

Les métamorphoses du rêve, ou comment une femme publique devient une célèbre écrivaine : sur deux nouvelles de Cilette Ofaire

Autor(en): **Dubuis, Catherine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **56 (2009)**

Heft 1: **Fascicule français. Poétiques de la liste (1460-1620) : entre clôture et ouverture**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271235>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Les métamorphoses du rêve, ou comment une femme publique devient une célèbre écrivaine (sur deux nouvelles de Cilette Ofaire)¹

En 1947 paraît à Paris, aux éditions Stock, préfacée par Denis de Rougemont, la traduction française du *Cœur est un chasseur solitaire*, de Carson McCullers. Comme à bien d'autres lecteurs, cette découverte cause à Cilette Ofaire un bouleversement tel qu'il provoque le surgissement d'un rêve, ou du moins d'un récit de rêve, qu'elle publiera dans le *Bulletin de la Guilde du Livre* en octobre 1949, sous le titre de « Tous feux éteints ». Cette rencontre dans les ténèbres m'a paru suffisamment intéressante pour esquisser un rapprochement entre les deux écrivaines, sur le plan biographique surtout, leur technique et leur univers imaginaire étant passablement éloignés l'un de l'autre ; pour mener ensuite une lecture comparée de deux nouvelles de Cilette Ofaire, celle mentionnée plus haut et un texte resté inédit, composé en 1936, donc bien antérieur, intitulé « Dédales ». Cette double analyse est autorisée par l'écrivaine elle-même qui, opérant selon toute vraisemblance un tri dans ses papiers, a retrouvé ultérieurement la nouvelle inédite et indique en suscription manuscrite ce commentaire : « Histoire onirique (à comparer avec *Tous feux éteints* (Bulletin de la Guilde du Livre, octobre 1949) et...) ». Inutile de dire que je suis restée en arrêt devant ce « et » si prometteur, et si frustrant !

J'ai affirmé plus haut que sur le plan technique et thématique, ces deux auteures, Carson McCullers et Cilette Ofaire, différaient du tout au tout. Ce n'est peut-être pas tout à fait exact. Prenons le goût de Cilette Ofaire pour les petits, les humbles, les sans-grade, ceux qu'elle appelle, dans un chapitre de son roman *Sylvie Velsey*, les « graines de rien », marginaux, asociaux et originaux, et rapprochons cette prédilection de la tendresse que l'auteure américaine manifeste pour les catégories défavorisées ; dans son Sud natal, la Georgie, les Noirs bien

¹ Une version abrégée de cet article a fait l'objet d'une communication à la journée d'étude du vendredi 2 février 2006, organisée conjointement par le Centre de recherches sur les Lettres romandes et les Etudes genre de l'Université de Lausanne : *La génération de la Chambre à soi en Suisse romande, Femmes et littérature 1920-1960*.

sûr. Mais aussi les Juifs et les homosexuels. D'autre part, si l'on relit ce que développe Denis de Rougemont, dans sa préface à l'édition française, quand il compare ce qu'il appelle la jeune littérature américaine à la littérature française d'alors, on s'aperçoit que ce qu'il souligne comme appartenant strictement aux jeunes Américains peut aussi s'appliquer aux nouvelles de Cilette Ofaire, ou à un roman comme *Un jour quelconque*, ce qui expliquerait la relative incompréhension qu'a rencontrée ce dernier livre à sa parution en France en 1956 : « C'est une recherche proprement romanesque, en images, et non pas illustrée après coup, sensible et non traduite en adjectifs, conduite avec une sympathie plus fascinée que volontaire.

Ainsi les êtres qui animent cet ouvrage [il s'agit du *Cœur*] se poursuivent, se rapprochent et se manquent dans une espèce de tâtonnement aventureux qui est le mouvement même de la vie intérieure en quête d'explications, de rythmes, de certitudes à embrasser.»

Bien que née vingt-six ans avant Carson, et encore dans le XIX^e siècle, on peut dire que Cilette Ofaire fut, dans l'écriture, la contemporaine de l'auteure américaine, née en 1917 et décédée prématurément à 50 ans, victime d'une santé fragile et usée par l'abus de tabac et d'alcool ; Cilette Ofaire, elle, est morte d'un cancer en 1964, à 73 ans. Sur le plan éditorial en effet, les dates coïncident, car Cilette Ofaire a commencé à publier relativement tard : son premier livre, *Le San Luca*, date de 1935 (elle a 44 ans), et *Le Cœur est un chasseur solitaire* paraît en 1940, premier roman d'une toute jeune femme de 23 ans. L'une et l'autre auteure ont publié un nombre restreint de livres : cinq entre 1940 et 1961 pour Carson McCullers, sept entre 1935 et 1961 pour Cilette Ofaire. L'une et l'autre ont écrit des romans et des nouvelles. Tchekhov et Proust sont revendiqués comme des maîtres par les deux auteures.

Autre rapprochement, à un niveau différent : si Cilette Ofaire a commencé à écrire tardivement, c'est qu'elle se destinait à un autre genre d'expression artistique : la peinture. Elle a dû y renoncer au début des années trente en raison d'une anomalie de la vue. On a dit (mais cette version est contestée par certains commentateurs) que Carson McCullers était venue à New York, de son Sud profond, pour faire de la musique, et que le destin en avait décidé autrement. Deux vocations contrariées seraient à l'origine de l'éveil de l'écriture chez les deux auteures. Si la première vocation musicale de Carson est du domaine de la légende, il

n'en reste pas moins que la musique restera une fascination et un besoin chez elle (comme pour Cilette d'ailleurs, qui, sur le tard, se mettra à composer). L'adolescente Mick Kelly, dans *Le Cœur*, rêve de devenir chef d'orchestre. L'abandon de cette ambition scellera le drame intime de l'enfant, comme, au plan de la vie, l'abandon forcé de la peinture a été douloureux pour Cilette Ofaire.

Dernier point de rencontre entre ces deux vies, entre ces deux femmes, c'est leur rapport à l'homme aimé. Carson McCullers a épousé à deux reprises le même homme, Reeves, et à chaque fois, ce fut un désastre. La raison principale en est que Reeves McCullers avait, lui aussi, l'ambition d'écrire, et qu'il a dû reconnaître très vite que, dans le couple, l'écrivain, c'était Carson. D'autres causes sont venues s'adjoindre à ce constat de base, faiblesse de caractère, alcoolisme, dépression. Reeves a fini par se suicider à Paris, en 1953. Les circonstances du remariage des McCullers sont très intéressantes à évoquer. En effet, après avoir divorcé en 1941, le couple, à la faveur de l'entrée en guerre des Etats-Unis et de l'engagement de Reeves, renoue par le biais d'un échange de lettres qui se font de plus en plus passionnées au fil du temps. Reeves a trouvé sa voie, sa place au milieu des combats, son courage lui vaut l'admiration de tous, il participe au débarquement en Normandie et va se battre jusqu'en Allemagne. Il revient auréolé du titre de héros, et les deux jeunes gens, espérant un miracle, se remarient. Mais Reeves, démobilisé, se retrouve devant la même vacuité, et va replonger dans l'alcoolisme et l'inaction, jusqu'à ce qu'il se donne la mort. Si je raconte ces circonstances, c'est que curieusement, dans les rapports de couple de Cilette, on assiste à quelque chose de semblable, un peu décalé dans le temps, mais où la guerre, une guerre, joue également un rôle décisif. Cécile Houriet rencontre Charles Hofer pendant sa formation picturale en Suisse, ils se marient en 1914 à Paris, où ils ont décidé de tenter leur chance comme jeunes rapins. C'est alors que Charles, semblant hésiter devant la nécessité de faire le pas et d'entrer dans la vie active, prend une décision surprenante, et qui aura des conséquences catastrophiques pour le couple : il s'engage comme volontaire dans l'armée française, à la mobilisation d'août 14. Restée seule, Cilette erre dans les rues de Paris, réduite, pour gagner quelques sous, à tricoter des chaussettes pour l'armée, ce qu'elle fait dans le métro, seul abri chaud et bon marché : « Car celui auquel elle pensait lui était toujours présent : elle lui parlait souvent, en s'efforçant à sourire pour cacher son

immense angoisse, parce qu'elle voulait le « tenir » toutes les minutes de sa vie, son mari qui était absent et en danger, qui savait où ? Sa pensée le suivait et le protégeait avec une force indicible qui la dévorait presque. Car Sylvie croyait en l'amour et en sa puissance infinie » (« Le métro », in *Sylvie Velsey*).

Cette croyance en la force de l'amour à distance relève de la pensée magique. Elle n'est pas éloignée de ce que l'on trouve dans la correspondance de guerre entre Carson et Reeves, au cours de l'autre guerre, la deuxième. Mais pour le couple Hofer, les conséquences de cet épisode guerrier seront un peu différentes. Rapatrié à Genève, Charles n'arrive pas à surmonter les terribles souvenirs des tranchées ; pour échapper à la dépression qui le guette, et à son impossibilité de se remettre à la peinture, il parade dans les cercles d'expatriés français qu'épate son statut d'ancien combattant. Cilette, restée seule à la besogne, découvre alors un homme velléitaire, hâbleur, égocentrique et dépendant. Le couple ne verra son salut (provisoire) que dans la fuite vers une tout autre manière de vivre : fréter un bateau et partir sur les canaux du nord de l'Europe. Quand, au début des années 40, Ilo de Franceschi entrera dans la vie de Cilette, séparée de son mari depuis 1932, ce sera le même genre d'homme, à peu de choses près : beau parleur, mythomane, vaguement escroc, qu'elle surprendra tapant ses amis à son insu, comme Carson avait surpris Reeves prélevant frauduleusement de l'argent sur son compte en banque. En résumé, deux couples, au sein desquels, indéniablement, les forces de caractère et de création sont détenues par les femmes.

« Tous feux éteints », la nouvelle publiée en octobre 1949 dans le *Bulletin de la Guilde du Livre*, est précisément dédiée à Ilo de Franceschi, surnommé affectueusement « Ilioucha » par l'écrivaine. Le statut scriptural d'« Ilioucha » n'est pas simple. D'une part, ce nom renvoie à celui qui fut réellement le compagnon de Cilette Ofaire entre les années 1940 et 1955 ; d'autre part, il désigne un personnage de fiction, qu'elle met en scène dans ses nouvelles et dans son roman *Un jour quelconque*. C'est aussi un narrateur qui rapporte à l'écrivaine des scènes vécues et des choses vues, qu'elle met en écriture, en attendant, dit-elle avec une certaine candeur, qu'« Ilioucha » se mette à les écrire lui-même, ce qui n'arrivera pas, on s'en doute. Et Cilette s'apercevra peu à peu que les récits d'« Ilioucha » sont loin d'être originaux, qu'ils ont toute l'apparence d'emprunts qui ne disent pas leur nom (en particulier à Rilke). Quand

elle devra se rendre à cette évidence, la trahison ressentie sera complète, puisqu'elle contamine jusqu'au pays enchanté – et qui devrait rester intouchable – de l'écriture.

Récit onirique, « Tous feux éteints » l'est indiscutablement, même si l'expérience du rêve est donnée d'emblée comme une réalité de la vie psychique, aussi réelle qu'un événement survenu dans la vie consciente. La lecture du roman de Carson McCullers et le rêve qu'elle engendre sont placés sur le même plan : le rêve est un fait dont on peut se souvenir, que l'on peut évoquer, dont on peut faire le récit, etc. « Peu de temps avant cette expérience inoubliable de ma vie » : c'est la première phrase de la nouvelle. Plus loin, la narratrice parle de « faits authentiques » qui, même s'ils se sont « manifestés sur un plan où conscience et inconscience s'entremêlent » (seule allusion au phénomène du rêve, si l'on excepte l'extrême fin du texte), lui permettront de saisir le fascinant pouvoir de l'écriture de Carson McCullers. Cilette Ofaire commence donc son récit comme une histoire parfaitement diurne, et ancrée dans son vécu le plus quotidien : « Je sortais donc ce jour-là du bureau de poste, qui était encore à cette époque au milieu du village [il s'agit de Sanary-sur-Mer, où Cilette réside depuis 1940], avec l'intention de rentrer directement chez moi. » Pour renforcer encore l'effet de réel que l'auteure entend donner à son récit, elle place ici une description très précise de sa petite maison, baptisée La Nostra, de son jardin et de ce qu'elle y fait pousser.

Intéressons-nous d'abord à l'un des motifs typiques (ou *topoi*) du rêve, motif qui se déploie à la fois dans l'espace et dans le temps et qui apparaît d'emblée ici : une errance orientée, une tension entre un but à atteindre absolument et de nombreuses divagations et retards, suscités par les constantes métamorphoses des lieux parcourus et les obstacles qui se dressent sans cesse sur la route de la rêveuse. En effet, à peine est-elle sortie du bureau de poste que surgit un obstacle à sa ferme intention de rentrer chez elle : le trottoir est creusé d'une fosse profonde que l'on ne peut franchir qu'au prix d'un exercice périlleux d'équilibrisme sur une poutrelle, épreuve qu'aucune municipalité, fût-elle méridionale, ne saurait imposer à ses administrés dans la vie réelle. Au moment de franchir avec succès, mais non sans peine, cet obstacle inattendu, la narratrice rencontre celle qu'elle va presque instantanément identifier comme étant Carson McCullers. Le rêve se poursuit alors à deux dans des décors de plus en

plus labyrinthiques, un terrain vague, un échafaudage vertical, périlleux et enchevêtré, une piste jonchée de « débris de mâchefer », un palais versillais, un cimetière, une région de montagne. De temps en temps, l'étau se desserre, et la rêveuse se voit offrir une « large route », qui se mue (la métamorphose, autre topos du rêve) en l'avenue des Champs-Élysées à Paris, « à la hauteur du pont Alexandre III ». On reconnaît là encore un motif onirique : la succession, sans solution de continuité, de lieux réels et rêvés, connus et inconnus de la rêveuse.

Comment se constitue le personnage fictif, rêvé, de la romancière américaine dans le texte ? Son apparition onirique est précédée d'une introduction où la narratrice évoque sa vision, à l'état de veille, de l'écrivaine Carson et de son œuvre : « cette jeune femme d'outre-Atlantique qui, lorsque ma pensée retourne à elle, m'apparaît moins sous l'aspect du travailleur capable, passionné et consciencieux qu'elle doit être que sous celui de l'unique exemplaire d'une flore inconnue dont la surprenante éclosion nous offre, sans efforts, des formes et des couleurs inimaginées ». Le portrait du « travailleur capable, passionné et consciencieux (notez le masculin !) » peut fort bien s'appliquer à Cilette Ofaire elle-même et à sa manière lente, têtue et scrupuleuse d'avancer dans son écriture ; mais elle récuse aussitôt cette image pour lui préférer la vision mystifiante et magique d'une fleur énigmatique. Et ce « chapelet de miracles souterrains » qui, selon elle, ont donné naissance à l'œuvre de Carson McCullers, la narratrice espère l'éclairer grâce au récit de rêve, utilisant le phénomène onirique comme un instrument d'analyse, ou de maïeutique. Dès la rencontre entre la rêveuse et la jeune femme qu'elle va identifier comme étant Carson McCullers se manifeste l'ambiguïté sexuelle – ou peut-être faudrait-il dire l'ambiguïté du genre – propre à l'auteure américaine et à nombre de ses personnages. Si la jeune femme est d'emblée reconnue dans sa féminité, si elle porte une robe « vert émeraude », elle ne s'en tient pas moins « en amazone » à l'extrémité de la poutrelle où s'avance la rêveuse ; et pour la robe, elle n'est en aucun cas une garantie d'identité féminine : le Bénédictin défroqué « aux goûts particuliers », dont les deux femmes feront la rencontre plus loin, est, lui aussi, affublé d'une robe « vert Véronèse », qui ne masque en rien son appartenance au sexe masculin : grands pieds, gorge osseuse, noueuses attaches, saillies des muscles. L'attitude de Carson est marquée par un calme, une sûreté, un courage tranquille qui la désigne instantanément aux yeux de la narratrice comme

une guide dans les pas de laquelle elle se met aussitôt. Carson McCullers affronte les difficultés de la progression dans le rêve sans aucune peur apparente ; rien ne l'arrête dans sa marche en avant ; bien plus, tout lui semble facile, alors que la rêveuse peine à la suivre. Dès la première épreuve, surmontée avec une aisance admirable, la narratrice acquiert la conviction de son identité : « Je sais qui vous êtes. Vous êtes Carson McCullers. »

Ce récit nous fournit un certain nombre d'indices concernant évidemment la rêveuse, car elle seule est à l'origine du rêve. La phrase qui suit immédiatement la déclaration d'identité « Je sais qui vous êtes. Vous êtes Carson McCullers » exprime crûment le sentiment d'insuffisance qui habite la rêveuse et ne la quittera pas jusqu'à la fin de l'aventure : « Elle regarda à travers moi sans m'apercevoir, et la conscience habituelle de ma propre nullité s'en renforça si bien qu'il m'eût paru ridicule de me présenter et que je me bornai à me mettre avec déférence à son pas. » Sentiment d'insignifiance, de très forte infériorité, perte d'identité, soumission à l'autorité, une bonne partie de la personnalité de Cilette Ofaire est là. Elle se choisit un maître, dont la particularité est qu'il s'agit d'une autre femme, et qu'elle est écrivain. On perçoit évidemment que cette compagne qui la dépasse constamment est un double d'elle-même et de sa propre identité en recherche. Les rencontres se succèdent, et sont à chaque fois une occasion de faire apparaître l'évidente supériorité de Carson McCullers, exprimée à trois reprises dans le texte par ce leitmotiv, qui prend d'autant plus de force qu'il est inachevé : « Voilà pourquoi Carson McCullers... », qu'on peut compléter par, au choix : ... « est une grande écrivaine, est une plus grande écrivaine que moi, est le modèle auquel je tends », etc.

Quelles sont les circonstances qui font apparaître cette déclaration d'allégeance ? Tout d'abord une apparition qui a toutes les caractéristiques d'une gravure du XVIII^e, une élégante calèche occupée par une jeune fille « ravissante et racée » que Carson McCullers déclare être sa fille, sans manifester autre chose qu'une absolue indifférence, ce qui, paradoxalement, remplit la rêveuse du plus grand respect. Dans le processus d'identification que le rêve est en train d'accomplir, la maternité (fictive) de McCullers ne doit pas l'éloigner de la narratrice qui, elle, n'a pas eu d'enfants. Ce rapport si proche de parenté doit donc être dépouillé de sa charge affective, pour que la proximité désirée ne soit pas compromise. La

maternité, qui aurait pu séparer Cilette de Carson, grâce à l'attitude de cette dernière, ne constitue donc pas un obstacle à l'étroit compagnonnage entre les deux femmes, ni à l'identification vers laquelle tend l'aventure du récit.

Après cette rencontre, où Carson McCullers a si bien su dompter son sentiment maternel, deux occasions encore arracheront de la bouche de la rêveuse le leitmotiv admiratif : « Voilà pourquoi Carson McCullers... ». Ce sera d'abord dans un cimetière dont le mur sans issue retient les deux voyageuses prisonnières, à la merci d'une vision qui terrifie Cilette, celle d'un squelette « sec et nu » assis sur le bord du chemin, enveloppé, circonstance aggravante, dans une « merveilleuse chevelure » aux « grandes ondes lustrées » qui le recouvre « comme d'une capeline ». Le contraste entre cette figure de la mort et sa chevelure, « indéniablement vivante », cette macabre lady Godiva, pétrifie la rêveuse. On le voit, le trouble suscité par le personnage ne se limite pas aux domaines de la vie et de la mort, mais aussi à ceux du masculin et du féminin, puisque le squelette sera constamment évoqué comme une figure « virile » dotée d'une caractéristique typiquement féminine, et fortement sensuelle. Tout se passe comme si le mort était à la fois très mort et très vivant, très homme et très femme, un paroxysme de l'ambiguïté. Alors que Cilette s'apprête à prendre ses jambes à son cou pour échapper à cette vision horrifiante, Carson McCullers, elle, s'arrête auprès de l'accroupi et lui offre un baiser, nouvelle version du baiser au lépreux. Ce geste inouï d'une compassion surhumaine renforce l'admiration éperdue et fervente de la narratrice : « Je savais que, pour rien au monde, il ne m'eût été possible de faire un geste semblable et confondue de saisissement, de dévotion admirative, j'avais envie de crier, dans ma conviction fervente : "Voilà pourquoi Carson McCullers..." [...] » Mais en même temps, cette caresse insoutenable semble précipiter la rupture entre les deux femmes. Cilette se résout à quitter cette guide qu'elle ne peut pas suivre dans la démesure de sa charité ; elle est sur le point d'avouer l'échec de sa tentative d'identification : décidément, semble-t-elle dire, elle est trop grande pour moi !

La compassion, la tendresse pour les personnages de leurs fictions sont pourtant des traits que se partagent les deux écrivaines. Il faut cependant bien dire que ces sentiments sont ici mis en scène de manière paroxysmique, et qui trouve aussitôt sa forme carnavalesque : car le rêve réserve aussi à la narratrice son squelette, mais c'est celui d'un cheval, ersatz,

succédané grotesque du squelette humain : « Sans selle et sans étriers, il descendait la pente avec une lenteur saccadée. Il y avait quelque chose d'effroyable et en même temps de désespéré dans cette ossature arbitraire que chaque mouvement menaçait de disjoindre, dans ce total manque de croupe, dans ce cou inattendu d'oiseau aquatique, ce crâne trop long, trop plat, sans oreilles, ces maxillaires démesurés. » Contrairement à la vision du squelette humain, celle-ci ne suscite aucune crainte chez la rêveuse. Ce n'est plus son futur qu'elle contemple, la condition d'animal interdit toute identification, elle permet d'accueillir la vision et de lui accorder la caresse rejetée avec horreur quand il s'agissait de restes humains. La souffrance n'est pas absente du choc de la rencontre, mais, contrairement à la terreur, qui est refus et fuite, la souffrance ici est accueil. La narratrice s'en délivre par le geste charitable qu'elle emprunte à Carson McCullers, « je mettais mon front sur le sien, je caressais les trous où avaient été ses naseaux et je serrais contre moi sa mâchoire inférieure ». Toute cette scène se déroule, dans l'esprit de la rêveuse, en pleine conscience de son indignité, et d'une dévalorisation très nette de sa propre charité : ce n'est qu'un animal, et lorsque Carson McCullers la rejoint, les joues de cette dernière sont inondées de larmes, sécrétion à haute valeur émotionnelle et spirituelle, tandis que son propre visage dégouline de la bave que la « langue blanche, froide, baveuse » du cheval-fantôme y a répandue. Je ne m'arrête pas sur la présence, dans un rêve qui tourne là au cauchemar, d'un cheval, dont on sait la charge symbolique, sans compter que *Reflets dans un œil d'or*, deuxième roman de Carson McCullers, où un étalon joue un rôle important, est paru en traduction française en 1946, et qu'il est très possible que Cilette Ofaire l'ait lu, peut-être même avant *Le Cœur est un chasseur solitaire*.

La troisième et dernière rencontre renoue avec un topos du rêve, le train (qu'il faut à tout prix prendre, qu'on rate, après lequel on court, etc.). Ici, le train est en panne « à l'orifice d'un tunnel », et cette situation semble, aux yeux de la narratrice, durer « depuis plus qu'un âge d'homme ». Je n'ai ni le temps ni les compétences d'analyser ce passage du point de vue psychanalytique. Mon fil rouge, je le rappelle, est la figure rêvée de la romancière américaine qui, une fois de plus, fait montre d'une tranquille assurance de mécanicien et remet en marche la locomotive sans le moindre effort : « Voilà pourquoi Carson McCullers... » La rêveuse saute dans le train qui s'ébranle, grâce à cette « dea ex machina », et

s'endort, délivrée de l'angoisse du rêve, sûre de se voir rendue à bon port « à la gare Montparnasse, d'où [elle] trouverai[t] aisément le chemin de la "Nostra" », télescopage géographique familier de l'univers onirique.

Le réveil lui donne raison ; en effet, Carson McCullers, assumant jusqu'au bout son rôle de guide, conduit la rêveuse chez elle, puisqu'à l'entrée du train en gare, une secousse la réveille, et lui fait reprendre pied dans le réel quotidien, dans sa chambre de La Nostra, avec ses meubles et ses objets familiers, à l'aube d'une nouvelle journée de travaux maraîchers : « soigner les choux-fleurs, arroser les cosmos et irriguer les tomates ». De sa compagne de la nuit ne reste « d'autre trace qu'un beau livre fermé sous une lampe éteinte ». Comme si le rêve était aussi le récit d'une expérience intense de lecture. « Un beau livre fermé sous une lampe éteinte » : bel alexandrin en guise d'hommage ultime.

« Dédales », la nouvelle inédite de 1936, au titre-programme s'il en est, démarre *in medias res* avec un motif qui n'apparaît que peu dans « Tous feux éteints », et qui, ici, joue un rôle prépondérant : le vêtement. Et plus précisément, le vêtement adéquat qu'il conviendra de porter pour une occasion dont nous, lecteurs, ne savons rien encore. Le choix de ce vêtement accapare l'attention de la rêveuse d'une façon telle qu'il dépasse les simples conventions sociales pour signifier autre chose : une angoisse originelle de ne pas être « à sa place ». Trouver sa place, avoir son utilité parmi les hommes et dans le monde, c'est une recherche typiquement ofairienne. Ce souci constant trouve ici son expression dans la quête du vêtement qui convient. Celui-ci donnera à celle qui le porte l'assurance d'être où il convient qu'elle soit, selon des règles mystérieuses. Dès qu'elle a trouvé le costume noir qui lui va « fort bien », la rêveuse se sent autorisée à poursuivre sa route vers ce but énigmatique qui oriente tout le récit, selon le topos habituel du rêve. Autre motif familier : le parcours est jalonné d'obstacles, à commencer par un tramway, pris dans un terrain vague, et qui emmène la voyageuse dans un endroit tout autre que celui où elle désirait aller. Le moyen de locomotion est lui-même érigé en obstacle à l'accomplissement du voyage.

(La tentation était grande de m'emparer de ce tramway et d'en faire un premier pont entre les deux textes. Tout le monde connaît la pièce de Tennessee Williams, *Un tramway nommé désir* ; Williams était un ami très proche de Carson McCullers. De là à conclure que nous avons un indice

sérieux de la parenté entre les deux nouvelles, il n'y avait qu'un pas. Hélas, les dates ne permettent pas de le franchir : la pièce de Williams n'a été créée qu'en 1947. J'ai donc dû renoncer à cette séduisante hypothèse).

Après avoir longé « un fleuve gris, bordé de ferraille », escaladé des falaises, remonté une cascade, la rêveuse entre dans une chambre dont elle décrit le décor avec un luxe de détails sur lequel je ne m'arrête pas, mais qui créent le même genre d'harmonie que le vêtement adéquat, porté au bon endroit par la bonne personne. Dans cette chambre, fait important, règne une atmosphère d'accueil bienveillant, qui prouve, si besoin était, que la visiteuse est « à sa place », qu'elle est attendue, qu'elle n'est par l'intruse qu'elle redoute constamment d'être. Jusque-là, le voyage s'est déroulé en solitaire. A partir de la chambre, une Ombre accompagnera la rêveuse, une Ombre au statut ambigu, ni amie, ni ennemie, mais qui perdra l'estime de la narratrice par une remarque totalement *déplacée*, sur laquelle je reviendrai.

La chambre recèle un lit, dont les proportions et l'harmonie des noirs, blancs et ivoire des étoffes qui le recouvrent sont si parfaites qu'il en devient une œuvre d'art. Fascinée, la narratrice voit s'animer ce tableau, se dessiner sous les étoffes un corps de femme, comme si elles constituaient peu à peu le vêtement du personnage. L'euphorie engendrée par le spectacle de l'accord parfait des formes et des couleurs n'est qu'à peine troublée par l'apparition du visage de la femme, « très rouge et trop large », « voire un peu vulgaire », qui procure à la rêveuse « une pointe de pitié » rendant le personnage moins inaccessible, lui donnant un aspect plus humain. C'est à ce moment-là que le vêtement de la visiteuse trouve toute sa raison d'être : il s'inscrit dans l'ensemble du tableau comme une touche nécessaire et attendue, ce qui justifie celle qui le porte du tourment que son choix lui a causé, et la comble de bonheur.

C'est alors que la narratrice définit ce personnage comme une « femme publique ». Mais cette appellation dégradante, dit-elle aussitôt, ne convient pas à cette femme qui est « la pureté même » : malgré sa « laideur extrême », la joie que l'on ressent en sa présence, l'harmonie et la paix de la pièce où elle vit, la musicalité de sa voix, le rythme parfait de ses gestes « sous la soie et la laine », tout cela représente un cadeau inouï, d'une élévation hors de toute mesure humaine : « Lorsqu'on avait compris que l'on participait soi-même en tant que couleur, ton ou valeur, au tableau, ou, disons, comme instrument de musique, à la symphonie – c'est-à-dire

que rien n'eût existé si on n'avait pas été là – on pouvait s'en aller en paix, de même que des gens vraiment pieux sortent solennellement d'une église.»

Il ne fait aucun doute ici que cette « femme publique » est un double de la rêveuse, une figure de l'artiste qu'elle voudrait être, celle qui, par son art, comble autrui et lui donne le sentiment grisant de sa nécessité d'être ; celle qui, en d'autres termes, annule le hasard, la conscience angoissante de la contingence, rôle ultime de l'art. Et l'artiste, n'est-il ou n'est-elle pas un homme public, une femme publique, au noble sens du terme ? Cependant, je l'ai dit, pour que ce modèle ne reste pas à jamais inaccessible, le rêve introduit des éléments qui le rapprochent de la rêveuse. On a vu la surprenante laideur de la figure de la femme ; la découverte de sa solitude la rend aussi plus proche. Cette découverte se fait par le truchement de l'Ombre et de cette remarque *déplacée* dont je parlais plus haut : « Ici, ce qui nous manque c'est l'électricité. » Commentaire de la narratrice : « J'eus l'impression d'un couperet qui serait tombé devant moi. Cette réflexion ne me semblait pas seulement un insupportable anachronisme et une grave faute de goût. Elle me prouva que la femme publique était réellement solitaire, que d'elle seule émanait l'harmonie [...]. » L'Ombre est bien le double obscur, l'envers de la « femme publique », l'impure face à la pure, à la « sainte », comme la désigne un des personnages du rêve. La solitude des êtres, contrebalancée par la croyance en la solidarité qui relie les humains, thème ofairien, se combine avec la conception romantique de l'artiste solitaire, perdu dans un monde de philistins uniquement préoccupés de détails triviaux, tels qu'ici l'électricité.

La rêveuse reprend sa marche, toujours accompagnée de l'Ombre, de plus en plus antipathique, de plus en plus enfoncée dans des préoccupations triviales, dont le fonctionnement d'un service de voirie, trivialité dans laquelle elle finit par noyer la rêveuse, qui se retrouve couverte d'ordures. Le rêve vire au cauchemar, le beau costume noir est perdu, un chiffon mouillé tente de lui nettoyer le visage, et c'est le réveil : la chienne de Cilette Ofaire, comme tous les matins, la lèche pour la réveiller.

Pour conclure, on voit bien comment les deux récits mettent en scène une figure de l'artiste, double et modèle à la fois de la narratrice. Femme publique dans l'un, égérie de grands écrivains, source d'harmonie et de « joie céleste », écrivaine dans l'autre, initiatrice et guide dans la quête de soi, mais toutes deux au service de la beauté et du bonheur de la dispenser

à autrui. En revanche, les deux rêves présentent de fortes divergences. L'ambition et le fervent désir de Cilette Ofaire, depuis son enfance, étaient de devenir peintre. L'abandon forcé de ce projet lui cause un choc qu'elle aura de grandes difficultés à surmonter. Quand elle écrit «Dédales», en 1936, elle n'a pas encore fait le deuil de cette aspiration. «Dédales» est un rêve de peintre, où abondent les notations de couleurs, de tons, de valeurs, d'équilibre et d'harmonie plastiques. Détail significatif: la «femme publique» est recherchée par de nombreux écrivains, qui viennent auprès d'elle jouir d'«une sorte de recueillement qu'ils ne peuvent trouver ailleurs». Mais la rêveuse n'a aucune envie de les rencontrer, ces écrivains, parmi lesquels pourtant se trouvent quelques-uns de ses auteurs préférés. Tout se passe comme si elle refusait encore l'écriture comme avenir artistique. A la fin des années quarante en revanche, Cilette Ofaire a derrière elle plusieurs livres, dont *L'Isme*, qui consacre son talent. «Tous feux éteints», et la manière dont la rêveuse se projette dans une figure d'écrivaine, témoignent qu'elle a accepté l'écriture comme un destin. On peut ajouter que la nouvelle inédite propose à la lecture ce que j'appellerais un récit de rêve brut, sans la mise en forme nécessitée par la perspective de la publication, dénuée de toute posture d'écrivain, en contact intime avec l'âme de la rêveuse. C'est peut-être pourquoi, dans «Dédales», l'euphorie vécue par la narratrice est signe de conquête de l'estime de soi, de l'adéquation à une identité reconnue: dans «Dédales», sans aucune précaution oratoire, la narratrice dit: «Je suis une artiste.» Dans «Tous feux éteints», plus modestement, elle dit: «Je voudrais être une artiste.» Par ailleurs, on pourrait penser qu'il y a régression d'un texte à l'autre. Mais ce serait sans tenir compte de la fin du rêve raconté dans «Dédales»: après le mouvement ascendant vers la chambre de l'art, qui est au cœur du labyrinthe, après l'acmé représentée par le bonheur qui y est vécu, il y a la chute, la perte de cette bienheureuse identité, qui est donc indéfiniment à reconstruire. «Tous feux éteints» serait ainsi une nouvelle mise en scène de cette perpétuelle reconstruction.

Catherine DUBUIS
Université de Lausanne

