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>21</sup> Daisne, Johan, *op. cit.*, p. 17-56.

<sup>22</sup> (1968 [1942]), *Œuvres romanesques illustrées*, tome IV, Paris, Albin Michel, p. 391-565.

<sup>23</sup> Daisne, Johan, *op. cit.*, p. 32.

dernière. La production romanesque de Pierre Benoit, déclinaison d'éléments immuables, s'écrirait ainsi dans les limites d'une inspiration paradoxalement aussi restreinte que prolifique.

Compte tenu du peu de documentation critique exclusivement consacrée à Pierre Benoit et à son œuvre, nous projetons de ponctuellement recourir aux écrits de théoriciens de la narratologie pour nous aider à mieux comprendre la portée de la structure diégétique des romans de notre corpus ou encore l'interaction entre les personnages benoitiens. Des auteurs tels que Françoise Ravez<sup>24</sup> ou Philippe Hamon<sup>25</sup>, notamment, nous aideront à mieux appréhender quelques-uns de ces aspects. De même, bien que notre étude ne porte pas, à proprement parler, sur l'intertextualité dans l'œuvre de Pierre Benoit, nous emprunterons à ses théories pour tenter d'explicitier le système de résonances qui sous-tend l'œuvre romanesque benoitienne, donnant l'impression que ses romans dialoguent entre eux. Enfin, pour mieux cerner le rapport personnage-paysage, nous procéderons à un détour par les sentiers encore peu pratiqués de la géopoétique.

Notre premier chapitre se veut un volet en partie consacré à une mise au point théorique relative aux principaux concepts de la narratologie auxquels nous aurons recouru dans le cadre de nos recherches. Nous y verrons également comment notre auteur, en mêlant règles de la tragédie et principes du roman, parvient à mettre en place une théâtralisation de la narration.

Les personnages romanesques sont au cœur de notre deuxième chapitre. Ce dernier est consacré, d'une part, à leur étude et, d'autre part, à trois différents types de modalités d'interaction qui existent dans les romans benoitiens. En effet, les interférences relevées se révèlent étrangement répétitives d'un couple-trio de personnages à l'autre et, par conséquent, d'un roman à l'autre.

Dans le but de donner à notre étude la portée la plus large possible, notre troisième chapitre procèdera à une comparaison des modalités d'appropriation, de mise en scène et d'exploitation de la relation terroir/personnages chez Pierre Benoit et chez un autre célèbre auteur landais, François Mauriac qui semble, dans *Thérèse Desqueyroux*<sup>26</sup> et le *Nœud de Vipères*<sup>27</sup>, lier intrinsèquement le destin de ses principaux protagonistes à celui de leur terre. Enfin, nous verrons si les données recueillies et les conclusions établies peuvent également

---

<sup>24</sup> (2009), *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, coll. « Champs linguistiques », 224 p.

<sup>25</sup> (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, p. 86-110.

<sup>26</sup> (1927), Paris, Grasset, 231 p.

<sup>27</sup> (1932), Paris, Grasset, 311 p.

s'appliquer aux romans exotiques de Pierre Benoit. Les prémices d'une poétique benoîtienne pourront alors être énoncées d'une manière plus précise et plus détaillée.

## 1. De la narration à la théâtralisation ou histoire(s) d'une narration en scène(s)

De manière générale, étudier la structure narrative d'un récit revient à répondre à une série de questions, toujours les mêmes : Qui ? Quoi ? Où ? Quand ? Comment ? Et, parfois : Pourquoi ? Chez Pierre Benoit, si le « qui<sup>28</sup> », le « quoi<sup>29</sup> » et le « comment<sup>30</sup> » sont facilement identifiables, les « où », « quand » et autres « pourquoi » sont plus complexes à cerner. Nous nous proposons donc d'essayer de répondre à ces questions, à travers un échantillon certes restreint mais bien représentatif de l'ensemble de son œuvre. Ainsi, c'est en explorant certains de ses romans dits « du terroir » que nous tenterons de mettre au jour les ressorts de la narration benoitienne. Mais, déjà, une certaine idée de la narration semble se mettre en place, celle de la narration appréhendée selon un mode théâtral. Souvent comparé à un « conteur » qui, au milieu de la ronde de ses lecteurs, cherche à les charmer par sa gestuelle langagière plus qu'à un « romancier » dans le sens le plus pur du terme, Pierre Benoit semble avoir à cœur de ne pas faire mentir les critiques en théâtralisant au possible les ressorts narratifs qu'il actionne au fil des pages.

### 1.1. Qu'est-ce que la narration ?

Compte tenu de la diversité et du foisonnement des théories en matière de narration et de narratologie, il peut paraître, à première vue, hasardeux de se lancer dans une autre définition de ces concepts. Notre but ici est justement de permettre à notre lecteur d'être fixé quant à celles que nous avons sollicitées dans le cadre de nos recherches.

#### 1.1.1. Histoire de narrer

Françoise Ravez, dans son *Introduction à la narratologie*<sup>31</sup>, dresse une liste des principales caractéristiques communes à la grande majorité des énoncés dits « narratifs ». Compte tenu de notre corpus, nous limiterons notre champ de recherche aux « récits narratifs », le récit étant notamment défini par Mandler et Johnson comme « [devant] comporter au moins quatre énoncés correspondant à une exposition, un début, un développement et une fin pour pouvoir être

---

<sup>28</sup> Le personnage principal, homme et/ou femme, ...

<sup>29</sup> ... est généralement en quête de l'objet de ses désirs...

<sup>30</sup> ... et met en œuvre les moyens de sa réussite.

<sup>31</sup> *Op. cit.*

considéré comme un récit<sup>32</sup>. » Gérard Genette, pour sa part, affirme : « On définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage<sup>33</sup>. » Cette définition implique le premier des critères de narrativité tels que les présente la théoricienne : la présence d'événements. Un événement  $x$  conduisant à un événement  $x$  fait que nous passons d'une situation  $A$  (initiale) à une situation  $A'$  (intermédiaire) pour aboutir, via un événement  $x^n$  à une situation  $A^n$  (finale). Cela est d'autant plus important que, comme le font remarquer plusieurs narratologues, l'un des critères pour qu'un récit soit qualifié de « narratif » est la présence d'une transformation entre son début et sa fin. C'est ce que Françoise Ravez présente comme le « critère d'inversion/transformation<sup>34</sup> ».

D'Aristote<sup>35</sup> à Ricoeur<sup>36</sup> en passant par Todorov<sup>37</sup>, la nécessité d'une évolution, d'une altération entre la situation initiale et la situation finale est une condition *sine qua non* pour qu'il y ait « narration ». De l'impérativité de cette transition d'un état à un autre découle un troisième critère tout aussi important : l'obligation d'un « déroulement chronologique ». En effet, pour qu'il y ait narration, il faut que les événements rapportés s'inscrivent dans une temporalité. Empruntant une terminologie propre à la linguistique, Paul Ricoeur décrit ce phénomène comme suit : « Le récit fait paraître en un ordre syntagmatique toutes les composantes susceptibles de figurer dans le tableau paradigmatique établi par la sémantique de l'action<sup>38</sup>. » Le « tableau paradigmatique » dont il est ici question est, bien évidemment, constitué des événements constitutifs du récit, qui s'enchaînent, de manière syntagmatique ou successive. Notons que dans certains cas, cependant, deux ou plusieurs événements peuvent se produire simultanément. La voix narrative se charge alors de rétablir la chronologie ainsi perturbée en choisissant de donner la primauté de sa parole à l'un ou à l'autre<sup>39</sup>.

Corollaire de la notion de temporalité, celle de la causalité intervient pareillement dans le matériel génétique de tout récit narratif. De la sorte, l'événement  $x^n$  n'est possible (ou n'a pu se

---

<sup>32</sup> Mandler, J.M. et Johnson, N.S. (1984), « À la recherche du conte perdu : structure de récit et rappel », In : *Il était une fois... compréhension et souvenir de récits*, textes traduits et présentés par Denhières, Guy, Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 193.

<sup>33</sup> Genette, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil, p. 49.

<sup>34</sup> Ravez, Françoise, *op. cit.*, p. 79.

<sup>35</sup> Aristote (1875), *Poétique*, trad. franç., Batteux, Charles, Paris, Jules Delalain et fils, 72 p.

<sup>36</sup> Cf. Ricoeur, Paul (1983), *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 404 p.

<sup>37</sup> Cf. Todorov, Tzvetan (1971), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 255 p.

<sup>38</sup> Ricoeur, Paul (1983), *op. cit.*, p. 103.

<sup>39</sup> C'est notamment le cas dans *Seigneur* où le narrateur nous livre, à un moment, deux récits présentés comme se déroulant à la même période. Le premier est relatif au trio formé par Mahaut de Maisoncelles, son époux et Eugène Laërte, son amant ; tandis que le second relate la vie menée par Aude lors de son séjour au Zimbabwe.

produire) que parce que l'événement  $x'$  lui était préexistant, lui-même impliqué par un événement  $x$  antérieur. C'est ainsi que Brian Richardson, dans un article consacré à l'histoire de la narratologie et de ses concepts<sup>40</sup>, définit pour sa part le récit comme étant : « a representation of a causally related series of events<sup>41</sup> », précisant que « causally related would be understood as generally connected or part of the same general causal matrix – a much looser, more oblique, and indefinite relation than direct entailment<sup>42</sup> », ce qui a l'avantage d'élargir le champ des possibles de la notion de causalité.

Le dernier critère retenu par Françoise Ravez, la représentation d'un « développement imprévisible ou inhabituel de l'action<sup>43</sup> », elle l'emprunte à William Labov pour qui « l'on ne raconte pas ce qui relève du cours normal des choses<sup>44</sup> » mais que narrer revient à relater « tout le contraire du banal, du quotidien, de l'ordinaire<sup>45</sup> ».

Pour résumer, un récit narratif ou une narration serait la relation d'une série d'événements régulés par une progression, qui se déroulent selon une chronologie donnée, liés entre eux par un lien de cause à effet ou de conséquence et dont le développement doit non seulement contrevenir à ce qui serait normalement attendu, mais également mettre en lumière le passage d'une situation initiale à une situation finale<sup>46</sup>. Ou, comme le dit Marta Spranzi-Zuber :

Chaque événement de la série [que constitue le récit narratif] conduit au suivant et finalement à la conclusion voulue, même si cette conclusion ne semble pas, à première vue, pouvoir être dérivée (de façon inductive ou déductive) des événements précédents<sup>47</sup>.

Rappelons, enfin, que cette caractérisation des récits narratifs ne peut s'appliquer à l'ensemble de la production littéraire existante. En effet, certaines œuvres, notamment parmi celles qui s'inscrivent dans la mouvance du Nouveau Roman, n'obéissent ni au critère de causalité ni à celui de transformation. Ce dernier cas est également évoqué par Tzvetan Todorov qui, dans sa

---

<sup>40</sup> Richardson, Brian (2000), « Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory », *Style*, vol. 34, n°2, p. 168-175.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>42</sup> *Id.*

<sup>43</sup> Ravez, Françoise, *op. cit.*, p. 80

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> Labov, William (1978), *Le parler ordinaire*, Paris, éd. De Minuit, p. 308.

<sup>46</sup> En ce qui concerne la composition d'un roman et la manière dont doivent s'articuler ses différentes parties, Pierre Benoit affirmait déjà, en 1958 : « Le roman est fait pour rendre la vie vraisemblable, pour en bannir toutes les invraisemblances dont elle fourmille. [...] Un roman digne de ce nom a pour guide non pas l'imagination, mais la raison. Un roman bien fait [...], c'est une pièce d'horlogerie. », In : Benoit, Pierre et Guimard, Paul, *op. cit.*, p. 58-59.

<sup>47</sup> Spranzi-Zuber, Marta (1998), « Le récit comme forme d'explication : science et histoire », *Littérature*, n°109, p. 46-58.

*Poétique de la prose*, énonce et définit les récits dits « à transformation zéro : ceux où l'effort pour modifier la situation précédente échoue<sup>48</sup> ». Ces récits ne présentent donc aucune inversion entre les situations initiale et finale bien qu'ils relatent une succession d'événements.

### 1.1.2. Structure narrative des romans de Pierre Benoit

Contrairement au schéma narratif qui a trait aux rôles des personnages, la structure narrative s'attache à l'agencement de la narration. Il s'agit de voir comment s'organisent les différentes parties d'un roman, par exemple, pour voir comment ces dernières s'imbriquent et font histoire. La règle préconise qu'un récit comporte trois parties (un début, un milieu et une fin), qu'il est possible de subdiviser comme suit : situation initiale, événement perturbateur, péripéties, point culminant, solution et situation finale. Todorov offre la définition structuraliste suivante du récit :

Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques<sup>49</sup>.

Pierre Benoit, comme nous allons le voir à travers l'exemple d'*Alberte* (1926), respecte systématiquement ces différentes étapes.

La situation initiale, aussi appelée « incipit », sert d'ouverture au récit et à en présenter les personnages. Celle-ci, dans le cas de notre exemple, est double car elle se compose de la « Lettre liminaire », placée à l'attaque du roman, mais aussi de la partie de la narration qui couvre l'enfance, le mariage et les premières années du veuvage d'Alberte.

Survient ensuite un bouleversement (l'arrivée de Camille et de son fiancé à Maguelonne) qui, à son tour, fait dévier le cours naturel, « attendu », de la suite narrative précédemment mise en place et introduit le lecteur dans le monde romanesque en présence. Cet élément, aussi appelé « complication », « permet d'enclencher l'histoire et de sortir d'un état qui pourrait durer<sup>50</sup> ».

Une série de péripéties et d'événements est par la suite exposée. Cette dynamique qui se met en place constitue « l'enchaînement des actions<sup>51</sup> » qui correspond à la trame narrative proprement dite<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Tzvetan Todorov (1971), *Poétique de la prose*, op. cit., p. 131.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>50</sup> Reuter, Yves (2005 [2001]), *L'Analyse du récit*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature 128 », p. 23.

<sup>51</sup> *Id.*

Une solution se dessine alors. C'est la « résolution ». Elle « conclut le processus des actions en instaurant un nouvel état qui perdurera jusqu'à l'intervention d'une nouvelle complication<sup>53</sup> ». Alberte décide ainsi de se rendre aux autorités et de leur avouer son rôle dans le meurtre de sa fille.

Les dernières pages du roman benoïtien sont enfin consacrées à un bref épilogue explicitant le devenir des personnages. Suite à ses aveux, Alberte connaît une paix intérieure relative, uniquement troublée par l'entêtement de Franz à nier son implication ou à assumer une quelconque responsabilité dans le décès de Camille. La parenthèse (dés)enchantée de sa rencontre avec Franz terminée, elle retourne à sa solitude initiale. Dans d'autres romans, l'exposé de la situation finale peut cependant se satisfaire d'un paragraphe<sup>54</sup>.

Chez Pierre Benoit, pourtant, la désamorçage de la situation de crise est souvent annoncée dès les premières pages, voire dans l'épigraphe même de ses romans. Il déclare à ce propos que :

Les prémisses [de l'histoire] une fois posées, il est impossible que la conclusion soit différente. Les vingt premières pages doivent contenir le secret de la dernière. C'est pourquoi pas une page ne peut être sautée impunément par le lecteur. Brunetière [...] a exposé cela de façon magistrale : « C'est, a-t-il dit, parce qu'il fallait au baron Hulot trois cent mille francs pour meubler Mme Marneffe que de pauvres soldats sont morts de froid et de faim<sup>55</sup>. »

L'on remarque également chez notre auteur une certaine accélération au niveau de la narration qui suit immédiatement la fin de la relation des différentes tribulations de ses héros et qui précède de peu le climax narratif. Comme si la narration n'avait d'autre but que d'amener le lecteur à atteindre ce moment de tension extrême où, les dés étant jetés, le devenir des personnages scellé, le reste n'est plus que simple *décorum*, palabres servant à obéir aux règles les plus élémentaires du « métier de romancier<sup>56</sup> ».

L'on peut ainsi dire des romans benoïtiens qu'ils correspondent de prime abord à ce qu'Albert Thibaudet appelle des « romans actifs » : « Le roman actif est le roman dans lequel l'ordre n'est pas donné du dehors par l'unité d'une époque ou celle d'une existence humaine

---

<sup>52</sup> Franz et Alberte s'éprennent l'un de l'autre, Camille décède dans un accident de voiture, les deux amants déménagent à Paris, Franz délaisse Alberte, Alberte nourrit des soupçons, Alberte s'entretient avec le père de sa rivale. Alberte confronte Franz et lui pose un ultimatum.

<sup>53</sup> Reuter, Yves, *op. cit.*, p. 23.

<sup>54</sup> Cf. *Mademoiselle*, p. 1349.

<sup>55</sup> Benoit, Pierre et Guimard, Paul, *op. cit.*, p. 59.

<sup>56</sup> Cf. « Le Métier de romancier », In : Benoit, Pierre et Guimard, Paul, *op. cit.*, p. 37-50.

mais est créé par une libre disposition du romancier. Il isole et déroule un épisode significatif. Il est cette œuvre de composition méthodique qui [peut paraître] la forme supérieure du roman<sup>57</sup>. »

## 1.2. Des romans en actes

Du « roman actif » selon Albert Thibaudet à la tragédie telle que définie par Aristote dans sa *Poétique*, il n’y a qu’un étroit fossé que nous franchissons sciemment, surtout quand l’écrivain qui nous intéresse n’hésite guère à placer ses écrits sous l’égide de Platon<sup>58</sup>, en appelle aux divinités perses pour susciter la clémence d’un lecteur peut-être enclin à porter des jugements hâtifs, utilise la fatalité comme explication aux tragédies qui se jouent dans de vieilles demeures landaises<sup>59</sup> ou s’inspire de Racine lorsqu’il veut signifier l’intensité des drames humains que vivent ses personnages<sup>60</sup>. Par ailleurs, que les romans de Pierre Benoit respectent scrupuleusement la structure narrative des romans d’aventure – les cinq parties précédemment définies – et que ces dernières coïncident avec celles qui ordonnent les tragédies classiques nous amènent à établir ce parallèle entre roman et tragédie.

### 1.2.1. Entre romans et tragédies

Les premières pages de la *Poétique* d’Aristote expliquent que la plupart des formes poétiques relèvent de l’imitation, le conteur, ici le poète, se chargeant de mettre en rimes les hauts faits de personnages célèbres (divinités, héros mythiques, etc.). Son deuxième chapitre commence ainsi :

L’imitation poétique ayant pour objet de représenter des hommes qui agissent, il est nécessaire que ces hommes soient bons ou méchants, car c’est en cela que les mœurs consistent : c’est par la bonté et par la méchanceté que les hommes diffèrent entre eux, quant aux mœurs. Il faut donc que les poètes peignent les hommes ou meilleurs

---

<sup>57</sup> Thibaudet, Albert (1938), *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, p. 20.

<sup>58</sup> Cf. l’épigraphe de *L’Atlantide* (1966 [1920]) : « “Je dois vous en prévenir d’abord, avant d’entrer en matière, ne soyez pas surpris de m’entendre appeler des barbares de noms grecs.”, Platon, *Critias*. », *Œuvres romanesques illustrées*, tome I, Paris, Albin Michel, p. 235.

<sup>59</sup> Cf. *Seigneur*, p. 578 : « Prévoir, prévoir ! Qui peut donc le faire, se vanter d’y avoir seulement réussi une fois à demi ? Affirmer qu’on a tout prévu, n’est-ce pas le péché d’orgueil le plus insensé, un crime qui s’ajoute aux autres et les rend à tout jamais irrémédiables ? À peine ce blasphème est-il prononcé que la noire débâcle commence. Tout était prêt, tout était réglé, tout était prévu, nous en avions pris le Seigneur à témoin, et c’est alors que nous voyons, subitement, son implacable libre arbitre se mettre en travers du nôtre. Et [...] nous assisterons à la ruine des calculs les plus méticuleux, les plus précis, les mieux ajustés. »

<sup>60</sup> En témoigne la scène finale opposant Antinéa au capitaine Morhange, dans *L’Atlantide* (Cf. Annexe 1). Racine est également sollicité lorsqu’il est question de donner un titre au trentième roman de Pierre Benoit, comme en témoignent ces vers extraits de *Britannicus* (1669) (acte IV, sc. 4) : « *Seigneur, j’ai tout prévu pour une mort si juste ! Le poison est tout prêt.* », et qui se décomposent pour fournir à notre romancier le titre, l’épigraphe et même l’intrigue.

qu'ils ne sont ordinairement, ou pires qu'ils ne sont, ou tels qu'ils sont ; comme font les peintres<sup>61</sup>.

Cela rejoint le paragraphe inaugural de *Mademoiselle de la Ferté* où, non seulement, le lexique mythologique embrasse la dualité de l'ombre et de la lumière, mais où un questionnement sur la moralité et le bien-fondé des jugements de valeur prend également place :

Que sont nos actes, nos pauvres actes ? Il est éternel, le subtil mythe des Persans. Ormuzd et Ahriman continuent à se disputer les créatures humaines. [...] <sup>62</sup> Où est l'ombre ? Où est la blancheur ? Telle chose que l'on prend pour l'œuvre d'un réprouvé, n'est-elle pas au contraire le fait d'un saint ? En bien comme en mal, ne jugez jamais, vous qui avez, la plupart du temps, un si fort intérêt à ne pas être, à votre tour, jugés<sup>63</sup>.

L'utilisation de la tournure interrogative, renforcée par l'accumulation, prend de court le lecteur qui est ainsi appelé à remettre en question ses croyances – celles-ci étant représentées par les divinités perses. De même, la double lutte, celle du lexique (via le champ sémantique de la confrontation : « champs de bataille », « adversaires », « vainqueur ») et celle du bien contre le mal, peut se lire comme la métaphore de la lutte qui se joue, souvent, chez les héros tragiques (Antigone, l'héroïne de Sophocle, tiraillée entre le respect de l'édit royal et le respect dû aux morts) et que l'on retrouve également chez la plupart des héros benoitiens. Alberte, pour ne citer qu'elle, n'est-elle pas aux prises entre ses désirs d'amante et ses instincts maternels ?

*Mademoiselle de la Ferté* est l'histoire d'espoirs contrecarrés et de la vengeance qui en découle. *Alberte*, c'est l'éveil d'une sensualité tardive et la tragédie qui s'en suit. *Seigneur, j'ai tout prévu...* met en scène les attentes déçues d'un Œdipe au féminin. Chaque fois, les héros benoitiens se donnent une mission (vengeance, assouvissement d'un désir, meurtre, etc.) et, par tous les moyens, essaient de la mener à bien. Cela aboutit souvent à une multitude de petits événements et d'histoires qui s'imbriquent les unes dans les autres mais en prenant toujours soin de garder un fil conducteur clair tout le long de l'intrigue principale.

Concrètement, pour que l'unité d'action soit respectée, il suffit que les éventuelles actions secondaires soient rigoureusement imbriquées à l'action principale. Aucun

---

<sup>61</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 4-5.

<sup>62</sup> Cf. *Mademoiselle*, p. 1155 : « Nous sommes les champs de bataille mystérieux où s'affrontent ces adversaires, sans qu'on puisse jamais savoir lequel des deux aura été le vainqueur. »

<sup>63</sup> *Id.*

épisode, aucun personnage, voire aucune réplique ne devrait pouvoir être supprimé sans rendre la pièce incompréhensible. Unité prend donc le sens d'unification [...]»<sup>64</sup>.

Benoit se plie volontiers à cette règle, chaque élément de l'intrigue romanesque ayant pour ainsi dire un rôle à jouer dans le développement ultérieur de l'histoire. Dans *Seigneur, j'ai tout prévu...*, le séjour au Zimbabwe d'Aude de Maisoncelles, d'abord présenté comme une échappatoire face au mariage de son père qu'elle désapprouve se révèle primordial dans le plan qu'elle met en place par la suite pour se débarrasser de sa belle-mère. C'est en effet là-bas qu'elle découvre le poison qu'elle utilisera par la suite et ce sont les travaux d'archéologie qu'elle y a menés qui lui fournissent le prétexte dont elle use pour justifier son absence du manoir familial au moment des faits. En voici un autre exemple :

Mlle de Maisoncelles n'emportait que très peu de bagages : deux valises et un carton à chapeau qu'elle avait confiés à Mogudogudo et à Lakmé.  
Il y avait, en outre, un sac de maroquin rouge dont elle avait tenu à ne pas se séparer. Elle y avait sans doute mis ses bijoux<sup>65</sup>.

Ce passage clôt le douzième chapitre du roman – qui en compte trente – et se situe ainsi presque en son milieu, au moment où la tension dramatique est supposée être à son comble, les dés de la narration étant alors tous jetés en même temps que la fin commence à se préciser. L'on remarque la nette séparation typographique qui le scinde en deux, procédant ainsi à une mise en relief de sa seconde partie. Cela est aussi notable dans l'emploi de la locution adverbiale « en outre » qui oppose les deux groupes de bagages. Enfin, l'intrusion explicite du narrateur lorsqu'il emploie le discours indirect libre quand il s'agit d'émettre une hypothèse par rapport à ce que peut bien contenir ce « sac de maroquin » en appelle immédiatement à l'intérêt du lecteur, lui indiquant, par ce changement discursif, qu'il y a là matière à intérêt, et ce, même si, en apparence, il semble ne pas connaître tous les détails de l'intrigue. De plus, l'emploi de la locution adverbiale « sans doute », loin d'attester la certitude du narrateur quant à l'information relayée, trahit, au contraire, la valeur de supposition de certains de ses propos.

Si les unités d'action et de lieu, autres exigences de la tragédie<sup>66</sup>, sont de fait assez simples à mettre en évidence dans les romans benoitiens, la question de l'unité de temps peut sembler, a priori, plus problématique. En effet, les œuvres de notre corpus relatent des

---

<sup>64</sup> Perchellet, Jean-Pierre, (2004), *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, p. 117.

<sup>65</sup> *Seigneur*, p. 643.

<sup>66</sup> Cf. Boileau (1881 [1674]), *Art poétique*, chant III, v. 45-46 : « Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul fait accompli/Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. » Paris, Hachette et Cie, p. 27.

événements qui s'étendent sur plusieurs années. Néanmoins, il est possible d'en établir une. Ainsi, l'action prend place durant un laps de temps qui correspond à un moment précis de la vie des personnages durant lequel ces derniers sont comme figés dans le temps. L'un des aspects les plus remarquables en est l'absence de toute mention relative à leur âge ou à une quelconque modification de leur condition physique alors que celles-ci abondent dans les passages qui précèdent l'entrée en action proprement dite. Le roman étant, à l'instar de la tragédie, « l'imitation d'une action<sup>67</sup> », le temps de l'action romanesque, temps singulier correspondant à une entité unique, se lit alors comme une unité temporelle avec un début (entrée en action) et une fin (achèvement de l'action) qui servent à renforcer son unicité.

### 1.2.2. Un exemple : *Mademoiselle de la Ferté*

*Mademoiselle de la Ferté* est un roman en cinq chapitres, chacun subdivisé en cinq sections, à l'exception du dernier qui n'en comporte que quatre. Cela n'est pas sans rappeler la structure des pièces de théâtre de l'époque classique. Cinq parties qui correspondraient donc aux cinq actes exigés par les règles de la dramaturgie classique et auxquels échoient des fonctions bien définies. Si Louis-Sébastien Mercier, dans son *Nouvel Examen de la tragédie française* affirme qu'il s'agit là d'une « faiblesse [...] comme fait le tailleur, sur le patron consacré [...], toujours la même coupe : cinq actes ou quatre repos<sup>68</sup> », nous préférons, pour notre part, nous ranger plutôt de l'avis d'Aubignac pour qui cette division a une réelle vocation et consiste en une technique visant à soutenir l'intérêt du lecteur et du spectateur le temps de la représentation :

Ayant considéré jusqu'où pouvait se porter la patience des spectateurs [...], ils [les Grecs anciens] ont trouvé par expérience que pour se bien ajuster avec eux, il fallait diviser le poème en cinq parties, ce qui est tellement véritable, soit par accoutumance ou par une juste proportion à la faiblesse de l'homme, que nous ne pouvons approuver une pièce de théâtre s'il y a plus ou moins de cinq actes parce que nous étant imaginés ce poème d'une certaine grandeur et d'une certaine durée, les actes nous paraissent trop longs s'il y en a moins et trop courts s'il y en a davantage<sup>69</sup>.

Le roman commence donc par le traditionnel acte d'exposition où sont présentés les personnages (« Anne-Charlotte-Élisabeth de la Ferté naquit le 26 novembre 1860<sup>70</sup>. »), les lieux

---

<sup>67</sup> Perchellet, Jean-Pierre, *op.cit.*, p. 121.

<sup>68</sup> Mercier, Louis-Sébastien (1778), *De la Littérature et des littérateurs suivi d'Un Nouvel Examen de la tragédie française*, [s.l.], A. Yverdon, p. 113.

<sup>69</sup> Aubignac, François Hédelin (d') (1927 [1657]), *La Pratique du théâtre*, Alger, Carbonel et Paris, Honoré Champion, p. 215-216.

<sup>70</sup> *Mademoiselle*, p. 1155.

où se déroule l'intrigue (« Cette demeure, ainsi que la maison de la Crouts dont il sera parlé bien souvent au cours de ce récit, furent données en dot à Mlle Germaine d'Arjuzanx, lorsqu'elle épousa, au printemps de 1857, le comte Michel de la Ferté<sup>71</sup>. ») On y relève de même de nombreuses indications servant à instaurer une chronologie des événements qui précèdent ceux qui nous intéressent à proprement parler (« au commencement de l'année 1860<sup>72</sup> », « En 1874<sup>73</sup> », « dans la nuit du 10 au 11 octobre 1877<sup>74</sup> », « En 1877 [...], à la rentrée d'octobre<sup>75</sup> », « Dans les premiers jours de janvier, tout fut fini<sup>76</sup>. », « Elles [Anne et sa mère] quittèrent Dax le 20 janvier, vers trois heures de l'après-midi<sup>77</sup>. »). Ces dernières sont relativement importantes, car à partir de ce moment, lorsqu'il s'agira pour le narrateur de situer sur l'axe du temps les événements qui ont pour théâtre la maison de la Crouts, ces références se feront de plus en plus vagues (« le lendemain<sup>78</sup> » étant une formule qui revient fréquemment, « un mardi<sup>79</sup> », « Un jour de pâle soleil<sup>80</sup> », etc.) comme si la notion même de temps se diluait dans le flot de la narration. Elles gardent néanmoins leur précision initiale chaque fois que le récit rapporte des faits extérieurs à ce lieu<sup>81</sup> ou que l'on se trouve à un moment-clé de l'intrigue<sup>82</sup>, comme si la précision de la mise en contexte suppléait au doute chronologique volontairement instauré dès qu'il s'agit de l'intrigue à proprement parler. Ainsi est-il de la mise en situation romanesque.

Un autre détail nous frappe quant à la longueur des différents chapitres qui s'étalent, respectivement, sur : 42, 42, 42, 40 et 31 pages<sup>83</sup>. Après la stabilité des trois premières parties – exposition des faits, événement(s) perturbateur(s) et apogée de la tension diégétique –, l'évolution décroissante du nombre de pages allouées à chaque chapitre traduit une tension qui

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 1156.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 1160-1161.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 1162.

<sup>74</sup> *Id.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 1164.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 1169.

<sup>77</sup> *Id.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 1171.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 1218.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 1297.

<sup>81</sup> L'indétermination chronologique cesse momentanément, par exemple, lorsque le narrateur retrace le cheminement qui a conduit Galswinthe d'Haïti à son domaine de la Pelouse. Cf. *Mademoiselle*, p. 1197-1205 : « au printemps de 1881 », « en 1879 » (p. 1197) ; « En juin 1882 », « au 15 juillet suivant », (p. 1200) ; « Ceci se passait en 1886. Au début de 1887 ... » (p. 1204).

<sup>82</sup> Ainsi, le narrateur retrouve-t-il sa précision initiale peu avant la rencontre décisive entre Anne de la Ferté et Jacques de Saint-Selve, rencontre déterminante quant à l'avenir de la jeune fille : « Dès le mois de mai, on entendit les caillies s'appeler dans les champs de maïs vert. Le 20 août, Anne vit la première palombe. [...] Le second dimanche de septembre, vers neuf heures, comme Anne s'habillait ... ». *Ibid.*, p. 1181.

<sup>83</sup> L'édition du Livre de Poche de 1979 donne une répartition légèrement différente : 50, 50, 46, 44 et 38 pages.

suit un mouvement au contraire ascendant. Comme le fait remarquer Jean-Pierre Perchellet, il est « naturel que, l'intérêt de l'action culminant au dénouement, le rythme de la pièce suive un mouvement parallèle en crescendo de l'acte I à l'acte V<sup>84</sup> ». L'accélération du rythme de la narration, obtenue par des césures de plus en plus rapprochées dans les épisodes narratifs successifs, alliée à un factum volontairement elliptique et implicite, concourt à maintenir le suspens nécessaire à la *captatio* de l'intérêt du lecteur.

Il en est de même pour les dialogues. Si ces derniers ne sont pas très nombreux dans les romans benoitiens – leur rareté leur conférant par la même une certaine importance, notre auteur fait cependant la part belle aux descriptions. Ces dernières peuvent être interprétées de deux manières. Une première lecture pourrait y voir des « pauses romanesques », sortes de « répits » accordés aux lecteurs, à l'instar des monologues des tragédies, qui éclairent sur les motivations et autres passions qui tourmentent les personnages. Trêve romanesque ayant pour but de mieux planter un décor, de rendre compte de ce qui se trame secrètement chez les acteurs en présence ou babillage obéissant à des besoins éditoriaux, les descriptions relèveraient alors de la phraséologie et n'auraient pas grand intérêt. Une deuxième hypothèse, quant à elle, leur confère un rôle autrement crucial et nullement accessoire. En effet, si l'on définit la description comme étant initialement le « fait de tracer (une courbe) » et de « représenter par écrit<sup>85</sup> », cela lui confère le rang d'action. Et quelle meilleure action que l'écriture pour un écrivain ? Ainsi, la description benoitiennne se doit, selon nous, d'être lue comme une *actio* à part entière, un élément narratif autonome et signifiant. Comme nous le verrons plus avant, certaines descriptions de nos romans, plus précisément celles des paysages, agissent comme des ellipses narratives, permettant au narrateur la transition d'un épisode à un autre. Véritables articulations de la trame narrative, elles opèreraient alors à l'image du chœur antique.

### 1.3. De l'introduction à une narration théâtralisée

À l'instar du premier acte des pièces de théâtre, l'introduction, dans les romans de Pierre Benoit vise à planter le décor, présenter les personnages et indiquer au lecteur les grandes lignes et les enjeux de l'univers romanesque où il s'apprête à pénétrer, à l'image de ce que préconisait déjà Voltaire : « Le premier [acte] expose le lieu de la scène, la situation des héros de la pièce, leurs

---

<sup>84</sup> Perchellet, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 167.

<sup>85</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/décrire> [consulté le 05-11-2015]

intérêts, leurs mœurs, leurs desseins [...]»<sup>86</sup>. Plus intéressante est, ici, la manière dont s'articulent ces incipits qui, souvent, sont à lire comme des épisodes quasi indépendants du reste de l'intrigue en même temps qu'ils contiennent déjà les principaux éléments de l'intrigue à suivre. Pareillement, le narrateur benoïtien, dont l'omniscience est plus suggérée que clairement établie, s'amuse, ici et là, à répandre son savoir, tissant, au fur et à mesure des pages la toile d'événements et de rebondissements qui prennent petit à petit sens.

### 1.3.1. Vous avez dit « introduire » ?

Pour mieux comprendre les introductions comme les met en œuvre Pierre Benoit dans ses romans, il nous faut déjà répondre aux questions suivantes : qu'est-ce qu'une introduction ? Quel est son but ? Que signifie l'action d'introduire ?

Issu du latin *introducere*, le verbe signifie d'abord « faire entrer quelqu'un dans un endroit » puis « faire admettre quelqu'un dans une société »<sup>87</sup>. Les introductions viseraient ainsi étymologiquement à nous faire pénétrer dans un univers (romanesque) et à nous présenter la société semi-virtuelle qui le compose.

Claude Duchet, dans son article « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit »<sup>88</sup>, écrit que « le bout d'un texte n'est pas sa fin, mais l'attente de sa lecture, le début de son pourquoi, de son vers quoi »<sup>89</sup>. Attente qui se crée dès les premières pages, à peine entamée l'exploration du texte en question. Une introduction réussie – et loin de nous toute velléité de jugement – est donc une introduction qui, dès les premières lignes, conquiert l'intérêt et donne envie au lecteur d'aller plus avant.

Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que l'un des incipits les plus célèbres de la littérature française commence de la manière suivante :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » [...] Je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I<sup>er</sup> et de Charles Quint<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> Voltaire (1822), *Commentaires sur Corneille*, tome I, Paris, Thomine et Fortic, p. 44.

<sup>87</sup> <http://www.cnrtl.fr/etymologie/introduire> [consulté le 07-11-2015]

<sup>88</sup> Duchet, Claude (1971), « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février, p. 5-14.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>90</sup> Proust, Marcel (1919 [1913]), *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, p. 11.

L'opposition entre l'aspect duratif de l'adverbe « longtemps » et celui d'achevé contenu dans le passé composé du verbe « se coucher » à laquelle se rajoute l'hétérocléité de l'accumulation finale déconcerte le lecteur et crée chez lui une attente. De même, ces premières lignes portent en elles l'essence même de la *Recherche*, ouvrage à la naissance duquel on assiste, spectateur de son évolution. De manière certes anachronique, Proust démontre également ici le bienfondé de ce qu'affirmera quelques années plus tard Claude Duchet, à savoir que « le début d'un texte n'est pas non plus son commencement : un texte ne commence jamais, il a toujours commencé avant<sup>91</sup> ». Le texte devient alors une « structure de mémoire qui se met en place au niveau de la lecture » et dont l'incipit est le « premier élément<sup>92</sup> ». Andrea Del lungo, évoquant les introductions balzaciennes, les décrit ainsi :

L'incipit fonctionne comme une « ouverture », comme un raccourci des thèmes de l'œuvre par l'exposition de tous les éléments [...] et la structure de la mémoire se construit sur le mode du renvoi au début ; [...] l'incipit [constituerait alors] la première occurrence d'un leitmotiv thématique tissant le texte [...], par une structure qui fonctionne sur le mode du fil et de la répétition<sup>93</sup>.

Comme nous le verrons par la suite, Pierre Benoit s'inscrit dans la lignée balzacienne, faisant de ses introductions les coulisses projetées sur la scène de ses compositions romanesques.

### 1.3.2. Incipit benoitien

Les introductions des trois romans qui composent notre corpus sont très différentes les unes des autres mais obéissent, chacune à leur manière, aux principes précédemment énoncés. Situer et préciser les enjeux de l'intrigue du point de vue de la morale ou, de manière plus traditionnelle, dans le temps et l'espace ; présenter les personnages et, déjà, expliciter quelque peu leurs motivations ; enfin, créer cette attente chez le lecteur qui lui donne le goût de poursuivre la découverte de cet univers fictif qu'il décide – ou pas – d'explorer. Nous avons donc affaire à trois romans et à autant de types d'introductions.

*Mademoiselle de la Ferté* débute par un paragraphe où il est fait mention d'un ancien mythe, opposant Ormuzd et Ahriman, équivalents perses du Bien et du Mal<sup>94</sup>, forces qui

---

<sup>91</sup> Duchet, Claude, *op. cit.*, p. 8.

<sup>92</sup> Del Lungo, Andrea (1996), « Poétique, évolution et mouvement des incipit balzaciens », In : Vachon, Stéphane (dir.), *Balzac, Une poétique du roman*, Vincennes et Montréal, Presses Universitaires de Vincennes et XYZ éditeur, coll. « Documents », p. 39.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 39-40

<sup>94</sup> Cf. Blavatsky, Helena Petrovna (dir.) (1891), *Lucifer. A Theosophical Magazine*, vol. VIII, London, The Theosophical Publishing Society, p. 2 : « The two powers are inseparable on our present plane and at this stage

« continuent à se disputer les créatures humaines<sup>95</sup> ». Au-delà de cette dichotomie, c'est la forme que prend ce paragraphe liminaire qui attire notre attention. En effet, celui-ci peut se lire comme la morale qui accompagne les fables. Leçon à retenir ou avertissement au lecteur à but didactique, la morale éclaire et explicite, si besoin est, le conte qu'elle clôt ou introduit. D'un autre côté, le narrateur, en ayant recours à l'impératif et à la deuxième personne du pluriel, dans l'injonction : « [...] ne jugez jamais, vous qui avez, la plupart du temps, un si fort intérêt à ne pas être, à votre tour, jugés<sup>96</sup> », établit un parallèle entre le lecteur auquel il s'adresse et le personnage dont il sera plus tard question, mettant en place une identité entre ces deux entités. En rappelant à son audience qu'elle aussi peut souffrir des mêmes affres que son personnage, le narrateur s'assure de sa coopération pour la narration à venir<sup>97</sup>.

Un blanc typographique sépare ce paragraphe inaugural du reste du premier chapitre qui décrit principalement des faits antérieurs à l'installation d'Anne et de sa mère dans leur maison de la Crouts, la rencontre des époux de la Ferté, notamment. De ces événements, il ne sera plus question par la suite. Ainsi, chaque fois que son fantôme surgira entre la mère et la fille, l'une et l'autre se dépêcheront d'aussitôt le dissiper, l'ombre et les conséquences de ses actes ne cessant de s'imposer à elles.

Dans *Alberte*, Pierre Benoit opte pour un autre procédé<sup>98</sup>. Il présente, dès les premières lignes, le roman à suivre comme étant un manuscrit authentique, qu'il accompagne d'une lettre introductive signée de la main du personnage principal, Alberte. Cette dernière présente le texte qui va suivre comme un moyen de se « décharger l'âme<sup>99</sup> », entreprise cathartique dont le seul but est de « dire la vérité, alors que huit années durant elle a vécu captive du plus monstrueux des

---

of evolution, and would be meaningless, one without the other. They are, therefore, the two opposite poles of the one manifested creative Power [...]. For Ormuzd and Ahriman are the respective representatives of good and evil, of light and darkness, of the spiritual and the material elements in man, and also in the universe and everything contained in it. »

<sup>95</sup> *Mademoiselle*, p. 1155.

<sup>96</sup> *Id.*

<sup>97</sup> Cet aspect sera développé plus loin (Cf. « 2.3.3. De l'interaction avec le lecteur »).

<sup>98</sup> Procédé auquel il avait déjà eu recours en 1920 dans *L'Atlantide* (*op. cit.*). Ce roman se compose également d'un manuscrit précédé d'une « Lettre liminaire », ainsi annotée : « Cette lettre, ainsi que le manuscrit qu'elle accompagne – celui-ci sous enveloppe spéciale cacheté – furent confiés au maréchal des logis Châtelain, du 3<sup>e</sup> spahis, par le lieutenant Ferrières, le 10 novembre 1903, jour du départ de cet officier pour le Tassili des Touareg Azdjer (Sahara central). Le maréchal des logis avait ordre de les remettre, lors de sa première mission, à M. Leroux conseiller honoraire à la Cour d'appel de Riom, le plus proche parent du lieutenant Ferrières. Ce magistrat étant décédé subitement avant l'expiration du délai de dix ans fixé pour la publication du présent manuscrit, il en est résulté des difficultés qui ont retardé jusqu'aujourd'hui la publication dont il s'agit. »

<sup>99</sup> *Alberte*, p. 221.

mensonges<sup>100</sup> ». On relève ici l'emploi d'un discours du pathétique (par exemple : « de tristes loisirs », « des souvenirs que je croyais éteints », « un poids que je ne peux plus supporter », « la fièvre d'une pauvre femme », etc.)<sup>101</sup> et appuyé par l'adresse au lecteur qui est ici représenté par l'avocat (fictif) chargé d'assurer sa défense – la mention de sa qualité de « commis d'office<sup>102</sup> » ajoute d'ailleurs à l'aspect mélodramatique de la situation. Ici encore, Pierre Benoit tend à établir une connexion entre son personnage et le public auquel s'adresse son œuvre.

Mais l'incipit qui attise le plus notre curiosité est incontestablement celui de *Seigneur, j'ai tout prévu*.... Prenant d'abord la forme d'une fugitive rencontre entre le narrateur premier et l'héroïne du roman, il nous transporte ensuite de manière parachronique sur les lieux d'un drame qui s'y est tenu « voilà quelques années<sup>103</sup> ». Ce double voyage, dans l'espace et le temps, est retranscrit en mots par le paragraphe de transition suivant, qui marque la fin de l'introduction et l'entrée de plain-pied dans la trame narrative proprement dite :

Le vent soufflait. Par deux fois, mon valet de chambre m'avait averti que mon couvert m'attendait, en bas. Je remis au lendemain le dénombrement plus complet de mes richesses, ainsi que l'inventaire des fantômes dont je venais de me rendre maître, pour le même prix, par-dessus le marché<sup>104</sup>.

La mention du « vent » qui « soufflait » ; l'inattention du narrateur, manifeste dans le peu d'empressement qu'il met à aller souper ; l'emploi du substantif « fantômes », pour qualifier les anciens maîtres des lieux ; de même que la proximité phonique entre les termes « dénombrement » et « démembrément » – que l'on peut aussi bien utiliser pour qualifier l'état de la famille qui l'a précédé en ces lieux que la situation actuelle de ces derniers –, l'ensemble de ces éléments concourt à rendre compte du drame qui sera plus loin exposé. De plus, le passage de ce premier chapitre au suivant est doublement marqué. Tout d'abord par la typographie ou le saut de page, ensuite par un changement discursif puisque nous passons d'une narration en soliloque à un dialogue dont la première réplique, fortement marquée du point de vue de la ponctuation<sup>105</sup>, résonne plus comme une interruption que comme une inauguration narrative. Cette violence dans l'écriture marque la rétroaction spatiotemporelle qui s'opère au niveau de la narration et vise à dissimuler l'ellipse en lever de rideau qui place le lecteur devant des faits

---

<sup>100</sup> *Id.*

<sup>101</sup> *Id.*

<sup>102</sup> *Id.*

<sup>103</sup> *Seigneur*, p. 577.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 581.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 583 : « – Eugène ? Bravo ! La bonne surprise ! Vous déjeunez avec nous ? »

antérieurs mais ultérieurement rapportés. Ce télescopage entre deux présents, celui du narrateur initial et celui de la diégèse, permet au texte benoïtien de mettre en évidence le fait que le texte avait commencé préalablement à la narration, d' « [effacer] le monde » qui correspond au présent du narrateur, pour « se [resserrer] sur son dire essentiel<sup>106</sup> » – le drame qui s'est déroulé dans le château de Maisoncelles. Pour ce faire, se débarrasser de cette niche temporelle indésirable, qui risque de parasiter et de brouiller la relation des événements qui nous intéressent, est une condition *sine qua non* à la mise en place d'une parole-relais de l'action.

L'introduction benoïtienne se révèle ainsi être l'aire de jeu d'un narrateur auquel incombe, seul, le choix des éléments. Qu'il décide de nous y rappeler un vieux mythe oublié, une rencontre aussi marquante qu'éphémère ou lui donne la forme d'une missive rédigée bien après les faits qu'elle se charge de documenter, le narrateur benoïtien, coryphée d'une composition romanesque chaque fois unique, semble se jouer de son public en même temps qu'il se joue des codes de sa fonction. Ce jeu peut, de prime abord, être perçu comme moderne et, ce faisant, s'opposer, en principe, au classicisme de la tragédie. Or, comme l'explique Paul Demont, dans la Grèce antique, « le chef du chœur [...] intervenait très souvent dans le cours de la pièce pour dialoguer [...] avec les personnages, commenter leurs paroles, leur donner des conseils ou des avertissements<sup>107</sup> ». Comme nous allons le voir, Benoit, à sa manière, rend au narrateur ses prérogatives initiales.

### 1.3.3. Le narrateur benoïtien

*Les Amours mortes* (1961) est le dernier roman achevé de Pierre Benoit<sup>108</sup>. Dans cet ouvrage, le romancier se livre comme jamais, puisqu'il s'y inspire largement du drame qu'il a lui-même vécu, le décès de sa femme suite à un cancer. Pierre Benoit y devient Bernard et Marcelle est baptisée du prénom mythologique d'Alcmène. Qualifié par certains d'autobiographique, ce roman brouille encore plus que les autres la frontière qui dissocie et différencie le narrateur de l'auteur qu'il personnifie dans l'univers fictionnel de la narration. Que des réminiscences

---

<sup>106</sup> Duchet, Claude, *op. cit.*, p. 8.

<sup>107</sup> Demont, Paul (1991), « Introduction », In : Sophocle, *Antigone*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », p. X.

<sup>108</sup> Pierre Benoit décède le 3 mars 1962, laissant inachevé un dernier roman, *Aréthuse* (1962, posthume). Les *Amours mortes* tire également une relative importance de par les multiples renvois intertextuels référant à l'œuvre de Benoit qu'il contient, notamment le nom attribué à la demeure du héros masculin, Allegria, prénom de l'héroïne de *Pour don Carlos* (1921).

autobiographiques ponctuent l'œuvre de Pierre Benoit est de notoriété publique<sup>109</sup> et cela ne poserait aucun problème si elles n'aboutissaient, parfois, à une relation d'interpénétration entre ces deux entités auctoriales. Ainsi ce passage, extrait de *Seigneur, j'ai tout prévu...* :

Tout était prêt, tout était réglé, tout était prévu, nous en avons pris le Seigneur à témoin, et c'est alors que nous voyons, subitement, son implacable libre arbitre se mettre en travers du nôtre. Et ce sera même et surtout lorsqu'il s'agira d'une aussi inflexible volonté, d'une aussi froide préméditation que celle d'Aude de Maisoncelles que nous assisterons à la ruine des calculs les plus méticuleux, les plus précis, les mieux ajustés<sup>110</sup>.

Si les deux premières lignes sont indubitablement du fait du narrateur, généralités qui énoncent que rien ne se déroule jamais comme prévu, la deuxième phrase révèle et relève de l'intrusion d'une autre instance narrative, mieux renseignée. Le passage du général au particulier met en avant un savoir que la première voix est incapable de revendiquer. Idem, l'opposition entre le pronom indéfini « tout » et la structure comparative introduite par la locution adverbiale « aussi... que » marque le déplacement d'une intelligence qui devine vers une omniscience qui se dérobe, d'un narrateur premier qui tente de comprendre et se pose des questions vers un second narrateur qui lui y apporte – ou pas – les réponses.

En effet, cette seconde instance narrative, en plus de son omniscience, est également ubiquité, comme le montrent, plus loin dans la narration, les deux récits simultanés des cinq premières années du mariage de Mahaut et de M. de Maisoncelles et celles qu'Aude passe au Zimbabwe. Cette ubiquité est pareillement mise en avant dans *Mademoiselle* lorsqu'il s'agira pour le narrateur qui, jusque-là, suivait Anne de la Ferté le long des sentiers landais de nous transporter à Haïti pour nous présenter Galswinthe Russell. La transition narrative s'opère par le biais d'un passage d'une première à une deuxième partie dans la répartition romanesque, ce qui insiste sur l'écart entre les deux récits, récits qui fusionneront quand se rencontreront les deux jeunes femmes. Le narrateur, dès lors, s'installera pour de bon, à leurs côtés, à la Crouts.

Le processus narratif à l'œuvre dans *Alberte* est quelque peu différent puisque le roman est prétendument autobiographique. Entièrement rédigé à la première personne, il se propose d'exposer l'une des facettes les moins connues (et encore des plus taboues) de l'identité féminine : lorsque l'amante l'emporte sur la mère.

---

<sup>109</sup> Cf. Benoit, Pierre et Guimard, Paul, *op. cit.*, p. 28-29 : « Ce n'est plus le lieutenant de Saint-Avit [héros de *L'Atlantide*], c'est le zouave de 2<sup>e</sup> classe Pierre Benoit qui vous parle, et avec quelle émotion, croyez-le bien, en évoquant ces régions où nous cheminions [...] »

<sup>110</sup> *Seigneur*, p. 580.

Cette autobiographie-fiction (Alberte étant présentée comme le narrateur, notamment dans la « Lettre liminaire » qui ouvre le récit et par l'emploi unique de la première personne du singulier) explore le cheminement qui a conduit une femme terne et effacée à se métamorphoser en criminelle. Complice par son silence de l'assassinat de sa fille, elle retrace les événements qui ont conduit à ce revirement. Le roman brille notamment par les descriptions psychologiques et la somme de détails sur la vie intérieure d'Alberte qu'il livre tout le long de ses pages. L'oralité marquée de la narration, la sensibilité exacerbée et les multiples adresses au lecteur qui scandent le texte réussissent ainsi à effacer complètement l'auteur au profit d'une narratrice qui se livre en même temps qu'elle se délivre de son fardeau.

Le processus narratif ici mis à l'œuvre se propose ainsi de relever un double défi : produire un discours suffisamment crédible pour corroborer l'emploi du « je » et y faire adhérer le lecteur tout en réussissant à faire oublier à ce dernier l'homme, le romancier, derrière la voix d'Alberte. Comme le faisait remarquer Simone de Beauvoir en 1947 : « On ne naît pas femme, on le devient<sup>111</sup>. » Et c'est ce à quoi semble viser ici Benoit : après avoir mis en scène toutes ces femmes, toutes ces héroïnes en A, il était temps, peut-être, de « devenir » l'une d'entre elles, sans user du filtre éculé du narrateur omniscient. Un peu à l'image de Flaubert dont la citation la plus célèbre reste le fameux « Madame Bovary, c'est moi ! » Ainsi, « l'homme a dans son âme des sentiments innés que les objets réels ne satisferont jamais, et c'est à ces sentiments que l'imagination des peintres et des poètes sait donner une forme et une vie<sup>112</sup>. » Benoit, par le truchement de cet artifice littéraire que constitue l'autobiographie fictive, laisse libre cours à son imagination fantasque, nous permettant par là même de mieux appréhender les événements tragiques vécus par l'héroïne. Cette « usurpation » d'identité lui permet, en quelque sorte, de justifier l'exhaustivité de sa connaissance des faits relatés. Cela n'est pas pour déplaire au lecteur qui, de cette manière, en apprend un peu plus que prévu sur ces personnages en relations conflictuelles.

Une dernière remarque s'impose quant à la mise en scène du narrateur. En effet, le narrateur benoïtien occupe une place à part entière dans la dynamique diégétique car, souvent, les allusions qu'il fait, les sous-entendus qu'il émet, de même que ses commentaires parfois ironiques parfois lourds de sens, contribuent à l'intelligence de la narration. Le narrateur, bien

---

<sup>111</sup> Beauvoir (de), Simone (1949), *Le Deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, p. 285.

<sup>112</sup> Madame de Staël (1838 [1813]), *De l'Allemagne*, *Œuvres*, tome III, Paris, Lefèvre Librairie, p. 401.

qu'inactif du strict point de vue de l'action, éclaire le lecteur sur ses tenants et aboutissants, sur ce qui a précédé ou ce qui, logiquement ou contre toute attente, devrait en découler. Un parallèle est, encore une fois, à établir ici entre cette force discursive et le chœur des tragédies antiques, « instance apte à revêtir de multiples identités, à intervenir fort diversement [...] voire à jouer le premier rôle, enfin à être l'élément perturbateur par excellence de la linéarité dramatique de l'action<sup>113</sup> ». Telle une « voix off » occupant un espace parallèle à celui de l'histoire relatée, le narrateur s'immisce, inconnu et indéterminé, uniquement matérialisé par son discours et sans que son identité ne soit révélée. Son savoir transcende l'espace et le temps, les affinités des personnages et va même jusqu'à mépriser le secret de la confession. La polyvalence de ses connaissances nous incite ainsi à voir en lui une superposition de voix multiples, la mise en commun de diverses sources qui, combinées, produiraient cette voix omnisciente et omniprésente. Discours polyphonique inséré à même la diégèse, il s'en dissocie cependant par son absence de désignation. C'est cependant cette absence de nomination qui lui procure, paradoxalement, son autorité.

Comme nous avons essayé de le démontrer, malgré les différences que l'on relève dans les modalités de la narration mises en place dans notre corpus, ce dernier peut se lire comme la somme de variations sur un même canevas. Pierre Benoit l'affirmait d'ailleurs sans honte, soutenant, preuve à l'appui, qu'écrire était avant tout un « métier ». Cela est encore plus manifeste si l'on veut bien s'intéresser aux personnages en présence dans ses écrits.

---

<sup>113</sup> Mégevand, Martin (1994), « Chœur et choralité dans le théâtre de la décolonisation : les exemples de Kateb Yacine et d'Aimé Césaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°46, p. 233.

## 2. La ronde des personnages

Riches en rebondissements et en aventures de toutes sortes, les romans de Pierre Benoit sont ainsi inévitablement amenés à faire intervenir une quantité impressionnante de personnages et de caractères<sup>114</sup> dont l'un des rôles premiers est d'évoluer sous la plume du romancier et devant les yeux des lecteurs de manière cohérente et en symbiose. Autrement dit, leurs actions et autres décisions respectives sont autant de vecteurs d'influence sur la destinée de leurs concitoyens romanesques.

D'ores et déjà, il nous semble pertinent d'affirmer que, chez Pierre Benoit – peut-être même chez lui plus que chez nul autre – ce sont les personnages qui font l'action<sup>115</sup>. Les destins en drames qui font la trame de ses histoires sont avant tout ceux de ces êtres à qui il donne, l'espace d'un peu plus de quelque trois cents pages<sup>116</sup>, corps, âme et vie. Il devient donc assez intéressant d'étudier le système des personnages chez ce romancier d'autant plus que la plupart des critiques s'arrêtent à l'évocation de la règle des prénoms en *A* de ses héroïnes<sup>117</sup>, alors que d'autres se contentent de brièvement évoquer la ressemblance existant entre ces messieurs qui hantent ses romans et le jeune Pierre Benoit, fonctionnaire au sous-secrétariat des Beaux-Arts, puis au ministère de l'Instruction publique jusqu'en 1922.

Notre travail consistera donc à étudier la manière dont s'opère la description physique de ces personnages – quand elle est mentionnée – de même que de démêler ce qui concourt à mettre en place la psychologie de ces acteurs livresques. Il s'agira également pour nous de nous

---

<sup>114</sup> Ainsi de *Lunegarde*, par exemple, où Georges Costes, le personnage principal, est amené, dans le cadre des investigations qu'il mène, à interroger M. de Roquemaure, inspecteur général des Services de la Navigation, M<sup>e</sup> Choridès, avocat grec établi à Alexandrie ou encore Mme Zoé Athanasiou, tenancière d'une pension des plus misérables. Ces personnages, qui forment un mélange disparate et disparaissent de sa vie aussi vite qu'ils y entrent, n'ont d'autre fonction que d'aiguiller le jeune ingénieur dans ses recherches, soulevant des pistes et en excluant d'autres, qu'elles soient réelles ou directement sorties d'imagination éprouvées par les stupéfiants et la sénilité. L'utilité première de ces personnages réside dans l'aide toute relative qu'ils apportent au héros dans sa quête. Et, peut-être, à ajouter un peu de folklore et d'exotisme au récit.

<sup>115</sup> Cf. Benoit, Pierre (1970 [1922]), « Le Métier d'écrire », *Œuvres diverses*, tome VII, Paris, Albin Michel, p. 60 : « Si nous ne croyons pas nous-mêmes à l'existence des personnages que nous créons, si nous ne les chérissons pas, comment espérer que d'autres auront à leur égard des sentiments dont nous sommes incapables ? »

<sup>116</sup> Une autre manifestation de la rigueur et de la symétrie à l'œuvre dans la production romanesque de Pierre Benoit concerne le nombre de pages que comptent ses romans, toujours le même : « Trois cent dix-huit pages [...] ! Pas une de moins ! Pas une de plus ! », In : Benoit, Pierre et Guimard, Paul, *op. cit.*, p. 46.

<sup>117</sup> Pierre Benoit lui-même s'en est plaint au début de sa carrière, pour mieux s'en amuser par la suite. Cf. *Ibid.*, p. 25-26 : « C'est le hasard qui en a d'abord décidé de la sorte, pour les quatre premières de ces quarante jeunes femmes : la grande-duchesse Aurore, dans *Kœnigsmark*, l'Antinéa, de *L'Atlantide*, l'Allegria de *Pour Don Carlos*, l'Annabel du *Lac Salé*. Hasard d'abord. Obstination ensuite. Je me suis buté. N'avait-on pas osé insinuer que si j'étais voué à la même initiale, c'était parce que je n'avais aucune imagination ? "Eh bien, ils vont voir !" me suis-je dit. Aujourd'hui, avouez qu'il serait un peu tard, que j'aurais mauvaise grâce de passer de la lettre A à la lettre B ! »

intéresser aux rôles dévolus à chaque personnage, en dépassant pour ce faire le carcan préétabli de la scission – sommaire et routinière – entre personnages principaux et personnages secondaires. Enfin, nous terminerons par l'analyse des relations qui régissent la coexistence de ces êtres de papier. Dans cette optique, nous aurons, entre autres, recours aux thèses de Philippe Hamon qui, notamment dans son célèbre article<sup>118</sup> repris par Roland Barthes dans sa *Poétique du récit*<sup>119</sup>, offre des outils simples, mais efficaces, pour parvenir à mettre en place un « statut » du personnage.

N'ayant pas ici la prétention de proposer une analyse exhaustive de tous les personnages qui habitent les romans de notre corpus, nous préférons, au fil de notre étude, convoquer tel ou tel caractère romanesque qui recèlera et incarnera le mieux les aspects qui nous intéressent<sup>120</sup>. Que notre lecteur ne soit donc pas surpris qu'apparaissent ici Aude et là Anne, qu'Isabeline soit préférée à Maria<sup>121</sup> et Franz éclipsé par Jacques.

## 2.1. La description des personnages

Une première lecture de ces romans du terroir de Pierre Benoit nous permet d'affirmer que les actions qui font l'histoire et l'intrigue, leur narration détaillée surtout, passent souvent au second plan, le romancier préférant le plus souvent nous éclairer sur la psychologie et les motivations de ses personnages. En effet, tout ce qui relève du faire est généralement suggéré ou présenté suivant un discours elliptique, l'auteur s'intéressant plus au pourquoi qu'au comment. Il en est de même pour leur description physique qui a ainsi tendance à s'effacer devant celle de leur portrait moral. Il est cependant certains personnages qui obéissent à d'autres impératifs, se voyant

---

<sup>118</sup> (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, p. 86-110.

<sup>119</sup> Barthes, Roland *et al.* (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 192 p.

<sup>120</sup> *Mademoiselle de la Ferté* étant le roman central de notre étude, que notre lecteur ne s'étonne pas de le voir « préféré » aux autres et plus souvent cité ou donné en exemple.

<sup>121</sup> Isabeline est une paysanne qui habite dans les environs immédiats de *la Crouts*, résidence d'Anne de la Ferté. C'est elle qui, la première, lui parle de Jacques de Saint-Selve puis l'informe de l'arrivée de sa veuve, Galswinthe. Maria est le prénom porté par la métayère qui tient compagnie à Alberte lors de ses années solitaires de veuve recluse. C'est aussi le prénom de la servante de *la Crouts*. Il est très parlant que Pierre Benoit ait affublé les domestiques muets de ces différents romans de ce même prénom, des plus répandus qui plus est. Ce choix onomastique trahit l'interchangeabilité de ces personnages dont le rôle se limite à servir et à débarrasser la table de leurs maîtres respectifs. Ils correspondent ainsi au type traditionnel du « serviteur » et qui correspondrait, selon la terminologie établie par Propp à celle de l'« auxiliaire » ou du « donateur » (Cf. *Morphologie du conte* (1970 [1928]), trad. du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, p. 66-69). Chez Benoit, ces personnages ont généralement une seule fonction, celle d'informer les héros. Le formaliste russe évoque aussi la « délation » (Cf. *Id.*), terme que l'on peut appliquer aux domestiques des de Maisoncelles qui, lorsqu'interrogés par la police au sujet de la relation entre Maude et son mari, livrent des détails pour le moins incriminants à l'égard de la jeune veuve.

dépouillés de toute profondeur psychologique et condamnés, en apparence, à jouer le rôle – ingrat ? – de coquille vide.

Nous allons donc essayer de mieux cerner les aspects passés sous silence ainsi que les traits sur lesquels la plume du romancier s'attarde dans ces romans.

### 2.1.1. La notion de personnage

Qu'est-ce qu'un personnage ? « Rôle tenu au théâtre ou dans la vie », « chacune des personnes qui figurent dans une œuvre littéraire » ou encore « abstraction représentée sous les traits d'une personne dans une œuvre littéraire ou artistique<sup>122</sup> », la réponse à cette question peut sembler, a priori, des plus évidentes si l'on se fie aux dictionnaires traditionnels, tant les divergences sont minimales d'un ouvrage à un autre. Pourquoi, dans ce cas, Jonathan Culler écrit-il, en 1975 – alors que le structuralisme<sup>123</sup> a alors fait ses preuves et démontré l'étendue – et probablement les limites – de ses possibilités en matière d'analyse littéraire que « character is the major aspect of the novel to which structuralism has paid least attention and has been least successful in treating<sup>124</sup> » ?

Dans son article, « Pour une analyse de l'effet-personnage<sup>125</sup> », Vincent Jouve commence par passer au crible les apports – mais aussi les lacunes – des différentes théories et disciplines qui se sont intéressées à ce concept. Un premier arrêt nous emmène du côté de la narratologie et des formalistes russes, Vladimir Propp à leur tête, qui appréhende de manière générale le personnage comme un « simple support des motifs narratifs » et en donne une « définition strictement fonctionnelle qui le [constitue] en un composant du système narratif<sup>126</sup> ». Les structuralistes français leur emboîtent le pas, reprenant les grandes lignes du formalisme russe, ce que Roland Barthes résume ainsi :

L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un « être », mais comme un « participant »<sup>127</sup>.

---

<sup>122</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/personnage/substantif> [consulté le 20-12-2015]

<sup>123</sup> Essayant de démontrer et d'étudier entre autres les manifestations du principe de répétition dans l'œuvre de Pierre Benoit, la notion de structure est très importante pour nous. En effet, sa mise en place, son respect et les possibles écarts que l'on peut relever dans notre corpus sont autant d'indices sur lesquels s'appuie notre projet.

<sup>124</sup> Culler, Jonathan (1975), *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge and Kegan, p. 230.

<sup>125</sup> *Littérature*, vol. 85, n°1, 1992. *Forme, difforme, informe*, pp. 103-111.

<sup>126</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 103.

<sup>127</sup> (1977), « Introduction à l'analyse structurale des récits », In : Barthes, Roland *et al.*, *op. cit.*, p. 34.

Synthèse que l'on retrouve aussi bien dans l'article de Philippe Hamon où le personnage est carrément assimilé à un « système ». Son analyse, qui s'inspire du triptyque linguistique – « sémantique, syntaxe et pragmatique<sup>128</sup> » – ne laisse guère place aux analyses psychologiques. Cette base théorique est alors, en France, renforcée par les auteurs du Nouveau Roman, qui crient à la mort du personnage balzacien, réclamant que cet actant ne soit plus qu'« un vivant sans entrailles<sup>129</sup> ». Le personnage est ainsi appréhendé dans son immanence, dans la relation – que l'on présuppose unique – qu'il entretient avec son contexte linguistique immédiat, nous avons nommé le texte.

Or, une « correspondance avec la réalité<sup>130</sup> », aussi minime soit-elle, est nécessaire à une compréhension/appréhension plus globale du personnage. En effet, en tant que signe linguistique, le personnage est soumis à fatalité de la dichotomie signifié/signifiant. Si l'identification du premier est aisée au moyen du texte qui le contient, le second demeure tributaire d'« un monde préconstruit [...] posé hors langage<sup>131</sup> ». Autrement, le lecteur-destinataire pourrait être dans l'incapacité de décoder le personnage-message.

Les limites de l'approche narratologique étant ainsi posées, cela n'implique pas forcément un recours systématique aux théories psychologues. En ce sens, « si le personnage est plus qu'une [...] simple fonction textuelle, on ne voit pas pour autant comment il serait doté d'une vie autonome<sup>132</sup> ». Cela est dû au déterminisme inhérent au concept même de personnage<sup>133</sup>.

Cette dernière caractéristique a alors amené la critique à considérer le personnage (information) et à l'étudier en fonction, notamment, du rapport qu'il entretient avec son créateur (émetteur) sans pour autant tomber dans le piège d'une lecture à la Sainte-Beuve qui voudrait que le personnage ne soit qu'une représentation, une facette de la psyché de celui qui l'a créé. Mais, au-delà du géniteur à l'origine du personnage, il faut s'interroger sur ce que représente et symbolise ce problème que pose le personnage au lecteur. L'actualisation de toute production

---

<sup>128</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 103.

<sup>129</sup> Valéry, Paul (1941), *Tel Quel*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1941, t. I, p. 221.

<sup>130</sup> Tomachevski, Boris (1965), « Thématique », In : Todorov, Tzvetan (1965), *Théorie de la littérature (textes des formalistes russes, présentés et traduits par)*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », p. 285.

<sup>131</sup> Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1982), « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », In : *Texte*, 1, Toronto, Trinity College, p. 28.

<sup>132</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 106.

<sup>133</sup> Cf. *Id.* : « Productions d'un imaginaire, les créatures fictives sont strictement déterminées. »

(artistique, littéraire ou même culinaire) passant inévitablement par le médium « récepteur », le rôle de ce dernier dans le processus de décodage ne doit pas être négligé.

Par conséquent, le personnage devrait, selon Jouve, être lu comme la somme des informations textuelles, linguistiques et multiréférentielles qu'un auteur-narrateur-émetteur, pour une raison X (à déterminer ou pas), encellule dans un corps qu'il met en scène et constitue de toutes pièces, corps à destination d'un lecteur qui se caractérise par la multiplicité des imaginaires cognitifs auxquels il peut recourir au cours de sa lecture.

Dans cette perspective, Jouve propose une lecture du personnage en fonction de ce qu'il représente pour le lecteur – étant donné que c'est à lui que revient le dernier mot quant à sa perception/identification : « Le personnage sera ainsi à étudier comme élément du sens (fonction narrative et indice herméneutique), illusion de personne (objet de la sympathie ou de l'antipathie du lecteur) et alibi fantasmatique<sup>134</sup>. » C'est là la méthodologie que nous essaierons de mettre en pratique lors de notre étude des personnages benoitiens.

### 2.1.2. Description physique des protagonistes

La plupart des œuvres qui forment notre corpus sont des romans où la passion joue une part primordiale. À cet effet, il était quelque peu prévisible que les corps des protagonistes – témoins de leur sensualité naissante ou épanouie – occupent des rôles de premier plan, du moins pour les personnages féminins. Ainsi, si les personnages masculins sont rarement décrits physiquement, il n'en est pas de même pour leurs homologues féminins.

Comme déjà mentionné, *Alberte* est la confession rédigée à la première personne d'une femme infanticide. C'est l'histoire d'Alberte mais aussi de Camille, sa fille, victimes du charme quasi meurtrier de Franz. C'est Alberte qui se charge des présentations. Il est trois descriptions qui ont particulièrement attiré notre attention.

La première étonne de par les deux portraits tout en oppositions qu'elle offre. À la « noirceur presque bleue de la chevelure » de la mère s'opposent les cheveux d'une « teinte cuivrée et rousse » de sa fille ; à la « matité du teint » de l'une, la « chair colorée de jeune fille anglo-saxonne » de l'autre ; et, à l'« alanguissement », à la « passivité » d'Alberte, cette « extraordinaire vivacité de physionomie et de mouvements » de Camille<sup>135</sup>. Ce contraste est

---

<sup>134</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 111.

<sup>135</sup> *Alberte*, p. 248.

encore plus souligné par l'emploi même de ce terme,<sup>136</sup> mais aussi par celui d'expressions renvoyant expressément à l'opposition (par exemple : « au contraire », « mais », « Moi, par contre », etc.) quand cet état de fait n'est pas clairement énoncé par Alberte elle-même lorsqu'elle affirme que<sup>137</sup> : « En définitive, tout, on le voit, nous opposait. Nous n'avions entre nous qu'un seul point commun, c'est que, de façon différente, nous étions aussi ardentes et passionnées l'une que l'autre<sup>138</sup>. » Comme si, déjà, la mère savait qu'elles étaient destinées à être rivales.

Cette tendance à préciser, à établir et surtout à souligner cette distance – ne serait-ce que symbolique – avec sa fille est encore plus perceptible dans cet autre passage qui rapporte les progrès vestimentaires accomplis par Alberte et l'une de leurs répercussions sur le comportement de Camille :

Par une évolution opposée, à mesure que je prenais davantage souci de moi-même, Camille semblait affecter une indifférence de plus en plus marquée pour tout ce qui était luxe féminin. Et, je me souviens, la première fois que je parus sur la terrasse avec un peu de rouge et de poudre, je ne compris qu'elle s'en était aperçue que parce que, à partir de cette date, elle n'en a plus jamais mis<sup>139</sup>.

Enfin, continuant avec cette description qui s'exprime par le biais d'une comparaison *a contrario*, Alberte, à la fin de sa confession, nous livre cette ultime image d'elle-même :

M'étant approchée de la fenêtre, je me regardai avidement. Je faillis laisser tomber le miroir. J'aurais dû m'attendre, sans doute, aux ravages impitoyables que je venais de constater. Trois jours d'épouvantables souffrances morales, la scène de la veille, la nuit d'insomnie passée dans le chemin de fer à remâcher ma douleur et ma haine ! Tout cela suffisait-il pourtant à substituer à la femme que j'étais une semaine plus tôt le fantôme qui venait de surgir devant moi, dans cette glace ? [...] Dans cette implacable lumière d'hiver, ma chair avait une teinte terreuse sillonnée par les rides et les craquelures du fard<sup>140</sup>.

Ces différentes descriptions de l'allure d'Alberte et de l'image qu'elle renvoie suivent la progression dramatique du personnage. Nous la découvrons en veuve entièrement vêtue de noir, nous l'accompagnons dans sa transformation pour, enfin, assister à sa déchéance. Ces portraits physiques successifs symbolisent ici son cheminement<sup>141</sup>, tout en courbes inégales.

---

<sup>136</sup> Cf. *Id.*, : « Les contrastes qui allaient s'accroissant entre elle et moi m'étaient plus aisément perceptibles. »

<sup>137</sup> Cf. *Ibid.*, p. 245 : « Je crois qu'il est impossible d'imaginer une mère et une fille qui se soient moins ressemblé. »

<sup>138</sup> *Id.*

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 397-398.

<sup>141</sup> Il est un autre couple de personnages féminins dont l'influence réciproque rejaillit jusque sur leur apparence physique. Il s'agit d'Anne de la Ferté et de Galswinthe de Saint-Selve : « Toute la journée, Galswinthe se montrait

Les personnages, dans *Mademoiselle de la Ferté*, roman de l'âme, ne sont pas décrits physiquement, le narrateur se contentant le plus souvent de nous indiquer quelques traits de leur physique ou de leur physionomie pour mieux reporter son intérêt sur leur personnalité. Ainsi d'Anne de la Ferté, l'héroïne principale, l'on sait juste qu'elle est belle, d'allure hautaine<sup>142</sup> et que ses cheveux sont bruns. Galswinthe de Saint-Selve, sa rivale et amie, est, quant à elle, blonde, de la même corpulence que sa brune camarade et de santé fragile. De Jacques, fiancé de l'une et époux de l'autre, aucune description physique ne nous est fournie. Il en va de même pour les autres personnages<sup>143</sup>. Mais ceci n'est pas pour nous étonner. En effet, et comme c'est souvent le cas pour les personnages que nous qualifierons de secondaires, Pierre Benoit pratique ce que Philippe Hamon appelle la « pré-désignation conventionnelle<sup>144</sup> ». Jacques de Saint-Selve en est un bon exemple. Celui que l'on imagine sans peine bien de sa personne obéit au schéma quasi caricatural du jeune homme de bonne famille, assujetti à l'influence de ses parents, de ses

---

d'une gaieté folle. Anne, attentive à ses caprices, savait s'y plier. L'un des premiers avait été que son amie laissât les austères vêtements grisés et noirs qui la faisaient ressembler à quelque oiseau nocturne. Désormais, pour des gens qui les eussent aperçues d'assez loin pour ne point distinguer leurs chevelures brune et blonde, il n'y aurait plus eu que deux Anne, ou deux Galswinthe. » (*Mademoiselle*, p. 1241.) Mais, ici encore, une fois le vecteur d'influence disparu, les conséquences visibles de sa présence s'évanouissent aussitôt : « Anne [...] avait repris le costume noir qu'elle portait lorsqu'elle était en deuil de sa mère, la robe étroite avec les minces manchettes blanches. En quelques heures, elle était redevenue la couventine d'autrefois. La parenthèse languissante ouverte par la douce créole venait, pour toujours, de se refermer. » *Ibid.*, p. 1321.

<sup>142</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1187 : « Il fallait qu'Anne pût paraître dignement devant ces juges sans indulgence que sont les Bordelaises élégantes. Elle y parvint, aidée sans doute par sa beauté, mais sans que la façon un peu antique de ses ajustements ait fait autre chose que d'ajouter à cette beauté un charme de plus, et non le moindre. D'ailleurs, cette jeune fille avait une façon de laisser peser son regard qui eût arrêté net toute plaisanterie déplacée. »

<sup>143</sup> Les femmes de la famille de Saint-Selve sont cependant décrites de manière détaillée : « Après huit ans, les femmes avaient bien changé. Mme de Saint-Selve était sans doute toujours la solennelle, la majestueuse Constance, à qui jadis tout avait souri. Mais beaucoup de cet orgueil, de cette morgue qui irritait tant la pauvre Mme de la Ferté semblait avoir disparu. [...] Le visage de Sabine [sa fille], précocement flétri, portait la marque de soucis revenant sans cesse. Des couturières en chambre, dans une cité noire d'usines, ont un teint moins blafard que cette femme du plus grand armateur de Bordeaux, jalouée par toute une ville. Anne n'avait pas pu encore examiner à son gré Mme de Villerupt. Elle avait cru néanmoins constater qu'elle paraissait, elle aussi, vieillie avant l'âge. Contrairement à ce qui avait eu lieu pour sa sœur, ses traits, à elle, s'étaient figés dans une sorte de dureté douloureuse. » (*Ibid.*, p. 1324-1325) Ces descriptions servent avant tout à mettre en valeur le passage du temps et les changements que cela a inévitablement opérés. Plus loin, l'insistance du regard d'Anne – rapporté par le narrateur – sur certains détails vestimentaires – « son immense manteau d'astrakan, un manteau qui avait dû être jadis somptueux, mais dont maintenant les coutures, à la lumière, présentaient, roussâtres, des traces de fatigue » (*Ibid.*, p. 1328) – sert à informer le lecteur, si besoin est, des soucis financiers qu'endure cette famille. Et, surtout, à expliciter la tension qui habite ses membres lorsqu'ils se rendent aux funérailles de Galswinthe dont ils espèrent hériter. L'accent mis sur cette altération, sur ce revirement, est manifeste dans la répétition de l'adverbe « jadis » et dans sa confrontation avec l'adverbe « maintenant ». Ainsi, la description physique est, en somme, une description psychologique biaisée, dans le sens où elle utilise l'apparence pour s'exprimer.

<sup>144</sup> Cf. Reuter, Yves, *op. cit.*, p. 29 : « La pré-désignation conventionnelle combine le faire et l'être des personnages en référence à un genre donné. Cela signifie que l'importance et le statut du personnage, ainsi que ses formes [...] peuvent être codifiés par des marques génériques traditionnelles : tels traits physiques, telle action. Du coup, dès sa première apparition, le lecteur familier du genre peut le catégoriser. »

tuteurs et/ou de sa fiancée et qui ne fait qu'obéir. Incapable de prendre une décision par lui-même, il se laisse tout simplement guider. Il en va de même pour Eugène Laërte, bellâtre arriviste, bourgeois voire aristocrate ruiné, en quête d'une proie docile, de préférence bénéficiaire d'une rente assez solide pour lui assurer des jours heureux.

Relation d'un drame nourri par les secrets et d'une vengeance mûrement préparée et menée, *Mademoiselle de la Ferté* satisfera mieux notre curiosité quant aux portraits psychologiques et moraux des personnages qui l'habitent.

### 2.1.3. Portrait moral et description psychologique

Un premier exemple nous en est fourni par les pages consacrées à Monsieur de la Ferté, père d'Anne. C'est même par un portrait moral très complet de ce curieux personnage que commence le roman. De son visage, de sa taille, l'on ne sait rien. L'on ignore la couleur de ses cheveux comme celle de ses yeux. Son âge lorsqu'il épouse la mère d'Anne est mentionné<sup>145</sup>, ainsi que quelques détails sur sa condition physique (« Sa santé devenait mauvaise. », « le rhumatisant »), passage où l'on en profite pour nous renseigner sur son « usage immodéré de l'alcool et du gibier<sup>146</sup> ». La dizaine de pages qui lui sont consacrées, rédigées sur un ton qui cache mal son ironie sous de faux airs d'indulgence compréhensive, le présentent comme un homme qui se caractérise surtout par son « infatuation<sup>147</sup> » et son total manque de discernement en affaires<sup>148</sup>. Si le narrateur s'attarde aussi longtemps sur cet aspect de ce personnage qui décède à l'aube du

---

<sup>145</sup> Cf. *Mademoiselle*, p. 1156 : « Au moment de ce mariage [avec celle qui enfantera Anne], M. de la Ferté avait près de quarante-six ans. »

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 1158.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 1156.

<sup>148</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1161 : « Dix ans plus tard, voici à peu près à quels résultats les idées de M. de la Ferté avaient abouti. Sa fortune personnelle, évaluée à 2000 francs de rente, avait disparu. Les 8000 francs de rente laissés par M. d'Arjuzanx à sa fille avaient pris le même chemin. La métairie d'Hinx avait été vendue et son prix avait sombré dans je ne sais quel gouffre mystérieux. La maison de la rue Large, estimée à 80 000 francs, était hypothéquée pour 35 000. On aurait tort d'inférer de ces désastres que le comte Michel fût débauché. Il était exactement le contraire. Les sceptiques, à son sujet, auront beau jeu pour prétendre qu'il eût mieux valu mille fois qu'il eût eu des vices, les cartes, par exemple. On peut en effet admettre que, parfois, les cartes rapportent. Les idées fausses jamais. » Ici, l'ironie ne se donne même pas la peine d'être voilée. Le compte-rendu détaillé des pertes engendrées par M. de la Ferté est établi dans ses détails les plus minutieux, ce qui donne plus de vigueur au propos. De même, l'emploi de la formule « je ne sais quel gouffre » indique clairement le peu de cas que le narrateur fait des qualités de gestionnaire de M. de la Ferté, ce qui était déjà indiqué par l'expression sarcastique « les idées ». Le terme « gouffre », connoté péjorativement, renvoie au puits sans fond que représentent les successifs investissements dépourvus de gains opérés par le comte. Enfin, remarquons la chute du paragraphe, avec l'emploi de l'ellipse de l'élément verbal (« ne pas rapporter ») servant à souligner que M. de la Ferté n'a jamais rien « rapporté ». Ce passage, et d'autres encore sur le même ton, disent en quelle estime ce personnage est tenu par le narrateur et, par extension, par sa propre fille.

roman<sup>149</sup>, c'est parce qu'il influencera fortement la femme qu'Anne deviendra. Il n'en demeure pas moins étonnant que ce personnage ne soit plus guère mentionné par la suite. Personnage vide et sans substance, il ne survit pas à sa mort.

Sa fille, par contre, règne en maîtresse toute-puissante sur ce roman<sup>150</sup>. C'est comme si Pierre Benoit avait transféré l'ascendant exercé sur lui par cette femme sur les autres personnages<sup>151</sup>. En effet, il n'en est pas un qui ne plie sous le poids de son regard. Son père, déjà, alors qu'elle n'est qu'une enfant<sup>152</sup>, mais également les autres pensionnaires de son couvent. Le jour de l'enterrement de M. de la Ferté, elle étonne tout le monde par son sang-froid et la maîtrise dont elle fait montre :

On eut le spectacle imprévu de cette jeune fille, pensionnaire il y avait à peine une heure, et qui imposait sa volonté parmi ces gens à la dérive [...]. Dans la cuisine, devant le feu, les métayers étaient assis sur des chaises de paille [...]. Anne serra sans mot dire ces mains crevassées et descendit à la cave. Elle en remonta quatre bouteilles de vin : ces braves gens avaient parcouru au moins deux lieues. Elle revint ensuite dans la chambre mortuaire. Là régnait en grande maîtresse la grande anarchie de la douleur. De vieilles personnes [...] la virent ouvrir un placard, une armoire, en retirer toute la lingerie nécessaire. Une voix murmura : « Comme elle a sa tête à elle ! » Anne feignit de ne pas entendre<sup>153</sup>.

Ce calme, ce sens des responsabilités, elle en témoignera encore lors des obsèques de Galswinthe. La vie qu'elle a été obligée de mener, les sacrifices consentis pour parvenir à ses fins y sont probablement pour beaucoup. Comme l'explique Monique Schneider, « les privations supportées avec impatience [l'ont décidée] à se détacher de la masse et à assumer le rôle du

---

<sup>149</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1163 : « Au moment de la mort de son père, Anne allait avoir dix-sept ans. »

<sup>150</sup> Elle semble même régner sur l'œuvre de Pierre Benoit. Elle est la seule en effet à y apparaître à deux reprises. La première, dans le roman qui porte son nom et la seconde dans *Monsieur de la Ferté* (1934) qui raconte les tribulations congolaises d'un parent éloigné. Il y est dit que, suite à son décès, en 1914, ce dernier, par respect des convenances, porta un brassard noir sur son costume blanc d'officier, en guise de signe de deuil. Mais ce qui lui donne une place à part parmi ses sœurs romanesques, c'est ce que déclarera Pierre Benoit à son sujet : « [Anne est] celle de mes héroïnes qui me demeure la plus étrangère. Il ne m'eût pas déplu d'être honoré des faveurs d'Alberte ou de celles de la comtesse Orlof, ou, tout simplement, de la petite Mme Armande Cajarc. Mais cette simple perspective, à propos d'Anne de la Ferté, me pétrifie. Je sens que je n'aurais pas seulement baisé le bout de ses doigts. » In : Benoit, Pierre (1965), *Mes héroïnes. D'Aurore à Aïssé*, Paris, Albin Michel, p. 54.

<sup>151</sup> Cf. *Ibid.*, p. 54-55 : « La vérité, c'est que je n'ai jamais rien su d'elle. [...] Un jour, voilà douze ans, j'ai aperçu une étrange créature qui se dressait, toute droite, et qui se mettait en marche. Je l'ai suivi du mieux que j'ai pu, mais sans rien comprendre d'ailleurs au bizarre itinéraire par lequel elle m'a contraint à passer. »

<sup>152</sup> Cf. *Mademoiselle*, p. 1165 : « Chose curieuse, et que bien peu de gens remarquaient, à mesure qu'elle grandissait, il paraissait gêné, lui, l'aisance même, devant sa fille. Il était moins disert, moins brillant, à table, les jours de congé, quand elle était là. [...] Il atermoyait, changeait le fil de la conversation, pour ne la reprendre que lorsqu'on avait envoyé Anne se coucher. »

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 1165.

père<sup>154</sup> » c'est-à-dire de « décisionnaire », en quelque sorte. Mais, nous frappe encore plus à son sujet la manière dont Pierre Benoit nous donne à « interpréter » sa nature. Celle dont ses camarades disent qu'elle n'est « pas méchante, mais [...] dissimulée<sup>155</sup> » semble se cacher aux yeux même du romancier qui, pour décrire les mouvements de son esprit, use d'un artifice assez particulier et auquel nous consacrons une grande partie de notre dernier chapitre.

Pureté dans la manière qu'elle a de se montrer charitable vis-à-vis des moins bien lotis, pourriture dans la vengeance qu'elle met à exécution. Le roman se termine par le résumé des bonnes actions qu'elle accomplit grâce à la fortune héritée de Galswinthe, par la mention du « bien qu'elle faisait autour d'elle » et de ses dispositions testamentaires<sup>156</sup>. Ici encore, comme souvent, chez Benoit, la psychologie des personnages est suggérée et non pas dévoilée. Alberte, cependant, y fait exception. Néanmoins, cela est certainement dû à la nature de l'écrit dont elle est l'héroïne et à la déclaration d'intention contenue dans la sorte de profession de foi que constitue la « Lettre liminaire » qui ouvre le roman.

Rédigé à la première personne, il recèle, çà et là, des indications très précises sur l'état d'esprit de la narratrice<sup>157</sup>. Confession d'un infanticide, il est prévisible que le regret, le remords et la haine de soi<sup>158</sup> soient les sentiments les plus souvent cités. Il l'est moins que le désir et la passion soient aussi présents, pis encore, qu'Alberte ne s'en excuse pas, au contraire<sup>159</sup>. Pierre

---

<sup>154</sup> Schneider, Monique (2006 [2000]), *La Généalogie du masculin*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 93.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 1164.

<sup>156</sup> Cf. *Id.* : « Sa fortune entière fut convertie par testament en bonnes œuvres, notamment en petites dots de 15 000 à 20 000 francs, qui devaient chaque année permettre à une dizaine de jeunes filles pauvres de trouver un mari. »

<sup>157</sup> Cette précision est certainement due « à la sèche ordonnée et précise d'un rapport » (*Alberte*, p. 224) à laquelle s'astreint la narratrice. Celle-ci n'hésite pas à parler d'elle-même à la troisième personne (par exemple : « Comme il était convenu, Alberte passa son brevet simple [...] » *Ibid.*, p. 227), instaurant par ce moyen la distanciation nécessaire à son projet. Cela nous éclaire notamment sur sa personnalité, toute en franchise et en refus de s'apitoyer sur son sort, sort qu'elle a elle-même choisi en toute (mauvaise) conscience.

<sup>158</sup> Cf. *Ibid.*, p. 223-224 : « Irresponsable !... J'ai assez le sentiment de ma culpabilité, une culpabilité que rien, ni personne, ne me contraignait à dénoncer, pour revendiquer le droit d'élever cette protestation. Les occasions de m'épargner que j'aurai par la suite ne seront plus si fréquentes... Là, devant moi, sur la table où j'écris, il y a une photographie de Camille petite. [...] Que puis-je attendre de ce tête-à-tête ? Un adoucissement ? Une aggravation de mon remords ? »

<sup>159</sup> Cf. *Ibid.*, p. 305-306 : « Misérable puissance de l'amour ! Celle-là mentirait qui nierait qu'au moins une fois dans son existence elle n'a pas été son esclave, prête à tout, y compris le crime et la honte. Non, non, j'en suis sûre, je le jure, Alberte n'est pas une atroce exception. Je ne suis qu'une malheureuse que les circonstances ont mise à même d'aller jusqu'au bout de sa folie. [...] S'il n'y a rien après la mort, mon âme s'évanouira comme les autres dans l'ombre commune. S'il y a quelque chose, eh bien, il serait étrange qu'on m'imputât alors les embûches dont j'ai été la victime ici-bas. Est-ce moi qui ai sollicité la révélation tardive de ma beauté ? [...] Est-ce ma faute si je suis restée éblouie d'un tel spectacle ? Est-ce ma faute si les choses, à partir de cet instant, n'ont plus soudain existé pour moi que dans la mesure où elles se rattachent à la volupté et à l'amour ? Ah ! les passions des hommes les plus tourmentés ne pèsent guère à côté de celles d'une femme désespérée de sentir que bientôt le jour va finir. Celle-là

Benoit lui-même ne comprend pas cette obstination à affirmer la force et la réalité de cet amour aux frontières de l'inceste :

On aurait dit, d'ailleurs, que celle-ci s'est complu dans tout ce qui était susceptible d'aggraver son cas. Après un aveu que personne ne lui demandait, après avoir crié bien haut sa faute sur les toits, elle n'a rien trouvé de mieux que d'en constater le caractère exceptionnel. À l'entendre, elle ne serait pas la seule femme à avoir fait des avances à un homme plus jeune qu'elle, et à avoir, d'un cœur léger, accepté les plus affreuses conséquences où n'a pas manqué de l'entraîner cette folie. « Non, non, j'en suis sûre, je le jure, Alberte n'est pas une atroce exception. » Singulière façon, on en conviendra sans peine, de se concilier la bienveillance des gens. S'il est une sottise plus grande que de se reconnaître coupable, c'est de clamer qu'on ne l'est pas plus que ceux qui vont nous juger<sup>160</sup>.

À l'instar de ce qu'il déclarait à propos d'Anne, Benoit réfute toute complicité dans les agissements de ses héroïnes. À croire que ces femmes agissent à leur guise et qu'il n'est pour rien dans les chemins qu'elles décident d'emprunter. En clamant aussi haut et fort et à autant de reprises son absence de responsabilités par rapport à leurs décisions, cela amplifie l'importance du rôle de ses héroïnes et les dote d'une présence plus réelle, matérialisée, en quelque sorte, par la révélation et la mise en pratique de leur libre arbitre.

Les femmes benoitiennes semblent réparties en deux groupes : les sensuelles et les autres. Les premières, à l'instar de Galswinthe, de Mahaut et d'Alberte bénéficient d'un portrait en bonne et due forme tandis que les traits des secondes sont à peine ébauchés. Néanmoins, hormis Alberte, héroïne de sa propre tragédie, ses consœurs ne sont qu'une sorte d'accessoire romanesque, un élément de la narration aidant à la progression du drame qui se joue. Quasi interchangeables – autant par leurs actions que par leur description – elles peinent à rivaliser avec la présence d'une Anne de la Ferté ou d'une Aude de Maisoncelles. Les apparences se révèlent donc trompeuses et, surtout, plus l'importance accordée à leurs atours est visible, plus l'importance actancielle de ces femmes va *decrecendo*.

## 2.2. Les personnages et leurs motivations

Les romans de Pierre Benoit peuvent être répartis en deux catégories : ceux qui ont pour personnage principal un héros de sexe masculin et ceux dont l'histoire concerne principalement un personnage féminin. Ces dernières sont généralement mues par des désirs qui, bien souvent,

---

avoue qu'elle sacrifiera tout, et elle ment si elle prétend le contraire. « Tout, même Camille ? » me dit-on. J'entends bien, Camille ! [...] Mais quoi ! Elle avait vingt-deux ans à peine. Elle ne manquerait pas de trouver d'autres Franz. »

<sup>160</sup> Benoit, Pierre (1965), *Mes héroïnes*, op. cit., p. 77-78.

les consomment. Un assez bon exemple nous en a été fourni par Alberte. Il en est de même pour les héros masculins.

Comme l'expliquait Aristote dans sa *Poétique*,

De ces parties qui forment la tragédie, la plus importante est la composition de l'action. Car la tragédie est l'imitation non des hommes, mais de leurs actions [...] ce sont les actions qui font que nous sommes heureux, ou que nous ne le sommes pas. Les poètes tragiques ne composent donc point leur action pour imiter le caractère et les mœurs ; ils imitent les mœurs pour produire l'action : l'action est donc la fin de la tragédie or en toutes choses la fin est ce qu'il y a de plus important<sup>161</sup>.

Pour mieux saisir la nature des personnages qui nous intéressent, nous devons donc nous intéresser à leurs actions. Or, qui s'interroge sur une action est, tôt ou tard, amené à s'interroger sur les motivations qui se cachent derrière. Explorons alors les motifs qui animent ces hommes et ces femmes, les poussant à commettre les actes les plus insoupçonnés et parfois même les plus répréhensibles.

### 2.2.1. Le héros benoïtien, ou l'entre-deux-quêtes

Les romans de notre corpus offrent un panel assez intéressant de personnages masculins. S'ils n'occupent pas tous le devant de la scène, cela ne les empêche pas de marquer de leur empreinte les destins de ceux qu'ils croisent.

Franz, lorsqu'il arrive à Maguelonne, ne pense qu'à Camille et à leurs projets de mariage mais, bientôt, il s'en détourne pour ne plus avoir qu'une obsession : Alberte. L'assouvissement du désir qu'il éprouve à son égard l'amène à trafiquer les freins de sa voiture, avec le résultat et les conséquences que l'on sait. Néanmoins, à aucun moment l'on ne soupçonne chez lui de telles velléités. En effet, Pierre Benoit focalise l'attention du lecteur sur Alberte<sup>162</sup>, ses doutes, son hésitation, la passion qui la ronge. Franz, inversement, est présenté comme un être calme et froid. Certes, à de rares moments, il perd de sa maîtrise, laissant libre cours à l'intensité du moment, mais, très vite, il se ressaisit<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>162</sup> Cela est probablement dû à la structure même du roman, qui se présente sous la forme d'une confession, celle d'Alberte. Le narrateur se présentant sous ses traits à elle, il est normal que ce soit ses sentiments et non ceux de Franz qui soient mis en lumière. Néanmoins, cette omission peut aussi se lire comme la réfutation, après coup, de l'humanité même de ce personnage.

<sup>163</sup> Cf. *Alberte*, p. 289 : « Il essayait de me prendre dans ses bras, [...] j'étais incapable de faire un mouvement. Ce fut Franz qui, m'enlevant de terre, me porta jusqu'à mon fauteuil. – Revenez à vous. Il le faut, vous le savez bien. Elle arrive. Sa voix n'avait plus les douces inflexions de tout à l'heure. Très basse, tour à tour impérieuse et pleine

Un autre détail notable à son sujet est sa capacité à faire fi des circonstances lorsque survient un moment favorable à la concrétisation de ses désirs. Le meilleur exemple en est fourni par cette scène qui se déroule quelques heures à peine après l'accident de la jeune fille :

Entre quatre et cinq heures, je dus m'assoupir. [...] Il me semblait que Franz était auprès de moi. J'essayais de le repousser. Je n'en avais pas la force. Ouvrant les yeux, je vis que je ne m'étais pas trompée. Il était là. C'était bien lui. Sa haute silhouette sombre se penchait vers moi. Il avait passé un de ses bras autour de mon cou. Il couvrait mes cheveux de baisers. Je sentais couler ses larmes brûlantes. D'une voix entrecoupée, il ne cessait de me répéter : « Toute ma vie, aurai-je assez de toute ma vie pour essayer de te consoler, pour parvenir à ce qu'un jour... ! »<sup>164</sup>

Comme on le verra par la suite, « toute [sa] vie » ne durera que sept ans, jusqu'à ce qu'il rencontre une nouvelle proie<sup>165</sup>. Franz n'est ainsi mû que par son désir, un désir égoïste et ravageur et qui s'exprime dans toute sa violence, n'hésitant pas à commettre l'irréparable pour arriver à satiété. Mais il se révèle aussi fugace et éphémère qu'il est puissant et destructeur. Camille ne lui survit pas, pas plus qu'Alberte. Pour l'une, ce sera le tombeau. Pour l'autre, la geôle et l'infamie.

Eugène Laërte, que l'on découvre dans *Seigneur, j'ai tout prévu...*, a commencé par courtiser Aude de Maisoncelles avant de jeter son dévolu sur Mahaut, jeune épouse de son meilleur ami. S'il n'a guère eu de chance avec la première, Mahaut, quant à elle, paiera très cher la confiance et l'amour qu'elle place en lui. Néanmoins, dans les deux cas, c'est uniquement motivé par l'appât du gain que le célibataire quadragénaire se rapproche de l'une et de l'autre.

Lorsqu'il fait d'abord la connaissance d'Aude, elle représente surtout la solution à ses problèmes financiers. Lorsqu'elle le repousse, il lui en garde rancune. Quelques années plus tard, lorsque M. de Maisoncelles finit par quitter son veuvage, c'est quasi naturellement qu'il se met

---

d'inquiétude, elle ne cessait de répéter : « Il le faut ! Il le faut ! » Et soudain je l'entendis s'efforçant de redevenir naturelle et rieuse pour crier : – Ah ! enfin ! Voilà Camille ! »

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>165</sup> En effet, Franz est ce que l'on peut qualifier de prédateur. Ses victimes correspondent toutes à un besoin, momentané, qu'elles servent à assouvir. La première, Camille, lui aura été d'une aide précieuse tant qu'il avait besoin d'elle mais il finit par s'en « débarrasser » dès qu'elle devient un obstacle. En ce qui concerne Alberte, peut-on vraiment parler d'amour ? Elle qui affirme qu'« il a mis dans cet amour une ardeur, une frénésie, une sincérité non pareilles » (*Ibid.*, p. 343) ne reconnaît-elle pas aussitôt qu'il s'agit plutôt de passion, d'une passion qui ne saurait durer : « Ma faute fut de n'avoir pas compris que l'intensité même de cette passion la condamnait à ne pas être éternelle. » (*Ibid.*) Par ailleurs, il la quitte à ce moment de l'âge d'une femme où ses plus beaux jours commencent à être derrière elle. Cécile X..., enfin, la plus chanceuse dirons-nous car Alberte la sauvera (?) de ses griffes, correspond à une troisième étape de sa vie, celle de la stabilité et de l'installation bourgeoise. Son père étant l'associé de Franz, il était normal qu'ils scellent par un mariage leur partenariat.

en frais – au sens figuré – pour séduire la jeune mariée. N’hésitant pas à l’abandonner lorsqu’elle est en prises avec la justice pour un meurtre qu’elle n’a pas commis – et dont il la sait innocente, connaissant, ou plutôt, soupçonnant l’identité de la vraie coupable – il se (re)tourne alors vers Aude. En effet, avec la condamnation de sa belle-mère, celle-ci hérite de la totalité de la fortune familiale. Pour Eugène, elle fait sans conteste une innocente plus intéressante que Mahaut.

Esprit calculateur, son cynisme apparaît surtout lors de moments d’intimité avec son amante, lorsque celle-ci, toute à leurs projets, lui parle des dispositions testamentaires prises par son mari et l’avantageant au cas où il décèderait avant elle – prévisible compte tenu de la différence d’âge qui existe entre eux – il semble enregistrer dans les moindres détails les informations qu’elle lui confie, comme s’il pressentait déjà qu’un jour prochain, il en aurait le besoin pour l’incriminer et écarter d’Aude des soupçons qui n’ont jamais pesé sur elle.

Enfin, pour ce qui est de Jacques de Saint-Selve, sa présente absence dans le roman en fait plus un vecteur d’influence qu’un être doué de motifs d’action. Son rôle aura surtout consisté à infliger à Anne humiliation et déception. N’existant qu’à travers les souvenirs qu’en gardent les autres personnages, il n’a pas de volonté propre, seulement celle que les uns et les autres lui supposent ou lui assignent.

Lancés dans une quête de soi, emportés par une quête charnelle ou encore motivés par une quête d’élévation sociale, ces hommes agissent dans le but de répondre à un besoin spécifique manifesté à un moment précis de leur existence. Cependant, la satisfaction de ce besoin revêt, en fonction des circonstances, des apparences diverses. Pour Franz, ce sera d’abord celle de Camille qui laissera place à Alberte qui, elle-même, est appelée à s’incliner devant Cécile. Sa bonne fortune s’impose d’abord à Eugène Laërte matérialisée par Aude de Maisoncelles, puis par Mahaut, avant que ne réapparaisse la jeune fille. Jacques, enfin, remplace simplement sa brune fiancée par une blonde épouse. Émotionnellement instables, les héros benoitiens « partent en quête » sans toutefois savoir précisément, eux-mêmes, ce qu’ils cherchent. Ils ne font ainsi qu’obéir au type traditionnel du héros romanesque. Ce peu de fantaisie chez les représentants masculins peut être lu comme un indice supplémentaire de la place qu’occupent ses héroïnes dans l’œuvre de notre romancier.

Trois « héros » donc et autant de motifs différents qui servent tous un même but, voilà ce que nous offre Pierre Benoit dans ces romans du terroir. Cela va dans le sens de ce qu’il déclare en 1956, lorsque interrogé par Paul Guimard, il lui avoue qu’« un lecteur attentif retrouverait

[...] sans trop de peine, à la lecture de [ses] livres, la définition du jeune homme qu'[il pouvait] être quand [il a] commencé à écrire et l'homme, le vieil homme, qu'aujourd'hui, quarante ans après [il est] devenu<sup>166</sup> ». En effet, peu importe, au fond, leurs motivations, car ces hommes sont tous à la poursuite de quelque chose. Et c'est ce cheminement, plus que son point d'arrivée ou celui qui l'entreprend, qui doit être notre principale préoccupation.

Nous verrons que, en ce qui concerne les femmes qu'il anime, notre romancier se cantonne à une seule palette de couleurs : celle de la passion. Celle-ci s'exprime certes via des moyens différents, mais elle reste malgré tout clairement identifiable.

### 2.2.2. Des femmes « passion »

Les héroïnes benoitiennes se ressemblent étrangement. Qu'elles soient les jouets du destin ou celles qui en tiennent les rênes, elles ont pourtant un point commun : leur humanité qui s'exprime par le biais des émotions qu'elles ressentent. Bien qu'il soit un peu réducteur de limiter leurs personnages à un amas bouillonnant de passions et de désirs – parfois contradictoires – il n'en demeure pas moins que c'est ainsi que Pierre Benoit les présente.

Alberte et Aude de Maisoncelles en sont d'assez bons exemples. Infanticide et parricide, elles ont franchi les barrières imposées par la morale, poussées par une même raison : un amour irréprouvable. Un détail a cependant ici son importance : ni l'une ni l'autre ne parvient à son but.

Le cas d'Anne de la Ferté est plus complexe. Fille unique d'un homme qu'elle méprise<sup>167</sup>, elle croit trouver en Jacques de Saint-Selve une issue à la situation des moins enviables dans laquelle elle vit avec sa mère. Responsabilisée très tôt, c'est pourtant elle qui convainc le jeune homme de partir s'occuper des affaires de sa famille à Haïti. Une trop grande confiance dans l'amour qu'il éprouve pour elle, la certitude de n'avoir rien à craindre et qu'il lui reviendra trahissent, chez elle, une trop grande assurance et, peut-être, un sentiment de supériorité. Après tout, aime-t-elle seulement Jacques ?

En effet, il ne semble pas qu'Anne ait vraiment été amoureuse de Jacques. Lorsque, pour la première fois, elle interroge sa mère sur leurs cousins de Saint-Selve, elle s'enquiert surtout de

---

<sup>166</sup> Benoit, Pierre et Guimard, Paul, *op. cit.*, p. 11.

<sup>167</sup> Cf. *Mademoiselle*, p. 1169 : « – Ah ! fit Anne dans un cri qui glaça sa mère, mille fois plutôt rester fille que de risquer d'épouser... Elles se turent toutes deux, l'une épouvantée de ce qu'elle allait dire, l'autre de ce qu'elle avait failli entendre. »

leur situation financière : « Ils sont très riches ? ... Qui mes cousines ont-elles épousé<sup>168</sup> ? » Cette dernière question trahit le plan qui se forme déjà dans son esprit : épouser Jacques de Saint-Selve. Loin d'être donc un mariage envisagé par amour, il s'agirait surtout ici du résultat d'un calcul des plus pragmatiques. Le lecteur n'est pas sans savoir comment cet ambitieux plan se termine, la belle ayant été déboutée de la manière la plus ignoble. Il serait peut-être intéressant ici de savoir ce qui a été le plus dur pour la jeune fille : le traitement subi ou la manière dont elle en a eu connaissance. Dans les deux cas, le résultat est à la mesure de l'affront : la vengeance d'Anne n'en sera que plus implacable. Déjà, et comme le fait déjà remarquer le narrateur, alors qu'elle n'est qu'une jeune fille tout juste sortie du couvent, « le pardon des injures n'était pas, à cette époque, au nombre des mérites dont eût pu songer à se prévaloir Mlle de la Ferté<sup>169</sup> ». L'on s'imagine bien que la situation ne s'est pas améliorée avec les années ni avec les contrecoups du destin.

Évincée de la vie de Jacques – et par là même de l'accès à sa fortune et à l'opulence que cela implique, Anne, tapie dans l'ombre de ses marais, trouve bientôt un meilleur moyen d'assouvir son besoin de revanche. Celui-ci porte les traits de Galswinthe de Saint-Selve. Néanmoins, le manque d'assurance dont elle fait preuve lors de leur première rencontre,<sup>170</sup> et l'attitude de l'abbé Lafitte après avoir reçu la confession de la belle Créole sur son lit de mort,<sup>171</sup> nous amènent à nous poser la question suivante : où se termine la démarche vindicative, où commence la passion ? S'étant acquis la confiance de Galswinthe par sa présence et ses soins constants, exaltant ses souvenirs, son imagination et sa jalousie – l'on ignore d'ailleurs de qui est réellement jalouse Galswinthe : Jacques ou Anne ? – elle n'a pas de peine à la couper de son entourage et à la placer sous sa coupe. Son coup de maître consistera, dans l'ordre : à priver la

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 1179.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 1169.

<sup>170</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1223 : « Et elle ne savait que répéter, épongeant maladroitement le front de la jeune femme tout taché de sang : – Mon Dieu, vous vous êtes fait mal ! [...] Galswinthe laissait sa tête peser de tout son poids sur l'épaule de Mlle de la Ferté. Anne eut envie de se soustraire à cet abandon, d'accoter contre le talus le beau corps qui lui brûlait l'épaule. [...] Anne détourna les yeux, demandant au monde extérieur un prétexte quelconque, qui vînt au secours de son étrange désarroi. »

<sup>171</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1312-1313 : « L'abbé Lafitte ne répondit pas à Mlle de la Ferté. [...] Il mettait son manteau, prenait son chapeau. Elle se leva pour l'accompagner jusqu'à la porte. Il était déjà dans le couloir. [...] Il lui jeta un regard épouvanté, et s'enfuit dans la nuit, laissant la porte ouverte. » (*Ibid.*, p. 1319). Cela tend à confirmer la thèse de la relation homosexuelle entretenue par les deux jeunes femmes – que l'abbé ne peut que réprimander – déjà sous-entendue par le professeur Bordenave : « Il m'a été rarement donné de constater pareille excitation nerveuse. C'est au point que si je n'avais pas été certain, comme je suis de vous voir là, que ... En même temps, il lui parlait à l'oreille. Le professeur, riant de plus belle, lui réitérait sa mystérieuse explication. – Eh, eh, eh ! mon petit, avec ces sacrées femmes, on aurait vu des choses plus fortes. »

famille de Jacques de cette belle-fille richissime, puis de sa fortune et, enfin, à causer la ruine de leur maison<sup>172</sup>.

Par conséquent, si elle est d'abord motivée par le désir – somme toute innocent et tout à fait compréhensible – de s'élever socialement, c'est surtout son désir de revanche qui guidera Anne tout au long de sa vie.

Comme nous avons pu le voir, ces femmes benoitiennes sont toutes animées par des passions aussi diverses qu'incandescentes. Passion amoureuse à la limite de l'inceste pour l'une, amour passionnel voué à un père puéril pour une autre, besoin irréprouvable de retrouver une mère disparue, ou, enfin, croisade revancharde, elles sont motivées et transportées par un feu qui les consume. Cependant, hormis la demoiselle de la Crouts – car elle finit par obtenir sa revanche –, il est un autre point assez intéressant à relever en ce qui concerne la notion de *persona* au féminin chez Pierre Benoit : les héroïnes des romans du terroir diffèrent sensiblement des héroïnes exotiques en cela que ces dernières sont souvent dépeintes comme des femmes fortes<sup>173</sup>, maîtresses de leur destin tandis que les premières en sont plutôt les victimes<sup>174</sup>, comme si l'ailleurs avait la capacité de rendre ces femmes plus fortes, plus déterminées. Est-ce ici au stéréotype de la femme exotique toute-puissante auquel renvoie Pierre Benoit ? Peut-être, mais nous ne saurions l'affirmer plus catégoriquement. Il est néanmoins intéressant de remarquer ici que toutes ces héroïnes cachent leurs émotions sous des airs (faussement) sereins. Anne, eau dormante d'un marais landais ; Aude, triste châtelaine domptée d'un manoir abandonné ; Antinéa, qui cache sa rage sous des sourires figés<sup>175</sup>, etc. Il n'est qu'Alberte pour oser exprimer ses sentiments au vu et au su de tous<sup>176</sup>. Pour ce qui est de leurs *alter ego* masculins, il s'agit là de personnages « en quête ».

---

<sup>172</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1347 : « Vous avez transféré vos créances sur moi entre les mains de Calthorpe, Calthorpe qui a déjà réduit à peu près à rien mes comptoirs d'Haïti, Calthorpe qui a transporté la guerre à Bordeaux même en y créant une succursale, Calthorpe qui veut ma peau, enfin. Qu'il soit tranquille, il va l'avoir. Ah ! il peut bien perdre dans le coup son million, et vous le remplacer par deux. Il y gagnera encore. Plus de concurrence, la place nette. »

<sup>173</sup> Cf. Antinéa (*L'Atlantide*, 1920), la comtesse Athelstane Orlof (*La Châtelaine du Liban*, 1924) et même Arabella, la *Bethsabée* (1938) benoitiennne qui, si elle décède à la fin du roman, décède en femme libre et maîtresse de son destin.

<sup>174</sup> Cf. Elisabeth de Lunegarde, Aude de Maisoncelles, Alberte.

<sup>175</sup> Cf. *L'Atlantide*, *op. cit.*, p. 405-406 : « Ce n'était plus la princesse hautaine et railleuse de notre première entrevue. [...] Pas un bracelet, pas une bague. [...] Ses belles paupières étaient largement bleuies. Un pli lassé tordait sa divine bouche. »

<sup>176</sup> Mais là encore, le recours à des motifs détournés pour exprimer cette passion qui l'habite est aussi mis en pratique par Alberte qui n'hésite pas à distinguer sa vie en deux univers diamétralement opposés. « Le premier, [...] précis et terne [où] on pouvait, sans déceptions et sans joie, s'y approvisionner du médiocre attirail de la vie », tandis que « le second était un de ces merveilleux bazars orientaux où tapis et pierreries changent avec les couleurs dont ils

Une autre caractéristique commune à nos trois romans réside peut-être dans le fait que l'on pourrait tous les qualifier de romans de la patience. En effet, d'une manière ou d'une autre, nos personnages auront déployé des trésors incommensurables de patience pour, un jour, arriver à leurs fins.

Un dernier point nous reste ici à développer. Gustave Flaubert, avec *Salammbô* (1862), est indirectement à l'origine du détachement que l'on verra peu à peu se dessiner dans les cercles littéraires français envers les conceptions classiques et traditionnelles du personnage romanesque. Dans son histoire fantasmée de la chute de Carthage, le romancier met en avant « l'impuissance de l'homme devant l'indifférence et l'impassibilité de la nature<sup>177</sup> ». Dans cette optique, et comme le montre Walid Ezzine<sup>178</sup>, l'on remarque, surtout dans les passages descriptifs, une « présence prolixe et exubérante des choses<sup>179</sup> » qui installe entre ces dernières – qui figurent l'univers – et les personnages une « relation caractérisée par la passivité<sup>180</sup> ». Ainsi, les personnages que l'on voit « se laisser écrire » dans le roman flaubertien établissent un nouveau modèle schématique : la passion, de moteur de l'action, en devient le plus grand ennemi, celle qui « empêche plutôt toute attitude héroïque<sup>181</sup> ». Paradoxalement, « le non-héroïsme est devenu le gage de l'authenticité d'une représentation<sup>182</sup> ». Les metteurs en scène romanesques, voulant « faire vrai », se doivent, malgré les protestations des Nouveaux Romanciers, de doter leurs acteurs-personnages de qualités humaines, l'imperfection en étant la première. En effet, que (qui) serait Alberte sans le crime qui entache sa conscience ? Que (qui) serait Anne si elle n'avait mené à la tombe sa rivale ? Que (qui) serait Aude si elle n'avait causé la mort de son père ? C'est leur imperfection, leurs faiblesses, leurs défauts qui font la force de ces personnages et qui justifient même leur existence, aussi virtuelle soit-elle.

Mais les personnages benoitiens, qu'ils gardent jalousement secrètes leurs motivations ou qu'ils les exhibent fièrement, ont tous en commun une caractéristique : la réalisation et la

---

s'irradient. » (*Alberte*, p. 282). Nous frappe ici le recours à la comparaison avec l'un des éléments les plus stéréotypés du monde oriental – les marchés bariolés – pour qualifier la frénésie et la passion qui caractérisent la période de sa vie où Alberte entame sa transformation et son entrée dans le « monde des vivants ».

<sup>177</sup> Ezzine, Walid (mis en ligne le 07 novembre 2010), « *Salammbô* et la crise du personnage », *Flaubert* [En ligne], Études thématiques <http://flaubert.revues.org/1249> [consulté le 02-07-2015].

<sup>178</sup> *Id.*

<sup>179</sup> *Id.*

<sup>180</sup> *Id.*

<sup>181</sup> Cf. *Id.* : « La passion amoureuse n'est plus le moteur de l'action, elle empêche plutôt toute attitude héroïque. »

<sup>182</sup> Borie, Jean (1999), *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset, p. 200.

concrétisation de leurs désirs, quels qu'ils soient, passent obligatoirement par le recours à des auxiliaires.

### 2.3. Interaction en terr(it)oir(e) benoïtien

Toute histoire suppose divers actants. Certains sont présents tout le long, d'autres ne font que passer, leur existence n'étant subordonnée, généralement, qu'aux aléas de l'intrigue qui se joue. De même, quand quelques-uns d'entre occupent tout le long le devant de la scène, ces personnages principaux ou « premiers rôles » – la pièce ne se jouant que par eux et pour eux –, la plupart, pourtant, n'ont d'autre rôle que celui de médiateur, personnages secondaires d'une comédie qui les dépasse. Pierre Benoit n'échappe pas à la règle et ses romans fourmillent de personnages aux éphémères apparitions, aussi ponctuelles qu'uniques.

Nous allons ici tenter d'identifier la nature des rapports qui existent entre ces catégories de personnages<sup>183</sup> mais, également, la nature de la relation qui existe entre le lecteur et les êtres qui peuplent ces romans. Après tout, ne sont-ils pas tous des « êtres de papier », le lecteur n'étant défini ainsi que par la grâce du livre qu'il tient entre les mains et ce dernier n'acquérant son statut et sa légitimité que par le bon vouloir de celui qui s'y intéresse...

#### 2.3.1. Interaction *in libro*

Malgré son existence solitaire, plusieurs personnages défilent dans la vie d'Anne de la Ferté. Nous ne reviendrons pas sur ses rapports avec son père, quasi inexistant, mais rappelons seulement à quel point cette figure si peu paternelle a influencé le cours de sa vie. Responsable de la ruine de sa famille, sa présence plane sur la destinée de sa fille, presque autant que celle de Jacques, cet autre absent qui brille par sa présence morbide<sup>184</sup>. Autre figure de l'autorité parentale présente dans ce roman, Mme de la Ferté, personnage tout entier défini par son comportement lors de l'entretien avec le notaire chargé de la succession de feu son époux :

Le notaire entra. Ce fut une longue conversation entre lui et Anne, conversation dans laquelle Mme de la Ferté, invitée à plusieurs reprises à intervenir, n'entraît que pour

---

<sup>183</sup> Nous nous intéresserons, tout d'abord, plus particulièrement au personnage d'Anne de la Ferté et à son interaction avec les membres de son entourage, et à Aude de Maisoncelles dans ses rapports aux autres. Ensuite, celle-ci cèdera la place à Alberte.

<sup>184</sup> Cf. *Mademoiselle*, p. 1242-1243 : « Ce Jacques, ce médiocre Jacques, avait fini par prendre dans leurs conversations une place prépondérante. [...] Maintenant, qu'il fit beau ou qu'il plût, qu'elles fussent tristes ou gaies, qu'elles passassent au bord d'un étang ou à travers une forêt, tout leur était prétexte à évoquer ce mort par lequel elles étaient unies aussi solidement que si elles avaient senti leurs mains jointes dans ses mains froides. »

se récuser immédiatement : « Elle ne savait pas, elle ne se rappelait pas ; et puis, réellement, le jour même des obsèques, exiger d'elle... » Anne n'insistait jamais. Détournant de la pauvre femme son regard pour le reporter sur le notaire : « Eh bien, maître Destouesse, admettons que ce soit ceci. »

Cette scène explicite également la manière dont Anne se comporte avec sa mère. Les rôles sont ici comme inversés. En effet, des deux femmes, la mère et la fille, c'est cette dernière qui prend les décisions et règle les problèmes, s'attachant à ne pas troubler la veuve. Ni à la blesser, d'ailleurs, Anne ne manifestant de culpabilité que lorsqu'il s'agit de sa mère<sup>185</sup>. Un fait est néanmoins incontestable, c'est le profond attachement qui les lie l'une à l'autre. L'affection qu'Anne n'a pas eue de son père, sa mère a su la lui prodiguer, aussi largement que le lui permettaient les circonstances, mais aussi, le caractère de sa fille<sup>186</sup>.

Deux autres femmes de la génération de sa mère ont joué un rôle dans la vie d'Anne, Isabeline et Constance de Saint-Selve. La première est une modeste paysanne, dont « la maison recouverte de chaume, autour de laquelle tout un petit peuple de poules et de canards faisait grand bruit<sup>187</sup> » jouxte le domaine de la Pelouse, propriété des Saint-Selve. Par deux fois – c'est aussi le nombre de ses apparitions dans le roman –, elle se révèle une source d'informations non négligeables. C'est elle qui, la première, lui parle de Jacques, suscitant ainsi les questions qu'Anne pose à sa mère au sujet de ses cousins<sup>188</sup>, mais c'est aussi elle qui lui apprend que la veuve du jeune homme s'est installée dans la maison familiale depuis longtemps désertée. Par deux fois, donc, sans le vouloir ni même l'avoir prémédité, dans son inconscience de vieille enfant et son désir innocent de plaire à la « demoiselle », elle causera un changement de trajectoire drastique dans la vie d'Anne. L'autre femme mentionnée plus haut est la « cousine seconde », par alliance de Germaine de la Ferté. Elle est aussi la mère de Jacques, celle qui était plus que réticente à leur mariage, conditionnant son accord au séjour haïtien du jeune homme. Trop fière pour accepter la bru choisie pour elle par son fils, elle devra, à la fin, s'incliner devant

---

<sup>185</sup> Lorsque toutes deux apprennent le mariage de Jacques, la jeune fille cache son désarroi, par fierté, tout d'abord et, surtout, dans le but de ménager sa mère, ne voulant pas l'affliger davantage en lui imposant le spectacle de sa propre peine : « L'attitude de sa fille rendit à Mme de la Ferté, effondrée dans un fauteuil, le souci d'une contenance digne d'elle. » *Ibid.*, p. 1192.

<sup>186</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1177 : « Mme de la Ferté haussa les épaules. Il était visible qu'elle ne comprenait rien à sa fille. »

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 1174.

<sup>188</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1177-1181.

celle qui peut, à son tour, causer sa ruine<sup>189</sup>. Juste retour des choses, oui, mais surtout inversion du rapport de force entre les deux personnages.

Jacques et Galswinthe de Saint-Selve ne sont, eux aussi, que des êtres de passage dans la vie d'Anne. Le premier la conforte dans sa soif de revanche, la lui faisant miroiter, et la seconde lui en fournit les moyens. Le jeune homme a néanmoins un avantage sur son épouse : c'est par deux reprises qu'il offre à Anne de quoi servir ses desseins. La première fois, lorsqu'il est question de leur mariage et, ensuite, par le truchement des souvenirs dont elle peut abreuver une Galswinthe extatique. Ici encore, il est étonnant de voir comment les rapports initiaux entre les personnages s'inversent en cours de route, manifestation – parmi tant d'autres – du phénomène de circularité omniprésent dans l'œuvre benoîtienne<sup>190</sup>.

Jacques, en quittant Anne, la France et la Crauds, promet d'y revenir. À sa place, c'est sa veuve qui se charge d'assurer le retour des Saint-Selve en terre landaise. Constance, quant à elle, repousse Anne. C'est alors au tour d'Anne de l'éconduire, en s'offrant la satisfaction de lui refuser son aide. Pour ce qui est d'Isabeline, elle met à disposition de la jeune demoiselle de la Ferté un premier médium – Jacques – pour parvenir à ses fins, celui-ci ayant échoué, elle lui en prodigue un second – Galswinthe – qui, cette fois, mène à terme la tâche confiée. Ce schéma s'observe également dans les rapports qu'entretiennent Larralde, gérant de la maison de Saint-Selve, et Calthorpe, son rival en affaires. Le mariage de Jacques et de Galswinthe arrange l'un au détriment de l'autre, la mort de Galswinthe change la donne en inversant la situation puisqu'il désavantage le premier au profit du second. Ici encore, ce n'est que juste retour des choses<sup>191</sup>.

Aude de Maisoncelles également fera l'amère expérience de cette circularité qui semble frapper de malédiction les personnages benoîtiens. Voulant soulager son père qu'elle estime trompé et malheureux du fait de la relation adultérine de son épouse, son jeu se retourne contre

---

<sup>189</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1340 : « Mme de Saint-Selve était tombée dans les bras de la jeune fille. – Ma chère enfant, je vous le répète, jamais je n'oublierai votre accueil. Si je vous disais que cela me fait de la peine de vous abandonner ici, toute seule, dans cette maison noire ? Vous n'avez pas l'âge de vivre de la sorte. Pourquoi ne viendriez-vous pas chez nous, à Bordeaux, quand il vous plaira, pour autant de jours que vous voudrez ? [...] Ne dites pas non [...] : vous êtes de la famille, n'est-il pas vrai ? Allons, c'est promis. » Cela est assez ironique si l'on se rappelle que la seule fois qu'Anne fut invitée à Bordeaux, c'était lors de ces fiançailles que sa future belle-famille s'était empressée de faire rompre.

<sup>190</sup> Cf. Johan Daisne, *op. cit.*, p. 19 : « Chaque roman de Benoît forme un cercle parfait ».

<sup>191</sup> Comme le fait d'ailleurs remarquer Anne de la Ferté à Larralde lorsque ce dernier vient la voir dans une ultime tentative de sauver son affaire de la faillite et lui-même du déshonneur, en se vengeant des Saint-Selve, c'est aussi une revanche en mémoire de son père qu'Anne accomplit. Le malheureux se voit ainsi rétorquer de manière ironique, lorsqu'il lui fait part de sa proposition : « Eh bien, j'ai un peu peur que cette affaire de paillons et de bouteilles ne soit du même genre que celle que vint, il y a une douzaine d'années, vous proposer mon pauvre père. » *Mademoiselle*, p. 1344.

elle lorsque c'est lui qui en est la victime. Henri de Maisoncelles, croyant ainsi surprendre sa femme, Mahaut, boit à sa place la boisson préalablement empoisonnée par Aude. C'est donc son père qu'elle fait passer de vie à trépas, se retrouvant ainsi privée de la présence de cet homme qu'elle aime plus que tout et obligée de s'unir à un autre qu'elle méprise, sous peine de finir ses jours en prison. L'on aurait pourtant tort de croire que Benoit récompense les gentils et châtie les méchants : Eugène Laërte, heureux époux d'Aude, n'a rien à lui envier sur le plan de la lâcheté. C'est lui qui concourt à faire accuser Mahaut, alors même qu'il la sait innocente, ayant découvert le stratagème mis au point par Aude. Mais celle-ci est plus riche. De même l'avait-elle refusé lorsque, quelques années auparavant, il l'avait demandée en mariage. Sa bassesse l'aura ainsi bien servi puisqu'elle lui permet d'épouser celle dont il convoitait la fortune au départ. Peut-être ici le romancier a-t-il simplement jugé plus opportun de ne punir que le plus coupable des deux, la satisfaction de l'autre ne servant qu'à lui faire ressentir à quel point son acte était aussi vil qu'inutile.

### **2.3.2. Les trois font la paire : étude de cas**

Comme nous avons pu le constater, les relations amoureuses mises en scène dans les romans de notre corpus s'écrivent rarement à deux. En effet, la passion y est un drame qui se joue à trois et l'intrusion de cette tierce personne provoque quasi assurément une crise au sein du couple initial. Pour mieux mettre en évidence cette particularité des romances benoitiennes, nous avons choisi d'étudier quelques scènes cruciales de ces engouements vagabonds.

La première raconte certaines conversations nocturnes entre Anne et Galswinthe, qui ont pour sujet unique la relation que chacune d'entre elles a entretenue avec Jacques de Saint-Selve. Cet extrait condense à lui seul les différentes nuances et autres mutations que connaît la relation entre les deux jeunes femmes : attirance-répulsion, passion-indifférence, soumission-domination, lutte-abandon, etc. Toute une palette de sentiments contradictoires y est ainsi représentée.

Orpheline d'un père qu'elle ne pleura pas très longtemps – voire pas du tout –, Anne a très tôt appris à se débrouiller seule et à prendre soin d'elle-même et de sa mère. L'on remarque à cet effet une inversion des rôles entre elles deux puisque c'est alors l'enfant, supposément celle dont on doit s'occuper, qui endosse le rôle de chef de famille, suite au décès du patriarche. La scène où, face au notaire, le jour de l'enterrement de M. de la Ferté, Anne se pose comme porte-parole

de la volonté familiale, en lieu et place de sa mère qui ne sait plus que « se récuser<sup>192</sup> », car « elle ne savait pas, elle ne se rappelait pas ; et puis, réellement le jour même des obsèques, exiger d'elle...<sup>193</sup> » ou « éclater en sanglots<sup>194</sup> » et acquiescer pour mieux « fondre en larmes<sup>195</sup> » de plus belle montre assez bien, d'un côté, l'inversion des rôles qui se met en place et, de l'autre, une sorte de "virilisation" du personnage d'Anne en la dotant d'attributs alors – nous sommes en 1877 – typiquement masculins, tels que le sens du devoir, la maîtrise de soi ou encore l'aptitude à pouvoir raisonner en situation de crise. Responsabilisée avant même que d'être en âge de quitter le couvent, Anne met de côté sa féminité, ou ce qui est communément admis comme étant une marque de féminité, à savoir : l'expression et la démonstration de ses sentiments.

Il faudra l'intervention de Jacques de Saint-Selve pour qu'Anne laisse un tant soit peu libre cours à sa féminité. Mais, là encore, l'on est en droit de se demander si cet "amour" n'est pas lui non plus qu'une simple mise en pratique de son esprit de rationalité, du pragmatisme qui la caractérise. Lorsque, la première fois qu'elle le croise, elle s'informe à son sujet auprès de sa mère, ses questions demeurent surtout d'ordre matériel, s'intéressant à la fortune de ce cousin surgi de nulle part et comme mettant déjà en place un "plan", une "stratégie" non pas pour le séduire dans le but de mener une douce et heureuse vie à ses côtés mais plutôt pour s'assurer une stabilité et une sécurité financière auprès d'un homme particulièrement aisé.

Ce n'est que face à Galswinthe, lors de leur première rencontre, que le masque d'Anne commence à se craqueler, et encore, se dépêche-t-elle de combler ces fissures invisibles à l'œil nu. Inutile de revenir sur la fameuse scène de leur rencontre où, par maladresse, elle blesse la jeune Anglaise en occasionnant sa chute, contentons-nous de signaler que cette dernière est l'une des rares à avoir été capable de troubler Mlle de la Ferté et à lui faire perdre sa contenance. Cette première rencontre fait également naître un soupçon dans l'esprit du lecteur, soupçon quant à l'homosexualité d'Anne. Cependant, celle-ci recouvre très vite ses esprits, du moins est-ce là l'impression qu'elle donne puisqu'à partir de ce moment, tous ses actes n'apparaîtront avoir pour seul but que de mener à la déchéance physique puis à la mort de Galswinthe. Sous couvert d'agir dans l'intérêt de son "amie" et avec la complicité "bienveillante" d'un médecin de campagne

---

<sup>192</sup> *Mademoiselle*, p. 1166.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 1166-1167.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 1167.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 1169.

imbu de lui-même et plus préoccupé du bien-être de sa réputation que de celui de ses patients, c'est doucement mais sûrement qu'Anne mène sa rivale-amoureuse vers sa fin.

La scène qui nous intéresse se place d'office sous le signe de la souffrance et de la noirceur. Employant à dessein un champ lexical à connotation tragique (par exemple : « passion », « déception<sup>196</sup> », « déchaîné », « hurlait », « inexorable<sup>197</sup> », « ombres », « croulantes », « sinistre et fade<sup>198</sup> », etc.), Pierre Benoit nous invite à entrer dans cette noirceur qui caractérise non seulement les dernières journées de Galswinthe, mais également l'esprit détraqué (?) d'Anne.

Sous ses airs d'infirmière, elle ne fait qu'attiser le feu démentiel qui consume sa blonde rivale. Sous couvert de la soulager, elle exaspère encore plus sa nervosité et, pouvons-nous dire, n'en est-elle pas la cause directe ? En effet, Galswinthe, qui « ne voulait plus être l'éternelle sujette, la confidente obéissante<sup>199</sup> » de l'amour naguère existant entre Anne et Jacques veut à tout prix « affirmer<sup>200</sup> » son rôle. À ses efforts répétés, qui la « [rejetent] pâmée et délirante sur sa couche de douleurs<sup>201</sup> », Anne oppose « un sourire de dédain<sup>202</sup> ». Et, plus elle essaie de se défendre, plus Anne lui oppose « un silence entendu et railleur<sup>203</sup> », avant de consentir à lui faire part de ses « confidences monstrueuses<sup>204</sup> ». La volonté de blesser, de nuire à l'autre est particulièrement manifeste ici dans la chute du passage, lorsque Pierre Benoit nous renseigne sur la nature de ces « confidences » qu'il nous présente « issues [d'une] sombre imagination de vierge<sup>205</sup> ». Se doutant bien de l'effet de ses paroles sur l'état de sa compagne, Anne use de son avantage, n'hésitant pas à recourir au mensonge et à la calomnie pour parvenir à ses fins.

À l'instar de ces nuits, « coupées d'alternatives hostiles et tendres<sup>206</sup> », le comportement d'Anne a de quoi surprendre. Marianne Camus, dans un article consacré aux « échanges et renvois entre le féminin et le masculin chez Elizabeth Gaskell » décrit ce genre de couple, « hors normes » où l'une « règne sur [l'autre] qui lui est soumise et s'en remet à elle pour toute décision,

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 1304.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 1305.

<sup>198</sup> *Id.*

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 1306.

<sup>200</sup> *Id.*

<sup>201</sup> *Id.*

<sup>202</sup> *Id.*

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 1307

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 1307.

<sup>205</sup> *Id.*

<sup>206</sup> *Id.*

mais qui, en contrepartie est déchargée de tout souci touchant le monde extérieur<sup>207</sup> ». Camus avance même que, généralement, dans ce type de couples, une relation lesbienne finit presque automatiquement par se développer entre les deux protagonistes, l'élément mâle étant exclu du fait de l'endossement par l'une des deux femmes des prérogatives qui lui sont normalement échues. Nous avons déjà dit que cela était suggéré dès la première rencontre des deux jeunes femmes mais cette hypothèse sera même renforcée, plus tard dans le roman, lorsqu'ayant reçu de Galswinthe sa dernière confession, le prêtre, sans un regard en arrière, s'enfuit en courant de cette demeure maudite qui aura abrité ce comportement sacrilège.

Relation de dominée-dominante, donc, réciproquement consentie, semble-t-il, mais dont l'une des deux parties n'en demeure pas moins flouée. Face à la féminisation excessive du personnage de Galswinthe, la « virilisation » de Mlle de la Ferté la pose non plus comme le « sauveur » de son « amie » mais plutôt comme son « fossoyeur », l'élément qui lui sera fatal.

Au départ en présence de ce qui semblait n'être qu'une simple relation de rivalité amoureuse entre deux jeunes femmes, nous sommes en réalité face à une situation plus torturée et plus complexe : d'un côté, Galswinthe, rongée par un mal physique mais aussi par une certaine tension nerveuse – due à sa maladie et pour laquelle ses origines créoles la prédisposaient<sup>208</sup> – et, de l'autre, une jeune fille aigrie par la vie, à la sexualité trouble et refoulée, une jeune fille dont non seulement le besoin d'amour – s'il a jamais existé – n'a jamais été comblé et, par ailleurs, qui se révèle incapable d'exprimer « sa demande d'amour<sup>209</sup> », celle-ci ayant toujours été « différée, désirée, refusée<sup>210</sup> ».

Ainsi, la théorie de la réflexion des attributs féminins et masculins établie par Marianne Camus se retrouve-t-elle comme mise à mal par une série d'opérations complexes et contradictoires : réflexion du masculin dans un féminin qui désavoue sa perception comme tel (Anne), exagération à la limite du stéréotype d'une féminisation qui s'anéantit d'elle-même à force de vouloir s'imposer (Galswinthe) et, toujours, bien que nous l'ayons quelque peu négligé ici, l'ombre flottante au-dessus de ces deux femmes d'un masculin (Jacques) dont l'absence de volonté propre, la soumission à celle des autres et même le silence romanesque (les rares

---

<sup>207</sup> Camus, Marianne (1998), « Miroirs éclatés : échanges et renvois entre le féminin et le masculin chez Elizabeth Gaskell », In : Véga-Ritter, Max et Montandon, Alain (dir.), *L'Un(e) miroir de l'autre*, p. 181, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 181.

<sup>208</sup> Cliché littéraire que l'on retrouve souvent dans les romans de Pierre Benoit, notamment dans *Alberte*.

<sup>209</sup> Schneider, Monique, *Le paradigme féminin*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 138.

<sup>210</sup> *Id.*

passages où il apparaît omettent de lui attribuer un quelconque discours, ses paroles étant presque toujours rapportées au style indirect) en font plus une sorte d'ombre, celle d'une masculinité jadis existante mais réduite à ses contours les plus confus.

Anne sort donc « vainqueur » – et nous employons le masculin à dessein – de cette lutte contre celle qui lui a été préférée, contre celui qui l'a abandonnée, mais il n'est pas dit que, face à elle-même, son triomphe soit aussi complet. La clôture du roman, en effet, montre assez bien la vie misérable qui aura finalement été la sienne.

### 2.3.3. De l'interaction avec le lecteur

Notre intérêt s'est surtout porté jusque-là sur ce qui passait à l'intérieur même du roman, comme si ce dernier était un espace clos, aux frontières insurmontables. Or, l'œuvre littéraire ne trouve son accomplissement que livrée aux yeux – et parfois au jugement – du lecteur. Et, comme l'explique Umberto Eco, « une forme est esthétiquement valable [...] dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même<sup>211</sup> ». Nous allons ainsi voir que Pierre Benoit n'en pense pas moins, lui dont les œuvres laissent grande ouverte la porte au lecteur, afin qu'il s'en imprègne et se les approprie, lui offrant même parfois la possibilité de faire siennes les aventures de ces personnages en perpétuelle action.

*Alberte* est un roman que l'on peut qualifier de roman-mémoires tout en partageant des similitudes avec le genre de l'autobiographie fictive. Introduite par une lettre liminaire adressant le contenu du manuscrit que celle-ci accompagne à un avocat-lecteur supposé existant<sup>212</sup>, cette œuvre se place ainsi d'office sous l'égide d'une instance externe. Son destinataire ne joue, à proprement parler, aucun rôle dans les événements narrés mais il sera à plusieurs reprises pris à partie, sommé de se prononcer sur ce qui se déroule sous ses yeux, par la force évocatrice d'une

---

<sup>211</sup> Eco, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », p. 17.

<sup>212</sup> Cette « Lettre liminaire » est suivie de la note de bas de page suivante : « Cette lettre, accompagnant le cahier qui est devenu ce livre, était adressée à M<sup>e</sup> de R..., avocat au barreau de C..., et signée du nom véritable d'Alberte. » *Alberte*, p. 221. Ce procédé était déjà présent dans *L'Atlantide* (1920), dont la Lettre liminaire présente le récit qu'elle introduit comme un dépôt confié à la garde de M<sup>e</sup> Leroux, notaire de son état. La mise à contribution de juristes sert probablement à donner plus de poids et de véracité au propos narré, vu la difficulté de mettre en doute leur parole assermentée. Une autre variante est utilisée dans *Kænigsmark* (1918), premier roman de Benoit dont voici l'Avant-Propos : « Longtemps, j'ai hésité à rendre à la vie le dépôt que je tenais de la mort. Et puis, songeant que le lieutenant Vignerte et celle qu'il aime sont rentrés dans l'ombre éternelle, j'ai pensé qu'il n'y avait plus aucune raison de faire le silence sur [ces] tragiques événements [...] ». Cette fois, c'est le romancier lui-même qui se charge de conférer au récit l'autorité sensée en garantir la réalité. Le recours à ces mediums est une adresse au lecteur en soi, ce dernier étant de prime abord invité à « croire » et à « adhérer » quasi aveuglément.

puissance mémorielle qui n'omet aucun détail. Ce qui nous frappe surtout dans cet aveu de complicité dans le meurtre perpétré, c'est, comme nous le soulignons précédemment, l'absence de toute prétention à l'absolution. Alberte en appelle à son lecteur dans un dernier sursaut de fierté, lui interdisant de la plaindre ou de la prendre en pitié. Elle ne laisse donc à son destinataire qu'une option : connaître son histoire et l'accepter, telle qu'elle l'a vécue. Cherchant néanmoins à se dédouaner de ses actes en invoquant les circonstances de son existence, elle prétend n'avoir que faire de son pardon et place son destinataire dans une situation paradoxale : en le privant de sa fonction de juge et/ou de garant de la morale, elle en fait, malgré lui, son complice.

Dans un tout autre style, *Seigneur, j'ai tout prévu...* est également le récit d'un crime. Confessé pour les coupables par un narrateur omniscient, il se lit comme une mise en garde adressée à celles et à ceux qui, tentés par le péché d'orgueil, risqueraient de s'attirer la colère divine. En effet, dès les premières pages, le narrateur s'impatiente contre la pratique d'une trop grande confiance en soi, prévenant le lecteur que nul n'est à l'abri d'une omission :

Prévoir, prévoir ! Qui peut donc le faire, se vanter d'y avoir seulement réussi une fois à demi ? Affirmer qu'on a tout prévu, n'est-ce pas le péché d'orgueil le plus insensé, un crime qui s'ajoute aux autres et les rend à jamais irrémédiables ? À peine ce blasphème est-il prononcé que la noire débâcle commence<sup>213</sup>.

Le recours, simultanément, aux paradigmes de la peur et à celui de la religion vise à insister sur cet avertissement et à lui donner une portée quasi prophétique. Le narrateur devient prédicateur, usant ainsi de la connotation religieuse déjà présente dans le titre pour toucher le lecteur. Ici encore, ce dernier se voit refuser toute fonction active, réduit à endosser le costume d'une ouaille infidèle qu'il faut sermonner.

Cependant, l'intelligence du lecteur est, à diverses reprises, mise à contribution, surtout dans certains passages à la frontière de la narration et de la description, passages qui usent de la suggestion pour faire voir et comprendre au lecteur la réelle teneur des faits rapportés. C'est alors au lecteur de se montrer attentif à tous ces menus détails qui, mis bout à bout, donnent la clé de l'intrigue à laquelle il est convié. L'allusion est donc employée en complément d'une exagération volontaire dans la dé-complication des explications données. Le narrateur, optant

---

<sup>213</sup> *Seigneur*, p. 578. Rapprocher ce roman d'un sermon ou d'un prêche prend encore plus de sens à la lecture de cet autre passage, qui le clôt : « que voulait-elle dire, sinon que l'échéance n'est guère à redouter ici-bas, qu'on peut multiplier les défis sans risquer de chocs en retour bien réels ? C'est sur la terre, en effet, que s'engagent les dépenses. Mais le grand livre où on les apure est au ciel ». (*Ibid.*, p. 737).

sciemment pour l'interprétation la plus simpliste et, par conséquent, la moins convaincante, compte sur l'éveil du lecteur pour restituer l'explicitation qu'il tait.

*Mademoiselle de la Ferté* recourt à une autre forme d'interaction avec le lecteur. Le premier paragraphe, notamment, nous aidera à mieux en saisir la portée et le fonctionnement:

Que sont nos actes, nos pauvres actes ? [...] Nous sommes les champs de bataille mystérieux où s'affrontent [deux] adversaires, sans qu'on ne puisse jamais savoir lequel [...] aura été le vainqueur. Où est l'ombre ? Où est la blancheur ? Telle chose que l'on prend pour l'œuvre d'un réprouvé, n'est-elle pas au contraire le fait d'un saint ? En bien comme en mal, ne jugez jamais, vous qui avez la plupart du temps, un si fort intérêt à ne pas être à votre tour, jugés<sup>214</sup>.

L'emploi de la première personne du pluriel – présente via l'adjectif possessif « nos » et le pronom personnel « nous » – met ainsi en place l'inclusion du lecteur dans le discours qui s'offre à lui. De même, relevons l'accumulation des phrases interrogatives, adresse directe au lecteur, avant la mise en garde contre les jugements (trop hâtifs) à l'encontre d'autrui. Ces trois modalités de prise à partie du lecteur sont accentuées par le recours à une répétition qui prend les formes les plus diverses<sup>215</sup>. Notons également dans ce passage le recours à un discours qui met en avant la notion de dualité, de paire et même de dichotomie, se plaisant par exemple à citer « Ormuzd » et « Ahriman », « l'ombre » et « la blancheur », le « réprouvé » et le « saint » comme si, déjà, le narrateur voulait anticiper sur l'histoire d'Anne et de Galswinthe et les lier à cette « Note au lecteur » qui en a, hormis le nom, toutes les caractéristiques<sup>216</sup>.

Nous sommes donc, dès les premières lignes, dès les premiers mots, invités à entièrement nous plonger dans ce qui va suivre, comme si notre propre destinée en dépendait<sup>217</sup>.

Mais si cet appel à l'attention du lecteur pour qu'il fasse montre d'empathie envers Anne peut, après tout, être vu comme un « tour » littéraire, simplement destiné à susciter l'attention et

---

<sup>214</sup> *Mademoiselle*, p. 1155.

<sup>215</sup> La répétition, dans cette métaphore filée sur la dualité bien/mal, combat entre ces deux forces vives, est lexicale (« nos actes, nos pauvres actes ») mais aussi syntaxique (« où est... ? Où est ... ? ») Cette dernière étant accentuée par l'anaphore du pronom interrogatif. Une autre forme de répétition est le double parallélisme (syntaxique et terminologique) qui en résulte dans ces deux propositions jumelles : « Où est l'ombre ? Où est la blancheur ? »

<sup>216</sup> Par ailleurs, ce premier paragraphe peut se lire comme une sorte de fable condensée, avec, d'un côté, le rappel mythologique qui en figurerait le conte et, de l'autre, les questionnements du narrateur, agrémentés de son conseil adressé au lecteur, qui en représenteraient la morale. Une sorte de récit dans le récit.

<sup>217</sup> De même, le paragraphe qui clôt ce roman est aussi directement adressé au lecteur : « Ainsi vécut, ainsi mourut, cette fille... » (*Ibid.*, p. 1352.) Phrase de clôture que l'on aurait tendance à trouver à la fin d'un conte. Mais, la mythologie représentée ici par Ormuzd et Ahriman, au début de la narration, ne la place-t-elle pas déjà sous la tutelle du conte ? Il est en effet intéressant que Pierre Benoit en appelle aux légendes perses pour introduire une histoire landaise qu'il nous affirme véridique. Ce patronage inattendu s'explique peut-être par le lieu de naissance du roman lui-même, entre Syrie et Liban.

l'intérêt, il est d'autres passages où le narrateur s'adresse directement au lecteur, soit pour lui réitérer, encore une fois, la promesse qu'il ne le trompe pas en lui racontant des « histoires » –

Ici, rien n'a changé. Les choses sont restées les mêmes que du temps où deux jeunes femmes fantasques murmuraient auprès de ces ondes croupissantes leurs confidences mystérieuses. De même que le carton des cartouches de Jacques de Saint-Selve, on pourrait à certains endroits où elles s'assirent retrouver un peigne d'écaille ayant appartenu à l'une de ces passionnées<sup>218</sup>.

– soit, tout simplement, pour lui livrer ses propres pensées et ne plus se contenter d'être le porte-voix silencieux de l'histoire d'autrui –

Ceux qui, ayant une âme d'une certaine qualité, veulent se donner pour toujours le mépris, le dégoût de l'argent, ceux-là n'ont qu'à assister, je pense, à cette cérémonie de famille qui s'appelle l'ouverture d'un testament. Des gens que tout condamne à s'aimer, à se manifester du moins les marques apparentes de l'affection, on les voit affrontés, près de trépasser sous le poids de l'attente horrible. Et ces deux sortes de soupirs qui accueillent la lecture du verdict, soupir de joie, soupir de haine, aussi hideux l'un que l'autre<sup>219</sup>.

L'emploi de termes renvoyant au paradigme des sentiments dans ce dernier extrait témoigne de l'émotion que le narrateur cherche à partager avec le lecteur ainsi que du profond dégoût (« hideux ») qu'il ressent à ce moment précis de l'intrigue – du récit. Le lexique établit ainsi une sorte de complicité, d'entente entre narrateur et lecteur.

Ces éléments nous amènent ainsi à penser que celui de ses personnages que Pierre Benoit traite avec la plus grande attention est, en définitive, celui par lequel lui-même se manifeste.

Besoin de se confesser né des longues heures oisives passées dans une geôle solitaire, avertissement professé par obéissance divine, récit d'un drame motivé par de vils calculs d'épicier, chacun de ces romans du terroir benoïtien établit un dialogue distinct avec son lecteur. Cela n'empêche pas ces œuvres de partager un même but : mettre en lumière certains des mécanismes et des raisonnements qui régissent les relations humaines.

Loin d'être un moralisateur, Pierre Benoit, chaque fois, se contente de peindre un (noir) tableau d'un pan de la société des hommes, invitant le lecteur à l'interpréter comme bon lui semble, en son âme et compréhension : « De tous les genres littéraires, le roman n'est-il pas celui où l'on a, en définitive, le plus intérêt à ne pas trop mettre les points sur les *i* ?<sup>220</sup> » Rejoignant

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 1297.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 1336.

<sup>220</sup> Benoit, Pierre, *Mes héroïnes*, *op. cit.*, p. 56.

par cette déclaration Umberto Eco<sup>221</sup>, Benoit s'efface, cédant la place à ses personnages et à ceux qui veulent bien pénétrer leurs univers, laissant ces derniers libres de les (mé)comprendre à leur guise.

---

<sup>221</sup> Cf. Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 17 : « Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale ».

### 3. Terroir, récurrence et mise en place d'une identité géographique

Milad Doueïhi affirme dans son ouvrage, *Pour un humanisme numérique*<sup>222</sup>, que « le propre de l'homme [est] aussi sa manière de façonner l'espace, de le transformer en sphère du vécu et lieu de sociabilité<sup>223</sup> ». Dans l'œuvre de Pierre Benoit, il semblerait qu'en même temps que nous assistions à cette mise en place de l'espace par l'humain, nous soyons face à un phénomène totalement opposé en cela que, parfois, c'est l'espace qui paraît façonner l'humain, transformant son vécu en une sorte d'aventure, ce dernier terme étant ici aussi bien pris dans son sens premier de : « Ce qui advient dans le temps, généralement à un individu ou à un groupe d'individus, d'une manière plus ou moins imprévue ou normalement imprévisible<sup>224</sup> » qu'au sens d'expérience psychologique.

Cet espace, c'est celui du Sud-Ouest français, région encore peuplée par ces êtres de province comme on n'en fait plus. Inutile de chercher à les rencontrer au détour d'une rue parisienne ou dans le tumulte impersonnel d'une métropole, car lorsqu'ils délaissent pour un temps leur province, ils savent se fondre dans la masse anonyme qui fourmille dans ces villes de béton.

Mais pourquoi, chez Benoit, ce désir (ce besoin ?) de revenir, le temps d'un roman dans ce lieu de l'enfance et des origines ? Sylviane Coyault nous propose un début de réponse :

Le terroir ne constitue pas [...] le décor de romans historiques ni le cadre bucolique des siècles passés. Cette appartenance singulière détermine plutôt le miroir où l'homme moderne interroge son origine et sa fin. En même temps qu'elle entraîne la pensée vers les profondeurs abyssales de la mémoire, la province donne à voir le crépuscule d'un état de la civilisation<sup>225</sup>.

Moderne, Pierre Benoit l'était déjà au début du siècle dernier, et ce, malgré son acharnement à suivre la manière balzacienne, à « planter le décor » avant même l'entrée en scène des personnages. En témoigne également l'union de cette description spatiale qui, tout en introduisant la narration, lui porte secours quand il faut expliciter et donner à voir un autre pan de l'intrigue, ce pan généralement tenu secret, celui qui se joue dans l'espace intérieur de ceux qui font la trame romanesque. Mais si, chez Balzac, la description des lieux a souvent une portée

---

<sup>222</sup> (2011), Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 180 p.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>224</sup> Cf. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/aventure> [consulté le 05-11-2015]

<sup>225</sup> Cf. (2002), *La Province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard*, Paris, Droz, 4<sup>e</sup> de couverture, cité par Collot, Michel (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, éd. Corti, coll. « Les Essais », p. 28.

mnésique<sup>226</sup>, chez Benoit, la géolocalisation semble surtout tendre à dresser le tableau d'un cadre le plus propice possible à l'exacerbation des passions et à l'achèvement des drames à suivre.

Benoit s'autorise ainsi l'emploi d'un procédé pratiqué depuis bien longtemps et qui consiste à rendre par la description des lieux alentour les mouvements de l'âme de ses personnages. C'est Flaubert qui donne ses lettres de noblesse à cette pratique, l'illustrant notamment avec le personnage d'Emma Bovary. Roland Bourneuf et Réal Ouellet l'analysent comme suit :

L'espace sert à traduire la psychologie d'Emma en décrivant ce qu'elle voit à travers ses propres yeux : la vision subjective du monde ambiant remplace l'analyse en termes abstraits. Plutôt que d'employer les mots désespoir, regret, résignation, découragement, Flaubert écrit : « L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée. » Par cette image spatiale, il rend visible ce qui se passe en Mme Bovary [...]<sup>227</sup>.

Comme nous le verrons tantôt, c'est exactement ce à quoi se consacre Pierre Benoit lors de ses nombreuses descriptions de lieux.

En tentant de délimiter ce terroir benoitien pour mieux en saisir les limites, nous nous emploierons à en identifier les constantes de même que nous nous interrogerons sur les modalités de sa représentation. Et, compte tenu de la relation intrinsèque qui semble exister entre ce lieu et les êtres benoitiens, nous essaierons de voir sur qui mais aussi sur quoi porte réellement la narration en présence. Alors que certains de nos romans ont pour titre le nom de leur protagoniste principal, à l'instar de *Mademoiselle de la Ferté* ou d'*Alberte*, d'autres ont hérité d'un patronyme qui en révèle le fondement par une subtile référence intertextuelle<sup>228</sup>, comme *Seigneur, j'ai tout prévu...* ou encore le lieu<sup>229</sup>. Pour ce faire, nous aurons ainsi recours aux théories et aux théoriciens de la géopoétique, Michel Collot<sup>230</sup> en tête, ou encore à certaines notions de métapoétique<sup>231</sup>.

---

<sup>226</sup> Cf. Del Lungo, Andrea, *op. cit.*, p. 41 : « le texte balzacien essaie d'embrasser la totalité d'un temps antérieur, par l'évocation de monuments, de maisons, d'objets qui résument le passé, autant d'images [...] chargées des souvenirs d'un temps perdu [...]. L'importance de la description du passé dérive donc de ses multiples fonctions, puisque les objets évoqués sont à la fois bizarres, poétiques, énigmatiques ; ils provoquent surtout un sentiment de nostalgie par leur caducité, leur caractère éphémère, et la description en retire une fonction documentaire et de témoignage. »

<sup>227</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal (1975 [1972]), *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « SUP », p. 106.

<sup>228</sup> *L'Atlantide* (1920), *Les Compagnons d'Ulysse* (1937), *Bethsabée* (1938), etc.

<sup>229</sup> *Le Lac Salé* (1921), pour Salt Lake City, *Le Déjeuner de Souceyrac* (1931), en référence à la ville du même nom du Sud-Ouest français ; *La Châtelaine du Liban* (1924), etc.

<sup>230</sup> *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, 271 p.

<sup>231</sup> Cf. Bachelard, Gaston (1961[1957]), *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 215 p.

Récit d'un lieu ou récit d'un personnage ? Récit des deux – tant ces entités s'entremêlent quitte à se perdre l'une dans l'autre ? Autant de questions auxquelles il nous faudra répondre.

### 3.1. Un cadre spatial interchangeable

De *Koenigsmark* à *Aréthuse*<sup>232</sup>, en passant par *Mademoiselle de la Ferté*, *L'Atlantide* ou encore *Villeperdue* (1954), Pierre Benoit met en place des décors savamment construits, souvent décrits jusque dans leurs détails les plus apparemment insignifiants. Toujours est-il c'est, à chaque roman, l'ombre d'un même lieu qui se (re)dessine. Et, plus précisément, lorsqu'il s'agit de cette aire que nous appelons son « terroir ». En effet, les œuvres de notre corpus semblent avoir pour lieu(x ?) le même théâtre.

#### 3.1.1. Spécificités géographiques du lieu-dit « terroir »

Bien qu'ils prennent place à différentes époques – *Mademoiselle de la Ferté* s'étend de la fin du dix-neuvième siècle à la Première Guerre mondiale alors qu'*Alberte*, par exemple, commence lorsque cette dernière se termine –, les romans qui nous intéressent ont pour premier point commun de tous situer leur action dans le Sud-Ouest de la France.

*Mademoiselle de la Ferté* se déroule principalement du côté de Dax, commune du département des Landes. L'héroïne, Anne de la Ferté, y échoue suite à la mort de son père. Cette dernière, désormais, aura pour royaume leur maison de la Crouts, qui :

était distante d'un kilomètre de la route. Seul y amenait un petit chemin sablonneux, si mauvais, si mal entretenu, qu'il était seulement accessible aux chars à bœufs. L'obligation de faire à pied ce dernier kilomètre contribuait plus fortement que tout autre obstacle à l'impression d'isolement, de rupture avec le reste de l'univers que donnait cette terrible maison de la Crouts<sup>233</sup>.

Un petit rappel étymologique semble ici nécessaire : d'origine occitane, le terme signifie dans la langue d'oc la « croix ». Croisée des chemins – n'est-ce pas là que se joue le destin d'Anne et où elle rencontre les êtres qui marqueront et décideront du cours de sa vie ? – ou croix à porter – c'est à elle qu'échoue la responsabilité de payer pour les maladresses et l'aveuglement de son père –, ce lieu semble prédestiné au malheur et à la misère.

---

<sup>232</sup> Ses premier et dernier romans à paraître, respectivement en 1919 et 1963.

<sup>233</sup> *Mademoiselle*, p. 1170.

*Alberte*, pour sa part, est un roman qui situe son action principale dans le département de l'Hérault, à Maguelonne, plus précisément. *Alberte* s'y installe une fois devenue veuve, pensant y terminer paisiblement une existence jusque-là des plus monocordes :

La propriété de Maguelonne est située à une quarantaine de kilomètres du chef-lieu d'arrondissement où mon père et mon mari avaient fait leur carrière. Mais ces dix lieues, qu'on franchit aujourd'hui en une heure d'automobile avaient à cette époque pour conséquence un isolement quasi total. La petite ville voisine, distante d'une lieue, est elle-même éloignée de près de vingt kilomètres de la station de chemin de fer la plus rapprochée. [...] Du temps que nous allions y passer nos vacances, il fallait toute une journée, train et voitures, pour se rendre à Maguelonne<sup>234</sup>.

Enfin, *Seigneur, j'ai tout prévu...* situe la plus grande partie de son action à Arcachon, avec sa cohorte de voisins bienpensants, d'aubergistes conciliants et de secrets sus de tous hormis des principaux intéressés, cette scène où :

Quand le soleil, insensiblement, descend entre les barreaux des pins, sur la vaste étendue des eaux mortes, il se fait, au moment exact où il va disparaître, un silence d'une majesté infinie. Les derniers passereaux se sont tus. Un vent glacial se met à courir, striant la blême surface du bassin de rides fugitives. [...] Puis, tout s'éteint, et seule demeure la sourde plainte de l'océan, là-bas, à gauche, à l'horizon<sup>235</sup>.

Le terroir benoïtien est ainsi circonscrit à trois régions de France : le Languedoc-Roussillon, les Midi-Pyrénées et l'Aquitaine, qui forment le Sud-Ouest français. Plus importante encore est l'insistance de Benoit sur l'isolement des lieux mis en scène, en partie grâce au recours au champ lexical de la solitude et de l'abandon, également développé dans les trois passages précités. De même, aux côtés du motif de la dérélition qui y règne, véritable leitmotiv que l'on retrouve d'une description à l'autre dans nos romans, il insiste particulièrement sur la difficulté que rencontrent les personnages à accéder à ces lieux.

### 3.1.2. Modalités de la description

La délimitation ou la mise en place d'un cadre spatial que nous qualifierons ici de « pertinent » ne passe évidemment pas par sa simple circonscription géographique ou par la mention de la sinuosité des chemins qui y mènent. En effet, il est nécessaire que ce lieu soit signifiant ou, du moins, qu'il ait un rôle à jouer. Déjà, *Alberte* avait pressenti cela, elle qui déclarait que :

Les épisodes d'un drame intime sont dans la stricte dépendance des lieux environnants. Autant que l'analyse méticuleuse d'un cœur, la description d'une

---

<sup>234</sup> *Alberte*, p. 236.

<sup>235</sup> *Seigneur*, p. 581.

colline rocailleuse ou d'une chaussée à tournants trop brusques a sa valeur révélatrice<sup>236</sup>.

Il nous faut tout d'abord insister sur les ressemblances qui existent entre la plupart de ces lieux. Dans cette optique, trois passages retiennent principalement notre attention. Le premier relate l'errance d'Alberte lorsqu'elle se décide, malgré elle, à agir pour contrer l'attrance qu'elle éprouve envers son futur gendre :

Comme une somnambule, j'avançais. Quand je fus parvenue au bas de la muraille en ruine, je m'assis sur une grosse pierre, et, les mains croisées sur les genoux, je regardai devant moi, avec une sorte d'hébètement.

La ville s'étendait à mes pieds, pareille à un jouet d'enfant. Une rivière barrée de minces ponts ; une place minuscule, avec, au centre, la statue d'un maréchal grand comme un soldat de plomb ; des hannetons lents et maladroits qui étaient des automobiles ; d'infimes bonshommes noirs se quittant, se rejoignant avec des airs de fourmis ridiculement affairées. Je me demandais même pourquoi ils se donnaient tant d'agitation, moi qui, du même coup d'œil, apercevais au fond, à droite, à la lisière de la campagne et des dernières maisons, le cimetière.

Il y avait de petits cyprès, de petits murs, de petites allées correctes, de petites tombes blanches et noires. On aurait dit un jeu de dominos<sup>237</sup>.

le deuxième décrit la promenade qu'entreprend Costes, le personnage principal de *Lunegarde*, qui, au lendemain de son arrivée chez son hôte, part en explorer les alentours :

Il venait à peine de franchir une cinquantaine de mètres qu'il arriva à Costes quelque chose de curieux. Il commença à regretter sa tentative de promenade. Ses papillons noirs se remirent à tourbillonner autour de lui. Son malaise de la nuit précédente réapparut. Bien que la solitude à travers laquelle il avançait fût d'instant en instant plus complète, il avait l'impression d'une présence attachée à ses pas, d'un regard qui ne le quittait point, d'une plainte qui semblait l'implorer. À plusieurs reprises, il se retourna. Il n'y avait personne derrière lui. [...] Alors, il s'aperçut qu'il était dans un cimetière, un cimetière comme il n'en avait encore jamais rencontré d'aussi pitoyable, d'aussi à l'abandon ; un champ des morts qui complétait bien ce silencieux village de vivants, cette campagne désolée et inculte. Le mutisme qui entourait Costes, de toute part, avait quelque chose de tragique, de terrifiant. Seule, la serrure de la grille, quand il l'avait ouverte, avait crié, un cri plaintif, un cri semblable à ces lugubres appels d'oiseaux qui retentissent, les soirs d'automne, très haut, très haut, sur les étangs<sup>238</sup>.

le troisième, enfin, suit Anne qui, telle une voleuse, maraude dans les bois pour surprendre dans son intimité Galswinthe, sa rivale d'hier :

---

<sup>236</sup> *Alberte*, p. 236-237.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>238</sup> *Lunegarde*, *op. cit.*, p. 411.

Anne ne prit pas par cette allée qu'elle savait être une des promenades habituelles de la Pelouse. Que de fois elle y était passée avec Jacques, lorsqu'il venait la raccompagner à la Crouts. Mais, à droite de l'allée, il y avait un champ planté d'asperges, dont les touffes, d'un vert blanchâtre, luisaient doucement au milieu de l'ombre pâle. Anne entra dans ce champ. Sur la terre molle, ses pas devinrent silencieux. Du temps de Jacques, il y avait là les trappes d'osier d'une chasse aux ortolans. Il faut revenir sur les mêmes lieux pour que certains détails réapparaissent... Anne s'aperçut avec surprise qu'elle ne savait pas depuis combien de temps celui-ci était sorti de sa mémoire. D'autres surgirent, qui eurent pour effet de la distraire, de lui faire oublier la sorte de folie que constituait, à cette heure, dans de telles circonstances, sa marche vers la villa. Attentive aux minimes incidents de cette marche, elle en oubliait momentanément le but. D'ailleurs, ce but, dans son esprit, n'était-il pas encore bien vague ? Savait-elle déjà au juste ce qu'elle venait chercher dans l'ombre de la Pelouse ? Elle allait, voilà tout<sup>239</sup>.

Hormis le motif de la promenade que l'on retrouve chaque fois, une promenade qui tend à se rapprocher d'une errance en vase clos, de nombreuses similitudes sont ici à relever. Tout d'abord, et c'est là ce qui nous frappe en premier, nous sommes face à une répétition marquée des mêmes champs lexicaux, ceux de la souffrance et de la désolation (par exemple : « cimetière », « plomb », « hébètement », « tragique », « terrifiant », « plaintif », etc.) ou encore de la solitude (« somnambule », « silencieux », « mutisme », etc.). De même, si deux des personnages finissent par aboutir dans un même lieu, un « cimetière », l'on remarque que les autres n'excluent pas de leurs renvois la notion de mort, ainsi d'Anne qui se remémore des souvenirs partagés avec un être depuis longtemps disparu. Cela concourt notamment à assombrir, si besoin est, la palette des couleurs employées par Benoit dans ces tableaux. Mais le cimetière n'est pas le seul lieu de désolation ici présenté. En effet, Anne de la Ferté se promène dans des lieux qui sont la matérialisation d'un passé douloureux et d'un avenir des plus sombres. Ces espaces où évoluent nos personnages, espaces en apparence si calmes, abritent donc, chacun à leur manière, une situation narrative fortement marquée par une tension psychologique quasi palpable, et ce, tout au long du récit. Ainsi, un même topos se dessine ici, malgré la rupture évidente entre ces extraits, aussi bien par leur appartenance à des œuvres distinctes que par le cadre temporel dans lequel l'intrigue prend place.

Autre élément qui interpelle : la référence quasi systématique au règne animal. Alberte compare les automobiles à des « hannetons lents et maladroits » ; Costes assimile le bruit de la grille grinçante aux « lugubres appels [des] oiseaux qui retentissent, les soirs d'automne » ; Anne

---

<sup>239</sup> *Mademoiselle*, p. 1212-1213.

se remémore « les trappes d'osier d'une chasse aux ortolans ». Les comparaisons ainsi mises en place peuvent être lues comme un rapprochement opéré entre des êtres non doués de sens et la psychologie de celles et ceux qui sont mus par leurs passions. Pareils à des « insectes » ou à des « papillons noirs », ils ne font qu'obéir à ce que leur dictent leurs instincts. Il est également intéressant de voir comment les réifications relevées dans ces exemples sont contrebalancées par la personnification des « gros insectes » et, partant, des « chalutiers » et autres « barques de pêche ». Moyens de navigation, vecteurs du mouvement, les embarcations maritimes comportent également un fort potentiel connotatif, notamment par le renvoi à la barque de Charon, « nocher des Enfers », connotation aussi revendiquée par Yves Bonnefoy qui fait de la barque un seuil<sup>240</sup>, motif du passage vers le royaume des morts ou encore figuration de l'angoisse que l'on ressent face à cette mort. Or, chacun à sa manière, nos personnages ne sont-ils pas aux prises avec cette éternelle faucheuse ? Le terroir tend ainsi à prendre l'aspect d'un royaume où règne la mort, autre preuve de la solitude extrême que vivent les êtres qui s'y perdent.

Il résulte de cette omniprésence de la faune dans les espaces aussi bien géographiques inhérents aux descriptions que dans l'espace du texte, à proprement parler, une impression de rupture, impression renforcée par la mention d'éléments aussi incongrus que des « asperges ». Cette scission dans le ton narratif employé, en instaurant une sorte d'incongruité dans le discours, au lieu de rompre la tension dramatique qui suinte de ces passages, concourt au contraire à la rendre plus réelle. En effet, ces éléments qui relèvent du « vulgaire », en mettant en relief la noblesse des passions des personnages, rendent plus tangibles les drames de ces derniers. Ils agissent comme autant de points d'ancrage dans le réel de personnalités fictionnelles que leur auteur veut rendre vivantes au possible.

Benoit mêle ainsi des paysages d'inspiration romantique à des éléments plus terre-à-terre, contribuant à actualiser le procédé d'« effet de réel » cher à Barthes<sup>241</sup>. À la description dite « impertinente » d'un Flaubert, notre romancier semble privilégier la « pertinence » d'un discours non « détachable », nécessaire même à la narrative dynamique et à sa compréhension. Comment, autrement que via les lieux décrits, arriver à démêler la complexité de ces personnages assimilables à des eaux dormantes, stagnantes comme celles des marécages qui les entourent, si l'on ne se fie qu'à leur dehors, et que rien ne semble pouvoir réveiller. Cachant leur

---

<sup>240</sup> Cf. Bonnefoy, Yves (1995), *Ce qui fut sans lumière. Suivi de Début et fin de la neige*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 168 p.

<sup>241</sup> Barthes, Roland (1968), « L'Effet de réel », *Communications*, n°11, p. 84-89.

jeu sous un appareil calme, voire serein, ils bouillonnent en réalité d'un feu qui les consume en même temps qu'il s'en prend à leur entourage inconscient du danger et de la menace qui les guettent.

Le paysage benoïtien, représenté notamment par des signifiants qui, à première vue, sont à mille lieues de lui appartenir, reproduit la psyché des personnages (perturbés ?) qu'il abrite. Les « hannetons », les bonhommes noirs semblables à des fourmis, les asperges et autres ortolans auxquels réfèrent invariablement ces êtres perdus mettent alors en évidence la collusion indéniable de deux systèmes de valeurs, de deux paradigmes référentiels : le premier, qui renvoie au réel et à ce qui est perçu ; et l'autre, virtuel, qui relève de la fantasmagorie et de la libre figuration.

Une dialectique de l'opposition est ainsi mise en place, et renforcée par une deuxième opposition, cette fois entre l'ordre et le calme qui règnent sur les lieux décrits – ces derniers se caractérisant entre autres par un silence de « mort » – et les passions qui tourmentent les personnages qui les habitent ou les traversent. Opérant par effet de contraste, formulation littéraire du principe de symétrie inversée, plus le paysage semble immuable, imperméable aux changements, plus l'âme qui l'habite se révèle trouble et en quête d'un renouveau.

La présence qui hante ainsi Costes prend la forme, chez Anne de la Ferté, des souvenirs qui l'assaillent. Elle est comme frappée par ces images d'un autre temps qui réapparaissent au moment où elle s'y attend le moins. L'ombre de Jacques l'accompagne, dans sa « promenade » nocturne, comme les « papillons noirs » de Costes provoquent chez ce dernier l'étrange sentiment que sa solitude n'est pas réelle.

Un autre aspect intéressant de ces romans est la manière dont s'amorcent les descriptions des lieux où se déroule l'intrigue. En effet, celles-ci sont quasiment toujours amorcées selon le point de vue d'un personnage qui y erre ou s'y réfugie – cela est manifeste dans nos précédents extraits – ou du narrateur, ce qui confère à ce dernier un statut assez particulier et sur lequel nous reviendrons.

Cela est notamment le cas dans les premières pages de *Mademoiselle de la Ferté*, lorsque le narrateur, ici omniscient, comme il l'est généralement chez Pierre Benoit et surtout lorsqu'il le nie, nous entraîne dans les rues de Dax, pour mieux nous introduire au cadre qui a vu défiler les premières années de celle qui demeurera toujours demoiselle. Mais l'exemple le plus frappant est celui offert dans *Seigneur, j'ai tout prévu...* où celui dont on ignorera jusqu'à la fin la relation

avec les faits narrés nous fait quitter le confort de notre espace et de notre temps présents pour nous plonger au cœur d'un drame vieux de quelques années déjà, et d'un « retentissement assez modeste, parce que la guerre [...] était venue, et avait recouvert la macabre aventure en question de son voile d'oubli et de sang<sup>242</sup> ». En effet, c'est sans crier gare que la narration nous fait quitter la solitude d'un nouveau propriétaire encore peu conscient « des fantômes dont [il venait] de [se] rendre maître<sup>243</sup> » pour l'insouciant légèreté d'un déjeuner champêtre entre voisins. Ne serait-ce le découpage en chapitres, le lecteur aurait été en droit de se demander où étaient passées les pages reliant ces deux moments, car de lieu, il s'agit toujours du même.

Cette ellipse narrative, à rapprocher du procédé du « flashback » cinématographique ou « retour en arrière », concourt, une fois de plus, à mettre en place une aura de mystère de même qu'elle préfigure les nombreux non-dits de cette narration. Les lieux, tirant leur importance et leur signification par le biais des intrigues qui s'y déroulent, se révèlent donc pourvus d'une histoire qui leur est propre. À l'instar des personnages que torturent souvent des drames passés, ils gardent enfouie en eux la mémoire des tragédies dont ils ont été le théâtre. Au lecteur de déjouer ces pièges de l'omission volontaire et de démasquer le faux pour deviner le vrai.

Balzac, dans l'Avant-propos de sa *Comédie humaine*, écrit : « La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie<sup>244</sup> ? » Chez Balzac, en effet, la mise en place d'un « milieu » est souvent plus à connotation sociale ou professionnelle que proprement géographique. Or, nous avons déjà établi que, pour Pierre Benoit, ces « milieux » étaient en fait une représentation quasi à l'identique d'un « lieu » qui se redessine et se réinstalle chaque fois, en est-il de même pour les personnages qui y gravitent ? Et, si tel est le cas, existe-t-il ici une relation de cause à effet ou est-ce le fait du hasard ? D'ores et déjà, nous pouvons écarter cette dernière hypothèse, car, comme le déclarait Benoit lui-même : « La vie, oui. Elle n'est souvent qu'un tissu de hasards. Dans le roman, c'est tout le contraire<sup>245</sup>. »

Nous avons précédemment analysé comment s'amorçait la description des lieux benoitiens. Par le moyen d'une « restriction de champ<sup>246</sup> » ne permettant au lecteur de ne prendre

---

<sup>242</sup> *Seigneur*, p. 577-578.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 582.

<sup>244</sup> Balzac (de), Honoré (1969 [1842]), « Avant-propos », *La Comédie humaine*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 4.

<sup>245</sup> Benoit, Pierre et Guimard, Paul (1958), *op. cit.*, p. 58.

<sup>246</sup> Cf. Blin, Georges (1958), *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, éd. José Corti, 342 p.

connaissance que de ce que perçoit le personnage en mouvement, il plante un décor au premier abord unique et immuable. Or, il est étrange que tous ces personnages – qui appartiennent à des époques différentes, rappelons-le – focalisent leur attention sur des éléments aussi similaires. Cela relève-t-il d'une certaine consubstantialité entre eux ou bien est-ce le fruit d'un manque d'imagination flagrant de la part de notre romancier ? Compte tenu du talent développé par Benoit pour doter ses héroïnes de ces fameux prénoms en « A », il ne nous est guère permis de mettre en doute sa créativité. Nous reste donc à explorer la piste de l'homologie entre les personnages en action ou, plutôt, en « description ».

Les femmes benoitiennes, d'abord. Celles que notre romancier appelait paternellement ses « filles » et dont le souhait secret était de les voir lors de « quelque bal nocturne [...] d'un veglione où elles [...] seraient apparues, toutes réunies<sup>247</sup> ».

Victimes de leur destin, ces femmes semblent également expérimenter une sorte de relation comme fusionnelle avec le monde qui les entoure, dépendamment de la situation émotionnelle dans laquelle elles se trouvent.

C'est à la suite du décès de son père et de la situation financière précaire dans laquelle cela les a laissées qu'Anne et sa mère s'installent à la Crouts. La jeune fille a alors dix-sept ans et toute possibilité d'éclaircie dans cet avenir solitaire qui semble devoir être le sien est à exclure<sup>248</sup>. L'on comprend vite pourquoi l'idée même d'habiter ce lieu semble révolter Mme de la Ferté :

La Crouts est entourée d'un cordon aquatique formé, à l'ouest, de marais : au nord, au sud, à l'est, de ruisseaux et d'étangs. De ruisseaux, non, d'un seul ruisseau. [...] De chaque côté, à droite, à gauche, des étangs sont là, qui communiquent avec le ruisseau par de minces canaux engorgés d'herbes aquatiques [...]. Tout à l'entour, dans la forêt immense et sombre, brûlent les feux des pâtres [...]. À l'heure où la nuit survient, ces fumées bleues se fondent avec le brouillard qui naît. Le ruisseau, élargi, poursuit sa route sous un dôme d'aulnes et de bouleaux. Il arrive ainsi au moulin de Lagardère. De la Crouts, quand la tempête ne souffle pas à travers les pins, on entend, la nuit, le hurlement qu'il a en s'enfonçant sous les meules ronflantes<sup>249</sup>.

On remarque ici l'accumulation d'expressions qui connotent l'enfermement. La répétition sémantique contenue dans les groupes « à l'ouest [...] au nord, au sud, à l'est » et « de chaque

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>248</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1169 : « – Il faudra donc aller habiter là-bas ! dit-elle. [...] Ma pauvre enfant, ma pauvre enfant, balbutiait Mme de la Ferté. Je te demande pardon... Quelle vie va être la tienne !... Tu risques de ne jamais te marier. ».

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 1295-1296.

côté, à droite, à gauche », à la limite de la redondance, insiste sur la délimitation des frontières de ce lieu peu avenant, de même que sur l'exclusion au monde qu'il implique. Le passage suinte également la douleur et le malheur (par exemple : « marais », « étangs », « sombre », « le hurlement », etc.), mais aussi, et surtout, la solitude – matérialisée par le déni de la pluralité au « ruisseau », et mise en valeur par la phrase nominale à structure emphatique (« De ruisseaux, non, d'un seul ruisseau. ») Le parallélisme de la construction oppose le pluriel au singulier, cette opposition étant rendue plus manifeste par la présence, au centre de la phrase, de l'adverbe de négation « non ». Enfin, le pléonasme qui prend forme par la mention de l'adjectif « seul », tout juste après l'article indéfini singulier, sert à mettre encore plus en évidence cette notion de solitude. Ces éléments ne sont pas sans rappeler le personnage d'Anne. Fille unique, pensionnaire solitaire, « exilée » en pleine campagne marécageuse, inlassablement vêtue de noir, orpheline de père – puis de mère – très jeune et, pourrait-on même dire, quasi veuve d'un fiancé infidèle.

Mais cette sécheresse, chez Anne, n'est-elle pas le fait des malheurs qui ont frappé sa vie ? Le bon sens le plus élémentaire voudrait que nul ne naisse revanchard et décidé à se venger des offenses infligées pour peu que celles-ci n'aient pas été perpétrées. Anne, « fusion [...] de l'eau et de la terre, humus spongieux né de la stratification successive des saisons, bizarre atmosphère sylvestre faite à la fois de pureté et de pourriture<sup>250</sup> », n'a peut-être tout simplement pas eu la chance de laisser s'exprimer la bonté qui sommeillait en elle<sup>251</sup>.

De même, nouvellement installée au domaine de la Crouts, elle s'empresse, sitôt arrivée, de monter dans sa chambre, non pas pour y défaire ses bagages, mais pour en ouvrir la fenêtre, une fenêtre dont « les ferrures étaient rouillées » et qui ne s'ouvrit que « difficilement ». Le texte nous rapporte que « l'ombre était compacte » et qu'elle ne vit « rien ». Les guère « plus de cinq minutes » où la fenêtre était restée ouverte ont néanmoins été suffisantes « au brouillard pour entrer » et pour faire frissonner la pauvre jeune fille<sup>252</sup>. Le lendemain matin, c'est très tôt qu'elle s'en va explorer ce qui est désormais devenu son univers, un univers qui se caractérise surtout par son silence et sa solitude.

Cette première exploration commence ainsi par refaire, à rebours, le « chemin par lequel elles étaient [elle et sa mère] arrivées la veille. [...] Ce chemin, d'un sable fin, gardait encore,

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 1296.

<sup>251</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1352 : « [...] cette fille qui, épouse et mère, eût été sans doute le modèle des mères et des épouses ».

<sup>252</sup> *Mademoiselle*, p. 1171.

malgré la pluie qui avait dû tomber toute la nuit, les empreintes de leurs pas. Aucune autre ne s’y mêlait<sup>253</sup> ». De même, « dans les campagnes et les forêts de pin environnantes, aucun bruit ne retentissait<sup>254</sup> ». Les champs lexicaux de l’isolation et de la viduité, du silence ou plutôt de l’absence de sons sont ce qui caractérisent le mieux cette campagne dont le chromatisme ne semble connaître que les tonalités les plus sombres (par exemple : « couleuvres », « ténébreuses », la « boue », « un point noir », « un vert sombre », « glauques<sup>255</sup> », etc.), uniquement contrebalancées par des pigments plus incandescents (« rougeâtres », « le soleil », « roux », « Bordeaux<sup>256</sup> », etc.). Cette description nous est livrée par Anne dont les yeux étaient désormais « bien exercés à ces solitudes<sup>257</sup> ».

Alberte également est coutumière de ces balades par monts et par vaux. Elle aussi s’y adonne. Et, à l’instar d’Anne, ces promenades répondent chaque fois à un événement de sa vie. D’abord, au début de son déménagement à Maguelonne : « Les premiers temps, mal résignée encore à ma solitude, je prenais les moindres prétextes pour franchir les quatre kilomètres qui séparent la propriété de la petite ville voisine. En moins d’un an, je n’en éprouvai plus le besoin [...]»<sup>258</sup>. » Et, enfin, celles qu’elle effectue avec Franz :

Si elles n’avaient pas dû, par la suite, être génératrices de tant d’horreur, quel souvenir je garderais de ces journées merveilleuses passées seules avec Franz dans les bois [...]. De tous côtés, les forêts. Un torrent grondait au fond du précipice où tout à l’heure, sautant de pierre en pierre, nous irions le traverser. L’air était pur et glacé. [...] Nul être humain dans ce silencieux domaine végétal. De rares oiseaux s’envolaient. Nous arrivions enfin au fond d’une gorge ténébreuse. Là règne une saison qui n’est pas l’automne, puisque le soleil n’y pénètre pas, et qui n’est pas l’hiver, puisque les arbres y ont leurs feuilles. L’eau coule entre les ronciers, s’insinue sans bruit sous les mousses spongieuses, ruisselle silencieusement sur d’énormes rochers verdis pareils à des crânes gigantesques<sup>259</sup>.

Nous retrouvons ici la même palette de couleurs dont se servait déjà Benoit, via Anne, pour décrire le paysage landais arpenté par cette âme solitaire. Ténèbres glacées et sursauts de chaleur s’entremêlent pour mettre en place un décor tout en contrastes, bipolaire, témoignant de la passion et du tourment simultanément vécus par Alberte. Le danger qui guette (par exemple :

---

<sup>253</sup> *Id.*

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 1172.

<sup>255</sup> *Id.*

<sup>256</sup> *Id.*

<sup>257</sup> *Id.*

<sup>258</sup> *Alberte*, p. 241.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 294-295.

« horreur », « torrent », « précipice », etc.) rappelle celui qu'encourt Anne. Le mouvement d'hésitation, manifeste dans l'emploi répété de la négation, de même que dans l'incapacité à énoncer une certitude (« qui n'est pas l'automne [...] et qui n'est pas l'hiver ») ou encore dans l'allitération en [s] servant à décrire le cours de l'eau, en apparence innocent – et qui fait écho au sifflement des couleuvres qui guettent Anne –, culmine dans l'évocation morbide de ces « crânes gigantesques », prémonition du drame qui va bientôt survenir.

Enfin, sa dernière « promenade », à supposer que le terme soit pertinent compte tenu de l'état psychologique qui est alors le sien, Alberte l'effectue lorsque, ayant vu le notaire et le curé, tout est fin prêt pour officialiser l'union de sa fille avec celui qui ne demande qu'à être son amant :

Détournant la tête, je me mis à regarder, à quelques mètres à peine, la gigantesque masse trapue d'une des deux tours. [...] Une porte basse, un interminable escalier qui monte en tournant dans l'énorme muraille ténébreuse, et soudain, à deux cents pieds du sol, l'éblouissement du jour, du vent frais, des nuages bleuâtres... il n'y aurait plus alors qu'à fermer les yeux, qu'à faire quatre ou cinq pas, six peut-être, et tout serait fini pour ce corps misérable, et sans doute aussi pour cette âme plus misérable encore... Fini<sup>260</sup> !

La (dé)gradation opérée dans l'état émotionnel d'Alberte est parfaitement palpable à travers ces trois extraits qui montrent le passage du calme au trouble pour aboutir au désespoir. L'ombre de la mort, qui n'était jusque-là qu'insinuée par son état de veuvage, puis évoquée par ces « crânes » morbides devient oppressante, par la double mention du cimetière et de la tentative de suicide un instant envisagée. Le rejet de l'adjectif « fini » à la fin du passage, avec son assonance stridente et désespérée en [i], le font résonner tel un coup de couperet, une sentence que celle qui est la victime en même temps que la coupable s'auto-inflige en devenant ainsi son propre juge.

Décrivant à travers les yeux de l'héroïne ce qu'elle perçoit du monde qui l'entoure, ces peintures géographiques se teintent ainsi des nuances sombres de son intériorité. La description du monde alentour devient ainsi la description de son monde intérieur, contribuant à unir les deux sphères. Or, « aucune description ne peut restituer un objet dans son intégrité, elle sélectionne certains traits qu'elle considère comme pertinents et les organise<sup>261</sup> ». L'attention des

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>261</sup> Everaert-Desmedt, Nicole (2007), *Sémiotique du récit*, 4<sup>e</sup> édition, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, coll. « Culture & Communication », p. 240.

deux femmes, que tourmentent pareillement des drames pourtant fort différents, est ainsi attirée par les mêmes éléments. Cette similitude crée entre elles un lien. La jeune fille « à la sombre imagination de vierge<sup>262</sup> » et la veuve qui n'a pas pu se résigner à l'« abdication<sup>263</sup> » se révèlent partager plus de similitudes que ne le laissait présager leur état civil.

Une autre héroïne benoîtienne se complaît dans la contemplation solitaire de paysages à la limite du mystique : Aude de Maisoncelles<sup>264</sup>. Cette dernière, que Jean-Paul Török qualifie de « petite sœur d'Alberte et [de] cousine de Mlle de la Ferté<sup>265</sup> », est aussi aux prises avec ses démons intérieurs. Oscillant entre la haine et la passion envers un père inconstant, elle tente de s'intégrer à une société à laquelle elle ne peut que s'opposer. L'incompréhension réciproque qui s'établit entre elle et ce(ux) qui l'entoure(nt) l'amène à s'exiler. Réaction également adoptée par nos deux autres héroïnes, ce repli sur soi et dans un lieu fermé et isolé du reste du monde symbolisant la rupture consommée avec un environnement dans lequel elles ne se reconnaissent pas ou dans lequel il semble qu'elles n'aient pas leur mot à dire quant au rôle qu'elles pourraient y jouer. Cela peut également démontrer chez ces femmes que pourtant Pierre Benoit nous laisse imaginer fortes une certaine fragilité. Aude est donc condamnée, à l'instar de ses « parentes », à l'exclusion. Comme elles, elle fait officiellement partie d'une communauté avec laquelle elle ne partage pas grand-chose, mais se trouve en réalité en marge d'une société dans laquelle elle peine à trouver sa place.

### 3.2. Entre deux espaces et l'entre-deux narratif

Les fluctuations dans la description des lieux obéissent ainsi aux fluctuations de l'état psychologique des personnages. Il est donc tout à fait compréhensible que, du fait de la forte tension qui s'exerce sur ces derniers, l'espace romanesque ainsi soit successivement un lieu de tout repos, ou un lieu peu amène, peu propice à la sérénité ou encore le théâtre des pires bouleversements. En effet, l'espace est « une construction qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés [...]»<sup>266</sup>. Autrement dit, pour mieux rendre compte des drames ici

---

<sup>262</sup> *Mademoiselle*, p. 1307.

<sup>263</sup> *Alberte*, p. 235.

<sup>264</sup> Cf. *Seigneur*, p. 602 : « Elle était devant elle, à la toucher, l'enceinte de la morne métropole défunte. [...] Au lieu d'y pénétrer immédiatement [...], Aude restait là, à la même place, anxieuse de retarder cet instant, hésitant, comme une prêtresse au seuil de quelque sanctuaire redoutable, partagée entre l'attrait du mystère et son horreur sacrée. »

<sup>265</sup> Török, Jean-Paul (2001), *op. cit.*, p. 110.

<sup>266</sup> Greimas, A.J. (1976), « Pour une sémiotique typologique », *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Le Seuil, p. 129.

représentés, il fallait que ces lieux soient aussi tragiques que les situations qu'ils abritent. « L'espace, qu'il soit représenté ou évoqué, se trouve donc associé, voire intégré aux personnages, comme il l'est à l'action ou à l'écoulement du temps<sup>267</sup>. » Mais l'importance accordée à ces lieux, campagnes, bois, ou cimetières, temples antiques ou lacs désolés, nous amène à nous interroger sur leur(s) rôle(s) dans la mise en place de la dynamique romanesque.

Un autre point important, et sur lequel il nous faudra nous interroger, réside dans la distinction entre deux niveaux de perception quant à la mise en place du cadre narratif : celui des personnages et celui de la narration. En effet, l'intellection de l'espace diégétique se profilant via ces deux points de vue, il est primordial de distinguer ce qui relève de la sensibilité des protagonistes de ce qui est propre au narrateur.

### 3.2.1. Le récit hors-terroir

Nous appelons « récits hors-terroir » les passages de la narration qui prennent en charge la relation de faits qui se déroulent en dehors de la zone géographique commune à nos cinq romans. Qu'il s'agisse de Paris, d'Haïti ou du Zimbabwe, chacune de ces œuvres délaisse l'espace d'un nombre plus ou moins long de pages le Sud-Ouest français pour transposer l'aventure de ses personnages sous d'autres cieux. Mais ce déplacement n'est jamais gratuit et se révèle, le plus souvent, un catalyseur dans la dynamique narrative.

Alberte et Franz, qui forment couple à la limite de l'inceste, déménagent à Paris une fois la guerre terminée. Ce déplacement géographique ne sera pas sans incidences sur leur relation dont il marquera le début de la fin, si l'on excepte les temps bienheureux qui suivent de peu leur installation dans la capitale française. Partis ensemble de Maguelonne, ce sont des chemins séparés qui leur font quitter Paris.

Il en va de même pour le couple formé par Anne de la Ferté et Jacques de Saint-Selve. Le voyage initiatique que le jeune homme entreprend par-delà les mers aura non seulement raison de leur idylle, mais coûtera également la vie à l'infidèle, qui « était mort, enlevé en quarante-huit heures par une insolation<sup>268</sup> ».

Là encore, le nouveau couple formé par Jacques et sa veuve quitte Haïti certes en même temps, sur le même paquebot, mais dans des circonstances différentes, l'une voyageant en première classe et l'autre dans le confort de son cercueil. Ce dernier, qui craignait quelques

---

<sup>267</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *op. cit.*, p. 107.

<sup>268</sup> *Mademoiselle*, p. 1200.

excentricités de sa femme face aux membres de sa famille<sup>269</sup>, peut reposer tranquille : elle ne fera jamais leur connaissance.

Ces exemples montrent ainsi qu'une espèce de relation comme de cause à effet s'installe entre le terroir et l'ailleurs, cet espace qui n'est pas lui. Le terroir prend ainsi les contours d'un territoire retranché, abri paradoxal qui opprime autant qu'il protège. Dépendamment des personnages, la sortie de ce lieu peut parfois être synonyme de malheurs, son « au-delà » jouant souvent le rôle d'un déclencheur dramatique.

Dans *Seigneur, j'ai tout prévu...*, c'est la maison paternelle qui représente pour Aude le temps révolu de cette période illusoire où elle pensait pouvoir régner, seule, sur la vie de son père. C'est également un lieu de désolation et de désillusion puisque c'est là qu'il décède, après y avoir convolé en secondes noces avec Mahaut, au grand dam de sa fille. Cette dernière s'exila alors au Zimbabwe – ! – qui devint sa terre d'accueil. Nous ne reviendrons pas sur les détails de son séjour africain, mais sur les raisons qui l'y poussent car, « décidée à fuir la maison de son enfance, avait-elle, dès ce moment-là, prémédité, deviné le bénéfice terrifiant qu'elle rapporterait de ce séjour de cinq années à l'autre extrémité de la terre, le don farouche de Zimbabwe<sup>270</sup> ? » De même que sur celles à l'origine de son retour précipité et qui font s'écrier Éric :

[...] écoutez-moi, je vous en supplie. Vous partez. Je ne sais ce qui vous rappelle là-bas. Si c'était si facile à m'expliquer que cela, je pense que vous auriez essayé. Quoi qu'il en soit, une décision aussi brusque me donne le droit de tout craindre. Jurez-moi que vous ne courez aucun danger<sup>271</sup>.

À peine une quarantaine de pages séparent ces deux extraits. Cinq années d'exil compilées en si peu d'espace. La suite des événements, qui ne nécessitera qu'à peine quelques semaines, occupe, quant à elle, la quasi-totalité du reste du roman. Le lieu appelé « terroir » s'il peut sembler, de prime abord, un lieu de dilatation, où l'on se perd d'errances en promenades, offre ainsi au lecteur inattentif ce visage trompeur de calme et de lenteur, l'exacerbation des passions étant à l'origine de cette dysphonie entre chronologie réelle et chronologie narrative. Si le roman débute par ce qui semble être une adéquation entre les temps de la narration et celui de la diégèse, très vite, l'auteur la délaisse au profit d'une analepse qui s'étend jusqu'aux dernières pages du récit. Cependant, ça et là, en laissant discrètement entrevoir et de manière implicite certains éléments

---

<sup>269</sup> Cf. *Id.* : « Jacques, que la crainte des incartades de sa femme terrorisait par avance, lui avait trop souvent fait la leçon sur ce qu'elle aurait à dire ou à ne pas dire ; Galswinthe avait fini par se représenter tous ces gens comme de maussades empêcheurs de tourner en rond. »

<sup>270</sup> *Seigneur*, p. 600.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 643.

qui se révéleront par la suite cruciaux quant à la compréhension des événements futurs, il cède à la tentation de la prolepse. Comme lorsqu'il évoque ce « bénéfice effrayant », plus tôt mentionné, qui est en réalité le poison qui servira à la jeune fille à malencontreusement mettre fin aux jours de son père.

Mais, aussi disparates que puissent sembler tout d'abord ces deux espaces, il est étonnant que Pierre Benoit les décrive d'une manière aussi similaire. Ainsi, la « porte principale [...] démolie<sup>272</sup> » du temple africain rivalise de désolation avec « les marches de pierre [...] disloquées, la corde de la cloche [...] pourrie [et] les gouttières [...] brisées<sup>273</sup> » de la maison d'Arcachon. Et si, en Afrique, « les énormes arbres assombris » sont « plus hauts que des piliers de cathédrale<sup>274</sup> », c'est à des « barreaux<sup>275</sup> » que sont assimilés les pins qui jouxtent la demeure familiale. À l'intérieur, si le promeneur de France doit se débattre au milieu de « corridors qui paraissent n'avoir d'autre but que d'accroître les lamentations de la bise nocturne, de les rendre plus agaçantes pour les nerfs<sup>276</sup> », c'est un « intérieur couvert d'épais buissons », où de « grands arbres s'élevaient au-dessus des fourrés » et où des « lianes [...] pendaient<sup>277</sup> » auquel se retrouve confrontée l'archéologue partie au Zimbabwe. Cette similitude entre les deux lieux concourt ainsi à empêcher leur dissociation, ce procédé d'assimilation servant de subterfuge au romancier pour nous montrer que ces lieux ne sont que deux facettes d'une même aventure et que celle qui se jouera ici n'aurait pu se concrétiser sans celle qui se sera déroulée là-bas.

Un autre roman du terroir peut nous aider à mieux illustrer la tension que Pierre Benoit met en place lorsqu'il est question de faire intervenir divers espaces, *le Déjeuner de Sousceyrac*. Si ce dernier voit sa fin se jouer à Paris – qui symbolise ici « l'ailleurs » – et bien que le reste des faits narrés se déroule à Sousceyrac, c'est entre les murs de la capitale française que s'en fait la confidence de même que s'y joue le dénouement. Il est d'ailleurs assez difficile d'y déterminer le sens dans lequel s'effectue le déplacement puisque le héros, vivant à Paris, s'installe à Sousceyrac, dont il est en réalité originaire, et qu'il quitte à la fin. De même, l'incessant va-et-vient qu'il effectue d'un point à l'autre tend-il à épaissir le doute quant aux points d'arrivée et de départ. Non content de compliquer les modalités d'expression de la narration – celle-ci étant tour

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 602.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 579.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 579.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 580.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 602.

à tour assumée par l'un ou l'autre des personnages quand ce n'est pas un narrateur hétérodiégétique qui en a la charge –, non content de nous balader de Sousceyrac à Paris, Benoit semble se plaisir à complexifier la compréhension de l'intrigue en appliquant ce que Bourneuf et Ouellet décrivent comme suit : « L'armature temporelle d'un récit peut se compliquer encore par suite d'autres formes de discordance entre temps du récit et temps de l'aventure<sup>278</sup>. »

Quand les deux plans temporels se télescopent sans crier gare, leur distinction peut se révéler ardue. Et, lorsque leur collision est amplifiée par une incertitude volontaire quant à l'identité de qui les assume, le récit devient une sorte de mosaïque de voix, à la limite de la polyphonie.

L'ailleurs que Benoit invite dans ses romans – contrepoint d'un terroir qui pourrait devenir trop monotone d'un roman à l'autre ? – se révèle, comme la terre natale, celle des origines, un lieu multiple. Parenthèse (dés)enchantée, lieu où se défont les liaisons ici entamées, espace qui ravive d'anciennes blessures ou en fait naître de nouvelles, il ne semble que très rarement tenir les promesses et autres espoirs d'apaisement que les personnages auraient voulu y trouver. Peut-être est-ce là l'une des raisons qui le leur font quitter aussi vite. L'ailleurs servirait ainsi à mettre en perspective les possibilités offertes par le terroir. Benoit tend ici à contredire Mauriac qui déclarait que : « Vivre en Province, c'est n'avoir pas suivi l'épreuve du feu<sup>279</sup>. » Ces personnages sont autant de preuves vivantes que c'est bien derrière ces murs blanchis à la chaux et cachés derrière l'abri – trompeur – des landes marécageuses que peuvent se jouer les drames les plus intimes.

### 3.2.2. Le retour annonciateur du dénouement

La relation qui s'établit ainsi entre ces lieux meublés de vide et de silence et ces personnages en proie aux doutes et à la solitude semble ainsi évoluer au fur et à mesure que se joue l'intrigue romanesque. Dans ces œuvres donc, « les changements de lieux [...] marquent des points tournants de l'intrigue et, par conséquent, de la composition de la courbe dramatique du récit<sup>280</sup>. » En effet, le dernier point commun que nous relèverons ici entre ces romans du terroir benoïtien est la bipolarité des lieux qu'ils investissent. Si le Sud-Ouest français demeure la terre d'attache des personnages, certains le délaissent. Souvent. Mais pour mieux y revenir. Les

---

<sup>278</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *op. cit.*, p. 133-134.

<sup>279</sup> Mauriac, François (1964), *La Province*, Paris, Hachette, coll. « Notes et maximes », p. 76.

<sup>280</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *op. cit.*, p. 105.

Landes, Dax et Arcachon figurent toujours leur point d'ancrage. Néanmoins, ce mouvement d'abandon et de désertion est, chaque fois, suivi d'un mouvement contraire qui les y ramène. Après avoir mis en lumière la relation quasi dichotomique entre l'ici, symbolisé par le terroir, et l'ailleurs où s'en vont certains des personnages benoitiens, il serait judicieux d'analyser la portée diégétique des déplacements qui s'opèrent entre ces deux lieux.

Johan Daisne, dans son *Pierre Benoit ou l'Éloge du roman romanesque*, mettait déjà en avant l'aspect circulaire des œuvres de Pierre Benoit. Pour lui, l'exemple le plus frappant en demeure *Lunegarde* (1942) où le « cercle parfait<sup>281</sup> » que forme chaque roman de Benoit devient un « cercle magique<sup>282</sup> ». Le romancier landais, il est vrai, place haut la barre de la vraisemblance lorsqu'il décide d'achever la quête dont il est question tout au long du roman là où il l'avait initiée. Après nous avoir tant bien que mal fait miroiter l'apparition d'Armance derrière les portes coulissantes des cabarets et les voilures troubles des maisons de filles perdues, c'est dans la sérénité tranquille d'un couvent perdu du côté du village de Lunegarde qu'il consent enfin à nous la faire rencontrer.

Château, cimetière, cloître, voilà les rimes, le refrain et le da capo de ce roman poétique, de cette romance qui s'achève là où elle a commencé, close et vide comme un anneau, après ce tour des splendeurs et des péchés du monde, aussi vain que riche en péripéties<sup>283</sup>.

À la suite du critique néerlandais, nous ne pouvons que constater également la vanité de ce tour du monde.

*Seigneur, j'ai tout prévu...* nous offre à voir, quant à lui, Aude de Maisoncelles effectuer à deux reprises ce mouvement qui vise à revenir chez soi. Ses deux tentatives se solderont chaque fois par un échec. D'inégales conséquences, certes.

---

<sup>281</sup> Daisne, Johan, *op. cit.*, p. 19.

<sup>282</sup> *Mademoiselle de la Ferté* nous offre une autre démonstration de cette circularité. Ainsi, deux passages se font spécialement écho dans ce roman : mettant en scène les deux mêmes personnages – Anne et Larralde –, le premier voit Larralde triompher tandis que le second célèbre la victoire de la jeune demoiselle. Benoit n'hésite d'ailleurs pas à souligner la ressemblance entre les deux situations, en usant de formules telles que « quand je me suis trouvé ici, dans cette même pièce » (*Mademoiselle*, p. 1348), « l'endroit où sept ans plus tôt, ils s'étaient quittés » (*Ibid.*, p. 1351), etc. Ces deux conversations ont également cela en commun qu'elles sollicitent la mémoire du lecteur, lui rappelant un troisième rencontre qui, elle, mettait face à face le père d'Anne et ce même Larralde, mais en inversant les rapports de force. En effet, Mlle de la Ferté décline la proposition que lui fait Larralde simplement en lui disant : « j'ai un peu peur [...] que cette affaire [...] ne soit du même genre que celle que vint, il y a une douzaine d'années, vous proposer mon pauvre père. » (*Ibid.*, p. 1344) Ce faisant, elle lui signifie son refus mais également les raisons qui le motivent. La conversation la plus récente, celle dont la jeune fille sort finalement triomphante, mettant ainsi en abyme deux situations passées mais dont le souvenir n'a cessé d'accompagner Anne et qui a, depuis, dicté sa conduite.

<sup>283</sup> Daisne, Johan, *op. cit.*, p. 20.

Son premier retour, Aude l'effectue lorsqu'elle quitte son lycée de jeunes filles pour retourner vivre auprès de son père croyant pouvoir occuper à ses côtés une place à part, une place qui exclurait toute autre qu'elle. La déception qui en découle est à la hauteur de ses espérances et elle se décide à s'exiler à l'autre bout du monde pour ne pas avoir à assister au triomphe de sa rivale. Lorsque, une deuxième fois, elle se décide à réinvestir le giron paternel, elle cause la mort de cet homme aussi paradoxalement haï qu'ardemment adulé.

Le retour de la jeune fille marque également la fin de plusieurs états de fait. Il provoque les fissures qui scelleront la fin de la relation adultérine de Mahaut et d'Eugène, il renvoie aux années mortes la sérénité aveugle de son père de même qu'il jette aux orties son innocence pour faire place à une culpabilité qui la poursuivra tout au long de sa vie. Il est de ces passions que l'on aurait préféré ne jamais inspirer.

Du jour où elle s'installe dans la maison de la Crouts, Anne de la Ferté, enfin, ne la quittera qu'à sa mort. Elle représente certainement l'un des rares personnages de Benoit à demeurer immobile, au milieu d'un environnement qui la dévore entière. Le statisme de ses déplacements est à la hauteur du manège émotionnel qu'aura été son existence. Mais si la jeune fille semble ne pas céder au vice de l'aventure – peut-être pressent-elle les dangers que celle-ci implique – cette dernière s'invite malgré tout dans sa vie. Plus précisément, c'est elle-même qui lui ouvre béantes les portes de son existence lorsqu'elle convainc son jeune fiancé à s'y adonner. C'est par son biais que s'effectue donc le mouvement géographique qui aura raison de ses espérances de jeune vierge en même temps qu'il lui permettra de réaliser son désir de revanche. C'est en effet le retour de la dépouille de Jacques, et qui implique l'entrée de Galswinthe dans la vie d'Anne, qui déclenche ici le compte à rebours final de ce drame landais.

L'espace romanesque benoïtien se révèle bipolaire, la trame narrative cherchant sans cesse à préserver au possible cet équilibre précaire entre un ici incapable de satisfaire les passions de ses hôtes et un ailleurs inconnu et dont les dangers se révèlent plus néfastes que ceux que l'on espérait y fuir. C'est donc naturellement que le « retour » devient symbole d'achèvement, achèvement de la quête du personnage qui marque, par conséquent, l'achèvement de la narration.

On voit ainsi se dessiner, dans ces romans, une sorte de carte géographico-émotionnelle et où les flèches en pointillés qui jadis renvoyaient aux parcours des explorateurs se chargent

désormais d'une forte charge émotive, pareilles à des dards empoisonnés. Quitter ce lieu pour mieux y revenir, telle semble être la destinée de ceux qui pénètrent un jour le terroir benoïtien.

### 3.2.3. Terroir, ailleurs et voix narrative(s)

Tout d'abord, force nous est de constater que les descriptions strictement géographiques l'emportent de loin sur les descriptions de personnages. À part quelques fiches biographiques consacrées à certains d'entre eux quand cela est nécessaire à la compréhension de l'intrigue, peu de détails nous sont révélés. Il n'en va pas de même pour les décors qui les voient évoluer.

*Mademoiselle de la Ferté*, dont le paragraphe inaugural nous emmène du côté des divinités et des mythes persans, nous tient ensuite par la main pour nous faire avancer le long des ruelles de Dax, sur le chemin qui, de la gare, mène à la demeure qui aura vu naître son héroïne.

Plus tard, lorsque cette dernière investit la Crouts, ce sont les environs de la vieille demeure tuberculeuse et ses marécages qui sont mis à l'honneur. Des sentiments vécus par la jeune fille, il n'est guère fait mention ou à peine, Benoît appliquant un voile de pudeur sur les blessures qui la rongent, mais le narrateur, spectateur impuissant de ce drame humain, use et abuse de ce que les critiques appellent le « paysage-état d'âme » pour nous en dire plus long. Le personnage se perd alors dans des marécages qui ne prennent forme et vie qu'à travers lui, se dépersonnifiant au profit d'une étendue qui acquiert par ce geste une indépendance l'élevant au rang d'être émotionnellement actif. Benoît, en dépossédant son personnage de la faculté d'exprimer directement ses émotions, dote le théâtre de l'action d'une qualité typiquement humaine. Il lui attribue ainsi le sème « (+) humain », l'élevant au rang d'être doué d'intelligence voire d'une certaine autonomie.

Mais c'est peut-être avec *Seigneur, j'ai tout prévu...* que Benoît excelle vraiment dans le procédé de personnification du lieu-terroir. Inutile de revenir sur la brèche chronologique qui installe la relation de cette histoire, les niveaux narratifs se télescopant dans les dédales du château de Maisoncelles, provoquant ce faisant un bond dans le temps qui amorce la narration proprement dite. Si les hommes rechignent souvent à livrer leurs secrets à leurs semblables, les murs, dans ces vieilles demeures délaissées, se vengent de leurs anciens maîtres en livrant le témoignage des scènes auxquelles, spectateurs muets, ils ont assisté.

Alors que les êtres humains, ces animaux doués de raison, peuvent se convaincre de la facilité de l'oubli, les lieux projetés par Benoît, quant à eux, effacent rarement de leur mémoire

les drames qui se sont joués devant et en eux. À l’instar de « La Maison du Berger » de Vigny, le château de Maisoncelles pourrait, lui aussi, s’écrier :

Je suis l’impassible théâtre  
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs. [...]   
Je n’entends ni vos cris ni vos soupirs ; à peine  
Je sens passer sur moi la comédie humaine  
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs<sup>284</sup>.

Le procédé de la prosopopée<sup>285</sup>, qui permet à Benoit d’attribuer la responsabilité de la narration au lieu où s’est déroulé le drame en question, lui sert à justifier la relation d’événements dont les acteurs ont surtout intérêt à ce qu’ils ne soient jamais révélés. De même, en faisant intervenir tout le long du roman un narrateur anonyme mais omniscient, il contribue à maintenir une certaine imprécision qui sert à faire perdurer l’intérêt du lecteur. Ce dernier, dont la vigilance et l’attention sont sans cesse sollicitées, se doit de saisir les non-dits d’un discours qui ne prend sa pleine signification qu’actualisé à l’aune de ce qu’il s’abstient d’explicitement révéler.

« Si seulement les murs pouvaient parler... » dit l’adage. Jusqu’à preuve du contraire, et n’en déplaise à Benoit, les briques resteront le plus souvent silencieuses. Cette paradoxale mémoire des lieux renvoie ainsi aux talents d’herméneute d’un narrateur soucieux de son anonymat, mais qui ne rechigne pas à révéler les secrets les plus obscurs de ceux qui sont l’objet de son discours. Il en va de même lorsque la narration recouvre des pans de la vie des personnages qui se déroulent à l’étranger, en dehors de la diégèse principale aussi bien qu’au-delà de l’espace narratif prédominant.

### 3.3. Benoit, le terroir et les autres

Comme nous venons de le voir, les descriptions de lieux concourent à extérioriser les émotions des personnages. C’est en effet par leur biais que le narrateur nous dévoile ce que vivent ces derniers. Anne a beau afficher un flegme à toute épreuve, Aude jouer les innocentes et Alberte dissimuler le feu qui couve en elle, ces forces de la nature faites femmes ont beau masquer leurs émotions, le narrateur les démasque via leurs sphères géographiques respectives.

---

<sup>284</sup> Vigny (de), Alfred (1844), « La Maison du berger », *Les Destinées : Poèmes philosophiques*, In : *Œuvres complètes*, tome V, Paris, éd. Louis Conard, p. 130-131.

<sup>285</sup> Cf. *Gradus* : « Mettre en scène les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés : les faire agir, parler, répondre. », p. 364.

Comment s'établit donc ce lien ? Est-il particulier à certains personnages et à l'œuvre de Benoit ? Voici quelques éléments de réponse.

### 3.3.1. Le lieu-dit « terroir », miroir et clé du personnage

Comme nous l'avons déjà vu dans la partie consacrée à la description des personnages, le lieu est la passerelle préférée de Pierre Benoit quand il s'agit de nous faire accéder à l'intériorité de ses héros. Le lieu, certes, mais pas n'importe lequel : le terroir, où se trouvent leurs racines et/ou là où ils ont choisi de s'installer.

Est-il maintenant possible de se faire une idée exacte de mon existence ? Ce pays est situé à la limite de deux régions contradictoires, de deux climats opposés. D'un côté l'austérité nuageuse et nordique des cimes, de l'autre toute la couleur, toute la gaieté de la plaine et du Causse méridional. D'un côté le ciel gris, de l'autre le ciel bleu. D'un côté les hêtres, les bouleaux, les châtaigniers, de l'autre la vigne et déjà le cyprès ; d'un côté la cascade glacée, de l'autre la rivière attiédie... Sur un espace d'à peine quelques hectares, qui était l'enclos même de Maguelonne, on pouvait assister à la lutte quotidienne de ces contrastes. Dangereux avantages, redoutables ressources pour une âme violente, immodérée, susceptible de bondir sans cesse d'un extrême à l'autre, d'une détresse injustifiée à une allégresse irraisonnée, et qui peut, selon qu'elle fait appel à tel ou tel aspect du paysage, porter artificiellement au paroxysme son déséquilibre intérieur<sup>286</sup>.

L'opposition régule et ordonne ici la structure de ce passage. On y relève en effet pas moins de cinq couples antithétiques qui, tous, renvoient aussi bien à Alberte – le personnage – qu'au « pays » où s'écoule son « existence ». L'interrogation à l'attaque du paragraphe interpelle le lecteur et en appelle à son intelligence. La reprise systématique du couple d'articulateurs logiques « d'un côté/de l'autre » met encore plus en avant les oppositions entre les deux espaces mitoyens. Celles-ci sont également soulignées par la présence des duos antonymiques (« austérité » vs « gaieté » ; « nordique » vs « méridional » ; « détresse » vs « allégresse »), et des parallélismes syntaxiques (« d'un côté le ciel gris, de l'autre le ciel bleu », « d'un côté la cascade glacée, de l'autre la rivière attiédie », etc.) qui scandent le passage et lui donnent ce rythme binaire qui réfère à une dualité certaine, aussi bien pour le lieu que pour le personnage. De même, le passage de la description du lieu à celle de l'héroïne est uniquement marqué par une ponctuation hésitante (« ... ») qui dit la ligne ténue qui les sépare. Le lieu-dit « terroir » devient ainsi le miroir des personnages qui l'habitent et dont il est indissociable.

---

<sup>286</sup> *Alberte*, p. 237-238.

Galswinthe de Saint-Selve offre un autre exemple du type de relation qui peut exister entre un personnage et le lieu. Dans son cas, les Landes tout entières sont contenues dans les domaines de *la Crouts* et de *la Pelouse*. Mieux, c'est Anne de la Ferté qui représente son « terroir ». Celle-ci, depuis qu'elle y a emménagé – ou s'y est enterrée –, est devenue comme un élément de cet espace encore sauvage et c'est elle qui est à l'origine de la transformation que vit Galswinthe.

Elle parvint à la limite du champ. D'instinct, ayant ralenti le pas, elle se souvint que c'était parce qu'il y avait là un fil de fer [...]. Sa main tendue en avant n'eut dès lors aucune peine à retrouver alors le fil de fer à la hauteur où elle savait qu'il devait être. Elle se coula par en dessous. [...] Par deux fois, se maintenant hors de la zone lumineuse de la fenêtre, Anne fit le tour de la villa. On eût dit un oiseau de nuit tournant avec circonspection autour d'une lanterne allumée<sup>287</sup>.

Comme le montre cet extrait, Anne fait pour ainsi dire partie du paysage. L'exploration qu'elle en fait est instinctive et sa qualification de rapace nocturne concourt à l'inscrire dans ces marécages. De plus, l'emploi à la limite du stéréotype du verbe « se couler » – qui n'est pas sans rappeler la *couleuvre* bachelardienne – en fait un élément à part entière de ces lieux : « Le serpent est un des archétypes les plus importants de l'âme humaine. Il est le plus terrestre des animaux. C'est vraiment la racine animalisée et, dans l'ordre des images, il est le trait d'union entre le règne végétal et le règne animal [...] »<sup>288</sup>. » Le serpent, aussi qualifié par certains d'animal-ligne du fait de sa forme rectiligne et unique<sup>289</sup>, symbolise également dans l'imaginaire littéraire le caractère de ce qui est immuable, inchangé ou encore atemporel. Anne poursuit en effet jusqu'au bout, et de manière inflexible, le but qu'elle s'était fixé dès sa première rencontre avec Jacques. Inflexible, inchangée, telle est sa détermination, à l'image de ces Landes où « rien n'a changé » et où « les choses sont restées les mêmes que du temps où deux jeunes femmes fantasques murmuraient auprès de ces ondes croupissantes leurs confidences mystérieuses<sup>290</sup>. »

Cette relation d'unicité, enfin, est notamment visible à travers les différents passages qui la montrent dans les bois entourant la Crouts, où elle est toujours décrite en taction directe avec l'espace végétal qui l'entoure. Anne se perd dans ses Landes qui la reflètent tant et si bien qu'une relation mimétique s'établit entre l'élément humain et les éléments qui l'entourent.

---

<sup>287</sup> *Mademoiselle*, p. 1213.

<sup>288</sup> Bachelard, Gaston (1948), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, p 262-263.

<sup>289</sup> Cf. <http://tracesduserpent.ens-lyon.fr/dans-les-peaux-du-serpent-41809.kjsp> [consulté le 28-09-2015]

<sup>290</sup> *Mademoiselle*, p. 1297

### 3.3.2. Thérèse Desqueyroux, Mauriac et le terroir

Jean Giono, avec *Sa Trilogie de Pan*<sup>291</sup>, notamment, ou Marcel Pagnol, dans ses *Souvenirs d'enfance*<sup>292</sup>, sont parmi les auteurs français qui ont le plus mis en avant leurs racines et leurs « terroirs » respectifs – à supposer que l'utilisation de ce terme au pluriel ne soit pas erronée. Alors, comment justifier le choix de François Mauriac ? Le lieu, tout d'abord, lui et Benoît ayant privilégié les Landes, point commun qui facilite et aide notre compréhension de cet espace à part et, surtout, cette similitude entre les caractères mis en présence dans leurs œuvres.

*Thérèse Desqueyroux*<sup>293</sup> est l'histoire d'une femme qui, par ennui, dans l'espoir de mettre fin à la passivité d'un mari qui n'en avait que le titre, tente de l'empoisonner. Ce qui était censé être une expérience, « une seule fois<sup>294</sup> », devient une habitude et voilà Thérèse, de son propre aveu, empoisonneuse « par curiosité<sup>295</sup> ». Le roman, dont une grande partie est un récit introspectif qui présente les faits à rebours de leur déroulement, offre à Mauriac un mobile à l'exploration des (bas-)fonds de la personnalité de son héroïne, qui, peu à peu, se rend compte que son existence se résume à se regarder végéter – survivre ? – au sein d'un mariage insatisfaisant – même la naissance de sa fille la laisse indifférente et ne remue aucune fibre maternelle chez elle – et parmi une famille qui l'étouffe<sup>296</sup>.

L'un des aspects les plus frappants du roman de Mauriac est l'absence d'événements, d'actions, au sens étymologique du terme<sup>297</sup>. En effet, bien qu'il raconte la suite des circonstances qui ont conduit l'héroïne à essayer d'empoisonner son mari, l'accent est mis sur les raisons qui l'y ont poussée et le cheminement psychologique qui l'a amenée à commettre ce crime en même temps que la narration s'interroge sur ce qu'elle ressent vis-à-vis de cela. Un peu de la même manière dont Pierre Benoît pratique l'ellipse narrative, les événements marquants nous sont uniquement communiqués via la mention de leurs résultats ou en fonction de l'impact

---

<sup>291</sup> *Colline* (1929), *Un de Beaumugnes* (1929), *Regain* (1930), Paris, Grasset.

<sup>292</sup> *La Gloire de mon père* (1957), *Le Château de ma mère* (1957), *Le Temps des secrets* (1960), Monte-Carlo, Pastorelly.

<sup>293</sup> Pour l'édition consultée : Mauriac, François (1979, [1927]), *Thérèse Desqueyroux*, In : *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, sous la dir. de Petit, Jacques, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 15-106.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>295</sup> Cf. *Ibid.*, p. 72 : « Oui, je n'avais pas du tout le sentiment d'être la proie d'une tentation horrible ; il s'agissait d'une curiosité un peu dangereuse à satisfaire. »

<sup>296</sup> Cf. *Ibid.*, p. 69 : « Elle ne voulait pas que Marie lui ressemblât. Avec cette chair détachée de la sienne, elle désirait ne plus rien posséder en commun. Le bruit commençait de courir que le sentiment maternel ne l'étouffait pas. »

<sup>297</sup> Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/action> : « Emprunté du latin *actio*, dérivé de *actum*, supin de *agere*, “agir”. »

qu'ils ont sur les personnages en cause. Deux autres points – hormis le « nerf de la guerre » que constitue le lien terroir-personnage(s) – retiennent notre attention dans notre mise en parallèle : la manipulation temporelle des faits narrés et l'incipit *in media res*. Cela contribue à instaurer une plus forte implication chez le lecteur de même qu'à « [créer] le trouble dans [son] esprit », car « il se trouve immédiatement projeté dans l'action<sup>298</sup> ». Cela aide notamment à le préparer à la coïncidence qui s'établit tout le long du roman dans l'exposé et la mise en avant de la relation en « Je t'aime moi non plus » qui s'opère entre Thérèse et les Landes, les pins et cet Argelouse qu'elle se plaît à prétendre détester : « La forêt ne me fait pas peur, ni les ténèbres. Elles me connaissent ; nous nous connaissons. J'ai été créée à l'image de ce pays aride et où rien n'est vivant, hors les oiseaux qui passent, les sangliers nomades<sup>299</sup>. »

« Peur » et « ténèbres », tels sont les termes qu'emploie la jeune femme pour décrire l'espace qui l'entoure. La restriction introduite par la préposition « hors » ampute cet espace de toute vie propre, déficience corroborée par l'emploi de l'adjectif qualificatif « aride » et le pronom indéfini « rien », affirmation du néant que ne viennent tempérer que les « oiseaux » et autres « sangliers ». « Nomades » et passants, ces représentants du règne animal n'arrivent à donner un semblant de vie à ces lieux que de manière fugitive, rendant par là plus manifestes encore la solitude et le désespoir de Thérèse<sup>300</sup>. Tout que l'on retrouve également chez Benoit dont le seul élément vivant, parfois, lorsqu'il s'agit de descriptions de lieux, réside dans la mention de « serpents », de « couleuvres » ou encore de « fourmis ». Ces derniers, nous les rencontrons également au détour des chemins où son esprit vagabond emmène Thérèse, ici, lorsqu'enfin, elle est seule à Paris : « Il suffisait qu'elle demeurât immobile : comme son corps, étendu dans la lande du Midi, eût attiré les fourmis, les chiens, ici elle pressentait déjà autour de sa chair une agitation obscure, un remous<sup>301</sup>. » Le personnage de Thérèse exprime ainsi ses émotions en fonction des lieux qui l'entourent. Autant elle se mourrait dans cette Argelouse

---

<sup>298</sup> Anglard, Véronique (1992), *François Mauriac. Thérèse Desqueyroux*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 70.

<sup>299</sup> *Thérèse Desqueyroux*, p. 77.

<sup>300</sup> Cf. *Ibid.*, p.73 : « Thérèse était demeurée seule à Argelouse ; mais quelle que fût sa solitude, elle percevait autour d'elle une immense rumeur ; bête tapie qui entend se rapprocher la meute ; accablée comme après une course forcenée comme si, tout près du but, la main tendue déjà, elle avait été soudain précipité à terre, les jambes rompues. » L'assimilation au règne animal est ici plus manifeste encore notamment par le biais de la métaphore filée qui fait de l'héroïne une « bête tapie » et de son entourage une « meute » en chasse. Cependant, l'identification à l'animal est neutralisée par le retour à l'humain, par l'emploi des termes « main » et « jambes », jeu sémantique qui rend compte de l'agitation et de l'errance psychologique du personnage.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 103.

qu'elle aimait malgré tout, autant elle se sent revivre à Paris. La liberté et l'excitation nouvelle sont vécues, ressenties, exprimées pour contraster avec l'état qui était le sien auparavant, rébellion de l'être, rébellion des mots. L'on retrouve cette opposition entre « ici » – Argelouse, les Landes et ses forêts de pins pour Thérèse – et « ailleurs » – Paris, son mystère et ses charmes qu'il lui reste à expérimenter. Nous reviendrons d'ailleurs sur cette contradiction – complémentarité ? – plus loin.

Ce tourment de l'âme se manifeste pareillement à travers la sexualité du personnage, qui ne trouve pas l'épanouissement idéalisé au sein de ce contrat que représente son mariage par défaut avec Bernard. Pour combler le vide de sa vie conjugale, la solitude qui est la sienne lorsqu'entourée des membres de sa famille, et surtout après son acquittement, Thérèse s'occupe comme elle peut à vivre sa vie de manière introspective. Elle passe ses journées à regarder défiler les heures, observant par sa fenêtre les pins, ces fameux pins d'Argelouse. « Ayant l'amour des pins dans le sang », elle en vient même à « [trouver] injuste que les flammes choisissent toujours les pins, jamais les hommes<sup>302</sup> ». Idem pour Anne qui, quand elle se retrouve seule à la Crouts, passe ses journées par monts et par vaux avec, pour seule compagnie, le chien que Jacques lui a confié avant son départ, se jetant dans les bois dès qu'elle surprend la présence d'un « humain ».

Cette relation presque symbiotique entre les pins d'Argelouse et Thérèse est peut-être, également, le seul trait de son caractère sur lequel son entourage est à peu près dans le vrai. Ainsi, c'est à eux que Bernard songe en premier lorsqu'il s'agit de trouver un motif à l'acte de sa femme : « Naturellement, à cause des pins... Pourquoi serait-ce ? Il suffit de procéder par élimination. Je vous défie de m'indiquer un autre mobile... Au reste, c'est sans importance et cela ne m'intéresse plus ; [...] vous n'êtes plus rien [...]»<sup>303</sup>. » Et voilà la jeune femme réduite à « rien ». Cette négation de son existence par ses semblables, c'est auprès de ces fameux « pins » qu'elle ira la mettre à mal, trouvant à leurs côtés la compréhension et l'empathie qu'on lui refuse. Cependant, la perception qu'elle en a change en fonction de son état d'esprit. Au début de son isolement forcé, ayant du mal à accepter cette privation de liberté à laquelle on veut la contraindre, elle :

demeurait debout devant la fenêtre ; elle voyait un peu de gravier blanc, sentait les chrysanthèmes qu'un grillage défend contre les troupeaux. Au-delà, une masse noire

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 79.

de chênes cachait les pins ; mais leur odeur résineuse emplissait la nuit ; pareils à l'armée ennemie, invisible, mais toute proche, Thérèse savait qu'ils cernaient la maison<sup>304</sup>.

Le champ lexical de la guerre ici déployé témoigne de l'atmosphère de lutte et de conflit qui s'installe dans la vie de l'héroïne, bataille à laquelle l'arborescence même prend part, se constituant juge et partie dans le procès déjà perdu de la coupable victime. Néanmoins, l'attachement de la jeune femme à cette nature sauvage lui fait aussitôt contrebalancer cette première impression : « Ces gardiens, dont elle écoute la plainte sourde, la verraient languir au long des hivers, haleter durant les jours torrides ; ils seraient les témoins de cet étouffement lent<sup>305</sup>. » D'ennemis, les pins deviennent ses (anges) gardiens, les spectateurs impuissants de sa passion. L'on notera surtout ici la transsubstantiation qui s'opère dans le discours qui les qualifie, discours fluctuant au gré de l'humeur du personnage et de sa situation psychologique.

De tels passages sont assez fréquents dans le roman de Mauriac et, de même que chez Benoit,

l'évocation [de ces paysages] déborde largement [une aire géographique précise] pour définir un type plus général de territoire et un paysage intérieur autant qu'extérieur, que le narrateur dote de valeurs esthétiques et idéologiques : la signification l'emporte sur la référence<sup>306</sup>.

De même que *la Croûts* allait constituer le purgatoire d'Anne, remboursement des dettes qu'elle n'avait pas contractées, ces pins qui s'étendent à l'envi symbolisent l'expiation de Thérèse pour des péchés qu'on l'obligeât à commettre.

Toutes deux condamnées aux dérélictions parmi les hommes, Anne de la Ferté et Thérèse Desqueyroux, née Larroque, se révèlent redoutables quand, sommées de délaisser leur solitude, elles doivent interagir avec les êtres. Véronique Anglard analyse ainsi l'héroïne mauriacienne :

Thérèse semble obéir à des forces qui l'habitent sans qu'elle soit responsable de tous ses actes. À la fois agente de la destruction et infirmière dévouée, elle demeure ambiguë. La force destructrice dont elle est investie peut se retourner contre elle-même et devenir autodestructrice. Dans l'exercice de cette force, il faut distinguer ce qui résulte du sadisme de ce qui traduit un réflexe de survie<sup>307</sup>.

Si le qualificatif de « sadique » peut sembler excessif, sa mise en parallèle avec la notion de « survie » atténue en quelque sorte la responsabilité du personnage quant aux actes commis.

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>305</sup> *Id.*

<sup>306</sup> Collot, Michel, *op. cit.*, p. 138.

<sup>307</sup> Anglard, Véronique, *op. cit.*, p. 106.

À force de se servir du lieu comme référent de la description et de la mise en mots de leur état psychologique, les personnages en sont réduits à ne plus savoir communiquer avec ceux qui les entourent. Anne, lors des rares dialogues rapportés par Benoit où elle intervient, se révèle froide, agressive, acerbe, voire gratuitement méchante quand elle n'est pas simple spectatrice. Thérèse, quant à elle, est incomprise de tous, et surtout lorsqu'elle essaie d'être « honnête », comme en témoigne sa conversation parisienne avec Bernard qui, ne la comprenant pas, se contente de penser que, encore une fois, « elle s'en [donnait] à cœur joie de couper les cheveux en quatre<sup>308</sup> ». Comment, dans ce cas, espérer que ces femmes se délivrent de leurs espaces respectifs, seuls chronotopes où elles se sentent comprises ? À l'image de Gide, Louis, le héros du *Nid de Vipères*, Anne et Thérèse auraient pu s'écrier : « Famill[e], je vous hais ! Foyers clos ; portes refermées ; possessions jalouses du bonheur<sup>309</sup>. »

### 3.3.3. Terroir, ici et ailleurs, ces espaces qui façonnent

Comme nous allons le voir, il n'y a pas que le terroir qui forge le caractère. Une relation spéciale semble exister entre les personnages benoitiens et le théâtre de leurs aventures. Que ces dernières se déroulent en pleine campagne landaise ou dans les dédales d'une saharienne oasis distopique, toujours, le lieu semble l'emporter sur la volonté propre des caractères, voire modeler leurs actions, en charmant presque leur libre arbitre.

Le narrateur benoïtien, comme nous l'avons vu précédemment, tend à perdre son lecteur dans les dédales des descriptions spatiales, profitant de ce qui est normalement une pause narrative, pour nous en dire davantage sur le personnage, sans s'en donner l'allure. Car, à la fin du passage descriptif, non seulement n'avons-nous quasiment rien retenu du paysage mais, de plus, le lecteur est surpris du revirement, de la prise de décision à laquelle il assiste – voire, parfois du nouveau lieu où il se trouve. Son attention est éveillée, sa curiosité est attisée, le lecteur, en suivant le regard du narrateur, se retrouve en réalité à suivre le cheminement du raisonnement du personnage. Une sorte de synesthésie s'établit ainsi entre le lieu et celui qui s'y trouve. Dès lors, la description de lieux, moins qu'une mise en contexte, est un éclairage qui ne dit pas son nom quant à la réalité émotionnelle ou psychologique des personnages. Ou comment l'extérieur environnant révèle l'intériorité secrète des êtres.

---

<sup>308</sup> Thérèse Desqueyroux, p. 103.

<sup>309</sup> Gide, André (1927 [1897]), *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, p. 72.

S'il peut paraître, au premier abord, assez « banal » d'affirmer que le lieu n'existe qu'en fonction du personnage, ce point, nous l'avons suffisamment démontré, est d'une importance cruciale dans les écrits de Pierre Benoit, car le lieu devient le média principal de la transmission de savoir qui s'opère entre le narrateur – à propos des personnages – et le lecteur.

Un autre exemple de l'emploi des « lieux » selon Benoit est mis à l'œuvre dans *les Plaisirs du Voyage* où l'Ailleurs, inventé de toutes pièces, est en fait (un) « Ici ». L'isochronisme qui s'opère entre les deux est notamment marqué et poussé à son paroxysme par celui qui s'établit entre le personnage principal, Robert Labeyrie, et son soi-disant oncle, Silas Middleton, qui se révèlent être, en fin de compte, un seul et même personnage. À la fin de la première partie du roman – qui en compte trois – nous est suggérée la vérité sur le subterfuge auquel recourt le personnage principal qui parvient à leurrer son entourage lui faisant croire qu'il a quitté Paris et que c'est son oncle qui occupe son appartement durant son absence :

L'encre s'écaillait [...]. [L'oncle de Robert] la renouvela à l'aide d'un flacon qu'il trouva, sans la moindre hésitation, dans le tiroir de gauche, un tiroir pourvu d'un dé clic assez compliqué cependant, mais auquel devaient avoir eu le temps de s'accoutumer, au cours des siècles, les membres successifs de la famille Middleton. Alors, s'étant passé [...] la main sur le front, M. Silas se mit à commencer une lettre, d'une écriture qui ressemblait à s'y méprendre, et pour cause sans doute, à l'écriture de son neveu<sup>310</sup>.

Ici encore, l'on remarque cet art de la suggestion qui qualifie le narrateur benoitien. Une mention particulière au processus d'embrouillage également mis en place. Ainsi de l'utilisation – à escient – des modalisateurs de certitude (par exemple : « devaient », « et pour cause sans doute ») lorsqu'il s'agit de donner au lecteur des indices qui s'opposent de manière diamétrale à l'hypothèse la plus probable, hypothèse insinuée par la facilité avec laquelle le supposé oncle ouvre le tiroir du bureau ou la ressemblance de son écriture avec celle de son neveu. Mais le narrateur s'empresse de les écarter d'un revers de plume en affirmant, chaque fois, qu'il doit y avoir une explication logique et rationnelle à ces étranges phénomènes.

Les descriptions qui occupent la plus grande partie de la correspondance que Robert Middleton échange avec ses amis parisiens sont dès lors assombries d'un doute, voire complètement biaisées car devenues la preuve de leur propre fausseté. L'Ailleurs qui y est représenté relève ainsi de la chimère, tissu d'images stéréotypées, glanées ici et là, au gré de la

---

<sup>310</sup> Benoit, Pierre (1969 [1950]), *Les Plaisirs du voyage*, *Œuvres romanesques*, tome V, Paris, Albin Michel, 1463 p. (p. 9-191).

littérature disponible, des reportages de voyage, courants à l'époque, et des catalogues de chemin de fer et autres compagnies maritimes<sup>311</sup>. Benoit fait ainsi adopter à son personnage l'une de ses habitudes :

il s'était résolu à visiter l'Espagne pour se fournir de décors précis ; mais qu'étant arrivé à Bayonne, il avait acheté un Baedeker, cet ancêtre regretté de nos Guides Bleus, et que la lecture attentive de cet ouvrage touristique lui aurait permis de ne pas franchir la frontière<sup>312</sup>.

C'est donc une triple identité qui se construit dans ce roman, entre l'Ailleurs et l'Ici d'un côté, entre les deux personnages précités du roman de l'autre, mais, également, entre Benoit et son personnage faisant de l'ailleurs que constitue l'univers romanesque un autre lieu d'existence du romancier. Mais *les Plaisirs du voyage* est un cas de correspondance poussée à son paroxysme et d'autres exemples, moins « définitifs », nous aideront à mieux saisir l'analogie opérée entre les deux.

Ainsi de *L'Atlantide*. L'ici y est représenté par le poste de Hassi-Inifel qui, en même temps, sert de cadre à l'ailleurs – Atlantide nord-africaine dont l'attrait principal est Antinéa. On retrouve encore là cette identité entre lieu et personnage puisque le récit tout entier est la justification du désir de Saint-Avit de retourner là-bas. De même, Olivier Ferrières, qui décide de l'y accompagner, le fait moins par fascination pour la cité perdue que parce que tombé sous le charme de cette odalisque qu'on lui a décrite.

On remarque ainsi un télescopage des espaces puisque les lieux diégétiques se révèlent un, l'Ailleurs étant contenu dans l'Ici, un Ici qui, paradoxalement, s'efface devant son pendant géographique. La structure, ou l'organisation, des romans benoitiens repose ainsi sur une dualité spatiale, un lieu que l'on quitte et auquel on finit par revenir, le motif du « retour » figurant une partie essentielle du cycle diégétique. Cela est certainement plus notable dans ses romans-confessions (par exemple : *Kœnigsmark*, *Le Roi lépreux*, *Seigneur, j'ai tout prévu...*, etc.). Du fait de l'omniprésence du « retour », l'Ailleurs peut alors être vu comme une parenthèse (dés)enchantée, un élément de la diégèse dont la réalité est incertaine. La question qui taraude alors le lecteur est de savoir si ce qu'il vient de lire s'est vraiment produit ou si ce ne sont là que les tribulations rêvées, imaginées, non plus d'un Chinois en Chine, mais d'un Français hors de

---

<sup>311</sup> Cf. *Ibid.*, p. 62 : « De la véranda sous laquelle je t'écris, j'aperçois, émergeant d'une profusion de floraisons inouïes, les pagodes blanches et or des temples de porcelaine et du Wat Po. Les perruches tournoient ainsi dans un ciel de lapis, mêlées aux jaunes gypaètes. »

<sup>312</sup> T'Serstevens, Albert (1970), « Préface », In : Benoit, Pierre, *Œuvres diverses, op. cit.*, Paris, Albin Michel, p. 349.

France. Car, comme le disait Benoit, l'ingrédient essentiel du succès de ses romans – qui est simultanément la raison pour laquelle le roman d'aventures à la française est un genre qui « n'a jamais existé », selon lui – est que son héros principal est toujours un Français épris d'une étrangère :

Le roman d'aventures n'existe pas en France, il n'y a jamais existé. Il est rebelle à tous les efforts qu'on a faits et qu'on fera pour l'y acclimater. Le roman d'aventures est un genre anglais. [...] Le roman d'aventures anglais aspire à un impérialisme pratique. Nous [...] nous n'aspérons qu'à un impérialisme des âmes.

Cela revient, je crois, à dire qu'en France un roman n'existe que si la femme y tient la première place. [...] La figure centrale est une femme [...]. Il est vrai, je dois le dire, que cette femme, elle est toujours étrangère. Mais, toujours, elle a, dans le jeu singulier et cruel de la passion, un Français pour partenaire. Sans cela, elle n'aurait aucun intérêt pour nous. [...] Cette fascinatrice, elle n'a de valeur qu'en fonction du fasciné. Ce qui nous importe, c'est de savoir à quels mirages peut céder un être comme nous<sup>313</sup>.

Encore une fois, c'est le personnage qui sert de lien entre « Ici » et « Ailleurs », ces femmes et ces lieux qu'elles symbolisent – l'Ailleurs auquel elles renvoient – ne nous intéressent que parce qu'un personnage français – l'ici du lecteur benoïtien – y est lié. Et les exemples, dans l'œuvre benoïtienne, foisonnent : *L'Atlantide*, *Le Roi lépreux*, *La Sainte Vehme*, *le Lac Salé*. L'on pourrait ainsi égrener la quasi-totalité de ses romans.

Ce motif du retour, nous le retrouvons également dans l'un de ses romans les plus « français », celui qui fait, entre autres, honneur à la gastronomie française (!) et qui offre deux phénomènes de mise en scène du lieu assez intéressants. *Le Déjeuner de Sousceyrac* propose ainsi un exemple poussé à son *maxima* de l'influence que peut avoir le lieu-terroir sur les personnages. En effet, le héros en vient à changer d'identité en changeant de lieu (Paris vs Sousceyrac). Le lieu n'est plus alors le miroir de son personnage, mais carrément un vecteur d'influence quant à l'identité à adopter, le rôle à jouer dans ce théâtre à pages ouvertes qu'est le roman benoïtien. Le premier est que la totalité de la narration s'effectue à Paris et non à Sousceyrac où se déroule cependant l'histoire. Qu'il s'agisse d'une narration via la correspondance entre Jean Métérié et Philippe Mestre ou les dialogues qu'ils ont dans des restaurants, l'on doit attendre d'être à Paris pour que le narrateur daigne rapporter les dernières aventures de Philippe. Le deuxième point est que Philippe Mestre, selon qu'il se trouve à Sousceyrac ou dans la capitale française, endosse des identités différentes. De Philippe Mestre,

---

<sup>313</sup> *Le Métier d'écrire, op. cit.*, p. 42-47.

modeste sous-chef au ministère de l'Instruction publique à Paris, il devient « M. Oswald Régis, artiste peintre genevois<sup>314</sup> » à Sousceyrac !

L'influence du lieu est telle que le changement de localisation du personnage a une incidence directe sur son identité. Le roman, d'ailleurs, en prévient, dès ses premières pages, son lecteur :

C'est un sauvage et dur pays que le Ségala, l'un des plus écartés, des plus ignorés de France. À la lisière du Cantal et du Lot, il n'est plus le Quercy, sans être déjà tout à fait l'Auvergne. Abrupt plateau de roches schisteuses, de granites, de grès, il s'élève, par étages, sous les nuées, avec ses noires châtaigneraies, les maigres champs de seigle auxquels il doit son nom [...].

À cette rude région correspond une race plus rude encore, une race hostile aux innovations, farouchement cramponnée au sol. [L'homme du Ségala] ne se laisse pas séduire, il n'émigre pas ; il n'abandonne pas son aire. On raconte qu'il existe là-haut, dans la forêt, entre Gorse et Senaillac, de vieilles paysannes qui ne savent même pas ce que c'est que le chemin de fer<sup>315</sup>.

Cette dernière phrase conférant aux êtres qui habitent ce lieu le statut de créatures mythologiques, curiosités ou raretés humaines qui se confondent dans ce lieu perdu à l'orée de la « fantasmagorie bleue et rose<sup>316</sup> » des Pyrénées.

L'on notera également ici la reprise des mêmes images que celles précédemment utilisées pour les descriptions tirées des autres œuvres du terroir de Pierre Benoit, ce qui concourt à consolider le lien entre romans, lieux et personnages.

Le roman est, par définition, un lieu de réalité fictive, virtuelle. Le jeu de poupées russes, avec les récits imbriqués auxquels fait appel la narration benoitienne et le brouillage des frontières entre ici et là-bas, et ce, malgré la présence outrancière, parfois, d'éléments réels, véridiques, déconstruit la réalité diégétique et met à mal la structure spatiale et la détermination d'un lieu diégétique unique. L'espace narratif, plus que les voix/voies narratoriales, symbolise la clé de voûte de cette organisation romanesque qui tire, paradoxalement, sa force de son indétermination car, longtemps après le clap de fin, nous taraudent encore ces interrogations : « Qui ? Où ? »

---

<sup>314</sup> Cf. *Le Déjeuner de Sousceyrac*, *op. cit.*, p. 1340 : « Tout le monde à Sousceyrac ne connaît et ne doit connaître que M. Oswald Régis, artiste peintre genevois. Ne te trompe pas quand tu m'écriras. »

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 1301.

<sup>316</sup> *Id.*

## Conclusion

Si Anne de la Ferté se veut énigmatique et « dissimulée », c'est à nous, lecteur, d'essayer de la comprendre. Bénéficiant de toute la liberté aussi restreinte soit-elle que peut offrir un village de la campagne landaise, la demoiselle en noir ne se livre pas facilement. Pour la découvrir, il nous faut, sur ses pas, parcourir marais et étangs, bois et sentiers, eux qui l'ont vue vivre et mourir, aimer et puis haïr, perdre pour finalement triompher.

Aude de Maisoncelles, quant à elle, savait les conséquences de l'acte qu'elle préméditait de par-delà les mers. Ce qu'elle n'avait pas prévu, c'était l'amour taquin de son vieil enfant de père. Elle non plus n'avoue rien. Justiciable ne reconnaissant nulle autre autorité que celle que l'on affronte le Jour du jugement dernier, l'heure de sa confession sonnera toujours trop tôt en regard du crime commis.

Alberte, au contraire, ne demande qu'à être sentenciée. Ne cachant rien, dévoilant jusqu'aux recoins les plus sombres de son âme et jusqu'aux artifices les plus secrets de sa beauté évanescence, elle en appelle à notre âme et conscience au moment où sonnera le glas. Coupable innocence d'une femme qui n'a su que trop tard conjuguer, le plus égoïstement qu'il soit, le verbe « aimer ».

La liste des personnages qui peuplent ces romans du terroir benoïtien – ou ces romans benoïtiens du terroir – est encore longue et il serait inutile de revenir ici sur chacun d'entre eux. Nous nous contenterons de souligner qu'ils semblent tous obéir à des ordres impérieux, dictés par une puissance qui les dépasse. Celle-ci peut prendre tour à tour le nom de passion ou de (vils) calcul(s), de quête ou de lâcheté, etc., cela ne l'empêche pas d'en faire des marionnettes aveugles à toute autre.

Nul besoin, pour Pierre Benoit, de s'attarder trop longuement sur certains détails. Procédant par allusion lorsqu'il narre, décrivant parcimonieusement l'enveloppe terrestre de ses personnages quand il s'en donne la peine, ne faisant qu'ébaucher leur mécanisme psychologique pour laisser planer le doute quant à leurs motivations véritables, son narrateur est la résultante de la rencontre de la plume du romancier et du non-dit, du sous-entendu et du suggéré. Benoit n'aimait guère se livrer lors de ses entretiens : il dote son porte-voix de cette pudeur parfois excessive, et qui laisse libre cours à toutes les fantaisies interprétatives. Comme il le fait remarquer à Paul Guimard lors de leurs entretiens, « les meilleures serrures ne détestent point

d'être forcées, très souvent<sup>317</sup> ». Le retour d'un même schème narratif devient, par conséquent, l'une des clés qui faciliteront cette mise à découvert dont les résultats sont relativement soumis à la « bonne compréhension » du lecteur. En ayant, d'un roman à l'autre, recours aux mêmes éléments romanesques, Pierre Benoit, presque à l'insu de son lecteur, établit entre son œuvre et son récepteur une relation cognitive qui rend sa compréhension aussi transparente que possible compte tenu des informations distillées et de l'apparente liberté d'interprétation autorisée par les passages sous silence et autres suggestions narratives.

Cette liberté ainsi accordée, certains la décrieront, arguant que le romancier cache son trop peu d'imagination sous des airs faussement mystérieux. Usant de l'ellipse comme d'autres de l'ironie ou du zeugme, Benoit revendique cependant cette particularité. En effet, ses romans se veulent un univers à part entière, où chaque élément sert un but précis et une fonction prédéterminée.

Ainsi des rapports de force entre les personnages, par exemple. C'est certes Larralde qui commence par triompher d'Anne mais c'est elle qui causera sa ruine. Franz pensait dicter sa loi à Alberte, c'est finalement elle qui l'obligera à comparaître devant la justice des hommes. Aude, enfin, s'imaginait triompher du Destin, se plaisait à croire qu'elle l'avait leurré, c'est le « *Seigneur* » qui aura finalement le dernier mot. Les relations pour le moins tendues entre ces couples de personnages, duels sans épées ni pistolets, évoluent ainsi en un incessant va-et-vient, inconstantes par essence dans cet univers benoitien, profitant tour à tour à l'un ou à l'autre pour nous offrir, le plus souvent, le dénouement le plus inattendu mais qui, paradoxalement, était celui que l'on pressentait dès les premières pages. Romans de la patience, donc, mais la patience se révèle requise aussi bien de la part des personnages « en quête » que du lecteur en apparence externe.

En effet, l'interaction entre les personnages, dans l'œuvre de Pierre Benoit, n'est pas circonscrite aux seuls êtres de papier dont il peuple les pages de ses romans, mais englobe également le lecteur. Ce dernier est appelé à « résoudre », selon une liberté conditionnée par un narrateur omniscient mais jaloux de ses secrets, les énigmes personnifiées que sont les caractères romanesques benoitien.

Pierre Benoit, pratiquant librement l'insinuation sous ses formes les plus diverses et lui subordonnant tout élément à portée de plume, se meut ainsi en peintre des saisons, brumeuses

---

<sup>317</sup> Benoit, Pierre et Guimard, Paul, *op. cit.*, p.39.

dans les Landes ou recouvertes d'un brouillard prémonitoire au Zimbabwe. Toutes ont cependant en commun un avant-goût de drame, comme invitait à le croire cet ancien mythe perse que le romancier a estimé nécessaire de rappeler à son impudent lecteur.

Cependant, c'est peut-être à la manière d'un cinéaste que Pierre Benoit nous aura le mieux fait pénétrer dans l'esprit de ses personnages, non pas en focalisant l'image sur leur personne, mais sur ce qui faisait leurs univers respectifs. Un orage, une averse, le lit tortueux d'un cours d'eau deviennent les miroirs de leur intériorité, plus parlants et plus expressifs que toutes les explications qu'il aurait pu, vainement peut-être, s'obstiner à nous livrer.

Le terroir dans lequel nous emmène Pierre Benoit, loin de se limiter à une simple localisation géographique revêt le costume d'un pays intérieur. Il nous fait ainsi voyager jusqu'au point névralgique de ses personnages non pas en nous présentant ces derniers sous la lumière crue et impersonnelle des descriptions psychologiques, mais en empruntant les voies détournées d'une description par ricochet.

Les lieux décrits, aussi géographiquement limités soient-ils malgré quelques sorties de piste qui nous transportent vers les continents les plus lointains, se révèlent ainsi dissimuler des vallées, des montagnes, des landes et des marécages de souffrances humaines, de destins contrariés, de bonheurs perdus aussi vite qu'on les croyait atteints et de passion bouillonnante sous l'habit froid et comme déshumanisé d'un arbre agonisant sous le poids de la solitude et du froid alentour.

Benoit, en exploitant à son tour le procédé depuis longtemps éculé de la représentation de l'âme par l'espace, nous rappelle qu'il existe « au-dedans de nous un monde, c'est l'âme<sup>318</sup> ». Mais ce n'est pas poussé par une quelconque velléité géographique qu'il agit ainsi. Ce qui compte, pour Benoit, c'est de mettre en valeur la sensibilité, l'émotivité et la sensualité qui se cachent derrière la rigueur, la sécheresse et la quiétude apparente, qu'il s'agisse de ces hommes et de ces femmes qu'il met à nu ou des lieux qu'il élit comme théâtres de leurs épopées immobiles. Chez lui, les saisons se succèdent, apportant chacune son lot de changements climatiques mais de cela, pas un mot. Il passe sous silence ces transformations car ses paysages se doivent d'évoluer au rythme des êtres. Peu importe la couleur rougeoyante des feuilles

---

<sup>318</sup> Joseph, Joubert, cité par Maurel, Anne (2008), *Le Pays intérieur. Voyage au centre du moi*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. III.

automnales si ces personnages traversent un hiver glacé. Le lieu se doit de communier avec ceux qu'il abrite.

Bipolarité, complémentarité, tension ou dynamique, les termes ne manquent pas pour qualifier la relation complexe qui s'établit dans les romans de Pierre Benoit entre le lieu de la narration et ceux qui la font. Le premier nous offre à voir les seconds, biaisant malgré lui leur silhouette qu'il concourt cependant à définir. Croyant pénétrer dans les marécages aussi désertiques que boueux des Landes, c'est aussi dans les tortueux chemins de la psychologie d'êtres incompris et solitaires que le lecteur se trouve entraîné. Le paysage benoitien devient alors miroir de ce qu'il servait initialement à préserver des regards indiscrets, témoin le plus souvent muet, mais combien capricieux de ces drames que seule la province ou un terroir oublié pouvaient encore nous offrir.

« Province, terre d'inspiration, source de tout conflit ! La Province oppose encore à la passion les obstacles qui créent le drame<sup>319</sup> », affirmait François Mauriac. Benoit prouve, dans ses romans du terroir, la véracité des propos de son compatriote landais.

---

<sup>319</sup> Mauriac, François, (1964), *La Province*, *op. cit.*, p. 17.

## Bibliographie

### Corpus primaire

#### 1. Ouvrages de Pierre Benoit :

- (1966 [1920]), *L'Atlantide*, In : *Œuvres romanesques illustrées*, tome I, Paris, Albin Michel, 1597 p.
- (1966 [1923]), *Mademoiselle de la Ferté*, In : *Œuvres romanesques illustrées*, tome I, Paris, Albin Michel, 1597 p.
- (1979 [1923]), *Mademoiselle de la Ferté*, Paris, Le Livre de Poche, 248 p.
- (1967 [1926]), *Alberte*, In : *Œuvres romanesques illustrées*, tome II, Paris, Albin Michel, 1468 p.
- (1967 [1931]), *Le Déjeuner de Sousceyrac*, In : Benoit, Pierre, *Œuvres romanesques*, tome II, Paris, Albin Michel, 1463 p.
- (1965 [1934]), *Mes héroïnes. D'Aurore à Aïssé*, Paris, Albin Michel, 139 p.
- (1968 [1942]), *Lunegarde*, In : *Œuvres romanesques illustrées*, tome IV, Paris, Albin Michel, 1479 p.
- (1968 [1943]), *Seigneur, j'ai tout prévu...*, In : *Œuvres romanesques illustrées*, tome IV, Paris, Albin Michel,
- (1969 [1950]), *Les Plaisirs du voyage*, In : Benoit, Pierre, *Œuvres romanesques illustrées*, tome V, Paris, Albin Michel, 1463 p.
- et Guimard, Paul (1958), *De Kœnigsmark à Montsalvat. Quarante années, quarante romans*, Paris, Albin Michel, 178 p.
- (1970), *Œuvres diverses*, Paris, Albin Michel, 1372 p.

#### 2. Autres

- Balzac (de), Honoré (1969 [1842]), *La Comédie humaine*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1712 p.
- Beauvoir (de), Simone (1949), *Le Deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, 395 p.
- Bonnefoy, Yves (1995), *Ce qui fut sans lumière. Suivi de Début et fin de la neige*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 168 p.
- Gide, André (1927 [1897]), *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 202 p.
- Mauriac, François (1964), *La Province*, Paris, Hachette, coll. « Notes et maximes », 95 p.
- (1979 [1927]), *Thérèse Desqueyroux*, In : *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, tome II, Petit, Jacques (dir.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1392 p.

Proust, Marcel (1919 [1913]), *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 312 p.

Sophocle (1991), *Antigone*, Demont, Paul (dir.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 156 p.

Staël, Mme de (1993 [1813]), *De l'Allemagne*, tome IV, Paris, Lefèvre Librairie, 755 p.

Vigny (de), Alfred (1844), *Les Destinées : Poèmes philosophiques, Œuvres complètes*, tome V, Paris, éd. Louis Conard, 420 p.

## Corpus critique

### **1. Ouvrages consacrés à Pierre Benoit**

Bornecque, Jacques-Henry (1986), *Pierre Benoit. Le Magicien*, Paris, Albin Michel, 400 p.

Cortanze (de), Gérard (2012), *Pierre Benoit : Le Romancier paradoxal*, Paris, Albin Michel, 560 p.

Daisne, Johan (1963 [1960]), *Pierre Benoit ou l'éloge du roman romanesque*, trad. du néerlandais par Maddy Buisse, Paris, Albin Michel, 280 p.

Török, Jean-Paul (2004), *Benoit*, Puisseaux, éditions Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 127 p.

### **2. Ouvrages de théorie littéraire**

— (2006 [2004]), *Le paradigme féminin*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 340 p.

Anglard, Véronique (1992), *François Mauriac. Thérèse Desqueyroux*, Paris, Presses Universitaires de France, 124 p.

Aristote, *Poétique*, trad. franç., Batteux, Charles, Paris, imp. et lib. Jules Delalain et fils, 72 p.

Aubignac, François Hédelin (d') (1927 [1657]), *La Pratique du théâtre*, Alger, Carbonel et Paris, Honoré Champion, 380 p.

Bachelard, Gaston (1948), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, éd. José Corti, 409 p.

— (1961 [1957]), *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 215p.

Barthes, Roland *et coll.* (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 192 p.

Blin, Georges (1958), *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, éd. José Corti, 342 p.

Boileau (1881 [1674]), *Art poétique*, Paris, Hachette et Cie, 69 p.

Borie, Jean (1999), *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset, 192 p.

Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal (1975 [1972]), *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « SUP », 248 p.

Collot, Michel (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, éd. José Corti, coll. « Les Essais », 280 p.

- Culler, Jonathan D. (1975), *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge and Kegan, 348 p.
- Doueïhi, Milad (2011), *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 180 p.
- Eco, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives »,
- Everaert-Desmedt, Nicole (2007), *Sémiotique du récit*, 4<sup>e</sup> édition, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, coll. « Culture & Communication », 324 p.
- Genette, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil, 293 p.
- Labov, William (1978), *Le parler ordinaire*, Paris, éd. De Minuit, 519 p.
- Maurel, Anne (2008), *Le Pays intérieur. Voyage au centre du moi*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 986 p.
- Mercier, Louis-Sébastien (1778), *De la Littérature et des littérateurs suivi d'Un Nouvel Examen de la tragédie française*, s.n.e. (A. Yverdon), 158 p.
- Perchellet, Jean-Pierre (2004), *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 416 p.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte* (1970 [1928]), trad. du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, 256 p.
- Ravez, Françoise (2009), *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, coll. « Champs linguistiques », 224 p.
- Reuter, Yves (2005 [2001]), *L'Analyse du récit*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature 128 », 128 p.
- Ricoeur, Paul (1983), *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 404 p.
- Schneider, Monique (2006 [2000]), *La Généalogie du masculin*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 379 p.
- Thibaudet, Albert (1938), *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 257 p.
- Todorov, Tzvetan (1971), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 255 p.
- Valéry, Paul (1941), *Tel Quel*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 222 p.
- Voltaire (1822), *Commentaires sur Corneille*, tome I, Paris, Thomine et Fortic, 568 p.

### 3. Articles et/ou chapitres d'ouvrages collectifs

- Aranjo, Daniel (2014), « Adieu au cinquantenaire de la mort de Pierre Benoit (1886-1962) », *Les Cahiers des Amis de Pierre Benoit*, n° 24, Gramat, Association des Amis de Pierre Benoit.
- Barthes, Roland (1968), « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, p. 84-89

Camus, Marianne (1998), « Miroirs éclatés : échanges et renvois entre le féminin et le masculin chez Elizabeth Gaskell », In : Véga-Ritter, Max et Montandon, Alain (dir.), *L'Un(e) miroir de l'autre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 179-186.

Del Lungo, Andrea, « Poétique, évolution et mouvement des incipit balzaciens », In : Vachon, Stéphane (dir.) (1996), *Balzac, Une poétique du roman*, Vincennes et Montréal, Presses Universitaires de Vincennes et XYZ éditeur, coll. « Documents », p. 29-41.

Duchet, Claude (1971), « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, p. 5-14.

Greimas, A.J. (1976), « Pour une sémiotique typologique », *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil, p. 129-158.

Hamon, Philippe (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, p. 86-110

Jouve, Vincent (1992), « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, vol. 85, n° 1, *Forme, difforme, informe*, p. 103-111.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1982), « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte*, 1, Toronto, Trinity College, p. 27-49.

M. l'Abbé Foucher (1777), « Supplément au Traité historique de la Religion des Anciens Perses », In : Collectif, *Mémoires de Littérature, Tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, tome 39<sup>e</sup>*, Paris, Imprimerie Royale, [n.p.]

Mandler, J.M. et Johnson, N.S. (1984), « À la recherche du conte perdu : structure de récit et rappel », In : Denhières, Guy, *Il était une fois... compréhension et souvenir de récits* (textes traduits et présentés par), Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 193.

Mégevand, Martin (1994), « Chœur et choralité dans le théâtre de la décolonisation : les exemples de Kateb Yacine et d'Aimé Césaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 46, p. 231-241.

Richardson, Brian (2000), « Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory », *Style*, volume 34, N°2, p. 168-175.

Spranzi-Zuber Marta (1998), « Le récit comme forme d'explication : science et histoire », *Littérature*, n° 109, p. 46-58.

Tomachevski, Boris (1965), « Thématique », In : Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature (textes des formalistes russes, présentés et traduits par)*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel »,

#### 4. Sources internet

Ezzine, Walid, « *Salammbô* et la crise du personnage », *Flaubert* [En ligne], Études thématiques [consulté le 03 novembre 2015]. <http://flaubert.revues.org/1249>

Gautheron, Marie (dir.) (2008), « Dans les peaux du serpent », <http://tracesduserpent.ens-lyon.fr/dans-les-peaux-du-serpent-41809.kjsp>

## Annexe

### 1. Extrait de Benoit, Pierre (1966 [1920]), *L'Atlantide*, *op. cit.*, p. 406-409 :

« Un immense miroir d'orichalque, aux reflets dorés, était incrusté dans la paroi de droite. Soudain, Antinéa se dressa devant lui. Je la vis nue.

Spectacle amer et splendide! Comment se comporte devant sa glace une femme qui se croit seule, dans l'attente de l'homme qu'elle veut dompter.

[...] Me tournant le dos, toujours droite, comme un lis, devant son miroir, Antinéa souriait.

Des pas assourdis sonnèrent dans le couloir. Instantanément, Antinéa reprit la pose nonchalante sous laquelle, la première fois, elle m'était apparue. Il faut avoir vu une telle transformation pour y pouvoir croire.

Précédé par le Targui blanc, Morhange venait de pénétrer dans la chambre.

[...]

Il se tint droit devant Antinéa, sans avoir l'air de remarquer le geste d'invitation à s'asseoir qu'elle lui avait fait.

Elle le regarda en souriant.

- Tu t'étonnes peut-être, fit-elle enfin, qu'à une heure si tardive je te fasse venir.

Morhange ne sourcilla point.

- As-tu bien réfléchi? Demanda-t-elle.

Morhange eut un sourire grave, et ne répondit pas.

Je vis sur le visage d'Antinéa l'effort qu'elle faisait pour continuer à sourire; j'admire la maîtrise de ces deux êtres.

- Je t'ai fait venir, reprit-elle. Tu ne devines pas pourquoi? Eh bien, c'est pour t'annoncer quelque chose à quoi tu ne t'attends pas. [...] Tu me mépriseras peut-être davantage en constatant qu'il t'a suffi de me tenir tête pour m'amener à subir ta volonté, moi qui jusqu'ici ai plié tous les autres à la mienne. Quoiqu'il en soit, c'est décidé : à tous les deux, [à ton ami et à toi], je vous rends votre liberté. [...] Es-tu satisfait?

- Je le suis, fit Morhange avec un sourire railleur.

Antinéa le regardait.

- Cela me permettra, reprit-il, d'organiser un peu mieux la prochaine excursion que je compte faire par ici. Car vous ne doutez pas je ne tiens à revenir vous témoigner ma reconnaissance. Seulement, cette fois, pour rendre à une aussi grande reine les honneurs qui lui sont dus, je prierai mon gouvernement de me confier deux ou trois cents soldats européens ainsi que quelques canons.

Antinéa s'était dressée, très pâle.

- Tu dis?

- Je dis, fit froidement Morhange, que c'était prévu. Après les menaces, les promesses.

Antinéa marcha sur lui. Il avait croisé ses bras. Il la regarda avec une sorte de pitié grave.

- Je te ferai mourir dans les plus atroces supplices, dit-elle enfin.

- Je suis votre prisonnier, dit Morhange.

- Tu souffriras des choses que tu ne peux même pas supposer.

Et Morhange répéta avec le même calme triste :

- Je suis votre prisonnier.

Antinéa tournait dans la salle comme une bête en cage. Elle alla vers mon compagnon, et, ne se connaissant plus, le frappa au visage.

Il sourit et la maîtrisa, unissant ses petits poignets qu'il tenait serrés avec un étrange mélange de force et de délicatesse. [...]

- Je ferai périr devant toi ton compagnon, balbutia Antinéa.

Il me sembla que Morhange était devenu pâle, mais ce ne fut qu'une seconde. Il riposta par une phrase dont la noblesse et la perspicacité me stupéfièrent.

- Mon compagnon est brave. Il ne craint pas la mort. Et je suis sûr en outre qu'il la préférera à une vie que je lui rachèterai au prix que vous me proposez.

Ce disant, il avait lâché les poignets d'Antinéa. Elle était d'une pâleur effrayante. De sa bouche, je sentis que les paroles définitives allaient sortir.

- Écoute, dit-elle.

Qu'elle était belle, alors, dans sa beauté pour la première fois impuissante !

- Écoute, reprit-elle. Écoute. Une dernière fois. Songe que je tiens les portes de ce palais, songe que j'ai un empire suprême sur ta vie. Songe que tu ne respirez qu'autant que je t'aime, songe...

- J'ai songé à tout cela, dit Morhange.

- Une dernière fois, répéta Antinéa.

La merveilleuse sérénité du visage de Morhange se fit alors telle que je ne vis plus son interlocutrice. Il n'y avait plus rien de la terre dans ce visage transfiguré.

- Une dernière fois, fit la voix presque brisée d'Antinéa.

Morhange ne la voyait plus.

- Eh bien, sois satisfait ! dit-elle.

Un son clair retentit. Elle avait frappé sur le timbre d'argent. Le Targui blanc parut.

- Sors.

Et Morhange, tête droite, sortit. »