



HAL
open science

L'écriture de la résilience dans S'adapter de Clara Dupont-Monod

Rim Youness

► **To cite this version:**

Rim Youness. L'écriture de la résilience dans S'adapter de Clara Dupont-Monod. Littératures. 2023. dumas-04295572

HAL Id: dumas-04295572

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04295572>

Submitted on 20 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



Université de Lille

Faculté des Humanités, Département de Lettres Modernes

Année universitaire 2022/2023

Master 1 Études littéraires : création, réception, représentation

L'écriture de la résilience

dans *S'adapter* de Clara Dupont-Monod

Soutenu le 20 juin 2023 par **Rim YOUNESS**

Sous la direction de Stéphane CHAUDIER

Remerciements

Je tiens à remercier, en premier lieu, monsieur Stéphane CHAUDIER de m'avoir accompagnée durant toute cette année de master, qui est aussi ma première année en France. Sa motivation, son dévouement et sa grande passion de la littérature m'ont de plus en plus encouragée à avancer dans mon travail malgré toutes les difficultés que j'ai affrontées en tant que nouvelle étudiante étrangère. Monsieur Chaudier, vous êtes vraiment un modèle à suivre !

Je remercie également madame Caroline GRAPA qui m'a acceptée dans ce master et qui était toujours présente à mes côtés durant toute cette année. C'est grâce à elle que je suis maintenant en France. Madame Grapa, je vous serai à jamais reconnaissante !

Je souhaite surtout remercier mon enseignante à l'Université Libanaise madame Samah DAAKOUR. Ses cours, ses conseils, sa confiance en moi et en mes capacités m'ont poussée à devenir la chercheuse que je suis aujourd'hui. Sans vous, perle rare, je ne serai jamais arrivée jusque-là !

Je ne peux oublier de remercier ma mère Amal CHAABAN et mon père Moufid YOUNESS toujours présents auprès de moi, malgré la longue distance géographique qui nous sépare. Vous voir, très chers parents, sera ma récompense après cette année de travail acharné !

Introduction

Alexandre Gefen, critique littéraire et directeur de recherche au CNRS, publie en 2017 *Réparer le monde*, un ouvrage dans lequel il développe l'idée de la vocation thérapeutique et réparatrice de la littérature contemporaine. Il dit :

Je défendrai ici l'idée que le début du XXI^e siècle a vu l'émergence d'une conception que je qualifierai de « thérapeutique » de l'écriture et de la lecture, celle d'une littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui « fait du bien ».¹

Telle est la thèse défendue dans ce livre dont le titre fait écho au roman *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal paru en 2014. L'intitulé de ce roman est, par ailleurs, tiré d'une phrase de *Platonov* de Tchekhov – « Enterrer les morts, réparer les vivants » – qui devient une sorte de devise pour toute une génération d'écrivains contemporains.

En effet, nombreux sont les récits contemporains témoignant de personnes en difficulté. Qu'ils soient écrits à la première ou à la troisième personne, autobiographiques ou purement fictionnels, ces textes n'ont qu'un seul but : prendre soin du *moi*, mais aussi des individus fragiles, des oubliés de l'histoire. Ces êtres mis de côté sont, comme le confirme Gefen, « les héros de la fiction française contemporaine »².

Clara Dupont-Monod, journaliste et romancière du XXI^e siècle, fait partie de ces écrivains qui s'intéressent à la marge littéraire. Cela se manifeste surtout par le biais des différents thèmes qu'elle aborde dans ses romans. Son œuvre s'inspire notamment des figures historiques du Moyen Âge telles que la reine Aliénor d'Aquitaine. En 2000, elle écrit *La Folie du roi Marc* dans lequel elle met en scène le mari oublié d'Yseut, dans le mythe de Tristan et Yseut. Après trois ans, elle publie *Histoire d'une prostituée* qui, comme le titre l'indique, évoque le vécu psychologique d'une prostituée bulgare de vingt et un ans. En 2011, elle traite le problème de l'obésité, et ce en produisant *Nestor rend les armes*, un livre qui relate le portrait exclusif d'un jeune garçon obèse,

¹ Alexandre Gefen, *Réparer le monde : La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017, p. 9.

² *Ibid.*

devenant ainsi le souffre-douleur de son entourage. Se voit, par là, une autrice fascinée par les personnages marginaux, délaissés.

S'adapter, un roman qu'elle publie en 2021, s'inscrit dans cette veine puisqu'il retrace l'histoire d'une famille cévenole marquée par la naissance d'un bébé handicapé. D'habitude, quand un événement pareil arrive, l'on pense directement à l'enfant malade, à ses parents, mais peu souvent à ses frères et sœurs. Cependant, le texte de l'écrivaine est principalement centré sur la fratrie – un thème très peu exploité en littérature. De ce fait, Clara Dupont-Monod souligne encore une fois sa volonté de donner voix à ceux qui ne sont guère écoutés.

Dans ce récit découpé en trois grandes parties, à la fois universel et intime, âpre et doux, nous suivons le périple initiatique et psychologique de trois protagonistes : l'aîné, la cadette et le dernier né après le décès de « l'inadapté ». Fortement bouleversés, traumatisés, ils vont apprendre à vivre auprès de ce frère dont l'arrivée paraît comme une menace mettant en danger l'équilibre de la famille. Chacun d'entre eux va adopter sa propre stratégie et inventer sa propre modalité d'adaptation lui permettant de franchir cet obstacle et de sortir vainqueur de cette épreuve.

Tout cela nous amène à parler de « résilience », une notion psychologique mise en œuvre par le psychanalyste Boris Cyrulnik. Ce dernier, dans son *merveilleux malheur*, la définit comme la capacité à se développer d'une façon satisfaisante, « socialement acceptable, en dépit du stress ou d'une adversité qui comportent normalement le risque grave d'une issue négative »³. En d'autres termes, il s'agit de tout un cheminement dynamique grâce auquel une personne traumatisée se trouve apte à résister face au choc, à se reconstruire psychologiquement et à poursuivre son chemin. Tel est le cas de nos trois héros qui vont, petit à petit, accepter le chaos ainsi que toutes les perturbations, toutes les émotions que ce dernier provoque.

Voilà pourquoi nous proposons de parler d'une « écriture de la résilience », une écriture-miroir de l'état d'âme des personnages, qui témoigne également de leur guérison.

Trois raisons nous poussent à choisir *S'adapter* comme corpus de notre mémoire. Étant lauréat de six prix littéraires tels que le Prix Goncourt des Lycéens, le Prix Femina, le Prix Landerneau des Lecteurs ainsi que le Choix Goncourt de l'Orient, ce roman très récent ne peut que nous séduire. De plus, la thématique abordée nous semble très intéressante puisqu'elle traite de

³ Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 10.

l'évolution psychologique d'une fratrie souffrante, partant de ses douleurs muettes jusqu'à sa cicatrisation. En outre, lire *S'adapter*, c'est aussi comprendre la façon dont les personnages procéderont afin de trouver leur place au sein de cette famille déchirée par l'arrivée de l'enfant « différent ». Il s'agit ainsi d'une quête qui nous touche de près, vu son aspect humain.

Sur le plan universitaire, cette œuvre romanesque n'a pas encore donné lieu à des études critiques d'où l'importance du travail de recherche que nous comptons faire. Nous tentons d'explorer *S'adapter* tout en montrant ce en quoi consiste sa spécificité et de l'analyser profondément dans le but de découvrir son originalité et d'en extraire la richesse thématique et stylistique.

Pour ce faire, notre problématique sera la suivante : comment l'écriture de Clara Dupont-Monod reflète-t-elle le processus de résilience vécu par la fratrie ?

Afin de répondre à cette question, nous développerons notre projet de recherche suivant un plan formé de deux grandes parties. Dans la première, nous nous pencherons sur l'étude de la construction du roman afin d'analyser sa structure temporelle qui projette tout ce cheminement psychologique, le narrateur original de l'intrigue qui transmet la voix des protagonistes, sans oublier le portrait assez significatif de ces derniers. Dans la seconde partie, nous étudierons la représentation des émotions vécues par les personnages : nous plongerons dans leurs états d'âme afin de montrer l'évolution voire l'amplification de leurs différents sentiments au fil du processus, et ce en nous basant sur le style riche et varié de l'écrivaine. Dans cette même partie, nous nous intéresserons à la symbolique de l'espace médiateur et réparateur qui révèle, à son tour, le for intérieur des trois héros.

Première partie : La construction du roman

Chapitre I : La temporalité floue et atypique du roman

« Je saisis au vol le mot Temps. Ce mot était absolument limpide, précis, honnête et fidèle dans son service, tant qu'il jouait sa partie dans un propos, et qu'il était prononcé par quelqu'un qui voulait dire quelque chose. Mais le voici tout seul, pris par les ailes. Il se venge. Il nous fait croire qu'il a plus de sens qu'il n'a de fonctions. Il n'était qu'un moyen, et le voici devenu fin. »

Paul Valéry, *Liberté*.

Dans *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, Lessing considère la littérature et la musique comme un art du temps, par opposition aux arts de l'espace : la peinture, la sculpture et l'architecture. Selon lui, la littérature, en tant qu'art du langage, possède un critère essentiel : celui de la succession. Le genre romanesque fait partie de ces arts du langage étant donné qu'il représente des événements qui se déroulent dans le temps. Le montrent les propos de Jean Hytier : « [Le roman] est une œuvre du langage qui se déroule dans le temps⁴. » Ce qui fait du roman un art du temps par excellence. L'histoire – « le signifié ou le contenu narratif »⁵ du roman – non seulement se déroule dans le temps, mais elle est aussi faite de temps.

Si nous revenons à la définition du terme « temps », nous trouverons qu'il revêt plusieurs significations. Celles-ci sont au cœur des travaux de plusieurs théoriciens, philosophes et critiques littéraires du XX^e siècle parmi lesquels nous citons Michel Butor, Paul Ricoeur, Gérard Genette et Jean-Pierre Goldenstein. Par le biais des maintes définitions données par ces derniers, nous tenterons d'analyser la structure temporelle de notre roman tout en montrant son originalité et ses spécificités.

En fait, dans *S'adapter*, Clara Dupont-Monod ne facilite pas la tâche à son lectorat qui découvre une chronologie floue et imprécise. Aucun indicateur temporel clair – tel que les dates – n'est présent pour indiquer la période durant laquelle se déroule l'intrigue. Le lecteur se trouve donc obligé de restituer l'ordre des événements, et ce en exploitant les différents indices implicites renvoyant à l'époque racontée. Le roman témoigne d'un rythme accéléré et fluide, tout en ayant comme base la répétition des mêmes scènes d'une partie à l'autre. L'objectif de ce chapitre sera

⁴ Cité par Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, Paris, De Boeck Supérieure, 2005, p. 121.

⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

donc de mettre à jour le fonctionnement temporel du texte de Dupont-Monod et d'en éclairer les structures modernes adoptées.

A- Qu'est-ce que la temporalité romanesque ?

Avant de plonger dans l'étude de la temporalité du roman de notre corpus, il serait bien intéressant de définir la notion de temporalité en elle-même puisqu'elle reste, jusqu'à nos jours, un sujet de polémique surtout dans la littérature contemporaine. En effet, nombreuses sont les tentatives des théoriciens et des philosophes de définir la temporalité romanesque.

Dans *Lire le roman*, Goldenstein développe deux notions : *temps externe* et *temps interne*. Il désigne, par la première, l'époque à laquelle appartient le romancier d'une part et le lecteur d'autre part, ainsi que la période historique au cours de laquelle se déroule l'action. Quant à la deuxième, elle forme bien la durée de la fiction, c'est-à-dire le temps écoulé et vécu par les personnages romanesques, et le temps de la narration qu'on met à raconter la fiction : nous pouvons lire plusieurs années de la vie d'un personnage romanesque étalées sur trois ou cinq pages de roman et lues en une dizaine de minutes, comme nous pouvons découvrir une seule journée vécue par le personnage, mais racontée sur deux-cents pages de roman et lue durant plusieurs heures.

Les trois volumes de *Temps et Récit* de Ricoeur mettent en avant cette relation entre le temps d'une part et le récit d'autre part. En adoptant une approche herméneutique, et en croisant les idées de Saint-Augustin et celles d'Aristote, le philosophe développe la notion de « configuration narrative »⁶. Selon lui, c'est grâce à la narration que l'expérience du temps se transforme en un temps humain. Se signale, par là, une certaine évolution explicitée par Ricoeur lui-même : on passe d'un « temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré »⁷, chacune de ces catégories correspondant à un certain niveau de *mimésis*. Le temps préfiguré correspond à la *mimésis* I, c'est-à-dire l'expérience réelle du temps. La configuration littéraire du temps, quant à elle, correspond à la *mimésis* II. Et la refiguration, la *mimésis* III, concerne l'expérience concrète du temps vécu par le lecteur. Il est bien important de noter que c'est l'existentialisme sartrien qui est à la base de cette nouvelle théorie temporelle. Dans *La Nausée* de Sartre, nous trouvons ce qui suit :

⁶ Paul Ricoeur, *Temps et Récit II : La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 12.

⁷ Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 87.

Mais quand on raconte la vie, tout change ; [...] les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. On a l'air de débiter par le commencement : [...] Et en réalité, c'est par la fin qu'on a commencé. [...] Mais la fin est là qui transforme tout. [...] Mais il faut choisir : vivre ou raconter. [...] Quand on vit, il n'arrive rien. [...] Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. [...] Il n'y a pas de fin non plus : on ne quitte jamais une femme, un ami, une fille en une fois. Et puis tout se ressemble⁸.

Les propos de Sartre soulignent bel et bien la critique du temps narratif traditionnel. Le roman existentialiste propose ainsi une nouvelle forme narrative basée sur l'opposition entre la *mimésis* I (l'expérience réelle du temps) et la *mimésis* II (la configuration narrative). Cette forme se manifeste surtout dans les romans modernes notamment dans les écrits de Sartre et d'Albert Camus dans son *Étranger*.

Nous ne pouvons parler de temporalité sans évoquer Michel Butor. Ce dernier, dans *Essais sur le roman*⁹, distingue lui aussi trois niveaux de temps dans l'œuvre romanesque qui diffèrent de ceux catégorisés par Ricoeur : il parle du temps de l'aventure, de l'écriture et de la lecture. Le premier désigne le temps nécessaire pour que l'action racontée ait lieu dans la vie réelle. Le deuxième forme celui qu'il faut pour écrire les événements racontés, alors que le troisième constitue le temps dont on a besoin pour lire le récit. Cette même distinction sera prise plus tard par Roland Bourneuf et Real Ouellet dans leur ouvrage *L'univers du roman*.

Cependant, la dichotomie la plus courante aujourd'hui est celle qui existe entre le temps de l'intrigue racontée et le temps qu'on met à la raconter. Dans *Figures III*, Genette les nomme consécutivement « temps de l'histoire » et « temps du récit ». Il dit : « Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant) ¹⁰ ». C'est à travers le temps du signifié que se construit le monde propre à la fiction avec ses différentes composantes : décor, personnages et chronologie. Nous suivons ainsi dans tout roman le déroulement des événements vécus par les personnages qui, eux-mêmes, ne

⁸ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 62-63.

⁹ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁰ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 77.

peuvent échapper au temps. Concernant le temps du signifiant, il est déterminé par la succession des mots, des lignes, des pages et des chapitres d'un roman.

Cette double facette de la temporalité narrative n'est pas toujours respectée par les romanciers de l'époque moderne, parmi lesquels Clara Dupont-Monod. Ces derniers peuvent raconter les choses en désordre : ils ont la liberté de raconter leurs récits en analepse ou en prolepse. Ils brouillent, par là, l'ordre des péripéties racontées. Ils ont également le choix de développer longuement un épisode de la vie du personnage ou, au contraire, de résumer des années de la vie de ce dernier en une ou deux pages, parfois en une expression. De ce fait, ils varient la vitesse de la narration. Ils peuvent aussi jouer avec la fréquence événementielle, c'est-à-dire le rapport existant entre le nombre d'occurrences d'un événement dans le temps de l'histoire et le nombre de fois qu'il se manifeste dans le temps du récit. Dans ce cas-là, la temporalité du roman se trouve bouleversée soit au niveau de l'ordre, de la durée ou de la fréquence – trois catégories temporelles définies par Genette et dont nous allons profiter pour faire l'analyse temporelle du roman objet de notre étude.

B- *S'adapter* : un récit semblable à celui d'un conte

Dans les récits contemporains, parmi les intérêts des romanciers, la problématique du temps se place au premier rang. Le temps devient ainsi un véritable enjeu littéraire. Clara Dupont-Monod fait partie des écrivains prenant plaisir à créer son propre brouillage, afin d'offrir à son texte une temporalité vague et atypique. Elle choisit de le situer dans un cadre temporel qui n'est pas du tout précis. Certes, rien n'est anodin dans un roman, tout a un sens. En jonglant avec les différents procédés de l'écriture et de la construction romanesque, l'écrivaine parvient par excellence à refléter le parcours de résilience de la fratrie, et ce en plaçant son récit dans un cadre temporel fictif qui n'est pas comme les autres.

« Un jour, dans une famille, est né un enfant inadapté¹¹. » C'est à travers cette phrase que débute l'*incipit* du roman. Aucune indication temporelle précise n'est donnée. Le texte commence par « Un jour » qui nous rappelle la fameuse phrase « Il était une fois » propre aux contes merveilleux.

¹¹ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, Paris, Stock, réédité par Le Livre de Poche, 2022, p. 9.

Commencer par une telle formulation constitue une façon particulière de poser ce que Vladimir Propp appelle dans sa *Morphologie du conte*¹² « la situation initiale ». L'*incipit* de notre roman permet une entrée rapide dans la temporalité du récit – qui s'apparente dans ce cas à celui d'un conte. Par le biais de ce « un jour », le lecteur est capable de s'ériger en spectateur des événements ancrés dans une temporalité éloignée. L'indicateur temporel utilisé est suffisamment vague pour situer les événements du récit dans un passé qui semble être lointain du fait de son imprécision. L'emploi du pronom indéfini « un » souligne cette idée. Nous avons un article indéfini portant en lui une temporalité qui, elle aussi, est indéfinie. Les événements de l'intrigue sont, de ce fait, situés dans un cadre temporel assez large. Tout cela justifie l'intention du narrateur dans le monde de la fiction et celle de l'écrivaine elle-même dans le monde réel : montrer que l'histoire racontée véhicule un certain message valable en tout temps.

Cependant, l'intrigue racontée n'échappe pas au temps des saisons. Remarquons les indicateurs temporels suivants : « Au cours de cette soirée de Noël »¹³, « Un été »¹⁴, « Au printemps »¹⁵. Ceux-ci indiquent avec précision la saison durant laquelle se déroule tel ou tel événement. En plus, nous observons des phrases descriptives représentant le temps. Nous lisons à titre d'exemple : « La montagne avait mis un manteau orange [...] »¹⁶. Le tableau décrit de la montagne montre bel et bien une atmosphère automnale, en atteste la couleur orange dominante durant cette période de l'année. Nous ne pouvons pas négliger également la mention de certains mois : « janvier » (x1) (p. 131), « mars » (x1) (p. 54), « avril » (x1) (p. 29), « juin » (x5) (p. 16-85-95), « juillet » (x2) (p. 55-110), « septembre » (x2) (p. 62-132), « octobre » (x1) (p. 110).

Outre les saisons et les mois, nous croisons dans les pages du livre des traces temporelles implicites renvoyant à l'époque racontée. Ces dernières sont multiples. Nous avons une diversité de moyens de transport tels que « les voitures » mentionnées à plusieurs reprises, la « mobylette » et le « bus ». Nous remarquons aussi la présence du « téléphone portable »¹⁷ à un moment donné de l'intrigue. Ce relevé reflète le contemporain. La période relatée n'est donc pas très loin de la nôtre, étant donné qu'il existe des moyens de transport variés et développés, et les téléphones

¹² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

¹³ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷ *Ibid.*, p. 142.

portables sont apparemment disponibles. De plus, le texte fait écho aux chansons, aux séries, mais aussi aux films connus à l'époque. Dans la deuxième partie du roman, l'on cite la série *Les Cordier : juge et flic*¹⁸ diffusée en 1992, la chanson *I drove all night*¹⁹ de Cyndi Lauper parue en 1989, le film *À la poursuite du diamant vert*²⁰ paru en 1984, l'équipe musicale « Modern Talking »²¹ célèbre entre les années 1982 et 1987. N'oublions pas l'évocation du *Ok ! Magazine*²² publié vers les années 80 ainsi que « les accords Schengen »²³ de 1985. Tout cela nous laisse supposer que l'histoire se déroule vers les années 80 et 90. Ceci dit, malgré l'absence d'indications temporelles précises, cela n'empêche pas de croiser dans le roman d'autres qui sont plus ou moins dissimulées, floues renvoyant à la même période narrée.

L'intrigue est racontée d'une manière rétrospective. Nous sommes alors face à une narration ultérieure. Le début du roman le montre :

Un jour, dans une famille, est né un enfant inadapté [...] Au départ, la famille ne discerna pas le problème. Le bébé était même très beau. La mère recevait des invités venus du village ou des bourgs environnants.²⁴

Dans ce petit relevé, se manifestent trois temps verbaux relatifs au passé : le passé composé « est né », le passé simple « discerna » ainsi que l'imparfait « était », « recevait ». Et selon Genette, « l'emploi d'un temps du passé suffit de désigner [la narration] comme [ultérieure] »²⁵.

Notre roman est composé de trois récits distincts intitulés comme suivant : « L'aîné », « La cadette » et « Le dernier ». Le premier récit, focalisé sur le plus grand de la fratrie, commence directement par l'élément déclencheur – formant un *incipit* « après-coup » – et se termine par l'enterrement de l'enfant « inadapté » et le devenir du personnage éponyme. Le deuxième récit, consacré à la sœur cadette, reprend un petit peu la situation initiale présentée dans le premier texte et finit par l'enterrement de l'enfant. Nous avons alors deux récits superposables ayant presque²⁶

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 89.

²³ *Ibid.*, p. 79.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵ Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p. 232.

²⁶ « presque », puisque les trois ou deux dernières pages du récit de l'aîné relatent brièvement ce qu'il devient après la mort de l'enfant.

la même durée. Pour sa part, le troisième récit témoigne d'un certain « bond » – une sorte d'ellipse que nous analyserons plus tard – puisqu'il débute directement avec la naissance du quatrième frère venu après la mort de l'enfant malade.

Chacun des trois enfants possède sa propre temporalité, une temporalité interne spécifique qui sera analysée selon la terminologie de Genette. Le narratologue pose l'idée du décalage temporel entre le temps de l'histoire, la chronologie réelle, et le temps du récit considéré comme construction discursive.

1) L'ordre

Si nous voulons étudier l'ordre des événements du roman, nous devons mettre en évidence le rapport existant entre la succession de ces derniers dans l'histoire et leur disposition dans le récit. « Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire »²⁷ affirme Gérard Genette dans son chapitre « Discours du récit ». Le narrateur, la force organisatrice de l'intrigue, a la liberté de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle, ou les raconter dans le désordre.

Dans le cas de notre corpus, la chronologie est bel et bien respectée en dépit de son aspect vague. Prenons comme exemple les indicateurs temporels présents dans le premier récit consacré à l'aîné : « Un jour » (p. 9), « Au départ » (p. 9), « Au bout de trois mois » (p. 11), « Un jour » (p. 11), « Ce soir-là » (p. 13), « Très vite » (p. 14), « Noël » (p. 17), « Au cours de cette soirée de Noël » (p. 19), « Durant les mois suivants » (p. 20), « Progressivement » (p. 22), « Peu à peu » (p. 27), « Un après-midi d'avril » (p. 29), *etc.* Cela montre une chronologie dont l'essentiel est linéaire, mais flou.

En outre, la succession chronologique des événements se manifeste par le biais de l'évocation de l'âge des personnages. Lors de la naissance du bébé handicapé, l'aîné avait neuf ans « L'aîné, du haut de ses neuf ans [...] »²⁸ et la cadette, sept ans « [...] rétorqua-t-elle malgré ses sept ans »²⁹. Durant la soirée de Noël, le moment où « l'aîné de la fratrie se tourna vers l'enfant »³⁰, l'on signale que ce dernier a dix ans : « C'était un spectacle un peu étrange de voir ce

²⁷ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 78.

²⁸ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.*, p. 12.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ *Ibid.*, p. 19.

garçon d'une dizaine d'années, en pleine santé, recueilli contre un autre [...] ³¹». Vu l'écart de deux ans entre lui et sa sœur, nous estimons que celle-ci a, en ce moment de l'histoire, huit ans. Quelques pages après, nous lisons : « L'enfant passa ses quatre ans ³². » La phrase citée indique un passage de quatre années après la naissance de l'enfant handicapé. Cela nous permet de supposer que l'aîné a quatorze ans et sa sœur cadette, douze ans.

L'enfant est mort à l'âge de dix ans. Ceci est dit d'une façon claire et précise dans le troisième récit : « [Il] avait vécu jusqu'à l'âge de dix ans ³³. » Les deux premiers récits relatent donc une période de dix ans, allant de la naissance jusqu'au décès de l'enfant. La cadette en ce temps-là doit avoir dix-sept ans, alors que son grand frère doit avoir dix-neuf ans. Vers la fin du récit de l'aîné, nous trouvons cette phrase : « C'est un trentenaire noyé parmi d'autres ³⁴. » Nous avons expliqué l'idée que la première partie se termine avec une représentation brève de l'avenir du premier protagoniste. Il devient un adulte qui travaille dans « une grande entreprise » ³⁵. La citation tirée montre son état après la mort de son frère, donc après presque dix ans, puisqu'il est âgé d'une trentaine d'années.

Par rapport au troisième récit, il forme tout une autre temporalité, étant donné qu'il raconte « l'après » du drame. Le cadre temporel devient de plus en plus ambigu dans cette partie : l'âge du dernier n'est jamais précisé et aucune indication temporelle ne montre les années d'écart existant entre lui et le défunt. Toutefois, le travail de l'aîné est mentionné au tout début du récit : « L'aîné avait décroché un beau poste dans une firme. ³⁶ » Les études et l'amant de la cadette sont également présents : « La cadette, elle, était toujours au Portugal, mais elle avait arrêté ses études de littérature portugaise [...] Elle avait l'air très amoureuse. ³⁷ » Nous assistons à la naissance de ses trois filles vers la fin de la partie : « Les jeunes enfants de sa sœur hurlaient d'effroi. ³⁸ » Ainsi, pourrions-nous estimer que le dernier est né après une durée inférieure ou égale à dix ans. Mais cela reste une hypothèse en raison de l'absence de traces temporelles explicites.

³¹ *Ibid.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p.28.

³³ *Ibid.*, p. 105.

³⁴ *Ibid.*, p. 56.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 111.

³⁷ *Ibid.*, p.112.

³⁸ *Ibid.*, p. 134.

Malgré cette linéarité, nous trouvons dans les trois récits un certain désordre dans la narration des événements : nous voyons tantôt des retours en arrière, donc des analepses, tantôt des anticipations, des « prolepses temporelles »³⁹. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, les premiers deux récits relatent presque la même durée, donc effectivement, il va y avoir des retours sur un déjà-dit, quelques répétitions de certaines péripéties. Alors, au cas où nous tomberions dans le deuxième récit sur des scènes déjà vues et racontées dans le récit de l'aîné, nous ne pouvons les considérer comme des analepses, puisqu'il s'agit de la même intrigue, mais racontée d'un autre point de vue. Cela nous rappelle le roman de l'écrivaine Linda Lê *Lame de fond*, découpé en quatre parties, chacune consacrée à un personnage et racontant la même histoire.

Bien qu'elle soit généralement moins récurrente que l'analepse dans les romans traditionnels occidentaux, la prolepse se manifeste fortement dans le récit de Dupont-Monod, soulignant ainsi une certaine rupture entre la temporalité traditionnelle des romans et la temporalité de ce roman contemporain. Le récit de l'aîné met en lumière une prolepse très importante, en rapport avec le personnage en question : « Il éprouvait envers sa sœur ce même réflexe protecteur qui lui interdirait plus tard d'avoir des enfants⁴⁰. » Grâce à cette anticipation, nous pouvons savoir le devenir du jeune garçon. Son traumatisme apparaît clairement dans la phrase citée. Le souci de protection qu'il éprouve avec son entourage va l'empêcher, par la suite, d'avoir des enfants. C'est ainsi que se manifeste l'impact de l'arrivée de l'enfant malade sur lui. De même, le devenir de la sœur cadette est explicitement présent avant qu'on ne commence par la partie qui lui est consacrée : « [L'aîné] n'a ni fiancé ni enfant. Cela, il le laisse à sa cadette. Elle aura trois filles qui investiront la cour en criant, aux vacances, puisqu'elle habite à l'étranger désormais »⁴¹. À travers ces propos, nous comprenons que la cadette va résider à l'étranger tout en ayant trois jeunes enfants. Par le biais de ces deux exemples, nous constatons que les deux personnages vont adopter deux modes de vie totalement opposés. Le plus grand de la fratrie sombrera dans la solitude tandis que la petite sœur continuera sa propre vie tout en formant une petite famille.

Toujours dans la première partie du livre, nous détectons une autre prolepse :

Des années plus tard, il comprendrait que ces femmes, elles aussi, étaient arrivées à un niveau inouï d'infralangage, capables d'échanger sans mots

³⁹ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁰ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.*, p. 34.

⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

ni gestes. Qu'elles avaient compris, depuis longtemps, cet amour si particulier.⁴²

Ici, l'anticipation est décelée par le biais de l'indicateur temporel « des années plus tard » ainsi que du conditionnel « comprendrait ». L'aîné, incapable de supporter l'idée que son frère soit chez d'autres personnes (les bonnes sœurs), tombe dans une dépression totale. Cette prolepse, mise en avant dans le texte, signale bien le niveau de maturité que le protagoniste va atteindre avec le temps. Son regard enfantin disparaîtra pour faire place à un autre plus mûr, plus conscient, plus sage.

Une prolepse est également vue dans le récit de la cadette : « Beaucoup plus tard, devenue adulte, la cadette s'entendrait dire à une amie "Si un enfant va mal, il faut toujours avoir un œil sur les autres." ⁴³ » Cette anticipation nous laisse voir la protagoniste mature, capable de tirer une leçon de l'expérience difficile qu'elle a vécue. C'est à ce point-là qu'elle est touchée par cet événement qui a bouleversé toute sa vie. La raison pour laquelle nous parlons d'une aventure initiatique, puisqu'elle permet aux jeunes enfants de grandir, d'atteindre un certain niveau de maturité, de mieux comprendre la vie et d'accepter son chaos.

Dans le récit du dernier, nous remarquons la présence d'une analepse. N'oublions pas que le dernier est venu après la mort de l'enfant. Il n'était présent ni lors de la naissance de son frère ni à sa mort. Il est donc normal de trouver des scènes qui renvoient au passé des autres personnages, donc au moment où l'enfant handicapé était encore vivant. Nous citons, à titre d'exemple, la phrase suivante : « Ainsi donc, un enfant handicapé était né avant lui, avait vécu jusqu'à l'âge de dix ans⁴⁴. » Le retour en arrière est notamment clair, puisque l'on revient sur un événement qui s'est déroulé avant ce troisième récit. Un autre épisode présent dans le même récit peut être considéré comme analepse : c'est lorsque la cadette raconte à son quatrième frère son vécu avec « l'inadapté ». Nous voulons bien voir de telles scènes comme des répétitions parce qu'il y a un retour sur un déjà-raconté. Mais, en même temps, il s'agit d'un retour en arrière, d'un souvenir par rapport à ce récit et non seulement d'une simple répétition :

Parce qu'un jour j'ai voulu porter l'enfant, je l'ai pris sous les bras, mais sa tête est partie en arrière, sa nuque s'est balancée dans le vide, j'ai eu

⁴² Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 44.

⁴³ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.

peur, je l'ai lâché, l'arrière du crâne a rebondi contre le tissu du transat, je garde le souvenir épouvantable de cette nuque dégonflée, qui oscille dans l'air, tombe puis entraîne la tête vers l'avant.⁴⁵

Dans cet extrait, la cadette se souvient des moments partagés avec son petit frère mort. Le fait de revenir à tous ces détails prouve qu'elle garde toujours une trace de cette expérience pénible. Nous étudierons davantage ce même exemple, et ce en analysant le mode répétitif dans le roman.

Après avoir étudié l'ordre des trois récits, nous analyserons dans ce qui suit la vitesse de la narration.

2) La vitesse de la narration

Celle-ci est définie, toujours selon Genette, comme « le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...] la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages »⁴⁶. Dans *S'adapter*, nous assistons à un rythme vivement rapide et accéléré de la narration. Le prouvent notamment les deux premiers récits. « L'aîné » et « La cadette » racontent le vécu de l'enfant handicapé. Donc chaque partie, en une cinquantaine de pages, relate une durée de dix ans. Dans le troisième récit, nous lisons directement la suite de l'intrigue sans pour autant avoir de durée précise. Mais nous remarquons, par exemple, que la période durant laquelle la cadette était enceinte (neuf mois) est résumée en deux pages uniquement. Cela souligne davantage l'accélération de la narration.

Afin d'analyser la vitesse narrative, Genette distingue quatre mouvements narratifs : l'ellipse, la scène, le sommaire et la pause. Nous nous concentrerons principalement sur l'ellipse et le sommaire, les mouvements les plus importants et les plus dominants dans notre corpus. Malgré l'omniprésence des descriptions dans le roman, celles-ci ne peuvent être considérées comme des pauses puisque sans elles, nous ne pouvons pas savoir l'état d'âme des personnages – un point que nous aborderons dans notre seconde partie. En effet, nous lisons un roman psychologique. Les moments de prise de conscience, les monologues intérieurs des protagonistes ainsi que leurs émotions bel et bien décrites sont les constituants essentiels de l'intrigue. Alors, elles ne sont pas des pauses puisqu'elles rendent service à la narration, à l'évolution même de l'intrigue. Le narrateur joue avec le rythme de la narration : soit il résume une longue durée en une

⁴⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁶ Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p. 123.

ou quelques phrases, soit il fait un « bond » et passe sous silence une partie de l’histoire pour éviter les longs épisodes. Voilà pourquoi nous choisissons de parler de l’ellipse et du sommaire. Les exemples dont nous allons parler seront surtout en rapport avec nos trois héros. Nous allons voir que ce temps qui passe, porte en lui un changement au niveau de leurs personnalités et explicitera davantage leurs différents caractères.

Commençons tout d’abord par l’ellipse. « Du point de vue temporel, l’analyse des ellipses se ramène à la considération du temps de l’histoire élide, et la première question est ici de savoir si cette durée est indiquée »⁴⁷ nous dit le narratologue dans ses *Figures III*. Dans la plupart des ellipses présentes dans notre roman, la durée est bel et bien indiquée. En atteste l’exemple suivant : « La nuit, il s’éveillait en sursaut, s’extirpant d’images nauséuses. Il rabattait ses draps. S’avançait sur les tomettes, poussait la porte à peine, de quoi voir les torsades du lit [...] **Les mois passèrent**⁴⁸. » Cette phrase est tirée de la première partie consacrée à l’aîné. Le narrateur choisit de résumer l’épisode afin d’éviter les répétitions. Avant l’ellipse, nous avons l’accumulation des gestes faits par l’aîné signalant son intérêt et sa grande inquiétude pour son frère. La phrase elliptique qui suit montre que cela n’a pas changé malgré le passage du temps. Vivre avec l’inquiétude et le souci devient pour lui une habitude. Un autre exemple, semblable au premier, existe dans la deuxième partie : « **Les mois passèrent**. Elle était devenue une bête de performance, agissant vite, économisant ses mots, hermétique aux états d’âme⁴⁹. » Ce passage du temps résumé dans ce petit extrait montre la transformation de la sœur après la mort de sa grand-mère. Suite à plusieurs événements tragiques dont elle est victime, la cadette ne peut rester comme elle est. Un changement est remarqué au niveau de sa personnalité : elle, qui attendait avec impatience de jouer et de discuter avec son grand frère, devient une personne quasi muette, qui n’éprouve aucun sentiment. Dans « les mois passèrent », nous pouvons imaginer ce qu’a pu vivre la fille pour finalement arriver à cet état-là. Les ellipses évoquées sont de durée indiquée même si elle n’est pas tout à fait précise. Genette les appelle « ellipses explicites »⁵⁰. Il explique : « Les ellipses explicites [...] procèdent [...] par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu’elles élident, ce qui les assimilent à des sommaires très rapides, de type “quelques années passèrent”⁵¹. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁸ Clara Dupont-Monod, *S’adapter, op.cit.*, p. 47.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁰ Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p. 139.

⁵¹ *Ibid.*

Nous détectons une autre forme d'ellipse au niveau du troisième récit. Comme nous l'avons dit dans le point précédent, le second récit se termine par l'enterrement de l'enfant handicapé. Le récit suivant commence de cette manière : « Les parents l'annoncèrent au téléphone. “Nous attendons un autre enfant.”⁵² » Le narrateur, dans ce cas, fait un saut. Il ne relate pas la période située entre la mort de l'enfant et la naissance du dernier. Il choisit de passer sous silence tout ce moment de l'histoire et débute directement par la phrase citée ci-dessus. Voilà pourquoi nous parlons d'ellipse.

De par ce mouvement qui accélère le rythme de la narration, le roman témoigne de la présence des sommaires qui, selon Genette, sont des formes « à mouvement variable »⁵³. Ces derniers résument en une ou quelques phrases une durée qui doit normalement être longue dans le temps de l'histoire. Ce mouvement narratif apparaît dans le récit de la cadette : « **Les mois passant**, la cadette raya l'enfant de sa vie, passa à l'ignorance complète⁵⁴. » Dans cet exemple, la cadette supprime complètement l'enfant de sa vie, comme s'il n'était pas du tout né. Le passage du temps résumé par « les mois passant » souligne une certaine progression, une amplitude, une gradation dans le comportement de la sœur, un passage de la colère à la négligence totale. Par opposition à la cadette, l'aîné se lie fortement à son petit frère. Le prouve le sommaire suivant : « **Durant les mois suivants**, l'aîné s'attacha profondément⁵⁵ ». Le temps, ici résumé, montre un changement et une progression quant à la relation entre le protagoniste et « l'inadapté ». L'aîné, qui était auparavant indifférent, devient avec le temps très proche de l'enfant. Voici deux sommaires portant chacun sur un personnage et ayant un seul objet : le bébé handicapé. Ces deux formes mises en comparaison montrent deux attitudes contradictoires vis-à-vis de cet enfant. Un autre sommaire se trouve dans la troisième partie du livre. Cette fois-ci, il est en rapport avec le dernier : « **Durant toute sa primaire**, il étudia de l'ère viking aux lendemains de la Deuxième Guerre mondiale avec le même plaisir⁵⁶. » Ce sommaire indique deux informations : d'une part, il signale la passion que possède le dernier par rapport à l'Histoire. La raison pour laquelle nous le voyons comme un détecteur, partant à la recherche d'indices lui permettant de connaître le passé de sa famille, le vécu de l'enfant, tous les épisodes dont il ne faisait pas partie auparavant. D'autre part, ce même sommaire résume la période durant laquelle le dernier était à l'école primaire. Il

⁵² Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 103.

⁵³ Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p. 130.

⁵⁴ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 81.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 115.

résume ainsi une durée de cinq ans environ (puisque l'école primaire accueille les enfants âgés de six à onze ans).

Ainsi, grâce à ces deux mouvements permettant un rythme narratif bien accéléré, nous pouvons connaître la personnalité de chaque membre de la fratrie ainsi que les transformations vécues. Ces dernières, qu'elles soient dans le bon ou le mauvais sens, participent de l'évolution des trois enfants.

3) La fréquence

La fréquence narrative est la dernière catégorie temporelle mise en avant par Genette. Elle forme l'ensemble des « relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse »⁵⁷. Rares sont les romans qui ne contiennent pas d'effets de répétition. En revanche, *S'adapter* forme bien un cas particulier puisqu'il se base entièrement sur la répétition des événements d'une partie à l'autre. Ces occurrences constituent la structure même et l'originalité de ce roman.

En effet, en raison de la variation du point de vue – une notion qui sera largement étudiée dans notre chapitre suivant – la même histoire est racontée trois fois. C'est pourquoi nous notons la présence des épisodes réapparaissant dans les trois récits. L'intrigue racontée s'est déroulée, en réalité, une seule fois. Mais elle est relatée à maintes reprises dépendant du regard de chaque membre de la fratrie. C'est ce que Genette appelle « le mode répétitif »⁵⁸. Ses propos, en définissant cette notion, reflètent exactement la manière dont notre texte est tissé :

Rappelons cependant que certains textes modernes reposent sur cette capacité de répétition du récit [...] le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistiques, comme c'est généralement le cas chez Robbe-Grillet, mais encore avec des variations de « point de vue »⁵⁹.

Partant de là, il est donc normal de trouver les mêmes scènes répétées dans les trois parties du roman.

Prenons, tout d'abord, celle des oranges :

⁵⁷ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.145.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁹ *Ibid.*

- Dans la première partie, elle est relatée de cette manière : « Un jour, alors qu’il se reposait dans son transat, sa mère s’agenouilla. Elle tenait une orange. Doucement, elle passa le fruit devant lui. Les grands yeux n’accrochaient rien⁶⁰. » C’est durant cette scène que la mère a su que son petit bébé ne voyait pas.
- Dans la deuxième partie, la même scène est évoquée d’une autre façon : « Dès sa naissance, elle lui en a voulu. Très précisément au moment où sa mère avait passé une orange devant ses yeux et conclut qu’il ne voyait pas⁶¹. » L’épisode retracé dans le récit de la cadette est le même évoqué dans celui de l’aîné, mais avec un petit ajout. Cette fois-ci, le sentiment du personnage concerné est mis en relief.
- La troisième partie « Le dernier » renferme la même action effectuée par la mère, mais cette fois-ci, elle est appliquée au personnage éponyme : « Toute son enfance porta le sceau d’une tension douloureuse autour de sa croissance. Parfois sa mère lui demandait s’il voyait bien l’orange, dans la coupe à fruits, au bout de la cuisine⁶². » Nous comprenons que la mère, envahie par le sentiment d’inquiétude, veut bien vérifier que son nouvel enfant ne souffre pas des mêmes problèmes que son frère mort. Voilà pourquoi elle ne cesse de refaire le même geste, passer et repasser l’orange devant les yeux de l’enfant. C’est l’une des raisons qui vont pousser le dernier, témoin de cette tragédie, à agir afin de tout régler.

Nous voyons bien que chaque répétition est accompagnée d’un ajout ou d’une modification. Dans la première, nous n’avons pas les réactions des personnages. Dans la deuxième, nous remarquons directement le rejet de la sœur cadette vis-à-vis du handicap du bébé. Alors que dans la troisième, c’est le geste lui-même de la mère qui se répète, mais avec son quatrième fils.

Une autre répétition se manifeste dans les deux premiers récits : la scène des cerisiers.

- Dans le premier récit, la description est plus détaillée : « Il lui racontait les trois cerisiers qu’il y a longtemps, un paysan avait rapportés depuis une vallée lointaine, sur son dos [...] Le temps passa, le paysan mourut. Les trois cerisiers le suivirent [...] Personne n’eut le cœur de toucher aux troncs secs et gris tant ils ressemblaient à des stèles, que l’aîné décrivait à l’enfant dans leurs moindres rainures⁶³. »

⁶⁰ Clara Dupont-Monod, *S’adapter, op.cit.*, p. 11.

⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

⁶² *Ibid.*, pp. 104-105.

⁶³ *Ibid.*, pp. 23-24.

- Dans le deuxième récit, l'on évoque la même scène d'une façon plus résumée : « Elle marcha sur la draille, s'assit sur des fougères. Au loin, elle apercevait les trois troncs gris des cerisiers morts avec le paysan. Ils dressaient leurs carcasses parmi les herbes⁶⁴. »

Cette scène est présente dans les récits des deux protagonistes en vue de son importance. En effet, cette description cache tout un symbolisme. Les cerisiers sont morts après la mort de leur paysan. Dans les deux récits, l'on parle de leurs troncs qui s'apparentent à « des stèles » et des « carcasses », illustrant la fidélité de ces arbres envers la personne qui les a fait grandir. Dans ce cas, nous avons la même vision partagée par les deux protagonistes qui constatent le lien fort et solide entre la nature et les hommes.

En analysant les analepses, nous avons relevé un passage qui se trouve dans la troisième partie du roman : les souvenirs de la cadette avec son frère mort. L'épisode qu'elle évoque est tracé tel qu'il est dans la deuxième partie.

- Nous lisons dans le deuxième récit : « Une fois seulement, elle l'avait porté. Elle s'était approchée du transat dans le salon. Elle avait rassemblé son courage, plaqué ses mains sous les aisselles de l'enfant, l'avait soulevé. Mais elle avait oublié sa nuque sans armature. La tête partit en arrière, balancée au bout du cou. Effrayée, elle l'avait lâché. Il était retombé. Sa tête avait rebondi contre le tissu du transat pour rouler vers le buste. Le haut de son corps avait basculé sur le côté avant de s'immobiliser. L'enfant pleura d'inconfort⁶⁵. »
- Cette même scène se répète, comme nous l'avons vu ci-dessus, dans le troisième récit : « Parce qu'un jour j'ai voulu porter l'enfant, je l'ai pris sous les bras, mais sa tête est partie en arrière, sa nuque s'est balancée dans le vide, j'ai eu peur, je l'ai lâché, l'arrière du crâne a rebondi contre le tissu du transat, je garde le souvenir épouvantable de cette nuque dégonflée, qui oscille dans l'air, tombe puis entraîne la tête vers l'avant, recroqueville l'enfant, le plie sur lui-même, la nuque que je n'avais même pas été capable de tenir [...] ⁶⁶»

Les deux passages répétés mettent en évidence la peur de la cadette. Celle-ci se trouve incapable de porter son propre frère dont le corps est fragile. Cela nous permet de nous interroger sur la question de « l'inadaptation ». Dans ce cas-là, qui est « l'inadapté » ? Est-ce le bébé ou son

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 72-73.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 136.

entourage ? La seule différence que nous remarquons au niveau de cette répétition, c'est la façon dont l'épisode est relaté. Dans le troisième récit, c'est bien la protagoniste elle-même qui s'exprime. Tandis que dans le deuxième, nous connaissons ses pensées et ses sentiments par l'intermédiaire du narrateur – une notion très importante qui sera étudiée plus tard.

Nous décelons encore une répétition au niveau de ces deux parties :

- Dans le deuxième récit : « C'était un cèdre qui avait poussé sur la roche, en aplomb de la route. En soi, c'était impossible, aucun arbre ne pouvait planter ses racines dans la pierre. Pourtant, celui-ci s'élançait vers le ciel avec la grâce d'un cou de cygne. Sa grand-mère arrêtait la voiture, se penchait sur le volant, levait la tête vers le tronc mince, et disait : "Celui-là, il a envie de vivre." Elle ajoutait : " Comme toi."⁶⁷ »
- Dans le troisième récit : « Sur le chemin du retour, ils passèrent devant un cèdre planté dans la roche. L'arbre s'élançait, svelte et seul. La cadette s'arrêta. "Celui-là, il a envie de vivre", lança-t-elle. Elle tourna la tête. Il vit son profil dans l'air cuivré d'automne. "Comme toi."⁶⁸ »

Dans cet exemple, nous avons presque le même dialogue, mais qui se déroule à chaque fois entre deux différents personnages. Dans la deuxième partie, c'est la grand-mère qui s'adresse à sa petite-fille. Dans la dernière partie, c'est la sœur qui parle avec son quatrième frère. Le personnage de la grand-mère, qui apparaît notamment dans le deuxième récit, réussit à comprendre la protagoniste, et ce en apercevant sa volonté de vivre et de résister malgré la difficulté de la situation, d'où la comparaison avec le cèdre. Le dernier, le plus sage, réussit à son tour à voir ce côté de sa sœur. Il dresse directement l'analogie entre sa sœur et le cèdre, soulignant par là sa forte capacité à comprendre les gens et à percevoir leur intimité.

Ceci dit, l'aspect vague et imprécis du cadre temporel n'empêche pas le lecteur de sentir la fluidité de la narration. Que ce soit par le biais de l'ordre, la vitesse ou la fréquence narrative, l'analyse de la temporalité de notre corpus permet de mieux voir l'évolution des protagonistes au fil du temps.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 77-78.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 123.

La variation des points de vue sera au centre de notre analyse dans le chapitre suivant. À la temporalité narrative s'ajoute la question de l'instance narrative aussi variée et renouvelée dans l'écriture de Clara Dupont-Monod et projetant davantage le vécu des trois protagonistes.

Chapitre II : La polyphonie du roman : Qui raconte ? Qui perçoit ?

« Celui qui parle, celui qui écrit est essentiellement un homme qui parle pour tous ceux qui sont sans voix. »

Victor Serge, *Mémoires d'un révolutionnaire*.

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine définit la notion de polyphonie romanesque comme « la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes dans une œuvre »⁶⁹. Les mots du linguiste mettent en relief deux paramètres narratifs importants : la voix, celle qui parle dans le texte, et la conscience propre aux personnages. Certains théoriciens de la littérature parlent de « roman choral » ou de « roman à voix multiples ». Notre roman relève-t-il du même cas ?

S'adapter raconte le même événement – l'arrivée de l'enfant handicapé – suivant la perspective de chaque protagoniste. De ce fait, le lecteur se trouve confronté à une multiplicité de points de vue. Il est important de souligner l'idée que, dans notre corpus, ce sont les perspectives qui sont multiples, et non les narrateurs. Ce roman diffère bel et bien du roman épistolaire par exemple. Dans ce dernier, nous avons des narrateurs secondaires (les personnages qui s'échangent des lettres) et un narrateur premier qui est responsable de l'organisation de cette intrigue. En revanche, dans *S'adapter*, le récit n'est pas écrit à la première personne renvoyant aux trois enfants. Donc, ils ne sont pas des narrateurs. Quelqu'un d'autre est en train de transmettre leur voix. En fait, nous rencontrons dans les pages du livre un seul narrateur. Ce dernier – considéré comme la force émettrice et organisatrice du roman⁷⁰ – jongle avec les différents points de vue dans le but de faire parler les trois héros. Voilà pourquoi nous pouvons dire que ce texte contemporain propose une nouvelle forme de polyphonie, puisque la voix des trois personnages nous est transmise par l'intermédiaire d'un tiers. Ce mode narratif complexe nous pousse à l'analyser et à le rendre plus simplifié. Pour ce faire, étudier la voix prenant en charge la narration s'avère primordial.

⁶⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 35.

⁷⁰ C'est Gérard Genette qui considère le narrateur comme la force organisatrice de tout roman. Selon lui, cette instance créée par l'auteur est responsable de tous les choix de narration : temporalité, focalisation, etc. Alain Rabatel partage avec le narratologue le même point de vue. C'est ce que nous allons voir dans la suite de notre analyse.

Afin de tracer le vécu de ses personnages, Clara Dupont-Monod crée un narrateur responsable de la narration de son texte. Cependant, elle ne cesse de jouer avec les différents outils de narration tout en suscitant chez le lecteur curiosité et confusion. Sommes-nous vraiment devant une situation narrative traditionnelle ? La romancière, dans le but de souligner le traumatisme de la fratrie ainsi que leurs diverses tentatives d'adaptation, plonge le lecteur dans un univers fictif proche du merveilleux dans lequel le narrateur n'est qu'un objet doté de parole, un objet présent partout autour des personnages. Pour donner une touche particulière à son récit, l'écrivaine contemporaine laisse égarer son lectorat dans un labyrinthe qu'elle a elle-même créé. Quel est le statut du narrateur choisi ? Est-il interne ou externe par rapport à la diégèse ? Comment passe-t-il d'un personnage à l'autre, d'un point de vue à l'autre, tout en restant à l'écart ? Trouver la réponse à ces questions sera notre but dans ce chapitre.

A- Un narrateur « fantastique »

De nombreux romanciers et narratologues se sont consacrés à l'étude de la question du narrateur tout en visant à mettre terme à la confusion entre ce dernier et l'auteur. Cette confusion existe depuis longtemps. Balzac, un écrivain du XIX^e siècle, la met en avant dans la préface de son roman *Le Lys dans la vallée* :

Beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et, s'il emploie le je, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur⁷¹.

À travers ces propos, Balzac tente de souligner la distinction entre l'auteur et le narrateur, en disant que ces deux entités ne peuvent jamais se confondre. C'est normal, étant donné que chacun d'entre eux appartient à un univers qui diffère bel et bien de l'autre. L'auteur appartient au monde réel alors que le narrateur ne fait partie que du monde fictif. Voilà pourquoi plusieurs spécialistes de narratologie se sont intéressés à bien déterminer le rôle de chacun d'eux.

Selon le théoricien allemand Wolfgang Kayser, le narrateur n'est jamais l'auteur, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur lui-même. Par là, nous constatons que la voix narrative, c'est-à-dire qui parle dans le texte, n'est pas celle de l'auteur, mais plutôt du narrateur. Ce dernier est inventé par l'écrivain, d'où son rôle fictif. Les propos de Genette nous servent comme preuve : « le

⁷¹ Dans *Le Lys dans la vallée*, voir la préface de 1836.

narrateur est lui-même un rôle fictif ⁷². » Il ne peut exister en dehors du roman. C'est lui qui prend en charge la narration de l'intrigue. Il est perçu, en quelque sorte, comme le délégué de l'auteur lui-même.

Dans *S'adapter*, la plume de Clara Dupont-Monod donne naissance à un narrateur très particulier : il s'agit des pierres de la cour du hameau, où se situent nos trois protagonistes. Cette voix narrative apparaît d'une façon explicite, et ce à travers la première personne du pluriel « nous ». Par là, les caractéristiques du conte merveilleux font leur apparition à nouveau dans notre texte. Encore une fois, Clara Dupont-Monod nous étonne par son choix de construction romanesque, non seulement en brouillant la structure temporelle du récit, mais aussi en donnant voix à des objets inanimés. Certes, le fait de choisir un tel narrateur n'est pas du tout anodin. Ce choix se voit justifié à plusieurs reprises : dans le paratexte (l'épigraphe), et dans les pages du texte qui révèlent sa symbolique.

1) L'épigraphe

L'écrivaine annonce bien son choix de narrateur même avant d'entrer dans le monde de l'intrigue, et ce en couronnant son livre par une épigraphe dévoilant son esprit.

En effet, nous lisons dans l'épigraphe la citation suivante : « S'il se taisent, les pierres crieront. » Cette pensée est tirée de l'Évangile selon Luc, le troisième des quatre Évangiles canoniques. Elle braque la lumière sur le rôle et la puissance des pierres. Si nous revenons au contexte de cette phrase, nous verrons qu'elle est prononcée par Jésus-Christ lors de son entrée à Jérusalem avec ses disciples. Nous savons très bien que cet épisode biblique forme toute une scène de joie. Or, les pharisiens font soudainement leur apparition et demandent au Christ de faire taire ses disciples faisant tout au long de la route l'éloge de Dieu. Jésus refuse, d'où la citation citée. Même si elle n'a rien à avoir avec le contexte du roman de Dupont-Monod, elle met en valeur le témoignage des pierres. La métaphore du cri le montre. Même dans ce contexte biblique, les pierres sont dotées de parole. Elles ont aussi tendance à crier. Pourquoi crieront-elles ? La réponse est claire : pour donner raison et parler au nom de ceux qui ne peuvent guère s'exprimer. Il en va de même pour notre roman, où ces pierres vont relater l'histoire tragique de trois frères et sœurs victimes d'un traumatisme. Puisque l'on parle d'Évangile, nous nous permettons de souligner une similitude entre la structure du roman et celle de ce livre sacré : notre texte est découpé en trois

⁷² Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 226.

récits qui rendent compte, chacun à sa manière, de la vie de l'enfant, tout comme les quatre Évangiles qui relatent, chacun à sa façon, la vie du Christ.

Après l'explication de l'énoncé ci-dessus, nous pouvons comprendre pourquoi l'autrice a choisi de le placer en tête de son livre. Elle nous laisse plonger petit à petit dans l'univers fictionnel en nous présentant à la fois le narrateur et sa fonction. Nous pouvons savoir dès lors, et même avant de commencer par la lecture du récit, qu'un narrateur-témoin va raconter l'histoire de personnages qui lui sont très proches. Il sera présent partout, saura tout et parlera au nom des êtres mis de côté. C'est cette voix qui révélera tout un processus d'adaptation et de résistance.

2) Au sein du texte : entre position et fonction

Nous, les pierres rousses de la cour, qui faisons ce récit, nous nous sommes attachées aux enfants. C'est eux que nous souhaitons raconter. Enchâssées dans le mur, nous surplombons leurs vies. Depuis des millénaires, nous sommes les témoins. Les enfants sont toujours les oubliés d'une histoire [...] Les adultes nous utilisent, les enfants nous détournent. C'est pourquoi nous leur sommes profondément attachées. C'est une question de gratitude. Nous leur devons ce récit – chaque adulte devrait se souvenir qu'il est redevable envers l'enfant qu'il fut. C'est donc eux que nous regardions lorsque le père les convoqua dans la cour.⁷³

L'extrait ci-dessus révèle l'identité du narrateur dans le roman. Ce dernier, ici pluriel, s'exprime à travers l'utilisation de la première personne du pluriel « nous » ainsi que sa variante « nos ». Ce passage, non seulement présente le narrateur, il indique aussi son intention : « [...] nous nous sommes attachées aux enfants. C'est eux que nous souhaitons raconter » disent les pierres à leur narrataire⁷⁴. Leur but est ainsi clair. Elles veulent bien raconter la fratrie, puisqu'elle est l'oubliée de cette histoire.

Nous nous interrogeons sur le lien existant entre ces narratrices et nos protagonistes. En effet, dans l'une des parties du livre, l'on mentionne qu'il s'agit de « pierres sèches »⁷⁵. Elles sont décrites de la manière suivante : « [...] un très vieux mur de pierres rousses, érigé là depuis

⁷³ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 12.

⁷⁴ Nous faisons exprès d'utiliser le terme « narrataire » et non « lecteur », puisque le narrateur est un être fictif et ne peut s'adresser à une personne réelle. Comme la force émettrice du roman, il s'adresse certainement un destinataire. Et ce dernier ne peut être que le narrataire.

⁷⁵ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 108.

toujours, mille fois démoli par les orages ou les convois, mille fois reconstruit⁷⁶. » Partant de là, nous déduisons que ces pierres dotées de parole, ne sont pas collées par le ciment⁷⁷ comme n'importe quelles autres pierres formant un mur. Si elles se maintiennent, c'est parce qu'elles sont bien serrées les unes contre les autres. La description relevée est très symbolique. Les orages nous rappellent les catastrophes, les obstacles difficiles à franchir. Et là, apparaissent la force et la résistance de ces pierres rousses qui, malgré la difficulté de la situation, réussissent toujours à se « mettre debout ». N'est-ce pas le même périple que vivent les protagonistes ? Ces narratrices, ne sont-elles pas alors à l'image de la fratrie qu'elles racontent ? Nous comprenons, dès lors, le choix de cette voix narrative colorée poétiquement par l'écrivaine.

Comme les pierres le signalent, elles sont « les témoins ». Normalement, l'on considère le témoin comme un personnage secondaire. Toutefois, nous ne pouvons pas faire des pierres un personnage secondaire étant donné qu'elles ne jouent aucun rôle dans l'intrigue. Elles occupent uniquement leur fonction narrative⁷⁸. Il est vrai qu'elles sont présentes dans le récit, mais sans pour autant se mêler aux événements racontés. Les narratrices font justement partie de l'espace qui entoure les personnages. Ainsi, elles sont à l'intérieur de la diégèse, mais sans agir. Il ne s'agit donc pas d'un personnage-témoin parce que, d'habitude, le personnage secondaire s'immerge dans les péripéties. Alors que dans ce cas-là, le témoin ne fait que voir, qu'entendre, que transmettre ce qui se déroule autour de lui. Les pierres-narratrices s'apparentent, par là, à une caméra, en train de rapporter les scènes situées devant « leurs yeux ». Cette idée est d'une grande importance et nous servira, dans la suite de notre étude, pour bien expliquer le statut du narrateur qui s'avère être paradoxal.

Le narrateur, intradiégétique⁷⁹ à première vue, ne se raconte pas. Il n'est donc pas autodiégétique. Il est présent dans le roman pour raconter un tiers, ici nos trois héros. Il est donc normal que nous ne trouvions pas la première personne du pluriel dans tout le texte. Puisque les

⁷⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁷ Nous avons pu connaître l'information aussi à travers une vidéo de l'écrivaine elle-même qui parlait de son roman. Le lien de la vidéo se trouve en bibliographie.

⁷⁸ Il s'agit bien de la première fonction évoquée par Genette dans ses *Figures III*. Parmi les autres fonctions mentionnées, elle en est la principale.

⁷⁹ Nous devons le considérer comme intradiégétique puisqu'il se manifeste clairement dans l'intrigue et il est présent dans le monde de la diégèse. Même s'il ne se montre pas comme personnage, mais il fait partie de l'espace diégétique dans lequel se trouvent les personnages.

pierres relatent le vécu initiatique et psychologique de la fratrie, la narration se fait obligatoirement à la troisième personne renvoyant aux personnages.

Toutefois, cela n'empêche point l'intervention⁸⁰ du narrateur à des moments précis de la narration, et ce pour plusieurs raisons :

- Pour affirmer sa présence, assumer son témoignage et prouver qu'il connaît bien les personnages : « Nous les **regardons** dîner, nous savourons le tableau millénaire des générations qui se succèdent, et nous **savons** qu'en général, lorsque la cadette vient en famille, l'aîné ne va pas tarder. » (p. 57) « Nous le **voyons** venir vers elle. Il attrape ses épaules, répète son prénom. » (p. 102)
- Pour critiquer la nature humaine : « nous reconnûmes cette vieille logique absurde, propre aux humains et aux animaux, à laquelle heureusement nous échappons : la fragilité engendre la brutalité, comme si le vivant souhaitait punir ce qui ne l'est pas assez. » (p. 63)
- Pour montrer leur infériorité par rapport aux autres : « Nous ne la jugeâmes pas – **qui étions-nous** ? » (p. 63) « Nous aurions voulu lui apporter un peu de réconfort, mais **qui nous écoute** ? » (p. 101)
- Pour rappeler sa fonction et son rapport avec les personnages, un rapport plus ou moins parental : « Nous, les gardiennes de cette cour, les guettons avec **la même hâte que leurs parents**, qui occupent désormais l'autre maison sur la rivière. Il ne dit rien, immobile dans l'obscurité glaciale, son visage tout près de nous. Nous **aspirons** son souffle. » (p. 57)
- Pour exprimer un certain contentement : « Il avait une préférence pour le Moyen Âge, et lorsqu'il apprit que les hommes d'alors donnaient un prénom aux cloches et aux épées, il se sentit compris, car lui aussi nommait les pierres. Ainsi va l'imaginaire des enfants, capable de nous donner une identité que nous n'avons jamais demandée, et dont nous **savourons** pourtant les sonorités. » (p. 114)
- Pour donner une leçon de vie : « chaque adulte devrait se souvenir qu'il est redevable envers l'enfant qu'il fut. » (p. 12)

⁸⁰ Genette entre dans un débat avec la narratologue Sylvie Patron à cause de la notion du narrateur. Patron refuse la présence du narrateur dans un récit écrit à la troisième personne, elle parle d'intrusion d'auteur. Genette rejette totalement cette désignation en disant que le narrateur est toujours présent dans son monde, le monde de la fiction. Il est donc normal qu'il intervienne dans son récit. Selon lui, on ne parle pas d'intrusion parce que le narrateur ne peut être un intrus dans son propre monde.

Parmi toutes ces interventions, existent deux qui nous intéressent le plus. Trouvons-nous dans les pages du roman des phrases comme telles :

- « Pourquoi à ce moment-là, nous **n'en savons rien**⁸¹. »
- « De là, **nous perdons leur trace**, car en ville, personne n'a besoin des pierres. Mais **nous les imaginons** garer la voiture, racler avec soin leurs chaussures sur le long paillason après les portes automatiques. Ils attendirent debout dans une salle [...]»⁸².

Nous voyons clairement une contradiction. Le premier exemple montre bel et bien l'incapacité des pierres à tout voir, à tout savoir. N'ont-elles pas dit au tout début du roman que ce sont elles qui font le récit ? Dans le deuxième exemple, se voit leur tendance à imaginer et à raconter les comportements des personnages même si ces derniers ne sont pas devant elles. Le premier exemple nous fait voir un narrateur dont les capacités sont limitées. (N'est-ce pas d'ailleurs l'une des caractéristiques du narrateur intradiégétique ?) Le deuxième exemple vient pour s'opposer au premier et montre tout à fait le contraire. Quel serait le statut de ce narrateur ? Est-il vraiment intradiégétique ? Un narrateur qui est capable de tout voir et de tout savoir ne doit-il pas être extradiégétique ? Pour être omniscient, ne doit-il pas être à l'extérieur de l'intrigue ? Elles ne peuvent pas « sortir » de la cour, et tout de même, elles sont capables de raconter ce qui s'est passé avec l'aîné et l'enfant dans le parc⁸³, ce qui s'est déroulé entre la cadette et le psychologue⁸⁴, ainsi que les aventures du dernier à l'école⁸⁵. Cela relève-t-il du merveilleux ? Comment les pierres – déjà capables de parler – arrivent-elles à raconter des choses qui ne se passent pas devant elles ? Nous obtiendrons des réponses à toutes ces interrogations en analysant la question du champ de vision et de la focalisation.

B- La focalisation : trois points de vue divergents

Nous ne pouvons aborder la question du narrateur sans faire l'étude de la focalisation. Cette dernière pose problème dans le récit de notre corpus en vue de son aspect contradictoire. Mais avant tout, il est important de parler du problème du champ de perception du narrateur provoquant une certaine confusion.

⁸¹ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 19.

⁸² *Ibid.*, p. 14.

⁸³ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 132.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, le narrateur est intradiégétique puisqu'il est présent dans l'espace diégétique. Il est un témoin de l'histoire racontée. Généralement, comme tout narrateur intradiégétique, son champ de vision doit être limité. Autrement dit, il ne peut raconter que ce qui se déroule devant ses yeux dans un cadre bien borné tout en étant obligé de donner des renseignements et des justifications. Il doit à chaque fois prouver comment il a su telle ou telle information. Cependant, le cas de ce narrateur est particulier. En lisant le roman, nous voyons que les pierres de la cour agissent tout comme un dieu : elles savent ainsi tout ce qui se passe autour d'elles. Elles connaissent très bien le passé et l'avenir des protagonistes. N'est-ce pas ce que nous avons montré dans notre étude de la temporalité, en parlant de l'analepse et surtout de la prolepse ? Nous citons un exemple déjà évoqué pour mieux éclairer l'idée avancée : « Des années plus tard, il comprendrait que ces femmes, elles aussi, étaient arrivées à un niveau inouï d'infralangage [...] ⁸⁶» Les pierres-narratrices se contredisent en quelque sorte. Tantôt, elles affirment leur incapacité à pouvoir tout connaître, assumant par là leur fonction de narrateur intradiégétique. Tantôt, elles évoquent des scènes qui ne relèvent pas de leur champ de vision, dévoilant leur côté omniscient, et donc leur rôle de narrateur extradiégétique.

Afin de mettre terme à ce problème, nous ne pouvons considérer ce narrateur original qu'un narrateur à double statut, une idée qui paraît paradoxale, mais qui trouve sa logique dans notre corpus. N'oublions pas que nos pierres-narratrices sont des témoins, mais ne sont pas un personnage de l'intrigue. Elles font partie de l'espace de la diégèse – la seule chose qui leur permet d'être intradiégétiques – sans participer aux événements du récit. Nous pouvons alors dire qu'elles sont quasi extradiégétiques. Nous avons l'impression que Clara Dupont-Monod fait une sorte de schématisation du narrateur extradiégétique dans son roman. Nous parlons bien de schématisation, puisqu'elle présente tous les sèmes que peut posséder un narrateur extérieur à la diégèse. Afin d'éclairer davantage notre idée, nous allons prendre un exemple d'un roman écrit à la troisième personne. Qu'il soit *Madame Bovary*⁸⁷ de Flaubert. Ce roman classique est écrit à la troisième personne. En dépit de l'apparition fugitive du « nous » dans l'*incipit*, le narrateur de l'intrigue est extradiégétique puisqu'il n'est pas un personnage du roman. Toutefois, être extradiégétique ne veut

⁸⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁷ Il est important de noter que ce roman nous intéresse bel et bien tant au niveau de la voix narrative qu'au niveau du point de vue. N'oublions pas que son intrigue est doublement racontée : une fois suivant le regard de Charles et une autre en épousant la vision d'Emma. Tel est le cas de notre roman, témoin de la variation des différents points de vue des trois protagonistes.

pas dire qu'il est absent de la diégèse. Au contraire, il est toujours présent et arrive à raconter tous les détails des personnages vus de l'extérieur. Par son biais, nous arrivons à connaître le passé, l'avenir, les pensées et les sentiments des personnages. Tel est le cas de notre narrateur qui exécute les mêmes tâches dans *S'adapter*. Comme nous l'avons précisé, la seule chose qui permet aux pierres d'être intradiégétiques est le fait qu'elles se situent dans le cadre de la diégèse. Elles englobent, de cette façon, les protagonistes. Cela est exactement semblable à ce que fait n'importe quelle voix extérieure à l'intrigue.

Cela nous donne également une autre raison pour expliquer l'effacement du « nous » dans la majorité du récit. Les pierres ne se racontent pas, elles racontent la fratrie. Ce qui explique la position qu'elles adoptent vis-à-vis des personnages. Il est important de dire que la première personne n'est pas la seule trace prouvant la présence d'un narrateur dans un texte. Et en même temps, l'absence de cet indice de personne ne signifie pas pour autant que le narrateur est absent. Normalement, en lisant tout roman, nous savons très bien qu'un narrateur est en train de nous raconter l'histoire. Ce dernier est toujours présent, que ce soit dans un roman écrit à la première ou à la troisième personne. Genette nous affirme que « dans le récit le plus sobre, quelqu'un [nous] parle, [nous] raconte une histoire, [nous] invite à l'entendre comme il la raconte »⁸⁸. En d'autres termes, nous ne pouvons pas avoir un récit sans narrateur. C'est ce dernier qui choisit s'il veut apparaître ou non dans son récit. Donc, si sa présence n'est pas explicite, cela ne veut pas dire qu'il est absent. Dans tous les cas, il est présent et la narration ne peut se faire sans lui. Cela fait écho aux idées mises en avant par Alain Rabatel qui, lui-même, s'est inspiré de Genette et du critique américain Seymour Chatman. Les théories de Rabatel et de Chatman s'inscrivent dans la continuité de la pensée de Genette. Elles mettent en lumière d'autres indices dévoilant la présence du narrateur. Parmi ces indices, ce qui nous intéresse est bien l'idée de la focalisation et du point de vue. Nous citons Rabatel, dans son article *Sur les concepts de narrateur et de narratologie non-communicationnelle* :

Il y a certes tout un discours littéraire ou narratologique qui a théorisé la montée en puissance des personnages et la disparition de l'auteur. Mais l'autonomisation des personnages (avec la montée en puissance du point de vue, du discours indirect libre, du monologue intérieur et la dilution

⁸⁸ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 100.

des formes traditionnelles des récits ne doit pas faire oublier qu'il y a toujours une voix narratrice [...] qui met en scène les personnages.⁸⁹

Les propos du critique centrent l'attention sur les notions du point de vue, du discours indirect libre, et du monologue intérieur, que nous trouvons fréquemment dans notre récit. D'ailleurs, ce sont ces composantes qui construisent la trame du roman. Rabatel, à l'instar de Genette qui considère le narrateur comme force organisatrice, rend la voix narrative responsable de la variation du point de vue, donc de la focalisation, et de la transmission du discours indirect libre et autoréflexif des personnages, qui ne sont finalement que des discours rapportés. Qui, autre que le narrateur, peut rapporter les pensées des personnages ? Qui, autre que cette instance, est capable de passer d'un point de vue à l'autre, d'une focalisation à l'autre ? Cette idée-là est confirmée par Chatman qui, dans son ouvrage *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*⁹⁰, pose le concept des « récits maximale ment narrés ». En résumé, il s'agit bien des récits portant le plus de traces révélant la présence du narrateur. Le critique va encore plus loin et considère que même le travail sur la temporalité (ordre, vitesse et fréquence), sur les descriptions ainsi que sur le point de vue, est révélateur d'un narrateur supposé être caché, mais présent. Nous savons, dès lors, qui est en train de nous transmettre les pensées de nos protagonistes. En plongeant dans la tête de chacun, les pierres – un narrateur à la fois interne et externe à la diégèse – nous font entendre la voix de ces derniers qui s'expriment ainsi d'une façon indirecte dans le roman. La voix du narrateur se trouve mêlée avec celles des héros. Voilà pourquoi nous parlons de polyphonie, plus ou moins moderne.

Afin de raconter le processus psychologique des trois frères et sœurs, pour donner la chance aux trois de s'exprimer et de se faire entendre, le narrateur épouse le point de vue de chacun d'entre eux. Chacun de ces trois devient, par conséquent, le point de mire de sa propre histoire. Nous avons, dans ce cas-là, une « focalisation interne »⁹¹ propre à chacun des trois. Dans la première partie, c'est à travers le regard de l'aîné que nous lisons l'intrigue. Nous voyons sa relation avec son frère malade en train de progresser pour arriver finalement à une sorte de fusion. Au départ,

⁸⁹ Alain Rabatel, « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature*, Vol. 3 (163), 2011, p. 113.

⁹⁰ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1990.

⁹¹ Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p. 207.

l'enfant handicapé n'était pour lui qu'un « être évanoui »⁹². Mais c'est dans la suite du roman que nous observons l'inquiétude excessive et l'amour fou qu'il éprouve envers son frère : « Sa ligne était [...] de protéger. L'inquiétude ourlait sa vie⁹³. » Dans cette première partie, nous ne savons rien à propos des autres personnages. Le dernier n'était pas encore né. La cadette, quant à elle, est évoquée plusieurs fois dans ce récit. Mais elle est vue par le protagoniste d'une façon superficielle : « Sa cadette, elle, paraissait insouciante [...] Elle déguisait parfois l'enfant, qu'elle apparentait à une poupée vivante⁹⁴. » Notons l'utilisation du verbe « paraissait » montrant que l'aîné n'arrive pas vraiment à déceler le caractère révolté de sa sœur. Il la croit insouciante alors qu'elle est envahie de colère. De plus, le protagoniste ne voyant pas clairement le mépris de la cadette, pense que cette dernière joue avec l'enfant, « la poupée vivante ». Tandis que, pour elle, il ne s'agit que d'une « marionnette toute pâle »⁹⁵. Dans ce premier récit, l'attention est uniquement centrée sur l'aîné et ses sentiments complexes qui oscillent entre indifférence et responsabilité envers son petit frère.

Dans la deuxième partie, le lecteur assiste à la même histoire, mais cette fois-ci racontée du point de vue de la cadette, furieuse et jalouse, n'arrivant pas à accepter la présence de son petit frère. Dans ce même chapitre, un autre personnage apparaît : c'est celui de la grand-mère. Cette dernière emmène la cadette vivre chez elle lors de ses moments de crise. Ce personnage apparaît fugitivement dans la première partie. Il est mentionné de la manière suivante : « La grand-mère maternelle, petite, habillée de satin, donnait des ordres⁹⁶. » Il est évoqué également dans la troisième partie, mais uniquement dans les paroles de la protagoniste : « Sa sœur lui parlait aussi de la grand-mère en kimono léger, de Carrapateira, du yo-yo, des arbres soumis, du cœur immense⁹⁷. » En dépit de sa présence rare dans ces deux récits, la grand-mère est présente le plus dans le récit de sa petite fille, en raison du rôle qu'elle remplit et de son importance par rapport à la cadette. C'est dans cette partie-là que l'on comprend que la cadette n'est non seulement furieuse contre son petit frère, mais aussi contre ses parents et l'aîné vu qu'ils ne s'occupent plus d'elle comme avant : « En la cadette s'implanta la colère [...] Il traçait une frontière invisible entre sa

⁹² Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 14.

⁹³ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 121.

famille et les autres⁹⁸. » De tels détails ne sont pas décrits dans la première partie par exemple, tout au moins le frère aîné ne s'en est pas rendu compte.

Quant à la troisième partie, elle est consacrée au dernier. La version de l'histoire racontée par le biais de ce personnage est un peu particulière, puisque ce dernier n'existait pas au moment où son frère malade était né et mort, aux moments de crises vécus par sa famille. Se sentant coupable d'avoir pris la place de ce frère mort, rongé par la honte de ne pas avoir partagé avec sa famille sa tristesse et sa souffrance intérieure, il décide de vivre dans l'ombre de son frère, d'être son double, d'imaginer ce qu'il a pu vivre. Cela, selon lui, lui permettrait de comprendre le silence mélancolique de ses parents et donc d'être plus proche d'eux pour soigner leurs blessures : « Il se sentait usurpateur. Il s'excusait silencieusement auprès de son frère. Pardon d'avoir pris ta place. Pardon d'être né normal. Pardon de vivre alors que tu es mort⁹⁹. »

Par là, les pierres, narrateur à double statut, réussissent à parler au nom de ces jeunes enfants. Grâce au procédé rhétorique de prosopopée, elles sont capables de parler. Elles sont aussi témoins de ce qui se passe avec la fratrie. Se sentant très proches des personnages, elles adoptent la perspective de chacun d'entre eux et racontent le même événement à chaque fois d'un point de vue totalement différent. Ce jeu de perception permet aux lecteurs de connaître les pensées et les sentiments des personnages. Afin de laisser à chacun d'entre eux l'occasion et le temps suffisant pour bien s'exprimer et révéler son for intérieur, le narrateur décide de raconter le même récit trois fois, et à chaque fois d'une version différente dépendante de la perspective de chaque frère. À travers ce mélange, nous nous trouvons capables de former un cadre complet et détaillé de ce qui s'est passé avec la famille. En mêlant l'histoire de l'aîné à celle de la cadette et du dernier, nous parvenons à connaître et à bien comprendre la totalité du récit.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 118.

Chapitre III : Les personnages : une identité partiellement indéfinie

« Le personnage, c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits. »

T. Todorov, *Poétique de la prose*.

S'adapter, livre contemporain, paraît comme l'archétype de la littérature moderne ou même postmoderne en vue de ses traits portant à confusion. Dans ce roman sans date, à la chronologie fluide, raconté par un narrateur hors du commun, englobant trois points de vue divergents, le lecteur se trouve face à une généalogie de personnages sans noms propres.

Écrivaine de son temps, Clara Dupont-Monod nous invite à repenser la notion de personnage romanesque. Quelles particularités donne-t-elle à ces êtres de fiction qu'elle a elle-même créés ? Nous avons clôturé l'étude de notre chapitre précédent par une présentation brève et concise du vécu de nos trois protagonistes, et ce en nous centrant sur leur façon de voir la situation dont ils sont victimes. Dans ce présent chapitre qui leur sera entièrement consacré, nous allons étudier la manière dont leur portrait est forgé et plus précisément comment ils sont mis en interaction les uns par rapport aux autres. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur quelques critiques littéraires, parmi lesquels Jouve et Hamon, qui se sont intéressés à l'étude du système du personnage : son identité, ses traits physiques et moraux, son rapport avec l'environnement où il se trouve.

Étant le socle de toutes les formes de la fiction, le personnage demeure l'un des éléments fondamentaux à l'analyse de tout récit. Vincent Jouve¹⁰⁰ précise que l'intrigue n'existe que pour et par lui. Malgré toutes les crises qu'il a traversées au XX^e siècle, le personnage occupe toujours une place importante dans la littérature de nos jours. C'est normal puisqu'aucun récit ne peut se faire sans lui. Toutefois, en dépit de cette analyse précise et développée, les caractéristiques du personnage romanesque – notamment celui des récits contemporains – s'avèrent être toujours indéfinies. Son unité, son identité narrative et son rôle dans l'intrigue sont remises en question par les écrivains contemporains. Certains parlent d'effacement, d'autres de désignation problématique.

¹⁰⁰ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

Comme n’importe quelle personne réelle, le personnage, élément central de toute intrigue, possède une identité qui le définit : un nom propre, un âge précis, un lieu de naissance, une personnalité, *etc.* Cela crée et renforce effectivement l’illusion réaliste. En lui attribuant un état civil, une activité sociale, une psychologie et en le situant dans l’espace-temps de l’histoire, le récit donne l’impression qu’il s’agit d’un être qui existe et vit réellement. Dans son ouvrage, et dans le but de bien caractériser le personnage, Philippe Hamon¹⁰¹ distingue trois niveaux : l’être, le faire et l’importance hiérarchique. C’est dans le premier niveau qu’il souligne l’importance de l’état civil, et plus particulièrement l’intérêt du nom propre du personnage. Vincent Jouve prône lui aussi la même position qu’Hamon en disant, dans *L’Effet-personnage du roman*, que « l’être du personnage dépend d’abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l’un des instruments les plus efficaces de l’effet de réel »¹⁰². Par là, le nom propre est assurément la première réalité d’un personnage et sans doute la plus percutante, car il distingue, définit et projette.

Cependant, ce qui nous étonne le plus en lisant *S’adapter*, c’est que les personnages – à l’exception de Sandro¹⁰³, le futur amant de la cadette – ne sont point nommés. Aucun nom, aucune périphrase, ne leur est attribué. Cela s’oppose totalement à ce que dit Robbe-Grillet : « Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n’est pas un il quelconque [...] Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom¹⁰⁴. » Nos trois héros ne sont à aucun moment nommés, ils sont plutôt désignés par des noms communs précédés d’articles définis. Les titres des trois parties le montrent : « **L**’aîné », « **La** cadette », « **Le** dernier ». Cela s’applique également aux autres personnages : « **l**’enfant », « **la** mère », « **le** père » et « **la** grand-mère ». Nous nous demandons, par là, pourquoi l’écrivaine représente ses personnages de cette manière.

En effet, deux interprétations sont possibles et ne peuvent que se croiser.

¹⁰¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Sciences Humaines », 1977, p. 115-180.

¹⁰² Vincent Jouve, *L’Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 111.

¹⁰³ Nous parlerons de l’importance de ce personnage dans notre chapitre IV. Nous tenterons également d’expliquer la raison de sa désignation.

¹⁰⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 20.

- Dupont-Monod trace une certaine frontière entre la fiction et la réalité :

Le fait de ne pas nommer les personnages montre entre autres la volonté de ne pas inscrire le roman dans le monde réel. Plus l'écriture devient générale, plus elle s'éloigne de la réalité. N'oublions pas que le roman n'est pas ancré dans une temporalité précise. Cette notion, elle aussi, paraît floue.

Cela peut se considérer, d'une part, comme un signe montrant que ce qui est raconté n'a rien à avoir avec notre réalité vécue, et d'autre part, comme un autre totalement opposé, montrant que cette même histoire peut se dérouler avec n'importe qui et à n'importe quel moment. Certes, ces idées auxquelles nous pensons paraissent contradictoires. Cependant, un entretien de l'écrivaine vient régler le problème, et met terme à cette contradiction. Durant cet entretien¹⁰⁵, la romancière révèle qu'elle s'est inspirée de sa vie personnelle pour écrire son roman. Son enfance – « un territoire interdit » en littérature comme elle le dit – est marquée par la naissance d'un frère handicapé. Ainsi, c'est le vécu de sa famille qu'elle retrace dans son livre. Ne pas donner un nom propre aux personnages est, pour elle, un moyen de ne pas révéler l'identité de ses parents, de ses frères et sœurs. La raison pour laquelle nous parlons de frontière puisque, par le biais de ce moyen, Dupont-Monod souligne la distance entre son vécu et la fiction qu'elle tisse.

Il est important de noter que l'écrivaine ne vise pas à se raconter. Son but, affirme-t-elle, n'est pas de se dénuder devant son lectorat, mais plutôt de mettre en lumière la thématique de la fratrie souffrante. Partant de là, nous savons pourquoi nos héros et les autres personnages n'ont pas de noms. Or, cela ne constitue pas la seule et unique interprétation. Nous prévoyons, en fait, une autre qui peut compléter la première.

- La romancière renforce l'universalité du récit, et ce en attribuant aux personnages les mêmes traits que leurs appellations indiquent, d'où l'utilisation de l'article défini précédant les noms communs. Dans ce cas, l'écriture générale dont nous avons parlé rejoint la vérité.

¹⁰⁵ « Clara Dupont-Monod : un conte de Noël », *Youtube*, publié par France Culture le 21 décembre 2021, URL : https://youtu.be/7tYeMka_u6g (consulté le 01/04/2023).

Le montre la manière dont ces êtres de fiction sont brodés. Nous débutons par les trois héros – point central de notre travail :

- L'aîné se montre responsable non seulement de son petit frère, mais aussi de tout son entourage. Il est comme un « leader » autoritaire qui paraît toujours sérieux, consciencieux, prudent, mais aussi protecteur : « il prit conscience de la situation [...] son idéal chevaleresque le poussa de façon irrémédiable, vers le soin et la protection du plus faible¹⁰⁶. » La fonction du personnage est alors indiquée au travers de sa désignation. Nous allons voir, dans la suite de l'intrigue, qu'il se métamorphose en un parent ne cessant de s'occuper de son frère malade. L'excès de protection va se transformer en une obsession dont il sera victime¹⁰⁷. Notons que ce dernier est tout le temps assimilé à un chevalier du Moyen Âge¹⁰⁸. La romancière nous laisse entrer dans un univers médiéval, pas très loin de celui des contes dont nous avons déjà parlé.
- La sœur cadette, quant à elle, est coincée entre l'aîné et son petit frère malade qui accapare l'attention de son entourage. Elle se sent toujours délaissée par ses parents et son grand frère. Tout enfant étant à sa place cherche, comme elle le fait, à se faire remarquer. Se justifie, par là, sa grande colère envers son petit frère qu'elle considère comme ennemi, mais aussi envers son grand frère et ses parents qui ne prennent plus soin d'elle : « [L'enfant] aspirait toutes les forces. Celles de ses parents et de son frère aîné. Les premiers affrontaient, le second fusionnait. À elle, il ne restait rien, aucune énergie pour la porter¹⁰⁹. » Voilà pourquoi elle choisit de rester auprès de sa grand-mère, une ancienne résistante durant la guerre, avec qui elle noue un lien privilégié. Petit à petit, la grand-mère va lui apprendre que « dans la vie, il y a des bas, mais ça remonte toujours »¹¹⁰. N'est-ce pas, d'ailleurs, la fonction connue et attribuée à toute grand-mère, d'être tolérante et affectueuse envers ses petits-enfants ? La mort de cette dernière va lui causer un grand effondrement et va la transformer par la suite en un « bloc de pierres »¹¹¹.

¹⁰⁶ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.*, p. 19.

¹⁰⁷ Cette idée sera très bien analysée dans le chapitre suivant.

¹⁰⁸ Tous les romans précédents de l'écrivaine portent aussi sur l'univers médiéval et la chevalerie. Passionnée du Moyen Âge, et même si la trame principale de *S'adapter* n'a rien à avoir avec le contexte médiéval, Dupont-Monod n'hésite pas à y garder une trace de ses anciens écrits.

¹⁰⁹ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.*, p. 60.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 91.

- Le dernier, comme son nom l'indique, occupe la dernière place dans la famille. Normalement, il devrait être l'enfant le plus insouciant et le plus gâté. Mais la situation tragique dans laquelle sombre sa famille le transforme en détecteur partant à la recherche des causes qui ont mené ses proches à un tel état. On le voit porter en lui le poids d'être venu après un frère mort, « il était né avec l'ombre d'un défunt »¹¹². Voyant sa famille brisée, se sentant responsable, il prend la tentative de réparer ses blessures. Il se transforme alors en un autre « Petit Poucet ». Nous nous permettons de faire cette analogie puisque nous ne sommes pas vraiment loin de l'ambiance des contes. L'écrivaine a déjà créé, du fait de son choix d'écriture, un univers propice aux personnages merveilleux. Ce « Petit Poucet » de son temps, ou ce « petit sorcier »¹¹³ comme le désigne sa sœur, se charge de tout résoudre. Avec toute bienveillance, « il protégeait [sa famille] comme on s'assied près d'un enfant malade »¹¹⁴. Les rôles sont alors inversés « il sentait bien que ce n'aurait pas dû être son rôle. Mais il sentait aussi que le sort aime défaire les rôles, et qu'il fallait s'adapter »¹¹⁵...
- L'enfant « différent », le nœud qui lie les protagonistes et même les trois récits formant notre corpus, souffre d'un polyhandicap. Son état physique est décrit de la manière suivante :

Sa tête tombait comme celle d'un nouveau-né. Il fallait toujours une main sur sa nuque. Ses bras et ses jambes restaient allongés, sans force aucune. Sollicité, il ne tendait pas ses mains, ne répondait pas, n'essayait pas de communiquer.¹¹⁶

Incapable de voir, de parler et de bouger, il devient le point de mire de sa famille qui ne fait que prendre soin de lui. Pour l'aîné, « l'inadapté » est un être d'une « impassible bonté »¹¹⁷. Pour la cadette, il est le « frère voleur »¹¹⁸. Pour le dernier, il est un « petit fantôme »¹¹⁹, un mort qui est toujours présent.

¹¹² *Ibid.*, p. 105.

¹¹³ *Ibid.*, p. 119.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 107.

- La mère et le père, personnages secondaires dans cette histoire, sont toujours inquiets de la santé de leur enfant « inadapté », comme n’importe quels parents placés dans la même situation. « Les parents jetèrent un dernier regard à ce qu’était leur existence. Désormais tout ce qu’ils s’apprêtaient à vivre les ferait souffrir [...] ¹²⁰». Cette inquiétude va leur hanter jusqu’à la fin du roman, surtout lors de la naissance du dernier...

Par le biais de ce petit bilan représentatif des personnages, se montre un réseau complexe des relations qui les nouent. Dans le second chapitre, nous avons parlé d’une intrigue racontée à chaque fois avec une perspective différente relatant des personnages nouveaux. Le prouve l’apparition du personnage de la grand-mère. Comme nous l’avons déjà signalé, elle est évoquée le plus dans le récit de la cadette et ce pour montrer l’importance de sa présence par rapport à cette dernière. La mort du personnage, uniquement relatée dans ce deuxième récit, n’empêche pas le quatrième enfant de la connaître, et ce en écoutant les souvenirs de sa sœur. La colère de la cadette vis-à-vis de son grand frère n’est jamais décrite dans le récit de l’aîné, tout simplement parce que cela n’intéressait pas le personnage lui-même, il ne voyait que son frère « inadapté ». Les réactions de la petite fille ne sont révélées que dans son propre récit. Le dernier seul arrive à tout déceler : les souffrances silencieuses de son père, l’angoisse de sa mère, la solitude de son grand-frère, sa sœur tendre et « vivante » ¹²¹, l’état physique et psychique de son frère mort « son double » ¹²². L’état des parents est aussi vu par la cadette. Craignant le bouleversement qui hante sa famille, elle ne peut que remarquer sa mère silencieuse et son père devenu violent.

Nous avons l’impression que l’intrigue est tissée de manière à mêler cause et effet : la souffrance de la sœur est le fruit de la négligence de son frère aîné. La transformation de ce dernier en fantôme la pousse à s’éloigner et à vivre ailleurs. Le style de vie choisi par ces deux personnes mène le dernier à réagir et à restituer l’équilibre de la famille. Finalement, ces trois parties – trois récits différents – ont un seul et unique nœud : l’enfant handicapé. Sans lui, tout cela ne sera jamais vécu. Sa naissance, son cas exceptionnel et sa mort sont les facteurs principaux déterminant le sort

¹²⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹²¹ *Ibid.*, p. 119.

¹²² *Ibid.*, p. 112.

de la fratrie. Vivant ou mort, il reste à jamais présent parmi eux puisque « les absents [sont] aussi des membres de la famille »¹²³.

Somme toute, nous pouvons dire que la désignation générale des personnages permet de mieux comprendre la personnalité et l'attitude de chacun. Il est vrai qu'ils ne sont pas nommés, mais au moins leurs rôles sont indiqués. En décelant chaque être à part à partir de sa désignation, les relations nouées entre eux s'éclaircissent : nous apercevons un système complexe de relations dû à l'écriture moderne de l'écrivaine. Dupont-Monod réussit encore une fois à accrocher son lecteur, et ce en dessinant, avec originalité, le portrait de ses personnages.

Que ce soit à travers la structure temporelle, la voix du narrateur, son champ de perception, ou le portrait partiellement flou des personnages, nous voyons bel et bien comment ces structures narratives adoptées projettent, chacune à sa manière, la situation et le vécu des protagonistes.

La psychologie de ces derniers forme la base même du roman. La raison pour laquelle nous choisissons, dans ce qui suit, de plonger dans l'état d'âme de chacun de nos trois héros afin de montrer comment ses émotions amplifiées sont exprimées. Nous allons voir le reflet de leurs différents caractères et de leurs sentiments divers, d'une manière double : tantôt au niveau du vocabulaire riche et varié de l'autrice, tantôt au niveau de l'espace poétique et symbolique.

¹²³ *Ibid.*, p. 105.

Deuxième partie : La représentation des émotions

Chapitre IV : *S'adapter* : une hétérogénéité de sentiments

« On s'est toujours émerveillé devant ces enfants qui ont su triompher d'épreuves immenses et se faire une vie d'homme, malgré tout. Le malheur n'est jamais pur, pas plus que le bonheur. »

Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*.

Si nous avons choisi de placer en épigraphe cette citation de Boris Cyrulnik pour commencer ce chapitre, c'est qu'elle illustre bel et bien la trajectoire traversée par les trois protagonistes de notre roman. Déjà le titre « S'adapter » annonce un mécanisme précis : celui de l'adaptation. Les psychologues de santé tendent à l'appeler « coping », un terme anglais qui signifie « ajustement ». Il désigne la façon à travers laquelle le sujet fait face à ce qui lui arrive. On confond très souvent ce terme avec celui de « résilience ». Or, dans son livre *La résilience*, Marie Anaut place une distinction entre les deux termes en disant que le deuxième est le résultat final du premier. En effet, le coping réfère à l'une des étapes du processus de résilience. Il contribue lui-même à la résilience, alors que cette dernière « [est] un processus qui permet de sortir vainqueur d'une épreuve traumatique et de continuer à se construire malgré l'adversité »¹²⁴. Le titre de notre roman explicite alors l'itinéraire qui sera suivi par les membres de la fratrie. Nous savons dès lors, et même avant d'entrer dans les détails du récit, que nous sommes face à un roman ayant comme base les réactions diverses des personnages qui s'y trouvent.

Comme nous l'avons déjà expliqué dans notre première partie, le bébé handicapé constitue un repère par rapport à l'intrigue. Nous n'avons pas vraiment un « avant » de l'histoire puisque le roman débute directement avec la naissance de l'enfant qui s'avère être le point de départ, le moteur même de l'intrigue. Son arrivée affecte surtout la psychologie de la fratrie. Chacun de ses membres réagit différemment, puisque chacun d'entre eux possède sa propre position, sa propre fonction et sa propre personnalité comme nous l'avons montré dans notre troisième chapitre. L'intrigue du roman est à la fois douce et tragique, riche en émotions vécues par les différents personnages.

¹²⁴ Marie Anaut, *La résilience : Surmonter les traumatismes*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 35.

Notre but, dans ce présent chapitre, sera d'analyser les émotions qui oscillent entre l'inquiétude, la colère, l'angoisse, le regret et la joie, tout en mettant l'accent sur leur évolution au fil du texte. Quel est l'impact de l'arrivée de l'enfant sur ses frères et sœurs ? Comment l'écriture de l'écrivaine parvient-elle à traduire les émotions ressenties ? Afin de répondre à ces deux questions, nous tenterons de développer ce chapitre suivant les différents sentiments vécus par les personnages.

A- L'inquiétude : l'ennemi éternel de l'aîné

En évoquant le premier des protagonistes présentés dans le roman, nous ne pouvons que nous rappeler son inquiétude éternelle. « Il ne peut aimer que dans l'inquiétude »¹²⁵ dit-on dans la première partie du corpus. Il devient le substitut parental de l'enfant handicapé, un rôle que nous allons analyser dans ce présent point et qui montre la crise émotionnelle du personnage.

L'aîné « pla[ce] l'endurance au-dessus de tout », une phrase qui signale la bravoure du personnage, sa capacité à affronter les difficultés. C'est la façon dont il est décrit et présenté au début du livre. Elle annonce en quelque sorte que le héros sera mis en face d'une situation pénible. Il est important de noter que cette valeur qu'il s'approprie n'est que le reflet (l'influence) de l'espace sur lui – un point qui sera largement développé dans notre chapitre suivant. Cette situation pénible est celle de la naissance de son frère « inadapté », une expérience qui le mène à vivre dans l'inquiétude et la peur, dans la solitude et le silence. Il est vrai qu'il était indifférent, au départ, au handicap de son frère, mais cela n'a pas duré si longtemps. Son indifférence se transforme en une responsabilité totale. Le changement du protagoniste est signalé à travers cette phrase qui sert comme une transition entre son état initial et son nouvel état : « Avant, il y avait la vie, les autres. Maintenant, il y avait son frère »¹²⁶. Nous détectons le changement notamment par le biais des deux indicateurs temporels « avant » (pour désigner le passé) et « maintenant » (pour désigner le présent du personnage en ce moment de l'histoire) qui signalent à leur tour deux modes de vie opposés.

Petit à petit, l'aîné devient la silhouette de son frère handicapé. Dans le récit qui lui est consacré, nous remarquons la dominance de l'imparfait d'habitude montrant les gestes répétés par le personnage prenant soin du malade. L'extrait suivant est à l'appui de cette idée-là :

¹²⁵ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 57.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 20.

Chaque matin, l'aîné s'éveillait avant la maisonnée, posait un pied à terre, frémissait au contact des tomettes. Il poussait la porte, se dirigeait vers le lit qui déployait ses volutes de fer blanches, dans lequel lui et sa sœur avaient dormi aussi, avant de grandir et de demander un couchage adapté. L'enfant, lui, ne réclamerait rien. Il garderait donc ce lit. L'aîné ouvrait la fenêtre, laissait entrer le matin. Il savait extraire délicatement l'enfant, la main sur la nuque, le transférer sur la table à langer. Il le changeait, l'habillait, puis descendait avec précaution vers la cuisine pour lui donner une compote préparée la veille par sa mère.¹²⁷

L'indication temporelle « chaque matin » indique clairement l'aspect répétitif des actions exécutées par le personnage. Dans ce petit paragraphe, nous avons une suite de verbes d'action conjugués à l'imparfait tels que « poussait », « se dirigeait », « ouvrait », « changeait », « habillait », *etc.* Ces verbes décrivent avec précision toutes les démarches suivies par le personnage qui « posait un pied à terre, frémissait au contact des tomettes ». S'occuper du petit bébé est son seul et unique souci. Voilà pourquoi il s'isole de son entourage oubliant ses parents, sa sœur, ses cousins et ses camarades. Le personnage s'éveille « avant la maisonnée », une métonymie utilisée pour désigner les habitants de la maison. Le premier de la fratrie devient ainsi le substitut parental de « l'inadapté ». Ce rôle est évoqué par l'anthropologue Charles Gardou dans *Frères et sœurs de personnes handicapées*, qui explique que les frères ont tendance à se montrer dignes de « responsabilités trop précoces »¹²⁸ dans des situations pareilles. Leur enfance est alors volée et placée par des « travaux et [des] décisions qui ne sont pas de leur âge »¹²⁹. Il ajoute que ce rôle parental permet au sujet, ici le frère aîné, d'atteindre une « hypermaturation »¹³⁰ ainsi qu'une « suradaptation »¹³¹. Le personnage étudié relève du même cas cité. Il était petit lors de la naissance du bébé, et maintenant, il est capable d'effectuer des tâches qu'un enfant de son âge ne pourrait pas faire. C'est ainsi qu'il essaie de s'adapter, alors que le psychanalyste Pierre Ferrari

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹²⁸ Charles Gardou et al., *Frères et sœurs de personnes handicapées*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès, 1997, p. 28.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹³¹ *Ibid.*

suppose qu'il s'agit d'une adaptation de surface cachant « un noyau dépressif important »¹³², et il n'en a pas moins raison :

Lorsque la maison est couchée, il se relève. Pas encore un jeune homme, plus vraiment un petit. Il serre une couverture sur ses épaules. Il sort dans la cour et s'approche du mur. Il pose son front contre nous. Ses mains se lèvent à hauteur de sa tête. Est-ce une caresse ou bien le geste d'un condamné ? Il ne dit rien, immobile dans l'obscurité glaciale, son visage tout près de nous.¹³³

À travers ce petit extrait, l'on peut sentir le poids qui pèse sur le personnage et que personne ne peut ni voir ni ressentir. Cette lourdeur, il ne la montre à aucun membre de sa famille. Devant eux, il doit rester fort. Voilà pourquoi il attend qu'ils se couchent pour enlever son masque et partir se confier aux pierres qui, elles, au moins peuvent reconnaître sa souffrance intérieure. « Il pose son front contre [elles] » : ce geste montre bel et bien à quel point il a besoin de rester auprès de quelqu'un qui le comprend. « Ses mains se lèvent à la hauteur de sa tête », révélant de plus en plus son état d'esprit lamentable. L'aîné s'exprime plus par sa gestuelle que par les mots. « Il ne dit rien », mais son langage corporel laisse deviner son anxiété et sa dépression. La question posée par les pierres-narratrices renferme déjà sa réponse. Certes, ce geste n'est pas du tout une caresse, mais plutôt un signe d'étouffement. Il est celui d'une personne tiraillée entre peur et espoir, déçue par ce que le hasard lui a offert et d'avoir découvert très tôt l'amertume de la vie. Il est alors vrai qu'il est condamné, mais par son propre destin.

La domination de l'inquiétude se traduit grâce à la comparaison suivante : « L'inquiétude a [...] germé comme le figuier des montagnes, coriace et résistant¹³⁴. » Ce sentiment s'apparente à un arbre qui pousse et grandit au fond du personnage. Selon *Le Dictionnaire des symboles*, le figuier « symbolise l'immortalité »¹³⁵, soulignant, par là, sa volonté de survie. L'inquiétude, tout comme cet arbre, est coriace et résistante. Elle se trouve dorénavant fixée par ses racines à l'intérieur de l'aîné pour le dominer éternellement. Nous la voyons aussi comme une tumeur maligne qui ne cesse de se développer au fond du personnage l'interdisant de se lier à qui que ce

¹³² Cité par Charles Gardou et al., *Frères et sœurs de personnes handicapées*, op.cit., p. 29.

¹³³ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, op.cit., p. 25.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, R. Laffont, 1998, p. 439.

soit, sauf au petit enfant. Elle se transforme en un arbre, donc en une forme de végétation apparemment toxique qui n'hésite pas à l'empoisonner moralement et psychiquement. Nous pouvons, de ce fait, dire que cette peur devient une sorte de maladie psychique dont le jeune garçon est victime. À la crainte s'ajoute l'intense chagrin du personnage. En fait, nous voyons bien la même image qui se répète, mais, cette fois-ci, en décrivant la tristesse ressentie par le protagoniste : « Au creux de lui s'installa la tristesse¹³⁶ ». L'exemple tiré est très significatif. Il illustre la domination de la tristesse, devenue animée dans ce contexte suite à l'utilisation du verbe « s'installa » d'habitude utilisé pour les humains. La tristesse, telle une souveraine, prend ainsi sa place dans le fond vide du personnage signalant, par là, son pouvoir de le contrôler voire de le dominer.

Malgré toutes ses tentatives pour ne pas rester seul, il ne peut échapper à la solitude, sa fidèle compagne « il évita d'être seul alors qu'il était solitaire »¹³⁷. C'est ainsi qu'il passe ses journées sans l'enfant étant placé chez les bonnes sœurs. D'ailleurs, ce même sujet lui pose problème. Comment lui, qui était habitué à s'occuper de l'enfant, pourrait-il supporter que d'autres personnes s'en chargent ? Voilà pourquoi nous le voyons en train de se poser des questions qui se répètent sans fin dans sa tête :

Où vivaient-elles, rentraient-elles le soir, étaient-elles originaires de la région ? Savaient-elles que l'enfant était frileux, mais que la laine le grattait, qu'il aimait la purée de carottes et caresser l'herbe, qu'un claquement de porte le faisait sursauter ? Et pourraient-elles faire face à une crise de tremblements, une bouchée avalée de travers ou un chalazion, cette inflammation des paupières que l'enfant développait de plus en plus souvent ?¹³⁸

Par le biais de ce monologue intérieur, nous avons accès aux pensées du personnage qui ne cesse de s'interroger à propos de la situation du bébé chez les bonnes sœurs. Les trois grandes interrogations marquent sa forte crainte. Il est clair qu'il n'arrive pas à accepter le fait que quelqu'un d'autre prenne soin de lui. Les questions qu'il se pose sont pleines de détails concernant l'enfant, que lui seul connaît : le problème de la laine, la purée de carottes, la peur du claquement

¹³⁶ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 40.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 39.

de la porte, la crise de tremblements, l'inflammation, *etc.* Cela prouve qu'il le connaît même plus que les autres. Ce sentiment s'exprime alors d'une nouvelle forme bien plus implicite que les autres, se révélant dans le discours autoréflexif du personnage. Ce détachement le sombre dans un état dépressif : « Il touchait sa poitrine et s'étonnait toujours de ne pas saigner¹³⁹. » Cette fois-ci, sa dépression se traduit au niveau physique. Ne supportant pas sa vie loin de son petit frère, il se sent étouffé « Il respirait mal » (p. 41). Mais qui l'étouffe ? Sa poitrine lui fait tellement mal qu'il se croit saignant. N'est-ce pas aussi l'un des symptômes du cancer ? Nous avons tout à l'heure présenté l'inquiétude en tant que tumeur maligne. Apparemment, elle l'est vraiment puisqu'elle empêche le jeune garçon de respirer. Son aspect nocif s'étend pour affecter, non seulement psychologiquement, mais aussi physiquement le personnage.

La relation liant le petit enfant à son grand frère évolue et devient fusionnelle. Et là, nous pouvons parler d'un certain oubli de soi faisant partie des valeurs de notre « chevalier ». Son identité s'efface progressivement pour finalement se fusionner avec celle de l'enfant. Les deux frères deviennent si proches qu'ils se ressemblent au niveau physique : « Leur ressemblance physique sautait aux yeux¹⁴⁰. » La fusion persiste même après la mort de l'enfant. Mais avant, nous pouvons déceler l'état d'âme déplorable de l'aîné qui s'aggrave de plus en plus notamment lors de la mort de l'enfant à dix ans. La scène de l'enterrement est racontée de la manière suivante :

Lorsque le cercueil s'enfonça dans le ventre de la montagne, il fut traversé d'une crainte, si vive qu'il en ressentit la morsure : « Pourvu qu'il n'ait pas froid. » Puis, les yeux rivés sur la terre qui avalait lentement l'enfant, conscient qu'il tenait là le dernier adieu, il lui fit une promesse que personne n'entendit : « Je laisserai ta trace. »¹⁴¹

Il s'agit bien du moment le plus intense dans le récit de l'aîné qui est en train de voir son petit frère pour la dernière fois. Il est dominé par « une crainte si vive » témoignant du souci et de la peur qui l'accompagnent même après le décès de l'enfant. Cette peur est vivace, elle devient palpable et prend la vie voire le dessus sur la personne qui la ressent. Elle est assimilée à une sorte de monstre qui ne cesse d'attaquer non seulement psychologiquement, mais aussi physiquement le personnage. En atteste le substantif « morsure » employé. Généralement, ce terme signifie une

¹³⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

attaque brusque et imprévue d'un animal qui s'en prend à une personne. La crainte, par là, n'est plus un simple sentiment. Elle s'avère être une entité hostile dont le personnage, ici l'aîné, ressent autant physiquement que moralement l'envergure. « Pourvu qu'il n'ait pas froid » dit-il en regardant le cercueil enterré. Ces propos montrent à quel point il est dévoré par l'angoisse. La locution « pourvu que » exprimant le souhait suivi de la négation le prouvent. Malgré la mort de son petit frère, il ne peut que s'inquiéter pour lui assumant à jamais son rôle voire son métier d'aîné. Il lui promet qu'il gardera sa trace, renforçant davantage la relation fusionnelle qui perdure après la disparition de « l'inadapté » qui restera vivant aux yeux de son grand frère. « Je laisserai ta trace » : le locuteur (l'aîné) assume son « moi », en utilisant la première personne du singulier « je », qu'on n'a pas forcément remarquée dans les pages précédentes du récit. Mais, cette dernière est suivie du pronom possessif « ta » ayant comme référent l'enfant mort. L'aîné s'exprime, pour la première fois, en disant « je » pour assumer non seulement sa présence, mais aussi celle de l'enfant. Nous pouvons donc dire que ce « moi » exprimé en quelque sorte par le personnage, n'est pas individualiste, il est accompagné d'un autre. Ceci dit, nous comprenons que l'aîné, même s'il décide de poursuivre sa vie, restera toujours en compagnie des souvenirs de son petit frère malgré sa disparition. Son identité n'est plus personnelle, elle est plutôt partagée avec quelqu'un d'autre. N'oublions pas que, selon le linguiste John Austin, la promesse forme un acte performatif illocutoire qui est à la fois une manifestation linguistique et un acte de réalité. Donc, déjà dans la promesse prononcée par le personnage existe l'accomplissement véritable de l'action précisée, d'où l'utilisation du futur simple de l'indicatif « laisserai », le modalisateur de certitude.

Nous pouvons voir cet accomplissement dans le reste du récit lorsque l'aîné choisit de vivre avec l'image éternelle de l'enfant mort, mais toujours présent dans sa tête : il « rêve qu'il lui arrive du mal. Il voudrait vérifier qu'il va bien. Il se souvient qu'il n'est plus là »¹⁴². Le souci et l'inquiétude se transforment en une sorte d'obsession dont il sera pour toujours dépendant. Certes, cette dépendance découle d'une volonté car, selon lui, c'est le seul moyen qui permet de redonner vie au petit enfant. « C'est tout ce qui lui reste de l'enfant [...] Il ne peut pas s'y soustraire ; cela voudrait dire perdre l'enfant définitivement ¹⁴³. » : le verbe « se soustraire » employé nous fait

¹⁴² *Ibid.*, p. 54.

¹⁴³ *Ibid.*

comprendre qu'il s'agit bien d'un devoir duquel le personnage ne peut s'affranchir. Cela fait aussi partie de ses responsabilités en tant qu'aîné. Par là, se signale une autre forme d'adaptation :

S'adapter à la mort d'un être cher ou à la perte de quelque chose d'essentiel signifie qu'on lui ménage une place auprès de soi. « Se souvenir » signifie laisser vivre la personne à l'intérieur de soi, d'une autre manière que de son vivant.¹⁴⁴

Le souci excessif de protéger, de prendre soin de l'autre et de s'inquiéter pour lui mène notre héros à vivre dans la solitude. Même si on le trouve en compagnie des souvenirs de son frère, cela ne veut pas dire qu'il poursuit sa vie d'une façon normale. En fait, l'inquiétude l'interdit de se marier et d'avoir des enfants. Cela est signalé d'une façon très claire dans son récit : « Il éprouvait envers sa sœur ce même réflexe protecteur qui lui interdirait plus tard d'avoir des enfants¹⁴⁵. » C'est ainsi que la crainte, ennemie de notre protagoniste, trace sa vie. Arriverait-il vraiment à franchir cette peur de se lier ? La réponse à cette question figurera vers la fin de notre chapitre.

B- La colère de la cadette

Le personnage de celle-ci se distingue des autres par la manière dont il est fabriqué. Son caractère paraît complexe. Vivre dix ans auprès de son petit frère la pousse à résister de plus en plus, à combattre dans le sens littéral du terme pour gagner sa famille. Il est donc normal de remarquer un champ lexical relatif à la guerre, des structures de négation exprimant son refus et des comparaisons et des métaphores montrant son mépris vis-à-vis de son frère. Tous ces procédés seront traités dans ce sous-chapitre.

Le profil de la cadette est brodé d'une manière totalement opposée à celui de l'aîné. Dès le début de son récit, nous savons bien qu'elle rejette son petit frère malade. « Dès sa naissance, elle lui a voulu¹⁴⁶. » : c'est par cette phrase que commence la deuxième partie du roman. Le refus de la cadette n'est pas dû au handicap du petit enfant, mais tient simplement du fait que quelqu'un d'autre est venu pour prendre sa place. La locution « dès sa naissance » indique bien qu'elle n'arrive pas à accepter sa présence dans la famille même avant de savoir qu'il est handicapé. Cette

¹⁴⁴ Manu Keirse, *Faire son deuil, vivre un chagrin*, [en ligne], Paris, De Boeck Supérieur, 2022, URL : <https://www.cairn.info/faire-son-deuil-vivre-un-chagrin--9782807328587.htm> (consulté le 01/05/2023).

¹⁴⁵ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.* p. 34.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

relation fraternelle n'est donc pas fusionnelle comme elle l'était avec l'aîné, mais plutôt basée sur la rivalité. Cela nous rappelle les propos de Freud concernant ce type de relation :

Le jeune enfant n'aime pas nécessairement ses frères et sœurs, et généralement, il ne les aime pas du tout. Il est incontestable qu'il voit en eux des concurrents et l'on sait que cette attitude se maintient pendant de longues années, jusqu'à la puberté ou même au-delà.¹⁴⁷

La rivalité entre les membres d'une fratrie n'est pas un thème nouveau. Cette idée est déjà vue dans deux épisodes historiques importants : la haine entre Caïn et Abel, les deux fils d'Adam et Ève, sans oublier celle qui existe entre Polynice et Étéocle, les deux fils d'Œdipe. Chacune de ces histoires témoigne d'un fratricide. Aurions-nous la même image dans l'écriture de Dupont-Monod ? Nous croisons, en effet, une petite scène illustrant une part de violence de la cadette quant à son frère. En atteste l'extrait suivant :

Un jour, nous l'avons vue traverser la cour. L'enfant était posé sur ses grands coussins, rêveur [...] Elle passa donc, contourna les coussins, se dirigea vers la vieille porte en bois. Soudain elle fit demi-tour, revint vers l'enfant et lança son pied dans les coussins. [...] L'enfant ne cilla pas. Mais la cadette avait bien donné un coup.¹⁴⁸

Il est vrai que nous n'avons pas vraiment la même image des récits bibliques et antiques. La haine de la cadette ne la mène pas à tuer son frère. Mais, tout de même, nous voyons qu'elle essaie de le frapper, de lui faire du mal. Ce « coup » émane d'une âme révoltée, coléreuse, qui tente de se défendre et de se venger par n'importe quel moyen. Cette fureur la pousse alors à être violente.

Comme nous l'avons expliqué dans notre partie précédente, la position de chacun dans la famille joue un rôle assez important dans la détermination de son caractère et de ses comportements. Si le grand frère est d'habitude le plus responsable et le plus sage de la fratrie, le cadet ne l'est pas. Bien au contraire, il « se[ait] pris [par] la peur d'être dépass[é] par le plus jeune »¹⁴⁹. Ceci dit, comment la petite fille, qui avait sept ans lors de l'arrivée du bébé, va-t-elle accepter qu'on prenne sa place, sans jamais lui donner les mêmes soins et la même affection qu'on

¹⁴⁷ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961, p. 189.

¹⁴⁸ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 62.

¹⁴⁹ Régine Scelles, *Liens fraternels et handicap : De l'enfance à l'âge adulte, souffrances et ressources*, Toulouse, Éditions Érès, 2010, p. 42.

lui offrait avant ? Les sentiments exacerbés de la cadette évoluent de plus en plus lorsqu'elle découvre le handicap de son frère, « elle avait compris que cet instant-là était celui de la fracture »¹⁵⁰. Le mot « fracture » utilisé est d'une grande importance puisqu'il résume bel et bien la situation de la famille – vue à travers les yeux de la protagoniste – dorénavant brisée avec la naissance de l'enfant. La cadette détecte tout de suite le changement, elle qui était la plus gâtée et la préférée de son grand frère.

Ce changement, elle ne réussit pas à l'accepter, faisant de « l'inadapté » le coupable, le responsable de la destruction du cocon familial :

En la cadette s'implanta la colère. L'enfant l'isolait. Il traçait une frontière invisible entre sa famille et les autres. Sans cesse, elle se heurtait à un mystère : par quel miracle un être diminué pouvait-il faire tant de dégâts ? L'enfant détruisait sans bruit.¹⁵¹

Par opposition à l'aîné qui est dominé par l'inquiétude, la cadette est dominée par la colère. Le verbe « s'implanta » témoigne de cette domination, un verbe assez subjectif montrant que la colère, dorénavant, existe en elle et ne peut sortir puisqu'elle est fortement fixée, enracinée et va grandir petit à petit, tout comme l'inquiétude ancrée à l'intérieur de l'aîné. La protagoniste est donc menée par ses fortes émotions. De plus, il est clair que la présence de l'enfant ne lui permet pas de penser à autre chose. L'adverbe « sans cesse » nous sert comme témoin et montre que la question qu'elle se pose n'est pas nouvelle. Elle se réitère sans fin dans sa tête sans jamais avoir de réponse claire. Par ailleurs, cette question posée renferme des désignations assez péjoratives. Remarquons que le petit enfant est réduit à un « être diminué ». Par là, nous comprenons qu'elle n'arrive pas à le considérer comme son frère. Pour elle, il s'agit de n'importe quel individu qu'elle ne connaît pas, et donc qui est sans importance. Il est important de signaler qu'elle ne le désigne jamais par le mot « frère » qu'à la fin de son récit, lors de l'enterrement : « et pour la première fois, elle le pensa en ces termes, *mon petit frère*¹⁵². » Si nous revenons à l'extrait cité ci-dessus, nous remarquerons l'emploi de l'épithète « diminué », un adjectif dévalorisant montrant la faiblesse physique de l'enfant vue d'un œil sévère qui n'accepte pas du tout la différence d'autrui. La cadette trace une contradiction entre le physique fragile du bébé et sa forte capacité à changer les choses, à

¹⁵⁰ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 59.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵² *Ibid.*, p. 102.

provoquer des « dégâts ». Voilà pourquoi on parle de mystère, un mystère que notre protagoniste ne saurait pas déchiffrer puisqu'elle refuse totalement la présence de son frère dans leur vie. De ce fait, elle le considère comme un ennemi qui ne fait que détruire « sans bruit ». La locution adverbiale « sans bruit » n'est pas du tout anodine. Elle accentue de plus en plus la vision dépréciative que possède la cadette à l'égard de l'enfant. Elle lui fait perdre son caractère si innocent comme s'il était responsable de sa propre inadaptation et même de celle des autres, comme s'il profitait de sa situation particulière pour apitoyer les membres de sa famille. Cette idée-là est exprimée quelques lignes après : « Elle découvrait que l'innocence peut être cruelle¹⁵³. » Cette phrase comporte une antithèse claire entre deux termes complètement opposés : « l'innocence » et son attribut « cruelle », une attribution qui paraît étrange, mais qui trouve sa logique dans la pensée du personnage.

Une idée très importante figure dans le texte : celle de la honte. Si l'aîné arrive à accepter la différence de son frère et supporter les jugements infernaux de la part des gens, la cadette ne le fait jamais, tout simplement parce qu'elle refuse sa différence. En parlant de jugement, nous ne pouvons que nous rappeler la thèse sartrienne dans *Huis Clos* « L'enfer, c'est les autres » qui souligne les rapports nuisibles qu'on entretient avec autrui. Celui-ci ne cesse de nous étouffer par son regard cruel et rend notre vie infernale. Cela s'applique sûrement à l'entourage de la fratrie qui n'hésite pas à déshumaniser le petit enfant du fait de sa déformation. Cela fait écho à un épisode figurant dans la première partie consacrée à l'aîné. Ce dernier, étant avec l'enfant, rencontre dans la prairie une mère de famille qui a cru que le petit bébé était un singe : « Tu me fais de la peine. Enfin. Pourquoi garder des petits singes ?¹⁵⁴ » Cependant, qui aurait imaginé que ce regard inhumain est également celui de la cadette, sa sœur ? En fait, nous lisons : « Comment inviter avec un être pareil à la maison ? Elle avait honte¹⁵⁵. » Le mot qui vient clore l'exemple est très important. Il montre le sentiment qu'éprouve la cadette envers son frère : un sentiment à la fois de dégoût et de mépris. La raison pour laquelle elle décide de ne plus recevoir ses amies et ses cousines chez elle, juste parce que le bébé la rend inférieure et humiliée devant les autres. Nous remarquons le même épisode quelques pages après : « À l'entendre, elle n'avait qu'un frère aîné, et si elle n'invitait personne, c'est parce que la maison était en travaux¹⁵⁶. » Nous avons le même

¹⁵³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

refus et la même attitude. La honte persiste toujours puisque la protagoniste renonce à inviter ses copines, sous prétexte que « la maison était en travaux », un mensonge pour empêcher ses amies « à qui elle cachait l'existence de l'enfant »¹⁵⁷ de venir chez elle. Cette même honte trouve un autre sens à la fin du récit de cette dernière, lors du décès de l'enfant. Elle se transforme en une honte de « l'avoir fui »¹⁵⁸.

Telle une Antigone, la cadette n'hésite pas à exprimer ses sentiments révoltés. Ces derniers sont notamment exprimés par le biais de la négation :

Est-ce un hasard si mon frère aîné met l'endurance au-dessus de tout ?
Faire *avec* et non faire *contre*. Je ne sais pas faire. Moi, la cadette, je m'oppose sans cesse. Je me cogne et crie à la révolte contre le destin, je n'entends pas que les forces en présence sont inégales, je serai perdante, mais je m'obstine à rejeter. Je suis un refus à moi seule. Je n'appartiens pas aux reines d'ici.¹⁵⁹

La révolte de la cadette se manifeste d'une façon vivement claire dans le relevé ci-dessus. La protagoniste prend le risque et arrive à parler sans crainte, le pronom tonique « moi » placé en tête de la phrase le prouve ainsi que la première personne du singulier « je » répétée huit fois. Ce « moi » est suivi de « la cadette », comme si elle se caractérisait par cette appellation. Son caractère rebelle paraît surtout au niveau des termes utilisés tels que « m'oppose », « me cogne », « crie », « révolte », « contre », « m'obstine », « rejeter », « refus », sans oublier les négations totales avec « ne...pas » répétées trois fois dans le même extrait. Elle refuse totalement ce qui se passe et elle refuse de se résigner au sort qui lui arrive. Voilà pourquoi elle « crie à la révolte contre le destin ». Si son aîné arrive à supporter et à faire *avec* – puisque c'est sa façon de s'adapter – elle ne peut pas faire comme lui, donc elle privilégie le *contre*. Dans ce court relevé, la cadette assume sa rébellion et son opposition et elle ne tente même pas de changer. Le montrent la locution adverbiale « sans cesse » ainsi que le verbe « m'obstine » qui soulignent le fait qu'elle insiste sur sa résistance.

N'acceptant pas facilement cette violence du destin, étant menée pas sa rébellion, la protagoniste assimile la situation à une guerre. Elle le dit d'ailleurs à la page 98 : « La guerre est

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 72.

un lien », un lien qui la rattache à son petit frère. En effet, nous remarquons un champ lexical du combat dans les pages 64 et 65 : « combat », « territoire », « stratégie », « trêves », « offensives ». Faire la guerre devient désormais un mode de vie qu'elle adopte avec son entourage. Partant de là, nous voyons clairement l'évolution de l'émotion en question chez le personnage. C'est bien cette colère qui « la [maintient] droite »¹⁶⁰, qui lui donne la force de résister, et qui va la mener à se défendre et à défendre l'équilibre de sa famille :

Elle agissait cliniquement, en soldat dans la bataille. Nous la regardions dans la cour, tirer la chaise d'un geste net, poser le carnet comme si elle giflait la table de jardin, et noter, en appuyant son stylo sur le papier, l'avancée de la guerre.¹⁶¹

Dans ce petit passage, ce sont les gestes de la cadette qui montrent son attitude de combattante – d'ailleurs comme sa grand-mère qui était résistante durant la guerre¹⁶². En témoignent les verbes d'action, qu'ils sont conjugués ou à l'infinitif : « agissait », « tirer », « poser », « giflait », « noter, « appuyant » qui nous permettent de voir une scène de combat. La scène décrite relate le personnage en train d'écrire, tout en étant mené par ses sentiments de colère, de fureur, de rage. La comparaison « comme si elle giflait la table » montre l'intensité forte voire la violence de son comportement. Même le fait d'appuyer à ce point son stylo relève d'une certaine colère. Déjà, la protagoniste se montre comme « un soldat dans la bataille », elle n'est donc pas un simple spectateur mais plutôt l'agent lui-même de la bataille qu'elle déclare contre le destin. Par le biais du dernier groupe nominal qui clôt la phrase « l'avancée de la guerre », nous constatons qu'elle prépare sa propre stratégie. La protagoniste persiste dans ce même état jusqu'à la mort de l'enfant. Cette colère disparaît complètement grâce au murmure de la rivière – une idée qui sera vue plus tard dans notre dernier chapitre.

Somme toute, cette étude de la colère chez la cadette montre en quelque sorte ses nuances et sa manière à travers laquelle elle évolue en fonction de la situation. L'émotion suivante sera rattachée plus particulièrement au dernier. Celui-ci se trouve rongé par le regret de ne pas avoir

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶² Certes, cela a un sens très important dans le contexte du roman. La fille, résistante aussi à sa propre manière dans le roman, dans une guerre qu'elle a elle-même créée et imaginée, hérite cette caractéristique de sa grand-mère qui, elle aussi, est résistante. La résistance prend, par-là, une autre dimension plus symbolique.

connu l'enfant, la culpabilité d'avoir pris sa place. Mais c'est aussi grâce à sa sagesse qu'il arrive à mieux comprendre la situation de ses parents et de ses frères et sœurs...

C- Le dernier : regret, culpabilité, responsabilité

Le titre de notre sous-chapitre montre une certaine gradation : le regret du personnage qui évolue et devient culpabilité, qui le mène par la suite à une certaine responsabilité. Celle-ci sera étudiée à travers des scènes du troisième récit.

« Dans les registres de la culpabilité, de l'infériorité et de la honte [...] développer ses perfections est un impératif aussi insistant que l'impératif qui exige notre dévouement à autrui¹⁶³. » Ces mots de Jacques Golberg résument le for intérieur du quatrième enfant de la fratrie. En effet, le personnage du dernier occupe une place très importante dans le suivi de l'intrigue. Venu après la mort de l'enfant handicapé, il tente de se faire une place dans l'ombre de ce frère disparu, mais toujours omniprésent. En parlant du dernier, nous ne pouvons que penser à son extrême sensibilité, son regret de ne pas avoir connu l'enfant et sa culpabilité de venir après sa mort. Malgré son petit âge, il se sent responsable de restituer l'équilibre de sa famille, de calmer ses parents, de soutenir son aîné et sa sœur. Les diverses attitudes de ce quatrième enfant seront au sein de notre analyse, des attitudes intérieures qui ne peuvent être définies en un seul terme puisqu'elles oscillent entre remords, nostalgie, culpabilité et responsabilité.

L'emploi abondant du conditionnel passé dans ce troisième récit en particulier indique bel et bien le regret du dernier de ne pas avoir connu son frère « différent ». Afin de faciliter l'analyse de cette émotion, nous allons relever tous les passages contenant ce mode verbal ayant comme valeur le souhait qui ne peut être réalisé puisqu'il est en rapport avec un passé lointain :

- « Il aurait aimé enlacer cet enfant pour le protéger. Comment était-il possible de regretter autant quelqu'un mort avant soi, se demandait-il, et cette question était un vertige¹⁶⁴. » Le regret du personnage est ici en étroite relation avec la volonté de protéger l'enfant handicapé. Ce sentiment émane de quelqu'un qui n'a même pas vécu avec lui. La question qu'il se pose le tourmente, le trouble tellement qu'il la considère comme un « vertige » puisqu'il se trouve dans l'incapacité à lui trouver une réponse claire.

¹⁶³ Jacques Golberg, « Vocabulaire et formes de la culpabilité », *La Culpabilité : axiome de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, pp. 29-56.

¹⁶⁴ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 113.

- « Il aurait donné n'importe quoi pour le toucher¹⁶⁵. » Se manifeste, par le biais de cette phrase, le souhait du protagoniste de toucher son frère. C'est à ce point qu'il veut le connaître, le caresser pour sentir la douceur de sa peau « pâle » comme on la lui a décrite.
- « Il aurait tant aimé l'avoir vu, humé, touché, rien qu'une fois. Alors il aurait été à égalité avec les autres membres de sa famille et il aurait assouvi cet intérêt, profond, sincère, qu'il ressentait pour l'enfant¹⁶⁶. » Dans ce court extrait, nous voyons un regret qui touche l'enfant, mais lié à l'idée de la responsabilité envers le reste de sa famille. S'il avait vu et vécu avec l'enfant, il aurait pu être dans le même état que ses parents et de ses frères et sœurs qui sont toujours emprisonnés dans le passé relatif au défunt. Il veut bien avoir quelque chose qui le lie avec l'enfant pour pouvoir comprendre cette étrange nostalgie qu'il éprouve envers lui.
- « Le dernier pensait cela sans amertume parce qu'il ressentait une réelle bienveillance, une curiosité, envers l'enfant disparu. Il aurait donné beaucoup pour l'avoir connu¹⁶⁷. » Le regret dans ce petit passage laisse plutôt place à la curiosité. Cette même curiosité le pousse à devenir le « double » de l'enfant. L'extrait suivant nous sert comme preuve : « il appelait l'enfant “mon presque moi”. Il avait l'impression d'un double, de quelqu'un qui lui ressemblait¹⁶⁸. » Dans la majorité du récit qui lui est consacré, le quatrième fils tente de voir la vie et de comprendre la nature comme l'enfant handicapé le faisait. Se signale, par là, la ressemblance entre les deux, une ressemblance désirée et acceptée par le dernier « S'il avait pu connaître l'enfant, il aurait eu cela en commun avec lui, l'acceptation entière de la montagne »¹⁶⁹. Toutes ces hypothèses qu'il est en train de mettre montrent davantage son insistance à ressembler à l'enfant. Il est important de noter que ce sont cette insistance et cette curiosité qui lui permettent de mieux comprendre la situation de ses parents envahis par l'angoisse, son aîné rongé par la solitude et les souvenirs, et sa cadette menée par sa colère. Ainsi, nous pouvons dire que nous sommes face à une certaine montée : le regret de ne pas avoir connu le défunt qui mène à une forte volonté de savoir comment il a vécu, qui mène à son tour au désir de devenir son double.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 110.

Naître après l'enfant disparu n'empêche pas le quatrième de la fratrie de partager avec lui ses doux moments au sein de la nature. Pour le protagoniste, l'enfant est « un invisible compagnon [qui] s'est installé au creux de sa vie »¹⁷⁰. Notons que l'écriture de Dupont-Monod renferme une répétition de la même image. Dans le récit de l'aîné, c'est bien la crainte qui s'installe au creux de lui. Par rapport à la cadette, nous nous rappelons la colère qui s'implante en elle. Les deux personnages sont donc dominés par un sentiment précis. Or, ce n'est pas le cas chez le dernier qui agit comme si l'enfant était avec lui. Le fantôme de l'enfant vient alors combler le manque qu'il ressent. Ce fantôme, c'est le personnage en question qui l'a créé, pour pouvoir partager avec sa famille le même intérêt vis-à-vis de l'enfant.

Outre le sentiment du regret, l'on voit le protagoniste en train de se culpabiliser d'avoir pris la place de son frère : « Il s'excusait silencieusement auprès de son frère. Pardon d'avoir pris ta place. Pardon d'être né normal. Pardon de vivre alors que tu es mort¹⁷¹. » Ce psycho-récit montre une anaphore qui débute par le mot « Pardon ». La répétition du même mot trois fois au sein du même passage crée un rythme ternaire, signalant à chaque reprise la raison pour laquelle le dernier se sent coupable envers son frère. Remarquons l'utilisation de la deuxième personne du singulier qui renvoie au défunt. Le dernier parle avec son frère comme s'il était en face de lui.

Ce qui est le plus remarquable chez ce personnage, c'est sa capacité à prendre soin de sa famille, et à se comporter comme un véritable parent. Dans l'un de nos chapitres précédents, nous l'avons assimilé à un « Petit Poucet ». La cadette, sa sœur, l'appelle « sorcier » en raison de son pouvoir de changer les choses.

Ainsi armé, le dernier avait spontanément accepté l'étrange famille dans laquelle il était né, une famille blessée, mais courageuse qu'il aimait plus que tout. C'est pourquoi il prenait soin, d'abord, de ses parents.¹⁷²

Se montrent, à travers ce petit paragraphe, la sagesse et la maturité de l'enfant malgré son petit âge lui permettant de comprendre la souffrance des gens qui l'entourent. L'adjectif « armé », placé au début du passage, nous rappelle le lexique de la guerre que nous avons vu chez sa sœur. Mais, il ne se révolte pas comme l'a fait sa sœur cadette. Bien au contraire, il essaie de faire *avec* et non

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷² *Ibid.*, p. 106.

de faire *contre*. Son amour et son dévouement le poussent à régler la situation et à soigner les blessures des autres. Par là, il devient « l'enfant thérapeute »¹⁷³ de sa famille. C'est grâce à lui que nous pouvons connaître l'état d'âme des parents toujours bloqués dans le passé. Dans l'analyse que nous avons consacrée au personnage de l'aîné, nous avons dit que ce dernier est devenu le substitut parental de l'enfant. Cependant, le dernier ne relève pas du même cas, étant donné qu'il devient le parent de ses parents, de son frère et de sa sœur. Les rôles sont donc inversés. Cela est dit dans l'une des pages du récit : « Il les protégeait comme on s'assied près d'un enfant malade. Il sentait bien que ce n'aurait pas dû être son rôle¹⁷⁴. »

En effet, il partage avec son père des moments qui leur sont propres : « Souvent son père et lui enfilaient un bonnet, puis leur paire de gants, et partaient réparer. C'était leur grande passion : consolider, rehausser. Remettre droit¹⁷⁵. » Notons que le verbe réparer possède un double sens. Le premier est clair : remettre en état tout ce qui a subi une détérioration. Le deuxième, quant à lui, est implicite et beaucoup plus profond : faire disparaître toutes les faiblesses, tous les dégâts du passé, soigner et effacer les cicatrices. Le père prend la force de son fils, la force de rester debout. « Consolider », « rehausser », « remettre droit », trois verbes qui constituent le but visé par le dernier : redonner la force à ses parents et à ses frères et sœurs. Quant à sa mère, il fait de son mieux pour ne pas la blesser, pour ne pas faire jaillir cette angoisse qui persiste au fond de son âme. Il essaie de comprendre son intense inquiétude. Le prouve l'extrait suivant :

Sa mère lui proposa plusieurs fois de poser des questions. Mais il en avait tant en lui qu'il renonça. En vérité, il craignait de fragiliser sa mère. Il ne voulait pas que les souvenirs génèrent à nouveau ce sourire triste, le même qui succédait à la question : « Tu vois l'orange ? »¹⁷⁶

Avec son frère et sa sœur, la responsabilité prend une autre dimension. Le dernier arrive à être très proche de sa sœur, qui est bien plus ouverte que son frère aîné. Avec elle, il peut discuter, parler de l'enfant, tout. Notre protagoniste réussit à déceler la colère qui émane d'elle, « il sentait

¹⁷³ Nous avons emprunté à Samuel Dock le titre de son livre *L'enfant thérapeute* pour désigner le personnage. L'auteur est, en effet, un psychologue qui se dénuade dans son œuvre : il raconte sa propre mère, son enfance, ses doutes et ses silences.

¹⁷⁴ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 106.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 107-108.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 113.

une colère et même une puissance »¹⁷⁷. Même s'il n'était pas présent lors de sa révolte contre le destin, il remarque tout de même sa fureur qui la maintient debout. La voyant dynamique, il en profite pour s'approcher d'elle et connaître tout ce qu'il n'a pas vécu : « Il apprit la tête de l'enfant posée sur les pierres plates de la rivière, et l'aîné qui lisait à côté ; la maison de la prairie peuplée de bonnes sœurs [...] le regard crucifiant des autres ; et tous les instants qu'il ne connaîtrait pas. Devant lui se dessinait son histoire, il comprenait d'où il venait¹⁷⁸. » Par contre, son frère aîné ne lui facilite pas du tout la tâche puisqu'il est toujours silencieux, toujours seul. Il n'accepte même pas qu'on partage avec lui ses moments dans la nature après le décès de l'enfant.

L'aîné reste loin de son petit frère malgré les tentatives de ce dernier de s'approcher de lui. Un changement sera observé au niveau de son attitude, signalant par là une fin heureuse marquant la victoire des personnages – une idée qui sera abordée dans le point suivant.

D- La joie : signe d'une réussite

Toutes les analyses qui précèdent ce présent point montrent bien les émotions négatives vécues par nos personnages : que ce soit la colère, l'inquiétude, le chagrin ou même le regret, nous sommes face à des personnages souffrants qui essayent de s'adapter. Toutefois, cela n'empêche de croiser dans les pages du roman des moments de joie, que les protagonistes ont pu vivre durant cette aventure à la fois initiatique et psychologique. La joie, dans ce texte, n'est pas exprimée de la même manière par tous les personnages. En effet, chacun d'entre eux possède ses propres raisons lui permettant d'être heureux.

Commençons tout d'abord par l'aîné. Nous pouvons détecter ses moments de bonheur qui ne sont vécus qu'avec l'enfant handicapé avant sa mort. Nous citons, à titre d'exemple, le passage suivant :

Il aimait par-dessus tout l'impassible bonté, la primaire candeur de l'enfant. Le pardon était dans sa nature puisqu'il n'émettait aucun jugement. Son âme ignorait, de façon absolue, la cruauté. Son bonheur se réduisait à des choses simples, la propreté, la satiété, le moelleux de son pyjama violet ou une caresse. L'aîné comprenait qu'il tenait là l'expérience de la pureté. Il en était bouleversé. Aux côtés de l'enfant, il

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 122.

ne cherchait plus à brusquer la vie dans la crainte qu'elle ne lui échappe. La vie, elle était là, à portée de souffle, ni craintive ni combattante, juste là.¹⁷⁹

Ce petit épisode relate l'un des moments partagés entre l'enfant et l'aîné. Même si la joie ne semble pas être explicite dans le texte, nous pouvons tout de même la déceler, puisqu'elle apparaît sous forme d'appréciation. Dans cet extrait, ce sont les caractéristiques de l'enfant – vu à travers les yeux de l'aîné – qui déclenchent cette gaieté chez le personnage. La phrase « Son bonheur se réduisait à des choses simples, la propreté, la satiété, le moelleux de son pyjama violet ou une caresse » résume la raison de cette sensation chez notre protagoniste. Toute chose rattachée à l'enfant provoque sa joie, surtout le pyjama violet – le préféré de l'enfant – et la caresse qu'il privilégie. Vivre auprès de lui semble être une aventure initiatique qui lui apprend beaucoup de choses : comment profiter des choses simples qu'offre la vie, la pureté, la bonté, la patience. Les moments partagés avec l'enfant le laissent constater ce qu'est la vraie vie sans arrogance, sans autorité, sans cruauté. Après la disparition de « l'inadapté », ce sont les souvenirs qui lui permettent de revenir sur cet état de joie : « il rit en évoquant le passé¹⁸⁰. »

À propos de la cadette, sa joie est remarquée dans deux scènes du roman :

- Lorsqu'elle se trouve avec sa grand-mère, loin de son aîné et du petit enfant qui la rendent furieuse et énervée. Le dit d'ailleurs la phrase suivante : « Auprès de sa grand-mère, la cadette ne sentait plus la colère »¹⁸¹. Cuisiner, sortir et découvrir la nature avec elle lui font oublier la souffrance qu'elle vivait avec ses parents et son aîné en présence de l'enfant handicapé. Au moins, « auprès d'elle, il n'y a ni frère volé ni frère voleur »¹⁸². Les moments avec la grand-mère se considèrent comme une sorte d'échappatoire qui lui permet d'oublier à un certain moment les dégâts causés par l'enfant « différent ».
- Lorsqu'elle tombe amoureuse d'un certain Sandro¹⁸³. Cet épisode-là est évoqué dans la troisième partie du récit, avec le dernier :

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸² *Ibid.*, p. 77.

¹⁸³ Si nous cherchons l'étymologie de ce prénom d'origine grecque, nous verrons qu'il vient de deux pré-noms « Alexein » (protéger) et « Andros » (homme). Nous comprenons maintenant pourquoi il est le seul personnage nommé dans l'intrigue. La cadette tombe amoureuse d'un homme qui la protège et la comprend, comme le faisait auparavant son frère aîné avant l'arrivée de l'enfant handicapé.

Elle embrassait la vie comme si la vie lui avait manqué, pensa-t-il, et lorsqu'elle tomba amoureuse, elle laissa des silences dans ses phrases. Il entendait le pas sûr et régulier accordé au souffle, puis sa voix revenait, elle parlait de ce garçon rencontré dans une boutique de disques, qui l'avait attendue, comprise, réparée [...]¹⁸⁴

La première phrase de l'extrait montre bel et bien le changement au niveau de la personnalité de la cadette qui choisit d'oublier le poids pesant qu'a laissé son petit frère. C'est à travers l'amour qu'elle arrive à surmonter tous les dégâts du passé. Avant, le dernier entendait son « pas furieux [qui] tapait la montagne »¹⁸⁵ et maintenant ce pas coléreux devient « sûr » et « régulier ». La souffrance qu'elle a vécue ne l'empêche pas d'aimer. Nous observons une gradation au niveau des adjectifs « attendue », « comprise », « réparée » soulignant ainsi le progrès effectué par la protagoniste, et par le biais duquel elle s'est débarrassée de sa peur de se lier, de sa peine d'être incomprise. L'adjectif « réparée »¹⁸⁶ est d'une grande importance. Dans ce cas, il a un sens figuré montrant que la jeune fille réussit à surmonter le traumatisme dont elle était victime.

Concernant le dernier, la joie intense qu'il a vécue figure surtout à la fin du livre :

[...] nous vîmes le dernier glisser sa main dans celle de l'aîné, qui l'accepta. Au dîner, il s'enhardit, le cœur battant, et posa sa tête sur son épaule. Là non plus, l'aîné ne cilla pas. Alors la mère prit son téléphone portable et les photographia. Elle envoya le cliché à la cadette. Se pencha vers le père et lui dit, à voix si basse que personne d'autre ne put entendre : « Un blessé, une frondeuse, un inadapté et un sorcier. Joli travail. » Ils se sourirent.¹⁸⁷

La joie du personnage est notamment marquée par la phrase « le cœur battant » traduisant l'émotion forte éprouvée par le personnage qui attend la réaction de son frère. Cet épisode formant l'*excipit* du roman montre également le fait que l'aîné arrive finalement à accepter la présence de son quatrième frère. Ce qui signale, par là, la surmontée de son traumatisme. Lui, qui trouvait

¹⁸⁴ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 124.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁸⁶ Il est important de souligner l'occurrence de ce mot – qu'il soit un verbe ou un adjectif – qui nous rappelle les deux titres *Réparer le monde* et *Réparer les vivants* que nous avons évoqués dans notre introduction.

¹⁸⁷ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 142.

dangereux le fait de se lier « se lier, c'est trop dangereux »¹⁸⁸, réussit à franchir cet obstacle et se lie au dernier qui trouve finalement sa bonne place parmi ses frères et sœurs.

Tous les personnages sont arrivés au dernier stade de leur processus d'adaptation et de résilience, un processus réussi en quelque sorte puisque leur image en tant que famille unie est restituée... Nous pouvons dès lors, qualifier nos personnages de « survivants » puisqu'ils réussissent finalement à faire face à ce chaos et à en sortir vainqueurs. N'est-ce pas d'ailleurs le concept de résilience, la « capacité à réussir, à vivre et à se développer positivement »¹⁸⁹ ?

Cette étude détaillée des différentes émotions vécues par nos protagonistes éclaire mieux leur trajectoire psychologique. Quel que soit le sentiment éprouvé, nous voyons bien que chaque membre de cette famille réagit différemment. De plus, cette étude bel et bien analysée montre la richesse de l'écriture de l'écrivaine de Clara Dupont-Monod qui ne cesse de varier ses techniques pour illustrer à son lectorat l'état d'âme des personnages en cours d'évolution. Le lecteur arrive à suivre le périple de ces êtres de fiction, leur manière de grandir, de mûrir, d'accepter le chaos, et alors de s'adapter...

Les trois protagonistes sont liés à l'espace qui les entoure, peint d'une façon à la fois réaliste et symbolique, reflétant leurs émotions. La nature, élément fondamental du cadre spatial, sera au centre de notre intérêt dans le chapitre suivant. Il s'agit d'une nature qui domine, qui guide, mais aussi qui unit les divers personnages.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸⁹ Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, *op.cit.*, 1999, p. 10.

Chapitre V : La poétique de l'espace

« Les gens sont d'abord nés d'un lieu, et souvent ce lieu vaut pour parenté. »

Clara Dupont-Monod, *S'adapter*.

Il n'y a pas de meilleure façon d'introduire ce chapitre qu'avec cette citation figurant dans notre corpus. Les propos de la romancière mettent en avant la relation qui lie l'individu à son espace, et particulièrement celle qui existe entre ses personnages et le lieu qu'elle a choisi pour les faire vivre et évoluer. Cette idée n'est pas nouvelle, elle est surtout connue à travers la grande œuvre de Balzac *La Comédie Humaine* qui possède « sa géographie comme [elle] a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses »¹⁹⁰. Nous la trouvons expliquée davantage dans le roman *Le Père Goriot* et plus précisément dans les premières pages qui décrivent la pension Vauquer et sa propriétaire : « Toute sa personne explique la pension comme la pension implique sa personne¹⁹¹. » Par là, un lien est tissé entre l'espace et la personne qui l'habite. Les descriptions omniprésentes chez l'écrivain réaliste paraissent, de prime abord, sans aucun but. Cependant, l'on ne peut pas négliger leur importance puisqu'elles révèlent l'influence du milieu social sur les êtres qui s'y trouvent. Alors, ces descriptions servent, non seulement au décor, mais aussi à la narration étant donné qu'elles visent l'explication des caractères des personnages.

La pensée de Balzac introduit, de ce fait, l'interaction entre deux types d'espace : l'espace extérieur, donc l'espace représenté en tant que décor et l'espace intérieur, c'est-à-dire celui qui habite le personnage. À l'instar de l'écrivain, Clara Dupont-Monod accorde un grand intérêt à l'espace qui entoure ses personnages. Ce dernier, par opposition à son binôme la temporalité qui est floue, est réel : il s'agit bien des Cévennes. Certes, ce lieu n'est pas choisi au hasard. Au contraire, il porte en lui des connotations que nous ne pouvons négliger. Voilà pourquoi nous choisissons de parler de sa symbolique. Dans le chapitre précédent, grâce aux images poétiques utilisées par la romancière, nous avons étudié l'évolution des émotions des personnages au niveau stylistique liant le fond à la forme. Cette fois-ci, nous allons analyser le rôle de l'espace dans le développement de ces émotions. Nous nous demandons, dans ce chapitre, comment la

¹⁹⁰ Voir l'avant-propos de l'ouvrage.

¹⁹¹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Flammarion, 2006, p. 49.

représentation de l'espace influence les protagonistes. Quel rôle joue-t-elle par rapport à l'intrigue ? Nous trouverons les réponses à ces questions dans ce cinquième chapitre de notre travail, et ce en analysant la place qu'occupe l'espace – notamment la nature – et son rapport vis-à-vis des protagonistes.

A- La représentation significative des Cévennes

Dans *Topographies romanesques*, Audrey Camus tente de définir l'espace romanesque comme suivant : « L'espace romanesque constitue, de fait, toute la réalité dans laquelle se meuvent les personnages : loin de fournir le seul cadre de l'intrigue, il est au fondement de l'univers fictionnel¹⁹². » Élément crucial de la diégèse, il est utile pour le fonctionnement du roman, tout comme les personnages, l'action et la temporalité. Dans notre roman, il est bel et bien défini. Nous avons un espace réel qui est introduit dans l'univers romanesque, donc dans l'univers de la fiction. Comment est-il ancré et de quoi est-il constitué ? Nous lisons au tout début du roman la description faite du cadre spatial :

Pour arriver jusqu'**au hameau**, il avait fallu rouler sur des routes minuscules et sinueuses [...] **Dans la cour du hameau**, on se sentait parfois cerné par des vagues énormes, immobiles, mousseuses d'une écume verte. [...] [La cour] s'ouvrait par une épaisse porte en bois, rectangulaire, plantée de clous noirs. Une porte médiévale, disaient les connaisseurs, probablement fabriquée par les ancêtres qui s'étaient installés **en Cévennes** depuis des siècles. On avait bâti **ces deux maisons**, puis **l'auvent, le four à pain, la bûcherie et le moulin**, de part et d'autre **d'une rivière** [...] **Derrière** [la première maison], en enfilade, se tenait l'autre maison, où était né l'enfant, nantie de la porte médiévale dont la mère avait ouvert les deux battants afin d'accueillir les amis et la famille.¹⁹³

Dans ce passage qui figure dans les deux premières pages du livre, nous avons une liste des lieux constituant le hameau. À travers cette représentation détaillée, nous pouvons imaginer le décor et ce à l'aide des compléments circonstanciels de lieu « jusqu'au hameau », « dans la cour du

¹⁹² Audrey Camus, Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, URL : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.pur.38336> (consulté le 10/05/2023).

¹⁹³ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, pp. 9-10.

hameau », « en Cévennes », « derrière », sans oublier les substantifs formant aussi des lieux composant le hameau « l'auvent », « le four à pain », « la bûcherie », « le moulin », « les deux maisons », comme si la carte géographique du village nous était transmise par l'écriture. Toutes ces précisions donnent un effet de réel en dépit de la touche du merveilleux qui prédomine dans les pages du livre. Outre le hameau, parmi les endroits faisant partie des Cévennes, existe la maison de la prairie évoquée à maintes reprises dans les trois parties, le lieu où l'enfant handicapé est placé avec les bonnes sœurs « à des centaines de kilomètres »¹⁹⁴ de la maison : « la famille remontait des montagnes **jusqu'à la prairie** pour reprendre l'enfant¹⁹⁵ », « Lorsque la voiture se gara **devant la maison sur la prairie** [...] »¹⁹⁶. N'oublions pas le parc près de la maison, celui-ci est évoqué dans le récit de l'aîné : « il profita de ce que ses parents faisaient les courses pour l'emmener **au parc**¹⁹⁷ ». Tout cela montre tout un réseau de lieux qui gravitent autour du hameau. Le hameau, étant au centre, est le point de mire de tous, le point repère qui unit la famille. Un autre lieu est relaté trois fois dans le récit et que nous ne pouvons pas oublier : c'est le Portugal et sa capitale Lisbonne. Encore une fois, nous sommes face à un espace qui existe réellement. Il remplit son rôle surtout dans le vécu de la cadette qui, après le drame, est allée continuer ses études de littérature portugaise et rencontre son amoureux avec qui elle va avoir trois enfants : « La cadette, elle, était toujours au Portugal, mais elle avait arrêté ses études de littérature portugaise¹⁹⁸. » L'écrivaine emprunte du monde réel ces deux espaces : l'un en France et l'autre en Portugal pour faire vivre ses personnages. L'atemporalité du roman croise paradoxalement la précision du cadre spatial qui est représenté d'une manière réaliste (mais subjective).

Le physique et le caractère des personnages sont le fruit de cet espace cévenol dans lequel ils vivent. Leur identité ne peut donc être définie qu'à travers ce lieu. Cela nous rappelle les paroles de Pernelle Grandjean, dans son livre *Construction identitaire et espace* : « L'identité ne peut se construire que sur et dans l'espace¹⁹⁹. » Selon elle, nous ne pouvons négliger l'influence que peut avoir un espace sur la construction de la personnalité de chacun. Tout dépend du milieu dans lequel il vit. Nous voyons ce rapport fort et solide entre l'espace et les habitants grâce à l'emploi du

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁹⁹ Pernelle Grandjean (dir.), *Construction identitaire et espace*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 12.

déictique « ici » renvoyant aux Cévennes. L'exemple suivant sert comme preuve : « Ici les bébés avaient les yeux noirs, les vieux étaient minces et secs. Tout était dans l'ordre²⁰⁰. » Même l'apparence physique des habitants des Cévennes possède ses propres particularités. Le bébé handicapé a des yeux noirs comme tous les autres bébés du village. Au début, on ne s'est pas rendu compte de son handicap, voilà pourquoi « tout était dans l'ordre ». Autrement dit, tout respectait les normes de ce pays. Avoir les yeux noirs s'avère être l'un des critères essentiels des habitants des Cévennes. Le montre l'exemple suivant : « Ils étaient deux. Un frère aîné, une sœur cadette. Bruns aux yeux noirs, forcément²⁰¹. » L'adverbe « forcément » qui clôt la phrase n'est pas anodin. Il souligne ce rattachement solide à l'espace qui offre à ses habitants des traits qui les distinguent des autres. Outre ces traits physiques, le portrait moral se résume dans la devise propre aux Cévennes « Loyauté, endurance et pudeur »²⁰². Cette formule est surtout répétée par la grand-mère maternelle des trois enfants. Il s'agit d'une devise protestante – puisque nos personnages sont des protestants au cas où nous ne l'aurions pas précisé avant – qui résume les qualités des habitants, notamment la fratrie :

- La loyauté : aucun des frères et sœurs n'abandonne le combat malgré la difficulté de la situation. Chacun d'entre eux défend à sa manière l'union de la famille.
- L'endurance : à la naissance de « l'inadapté », chaque personnage prouve son aptitude à résister à l'épreuve.
- La pudeur : les trois protagonistes font face à la situation sans aucune plainte. Ils ont tendance à vivre leurs sentiments complexes seuls sans jamais les partager pour ne pas blesser les autres.

Ceci dit, c'est de cette manière que les personnages sont influencés par l'espace qui les englobe. Leur identité ne dépend que de lui, puisque c'est lui qui les définit et qui trace leurs personnalités. L'écrivaine réussit à emprunter aux personnages les vertus qu'offre un lieu comme les Cévennes, « ce pays qui se cabre et reprend ses droits chaque fois qu'un muret, un potager, un traversier étaient construits, imposant sa pente naturelle, sa végétation, ses animaux [...] »²⁰³.

²⁰⁰ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 11.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰² *Ibid.*, p. 18.

²⁰³ *Ibid.*, p. 24.

B- Le pouvoir de la nature

Dans *S'adapter*, la nature est la composante fondamentale de l'espace. Nous ne pouvons lire le roman sans remarquer l'omniprésence des éléments naturels significatifs et bien décrits. Certes, les descriptions faites du paysage des Cévennes ne sont pas une toile de fond. Au contraire, elles participent du reflet des émotions vécues par les trois personnages ainsi que de la forgerie de leurs personnalités qui ne cessent d'évoluer. Étant donné que nous avons trois points de vue dans le roman, aurions-nous vraiment la même vision de la nature chez les protagonistes ? Cela ne dépend-il pas de leurs états d'âme ? En effet, la nature – tout le temps personnifiée – s'apparente à un guide qui oriente les protagonistes. C'est elle qui les réunit alors que tout semble les séparer. Voilà pourquoi nous les voyons, dans les trois parties du roman, ancrés dans ce paysage qui devient leur consolateur. Dans le premier récit, l'aîné passe la plupart de son temps près de la rivière avec son frère handicapé. Ce dernier qui n'a que l'ouïe qui fonctionne, apprend à son grand frère comment lire le monde²⁰⁴, le comprendre et surtout l'écouter. La raison pour laquelle nous remarquons l'abondance de tout « un langage de sens »²⁰⁵, un moyen de communication propre aux deux frères : « Il lui chuchotait les nuances de vert amande, le vif. Le bronze, le tendre, le scintillant, le strie de jaune, le mat²⁰⁶. » Le paysage, qui normalement doit être vu, se transforme en un monde sonore. Nous pouvons ainsi parler de synesthésie puisqu'il y a ce mélange entre les sensations. L'aîné est en train de voir les différents constituants de la nature et de les traduire à son frère en modulant sa voix. Cette même nature assure le lien entre les trois protagonistes : l'aîné avec sa sœur cadette et son petit frère, la cadette avec son quatrième frère. Cela fait référence aux nombreuses promenades effectuées par ces trois. Nous observons, à titre d'exemple, des phrases telles que « quand ils marchaient dans la montagne [...] »²⁰⁷, « Il le suivit. L'aîné n'allât pas très loin, au bord de la rivière [...] »²⁰⁸, « L'aîné, qui craignait qu'une branche ne blesse sa sœur, l'avait emmenée plus haut dans la montagne »²⁰⁹. Le temps qu'ils passent auprès de ce paysage leur permet – comme nous allons voir par la suite – une certaine adaptation géographique. Apprivoiser la nature leur sert à mieux comprendre la situation, à l'accepter, donc « à faire *avec* ».

²⁰⁴ Cela fait écho aux deux nouvelles tendances : la géopoétique et l'écopoétique qui reposent sur la redécouverte du monde et ce en mettant en action toutes les sensations qui assurent cette communication. Le fait de renouer le lien entre l'homme et le monde (l'espace) qui l'entoure est l'une des caractéristiques importantes de ces deux approches.

²⁰⁵ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.*, p. 27

²⁰⁶ *Ibid.*, p.23

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 120.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 127.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 34.

Les éléments qui composent ce cadre sont nombreux : la montagne, la rivière, le torrent, les différents types d'arbres tels que le chêne, le cèdre et le sapin, sans oublier la diversité des animaux et des plantes. Si nous voulons résumer l'image représentée de la nature avant d'entrer dans ses détails, nous pourrions dire qu'elle est indifférente, mais pas au sens négatif du terme. Il s'agit d'une indifférence montrant une certaine stabilité. Quoi qu'il en soit, « les lois élémentaires » ne changent pas. Cette indifférence est acceptée par l'aîné qui est surtout influencé par la montagne à la fois dure et protectrice. La cadette révoltée, quant à elle, n'arrive pas à accepter cette indifférence. La raison pour laquelle elle entre en combat contre tous les éléments du paysage jusqu'à ce qu'elle comprenne – comme nous le lisons dans le troisième récit – que « les lois élémentaires ne s'excusent pas »²¹⁰. Et le dernier, le plus sage, arrive directement à déceler la chaleur intime cachée au fond des pierres d'apparence froide. Il comprend la nature sans qu'il se révolte, la montagne devient son « alliée »²¹¹ et les animaux, ses amis : « [II] trouva sa première portée de chatons à l'abri dans le moulin [...] Guetta les renards, les pipistrelles, les blaireaux.²¹². » Ces épisodes que nous venons de résumer seront analysés en long et en large dans la suite de notre travail, et ce en déchiffrant les symboles des deux éléments fondamentaux ayant le plus d'effet sur les protagonistes : la montagne (la pierre) et l'eau de la rivière et du torrent. Pour ce faire, nous baserons sur plusieurs ouvrages de Gaston Bachelard, un philosophe qui s'est intéressé à la thématique de l'espace sur le plan de l'imaginaire²¹³, donc de la rêverie. Nous soulignons l'importance de cette notion de l'imaginaire puisqu'elle n'est pas vraiment loin de l'ambiance du merveilleux propre à notre corpus. N'oublions pas que nous lisons un roman raconté par des pierres ancrées dans une temporalité floue qui ressemble à celle du conte. Cela nous étonnera-t-il si nous trouvons une nature personnifiée, rêvée qui veille, elle aussi, sur nos frères et sœurs et tente de les guider, les unir et les réparer ?

1) L'ambivalence de l'eau

L'œuvre de Bachelard repose en partie sur l'élément eau. Selon le philosophe, l'eau rêvée ressemble à l'âme humaine. Elle reflète plus que la terre ou l'air, l'état d'âme de la personne. Dans *L'Eau et les Rêves*, l'analyse est faite suivant les deux aspects de l'élément : d'une part, les eaux

²¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

²¹¹ *Ibid.*, p. 109.

²¹² *Ibid.*, p. 131.

²¹³ Il s'agit d'une notion heuristique fondamentale en sciences humaines, exploitée au XX^e siècle surtout par Gilbert Durand dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bergson, Sartre et Bachelard.

superficielles et d'autre part, les eaux profondes. Certes, chaque aspect possède ses propres caractéristiques, mais aussi ses propres connotations. Dans *S'adapter*, l'eau est représentée par la rivière et le torrent. Elle se manifeste surtout dans le deuxième récit, celui de la cadette. Quelle serait sa symbolique ? Le roman met en avant l'opposition entre l'eau de la rivière et celle du torrent : la première est calme ayant un rythme monotone, alors que la deuxième est plus agitée, turbulente.

En effet, la rivière, tout comme les pierres narratrices, est le témoin de tout ce qui se passe avec les personnages. Toutes leurs discussions, leurs promenades et leurs réflexions se déroulent devant elle. Elle assiste donc à la plupart des scènes se déroulant entre les quatre personnages : les trois protagonistes et l'enfant handicapé. Elle fait principalement partie des souvenirs des jeunes enfants. Cela fait écho à l'aîné qui reste tout le temps assis au bord de la rivière en se rappelant tous les moments vécus avec son frère mort : « Il laisse une trace. Il peut rester des heures assis au bord de la rivière²¹⁴. » Nous avons l'impression que Clara Dupont-Monod redresse dans son roman le thème de la nature provoquant la nostalgie, cher aux Romantiques du XIX^e siècle. Cela fait allusion au poème *Le Lac* de Lamartine, dans lequel la nature, omniprésente, garde les souvenirs du bonheur passé de la bien-aimée du poète.

L'eau de la rivière est décrite au début du roman comme suivant :

Ici la rivière est calme, si transparente que l'on voit le tapis de galets dorés au fond. Puis la surface se plisse et dévale en bouillons blancs qui s'écrasent dans des bassins immobiles, lesquels s'étréciront à leur tour en cascades.²¹⁵

Cette description donne une image bien positive de l'eau de la rivière. Il ne s'agit pas d'une eau lourde, profonde et morte, comme celle du lac par exemple. Au contraire, sa transparence signale sa clarté. L'on peut voir facilement tout ce qu'elle cache sans avoir besoin de plonger dans ses profondeurs pour découvrir ses zones obscures. Voilà pourquoi nous la considérons comme une eau superficielle. Cette eau s'avère être purificatrice, puisqu'elle réussit à soigner les cicatrices de la sœur cadette :

²¹⁴ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.*, p 57.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

Saisie de panique [...] [elle] entra dans l'eau. Ses baskets l'empêchèrent de glisser. Elle avança encore, il y avait l'ombre, la surface était noire, à peine ridée par le passage d'une araignée d'eau. Des milliers d'épingles piquèrent ses mollets, ses cuisses, ses hanches, malgré le short. L'eau lavait la plaie sur le tibia, les griffures sur les bras, le débardeur trempé de sueur, la peau moite et recouverte d'une mince pellicule de terre. [...] S'ouvrit en elle une question en forme de gouffre, quelques mots qui perforèrent son cœur, « Qui va m'aider ? » La rivière la lestait, la retenait de tomber tout entière dans ce gouffre.²¹⁶

Nous relevons ce passage très important dans le récit de la cadette. Cette dernière, à force de réfléchir à la situation, tombe dans son propre gouffre. Elle devient victime de son propre labyrinthe. Et c'est à ce moment-là que se manifeste le rôle de la rivière qui tente de guérir les blessures de la petite fille. « L'eau s'offre donc comme un symbole naturel pour la pureté ; elle donne des sens précis à une psychologie prolix de purification »²¹⁷ nous dit Bachelard dans son chapitre « Pureté et purification ». Le verbe « lavait » utilisé montre bien la fonction purificatrice de l'eau. La rivière élimine toutes les cicatrices, toutes les impuretés, et donc symboliquement parlant toutes les idées noires dominant le personnage concerné. Elle le protège même pour ne pas tomber dans le gouffre. Notons que le mot gouffre est ici à double sens : le gouffre sombre de la rivière et le gouffre psychologique de la fille. Nous voyons, par là, une eau purificatrice et bienveillante.

Dans le roman, l'on parle très souvent de son bruit : « le roucoulement de la rivière »²¹⁸, « le taffetas sonore de la rivière »²¹⁹, « son chuintement par-delà le mur »²²⁰, « le bruit de la rivière »²²¹. Dans son essai, Bachelard met en avant la parole de l'eau, et en particulier celle de la rivière, en disant : « Fraîche et claire est aussi la chanson de la rivière. Le bruit des eaux prend en effet tout naturellement les métaphores de la fraîcheur et de la clarté. [...] les cascades à la gaieté bruyante se retrouvent dans les paysages littéraires les plus variés²²². » Cela montre de plus en plus

²¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

²¹⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 1993, p. 153.

²¹⁸ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 102.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 119.

²²⁰ *Ibid.*, p. 137.

²²¹ *Ibid.*, p. 40.

²²² Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, op.cit.*, p. 43.

l'aspect mélioratif de cette eau, qui symbolise dans ce cas-là la gaieté et la sérénité. Ce qui justifie en quelque sorte l'habitude de l'aîné de mettre toujours son petit frère auprès de la rivière. Ce dernier qui ne peut qu'écouter trouve plaisir en entendant la symphonie de l'eau qui coule. Au « roucoulement de la rivière » s'oppose « le grondement du torrent »²²³. Nous voyons bien que l'opposition entre ces deux courants est marquée au niveau sonore. Le torrent, plus fort, plus rapide et plus agité, est colérique tout comme la protagoniste. Au tout début du récit de la cadette, l'on parle de la « dégringolade »²²⁴ du torrent. Ce mot signifie le mouvement descendant de l'eau du torrent, donc la chute. Bachelard, dans *L'Air et les Songes*, parle d'une chute symbolique et psychologique : « Nous imaginons l'élan vers le haut et nous connaissons la chute vers le bas »²²⁵. Il signale une contradiction entre la verticalité du mouvement et de sens qui est soit ascendant soit descendant. Le torrent relève plutôt de ce deuxième cas, montrant la déchéance psychique de la cadette qui n'arrive pas à supporter l'image brisée de sa famille. Nous avons ainsi une eau colérique qui pousse vers le bas. Voici une autre opposition qui se manifeste entre ces deux images de l'eau. L'eau du torrent tente, symboliquement parlant, de pousser la protagoniste vers le bas alors que l'eau de la rivière la retient debout l'empêchant de tomber. La cadette, ne se laissant pas emporter par le mouvement fort du torrent, entre en lutte contre lui, et ce en « [forçant] sa voix pour couvrir le bruit du torrent »²²⁶. C'est de cette manière qu'elle prouve qu'elle est plus forte que lui, puisque, selon elle, la colère n'est que « la force des gens debout »²²⁷. Aucune faiblesse, aucune chute ne sont alors tolérées.

Quant au murmure de la rivière, elle le considère comme signe d'indifférence. Envahie par la colère comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, elle voit que la nature ne la comprend pas justement parce qu'elle n'arrive pas à refléter son état d'âme furieux contre tout, « cette nature [...] n'entendait rien, pas même la détresse des sœurs »²²⁸. La seule fois qu'elle se sent comprise est lors d'un orage. Le montre l'exemple suivant : « Il lui semblait que la rivière grondait de joie. La cadette attendait le tonnerre et la pluie. Car enfin elle se sentait comprise »²²⁹. Dans ce petit exemple, nous voyons une autre facette de l'eau : c'est bien l'eau violente dont il est

²²³ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 48.

²²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²²⁵ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 108.

²²⁶ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 88.

²²⁷ *Ibid.*, p. 68.

²²⁸ *Ibid.*, p. 73.

²²⁹ *Ibid.*, p. 69.

question et qui ressemble à notre cadette révoltée. L'eau de la rivière est en colère tout comme la protagoniste qui, elle aussi, est en colère. Le signale le verbe « grondait ». Si la cadette se sent comprise, c'est parce qu'elle trouve enfin une communication directe avec la nature en général et la rivière en particulier, une communication qui se montre coléreuse. Cette image symbolique illustre avec excellence la révolte d'une âme blessée. Bachelard consacre un chapitre entier à l'eau violente dans son livre. Ce qu'il dit peut nous servir comme appui : « L'eau violente est un des premiers schèmes de la colère universelle »²³⁰, puisqu'elle touche les éléments qui l'entourent.

Le murmure de la rivière qui signifiait l'indifférence pour la protagoniste, ne l'est plus à la fin de son récit, donc au moment de l'enterrement de l'enfant handicapé : « [...] et pour la première fois, ce murmure ne disait pas l'indifférence, mais la permission. Il disait : tu peux lâcher prise²³¹. » La cadette écoute la parole de l'eau qui la guide. L'eau de la rivière, dans ce cas-là, parle. Nous sommes alors devant une imagination parlante de l'élément. Il est vrai que le mot « murmure » souligne déjà cette capacité, mais dans l'exemple que nous venons de citer, cette tendance à parler paraît plus claire. Il se peut que la cadette arrive finalement à déchiffrer le bruit de la rivière, elle comprend enfin ce qu'il veut dire. Ce courant d'eau s'avère être une maîtresse pour la sœur, en atteste le mot « permission ». Nous voyons très bien à travers cette image onirique que l'eau de la rivière détermine les comportements de la protagoniste. Une fois l'enfant enterré, elle peut finalement « lâcher prise », et donc abandonner sa colère, accepter paisiblement le changement.

Grâce à cette analyse faite de l'élément eau selon l'imaginaire de Bachelard, nous observons un parallélisme existant entre cet élément et les personnages, notamment la cadette. Nous pouvons clairement parler d'ambivalence puisqu'elle possède plusieurs aspects dans notre corpus : tantôt elle est calme comme c'est le cas de l'eau de la rivière, tantôt elle est trop agitée et rapide comme c'est le cas de l'eau du torrent. Chacune de ces deux composantes de la nature a ses propres connotations, et par la suite sa propre symbolique. À l'instar de l'eau qui accompagne les personnages, la montagne occupe, elle aussi, sa place et sa fonction. Cette forme majestueuse de la pierre est la plus dominante parmi les autres éléments évoqués, ce qui montre son influence sur les protagonistes. Comme tout élément naturel, elle possède également ses propres

²³⁰ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op.cit.*, p. 200.

²³¹ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.*, p. 102.

caractéristiques. Comment les trois protagonistes la perçoivent-ils ? Est-elle représentée de la même manière dans tout le roman ? Quelle relation tisse-t-elle avec les protagonistes ?

2) La montagne : dureté, endurance, protection

La pierre, élément dur de la Terre, se manifeste d'une façon double dans le roman : à travers la montagne omniprésente, faite de schiste et les pierres de la cour, les narratrices de l'intrigue. Son ambivalence est claire : tantôt elle paraît dure et indifférente vis-à-vis des personnages, tantôt elle est protectrice montrant ainsi son aspect féminin maternel. Nous avons évoqué dans notre première partie la symbolique des pierres narratrices, en disant qu'elles sont à l'image de la fratrie. Dans ce dernier point de notre travail, nous allons nous intéresser surtout à la symbolique de la montagne tout en analysant les images par le biais desquelles elle se manifeste.

La montagne, tout comme la rivière et les autres éléments de la nature, est également le témoin de cette histoire. Le prouve un exemple situé dans la dernière partie du livre : « Tous deux avaient leurs marches dans la montagne, leurs conversations²³². » La montagne peut donc tout savoir en se basant sur les discussions faites par les personnages. Personnifiée dès le début du roman, nous la voyons en train de surveiller nos protagonistes sans agir, la raison pour laquelle l'on parle beaucoup dans l'intrigue de son indifférence. Sa quiétude, qui persiste quoi qu'il en soit, est à maintes reprises évoquée dans le texte. Cette forme majestueuse de la pierre revêt plusieurs symboles. Afin de faciliter notre analyse, nous allons progresser suivant les différentes représentations symboliques de cette dernière.

Commençons, tout d'abord, par le fait qu'elle soit personnifiée. Nous lisons dans la première page du texte : « Les montagnes ressemblaient à des matrones veillant sur le transat, les pieds dans les rivières et le corps nappé de vent²³³. » Tout comme les êtres humains, la montagne des Cévennes possède des pieds fortement fixés dans les rivières, avec un corps qui ne cesse d'être frappé par le vent. Or ce corps si dur et si solide se trouve-t-il influencé par ce vent, symbole du chaos ? Cette personnification de la montagne non seulement lui offre des traits humains, mais aussi elle lui permet de se sentir supérieure par rapport aux autres éléments. Cette petite description montre sa forme majestueuse. En effet, selon *Le Dictionnaire des symboles*, la montagne n'est que signe de majesté. Nous citons : « En tant qu'elle est haute, verticale, élevée, rapprochée du ciel,

²³² *Ibid.*, p. 135.

²³³ *Ibid.*, p. 10.

elle participe du symbolisme de la transcendance [...]»²³⁴. La structure de cet élément est ainsi mise en valeur en vue de sa verticalité et son sommet qui est placé vers le haut. La montagne, ayant son sommet vers le haut tout comme la pointe de la flèche, se trouve, par là, positivement connotée. La hauteur dont elle bénéficie lui permet de veiller sur tous les éléments, mais aussi sur toutes les personnes qui l'entourent. Cette idée est dominante dans le texte, comme l'indique la comparaison « Les montagnes ressemblaient à des matrones veillant sur le transat ». Revenons, avant tout, à l'utilisation du substantif « matrones ». Ce dernier porte en lui une signification très importante : la matrone est une femme âgée, mûre, capable d'imposer son autorité et de gouverner sa famille. Cette même image s'applique parfaitement à la montagne décrite dans le roman. S'annoncent, par là, la notion de l'autorité de cette montagne qui « avait traversée toute l'Histoire »,²³⁵ mais aussi l'idée de son aspect maternel protecteur – une image que nous allons voir par la suite. Nombreuses sont les images montrant l'autorité de la montagne : « La montagne imposait son roulis » (p. 10), « la montagne manifestait sa présence » (p. 16), « elles dictaient leur lois » (p. 43). Toutes ces phrases montrent la supériorité voire la souveraineté de cette forme de pierre gigantesque par rapport aux autres éléments et même vis-à-vis des personnages qui s'y trouvent. La façon dont elle est peinte témoigne d'une certaine dureté. L'exemple suivant nous sert comme preuve : « Les sciences étaient comme la montagne, posées la que cela plaise ou non, insensibles aux chagrins²³⁶ ». Cela montre l'intransigeance de la montagne qui ne réagit pas face au malheur qui envahit la fratrie. Voilà pourquoi, on la considère dans le roman comme « indifférente ». En dépit du chaos qui vient bouleverser l'équilibre de la famille en général et de la fratrie en particulier, elle ne fait rien, elle ne tente même pas de consoler les protagonistes « la montagne [n'avait] pas de cure » (p. 121). C'est bien sa stratégie de leur apprendre l'endurance.

Cette dureté dont il est question n'est, en fait, qu'une apparence. Au tout début de la première partie, le texte braque la lumière sur l'aspect formel de la pierre composant la montagne : « Ses parois étaient faites de schiste, une pierre si friable qu'il est impossible de la tailler²³⁷ ». Partant de là, nous constatons la faiblesse intérieure que l'apparence dure de la montagne est en train de dissimuler. Elle est prête à s'effondrer, cependant elle essaie de résister. Cette idée d'endurance est également traitée par Bachelard, dans *La Terre ou les Rêveries de Volonté*, qui

²³⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 645.

²³⁵ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, op.cit., p. 132.

²³⁶ *Ibid.*, p. 43.

²³⁷ *Ibid.*, p. 16

présente dans la première partie de l'ouvrage l'idée de la dialectique entre le dur et le mou, tout en faisant de la matière dure une image de la « résistance ». Il parle exactement de tout un « monde résistant »²³⁸. Tel est le cas de cette montagne qui paraît toujours forte, toujours dure, intransigeante. Il s'agit bien de sa façon d'apprendre aux trois frères et sœurs de résister, de s'adapter, et donc de faire *avec*.

Le plus grand de la fratrie s'avère être le personnage le plus influencé par la puissance de la montagne. D'ailleurs, si nous lisons bien le début de la première partie consacrée à l'aîné, nous remarquerons nettement le parallélisme dressé entre le portrait du protagoniste et la description de la montagne :

- « Les montagnes ressemblaient à des matrones veillant sur le transat » (p. 10) / « Intransigeant, [l'aîné] veillait sur sa cadette » (p. 13)
- « La montagne imposait son roulis » (p. 10) / « [L'aîné] imposait ses règles équitables à leurs nombreux cousins, exigeait de ses camarades courage et loyauté » (p.13).
- « D'où lui venait cette assurance, personne n'aurait su le dire, sauf à penser que la montagne avait infusé en lui une forme de dureté » (p. 13).

À travers ces derniers exemples, nous pouvons voir clairement la ressemblance entre la montagne et l'aîné. De plus, nous avons les mêmes termes qui se répètent et qui sont utilisés pour qualifier les deux. L'espace extérieur devient alors intériorisé par ce personnage. Nous comprenons, dès lors, la raison pour laquelle l'aîné place l'endurance en dessus de tout. C'est la puissance de la montagne qui s'est émergée en lui. Nous comprenons aussi pourquoi « D'instinct, il posa sa main sur l'épaule de sa sœur en un réflexe de protection »²³⁹. Le complément circonstanciel de manière « D'instinct » placé en tête de la phrase, suivi du mot « réflexe » révèlent que ce geste de protection, le personnage le fait inconsciemment et d'une manière spontanée. Son comportement et sa personnalité sont le fruit de l'appivoisement de la montagne. La phrase qui vient quelques pages après accentue notre idée : « Sa ligne de route, c'était de faire comme la montagne,

²³⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 17.

²³⁹ Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, p. 33.

protéger²⁴⁰. » Nous avons, dans ce cas, une comparaison très claire qui souligne la similitude des deux personnages²⁴¹.

Certes, l'idée de la protection se rattache vivement à l'image maternelle de l'élément qui s'apparente à une mère, en train de protéger les personnages, ses enfants. Déjà, le fait de veiller tout le temps sur ces derniers montre l'intérêt qu'il possède envers eux. Malgré sa dureté et sa quiétude signalant son indifférence, la montagne se trouve intimement liée à ses habitants. Et là, nous ne pouvons oublier l'idée avancée par Bachelard dans son deuxième tome relatif à l'élément terre *La Terre ou les Rêveries du Repos*. Il s'agit de l'intimité de la matière, une notion qui peut nous servir pour interpréter l'image de cette matière maternelle. En effet, la montagne-mère ou plutôt la pierre-mère se révèle surtout lors de la mort de l'enfant handicapé. Nous lisons :

Puis on monta lentement dans la montagne, car ici les morts sont enterrés en son sein [...] Lorsque le cercueil s'enfonça dans le ventre de la montagne, il fut traversé d'une crainte, si vive qu'il en ressentit la morsure : « Pourvu qu'il n'ait pas froid. » Puis, les yeux rivés sur la terre qui avalait lentement l'enfant, conscient qu'il tenait là le dernier adieu, il lui fit une promesse que personne n'entendit : « Je laisserai ta trace. »²⁴²

Nous avons traité le même passage dans notre chapitre précédent pour nous intéresser aux émotions vécues par le personnage en question. Alors que maintenant, l'analyse prend une autre dimension et se penche sur le rôle de l'espace dans toute cette atmosphère. Remarquons la présence du mot « sein » renvoyant à la montagne. D'ailleurs, la scène relatée trace l'idée de pénétrer au fond de la matière, ici la pierre ou la montagne. Cela rappelle l'étude bachelardienne qui examine les images terrestres qui s'inscrivent sous le signe du « dans », c'est-à-dire les images du repos, du refuge et de l'enracinement. Toute cette variété a en commun le mouvement vers le fond de la matière, qui semble être source de repos. Dans ce cas, on pénètre dans la matière non pour la découvrir, mais pour y habiter, trouver son repos. Parmi ces images, nous citons la maison, le ventre et la grotte. L'image qui nous intéresse, dans ce cas-là, est celle du ventre. Dans l'exemple ci-dessus, l'on parle du « ventre de la montagne » et de la terre qui avale le défunt, deux indices

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁴¹ Nous pouvons considérer la montagne comme personnage, puisqu'elle est omniprésente dans tous les épisodes du roman, surtout qu'elle est tout le temps personnifiée.

²⁴² Clara Dupont-Monod, *S'adapter, op.cit.*, pp. 53-54.

qui nous permettent de parler du « complexe de Jonas »²⁴³. Ce dernier marque toutes les figures du refuge, de bien-être doux et chaud, c'est « un absolu de l'inconscient heureux »²⁴⁴. Le ventre, la première cavité habitée par l'homme, n'est qu'un abri. Ici, l'enfant est avalé par la terre. Le verbe n'est pas à négliger. « Avaler » n'est pas comme « croquer » ou « dévorer ». Il n'exprime aucune férocité. L'image décrite dans ce cas n'est pas effrayante. Au contraire, la terre (la montagne) avale lentement l'enfant pour ne pas lui faire du mal.

Ceci dit, en dépit de la dureté et l'indifférence de la montagne, elle paraît tout de même protectrice. Nous avons montré son effet sur le personnage de l'aîné. Est-ce aussi le cas pour les deux autres frères et sœurs ? En fait, la cadette, en colère contre toutes les lois élémentaires, ne supporte pas l'indifférence de la nature. Sa façon d'être *contre* touche les éléments naturels qui l'entourent : « [La cadette] partit donner des coups contre la montagne²⁴⁵. » La matière dure invite la protagoniste à agir. Plus la matière est dure, plus l'homme est stimulé à entrer en lutte avec elle pour prouver sa force et sa volonté de la vaincre. Voulant se défendre et se venger, se trouvant sans outil qui lui permette de combattre l'élément en question, elle ne fait que frapper par son pas furieux la montagne. C'est ce que Bachelard appelle « la psychologie du contre »²⁴⁶. La révolte de la cadette apparaît encore une fois, mais en prenant toute une autre forme. Ce n'est qu'en devenant mature, qu'elle comprend que « les lois élémentaires ne s'excusent pas »,²⁴⁷ mais aussi « ne condamnent pas »²⁴⁸. Elle constate finalement que ce n'est qu'en comprenant le message venu de la nature qu'elle peut être en paix avec soi et avec les autres. Quant au dernier, on le trouve émerveillé par la puissance de la montagne sans pour autant se résigner. Au contraire, ce « sorcier » la transforme par le biais de son imagination à son image : « Sans doute avait-il admit que la montagne est sorcière, ou princesse médiévale, ogre doux [...] »²⁴⁹. Il perçoit cette dernière en tant que personnage merveilleux, tout comme lui. Sa maturité précoce lui permet de comprendre l'intransigeance. Le dernier aime la vie et réussit à tisser un lien fort et agréable avec tout ce qui l'entoure – famille, montagne et animaux. Il aime, non seulement découvrir l'intimité des

²⁴³ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos*, *op.cit.*, p. 129.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

²⁴⁵ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.*, p. 89.

²⁴⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, *op.cit.*, p. 92.

²⁴⁷ Clara Dupont-Monod, *S'adapter*, *op.cit.*, p. 121.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 109.

hommes²⁵⁰, mais aussi explorer celles des pierres : « Il soulevait toujours les pierres, conscient qu'en dessous la vie grouillait²⁵¹. » Et là, nous pouvons parler de la dialectique du dedans et du dehors mise en avant par Bachelard dans sa *poétique de l'espace* et qui est également développée dans *La Terre ou les Rêveries du Repos*. Cette réflexion repose principalement sur l'opposition entre l'extérieur qui paraît calme et monotone et l'intérieur animé, agité. Le dernier réussit à déchiffrer le message des montagnes (donc de la pierre) et ce en se focalisant sur son intimité chaleureuse et protectrice, pleine de vie. C'est grâce à sa sagesse et sa vision profonde des choses qu'il arrive à respecter la nature, la comprendre et la considérer comme une amie, « il ne s'était jamais senti seul »²⁵²...

Somme toute, nous constatons que la montagne possède une variété de symboles que nous ne pouvons guère négliger. Quelle que soit la signification qu'elle revêt, elle est toujours présente autour des personnages, en train de les guetter. Malgré sa dureté, elle s'avère être protectrice des jeunes enfants. Par ailleurs, c'est bien sa dureté, sa résistance qui poussent nos héros à l'imiter, elle leur apprend ainsi à s'adapter. Même si la cadette paraît contre la montagne et même contre tous les constituants de la nature, elle finit par céder et comprend le message caché derrière toute cette intransigeance. Le dernier le plus sage, quant à lui, respecte dès le début cette nature qui s'impose aux hommes. Il réussit directement à déchiffrer ses codes, puisqu'il possède cet œil profond qui lui permet de détecter l'intimité cachée au fond de ces éléments naturels, et même de ses frères et sœurs, comme nous l'avons montré dans notre chapitre précédent.

Toute cette étude réalisée sur l'espace ne montre qu'une seule chose : son effet sur les trois protagonistes surtout au niveau moral. La manière dont ce pays s'impose avec sa nature et tous ses éléments invite les héros au fait d'accepter tout d'abord sa supériorité et ensuite la situation de leur frère handicapé mort, mais toujours présent. Il s'agit donc d'une adaptation géographique qui mène à une autre psychologique. En respectant l'autorité de la nature, en comprenant son message, les personnages arrivent à se réconcilier avec eux-mêmes et avec leur entourage. Faire partie de cet espace constitue, de ce fait, toute une expérience qui leur permet d'atteindre un certain niveau de maturité qui, de son côté, les aide à s'adapter. Ceci dit, nous pouvons considérer cette nature

²⁵⁰ « Il percevait l'épaisseur humaine très facilement » p. 115.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 110.

²⁵² *Ibid.*

cévenole comme une médiatrice qui mène les protagonistes à réussir tout ce cheminement de résilience.

Conclusion

Fascinée par les figures marginales, Clara Dupont-Monod se penche, dans *S'adapter*, sur les « oubliés [de] l'histoire »²⁵³ : l'aîné, la cadette et le dernier, trois enfants qui tentent de s'adapter à la naissance d'un petit frère handicapé.

Sous le choc, ils essaient de résister et d'accepter cette situation cauchemardesque dans laquelle ils se trouvent. Chacun d'entre eux fait preuve de maturité, de courage, mais surtout d'endurance, montrant ainsi sa forte capacité à surmonter les difficultés de la vie. La raison pour laquelle nous parlons de « résilience », puisque chaque membre de cette fratrie réussit à retrouver son équilibre et à reprendre positivement le cours de sa vie.

Écrivaine de son temps, Dupont-Monod retrace tout l'itinéraire suivi par les protagonistes, et ce en variant et même en renouvelant la technique de son écriture. Le montrent les différentes structures narratives employées ainsi que le style à la fois poétique et symbolique. En effet, le reflet de ce parcours intérieur se voit clairement par le biais de différents moyens.

La temporalité du roman, en dépit de son imprécision, permet de suivre l'évolution de nos trois héros, d'une façon double : tantôt au niveau de l'âge, tantôt au niveau moral. Le rythme accéléré du temps ne nous empêche pas de percevoir la progression des personnages. C'est à travers le passage rapide du temps que nous remarquons la transition entre leur état initial, de perte et de confusion, et leur état final témoignant d'une certaine stabilité notamment émotionnelle. L'originalité du roman apparaît surtout au niveau des scènes réapparaissant d'une partie à l'autre. Dans chaque récit, nous voyons bien des épisodes qui se répètent sans pour autant provoquer l'ennui à celui qui les lit. Chaque répétition est accompagnée soit d'un ajout soit d'une modification dépendant du personnage, nous donnant ainsi l'occasion d'opérer facilement les changements au niveau de leurs personnalités.

Un autre paramètre important nous aide à entendre la voix de nos protagonistes : il s'agit bien des pierres sèches de la cour prenant en charge la narration de l'intrigue. À la fois interne et externe à la diégèse, ce narrateur hors norme épouse le regard de chaque membre de la fratrie. Par focalisation interne, il plonge dans la tête de chacun et transmet ainsi toutes les pensées qui le tourmentent, toutes les émotions complexes qu'il ressent. Par là, nous avons le même événement

²⁵³ *Ibid.*, p. 12.

qui se raconte différemment dans les trois récits, dépendant de la perspective de chaque personnage. De ce fait, la voix narrative se trouve mêlée à celle des trois frères et sœurs, donnant naissance à une sorte de polyphonie moderne. Par le biais de ce jeu de perception, le narrateur donne la chance aux trois délaissés de s'exprimer librement, et donc de se faire entendre et remarquer.

La façon dont leur portrait est forgé accapare l'attention de tout lecteur. Nos jeunes enfants ne sont point nommés tout au long du roman. Aucune périphrase ne leur est attribuée. Tout cela est sûrement voulu par l'écrivaine elle-même qui, pour offrir à son texte une touche universelle, désigne ces êtres de fiction par leur position dans la famille. Partant de là, la place que chacun possède le sert comme pièce d'identité, puisqu'elle définit son caractère, et trace sa personnalité. Cette désignation générale nous laisse connaître leurs rôles dans l'intrigue, et en même temps, elle ouvre la voie à ce qu'ils vont vivre comme émotions durant cette aventure principalement psychologique.

Les émotions de ces derniers sont représentées d'une façon vivement riche dans le texte. N'oublions pas que nous abordons l'idée de la résilience. Il est donc normal de voir toute une complexité émotionnelle vécue par les héros. Parlons, tout d'abord, du vocabulaire poétique et varié de l'écrivaine qui parvient, par excellence, à dessiner les sentiments en cours d'évolution. Nous avons l'impression que nous lisons un texte brodé par gradation. Nous voyons bien la montée des sentiments propres à chaque personnage. Pour l'aîné, c'est bien l'inquiétude monstrueuse qui tisse sa vie. La cadette, quant à elle, est menée par sa colère qui la maintient verticale. Le dernier, lui, est victime de tout un mélange émotionnel : regret, honte, culpabilité et responsabilité vis-à-vis de son frère mort et de sa famille. Les moments de joie n'apparaissent qu'à la fin du roman signalant une fin heureuse, puisque ces trois derniers se montrent « réparés ». Toutes ces réactions hétérogènes, hybrides, sont illustrées d'une façon subjective et se manifestent par le moyen de plusieurs procédés stylistiques utilisés par l'auteur.

La peinture de l'espace cévenol nous permet, à son tour, d'observer les différentes émotions des personnages. La thèse de Clara Dupont-Monod est bien claire : l'individu est le fils de l'espace qui l'englobe. Cela se montre clairement dans notre corpus puisque les enfants sont bel et bien influencés par l'espace des Cévennes. En évoquant les Cévennes, nous ne pouvons que nous rappeler sa nature puissante, indifférente, autoritaire, mais aussi protectrice. Dans le texte,

elle s'apparente à un guide qui oriente et renseigne les personnages. Qu'il soit à travers la montagne, la rivière ou même le torrent, elle leur apprend l'endurance, ce qui signifie supporter le chaos et ses perturbations. La cadette, ne supportant pas l'autorité du cadre naturel, se révolte contre lui jusqu'à ce qu'elle comprenne le fait qu'elle doit se résigner à ce qu'il lui dit. L'aîné, en s'approchant surtout de la montagne majestueuse, apprend à protéger les êtres les plus faibles, et à accepter le changement sans plainte. Le dernier, quant à lui, arrive à voir l'intimité cachée derrière tout élément naturel. Pour lui, la nature est son amie, son alliée. Ceci dit, chacun perçoit l'espace à sa propre manière. Et en même temps, l'apprivoiser forme toute une expérience pour nos jeunes et les mène à s'adapter.

Par ce présent travail, nous avons pu analyser une fiction romanesque dont la thématique s'inscrit dans la veine de la littérature thérapeutique, étant donné qu'elle met en scène des personnages en difficulté, souffrants, en train de se reconstruire moralement et psychologiquement, et donc de se soigner.

Dans son ouvrage, Alexandre Gefen propose une autre forme de cette littérature réparatrice : celle de l'écriture de soi témoignant d'un *moi* dépressif qui cherche à guérir par le biais de l'écriture. Tel est le cas de Delphine de Vigan qui se cherche à travers l'écriture, tente de retrouver la paix avec soi, sans jamais échapper à l'autodestruction. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit* et *D'après une histoire vraie*, l'écrivaine contemporaine se dénude devant son public dans une forme hybride mélangeant toutes les formes de l'écriture de l'intime.

Bibliographie

Corpus :

Dupont-Monod, Clara, *S'adapter*, Paris, Stock, réédité par Le Livre de Poche, 2022, 144 p.

Ouvrages critiques :

- Monographies imprimées :

Anaut, Marie, *La résilience : Surmonter les traumatismes*, Paris, Armand Colin, 2003.

Bachelard, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

———, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 1993.

———, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.

———, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2020.

———, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1947.

———, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968.

Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.

Carrier, Maria, *Handicaps : Paroles de frères et sœurs*, Paris, Éditions Autrement, 2005.

Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1990.

———, *Coming to terms: The rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1990.

Cyrulnik, Boris, *Les vilains petits canards*, Paris, Odile Jacob, 2004.

———, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1999.

Dock, Samuel, *L'enfant thérapeute*, Paris, Éditions Plon, 2023.

Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961.

Gefen, Alexandre, *Réparer le monde : La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

———, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

———, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Golberg, Jacques, « Vocabulaire et formes de la culpabilité », *La Culpabilité : axiome de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 29-56.

Goldenstein, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Paris, De Boeck Supérieur, 2005.

Grandjean, Pernelle, *Construction identitaire et espace*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Haesevoets, Yves-Hiram L., *Traumatismes de l'enfance et de l'adolescence : Un autre regard sur la souffrance psychique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2016.

Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Sciences Humaines », 1977, p. 115-180.

———, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

———, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2020.

Korff-Sausse, Simone, *Figures du handicap : mythes, arts, littérature*, Paris, Payot & Rivages, 2010.

Patron, Sylvie, *Le narrateur : Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2016.

Revaz, Françoise, *Introduction à la narratologie : Action et narration*, Paris, De Boeck Supérieur, 2009.

Ricoeur, Paul, *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, 1983.

———, *Temps et Récit II : La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

Ringler, Maurice, *L'enfant différent : Accepter un enfant handicapé*, Paris, Dunod, 2001.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

Romano, Hélène, *L'enfant face au traumatisme*, Paris, Dunod, 2020.

Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1974.

Scelles, Régine, *Liens fraternels et handicap : De l'enfance à l'âge adulte, souffrances et ressources*, Toulouse, Éditions Érès, 2010.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

- Livres électroniques

Camus, Audrey et Bouvet, Rachel (dir.), *Topographies romanesques*, [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, URL : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.pur.38336> (consulté le 10/05/2023).

Keirse, Manu, *Faire son deuil, vivre un chagrin*, [en ligne], Paris, De Boeck Supérieur, 2022, URL : <https://www.cairn.info/faire-son-deuil-vivre-un-chagrin--9782807328587.htm> (consulté le 01/05/2023).

- Ouvrages collectifs

Bouloumié Arlette et Trivisani-Moreau, Isabelle (dir.), *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, Paris, Éditions Imago, 2005.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, R. Laffont, 1998.

Cyrulnik, Boris et Duval, Philippe (dir.), *Psychanalyse et Résilience*, Paris, Odile Jacob, 2006.

——— et Séron, Claude (dir.), *La résilience ou comment renaître de sa souffrance*, Paris, Ed. Fabert, 2008.

Dion, Robert et Mercier, Andrée (dir.), *La construction du contemporain : Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Les Presses universitaires de Montréal, 2019.

Gardou, Charles et al., *Frères et sœurs de personnes handicapées*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès, 1997.

Pier, John et Berthelos, Francis, *Narratologies contemporaines : Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010.

- Autres romans consultés

Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Flammarion, 2006.

- Articles imprimés

Bourrat, Marie-Michèle et Olliac, Bertrand, « Enfance et traumatisme psychique : la mise en récit, un chemin de la résilience », *L'information psychiatrique*, Vol. 90 (6), 2014, p. 447-456.

Rabatel, Alain, « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature*, Vol. 3 (163), 2011, p. 108-138.

- Articles électroniques

Conrath, Patrick, « Vivre le handicap », *Le Journal des psychologues*, [en ligne], Vol. 1 (304), 2013, p. 12, URL : <https://doi.org/10.3917/jdp.304.0012> (consulté le 01/05/2023).

Tristan, Frédéric, « Traumatisme, écriture et fiction », *Imaginaire & Inconscient*, [en ligne], Vol. 4 (12), 2003, p. 7-12, URL : <https://doi.org/10.3917/imin.012.0007> (consulté le 15/04/2023).

- Source audiovisuelle

« Clara Dupont-Monod : un conte de Noël », *Youtube*, publié par France Culture le 21 décembre 2021, URL : https://youtu.be/7tYeMka_u6g (consulté le 01/04/2023).

Table des matières

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION.....	3
PREMIERE PARTIE : LA CONSTRUCTION DU ROMAN	6
CHAPITRE I : LA TEMPORALITE FLOUE ET ATYPIQUE DU ROMAN	7
A- <i>Qu'est-ce que la temporalité romanesque ?</i>	8
B- <i>S'adapter : un récit semblable à celui d'un conte</i>	10
1) L'ordre	13
2) La vitesse de la narration	17
3) La fréquence	20
CHAPITRE II : LA POLYPHONIE DU ROMAN : QUI RACONTE ? QUI PERÇOIT ?	25
A- <i>Un narrateur « fantastique »</i>	26
1) L'épigraphe.....	27
2) Au sein du texte : entre position et fonction.....	28
B- <i>La focalisation : trois points de vue divergents</i>	31
CHAPITRE III : LES PERSONNAGES : UNE IDENTITE PARTIELLEMENT INDEFINIE	37
DEUXIEME PARTIE : LA REPRESENTATION DES EMOTIONS	44
CHAPITRE IV : S'ADAPTER : UNE HETEROGENEITE DE SENTIMENTS	45
A- L'inquiétude : l'ennemi éternel de l'aîné	46
B- La colère de la cadette	52
C- Le dernier : regret, culpabilité, responsabilité	58
D- La joie : signe d'une réussite	62
CHAPITRE V : LA POETIQUE DE L'ESPACE	66
A- <i>La représentation significative des Cévennes</i>	67
B- <i>Le pouvoir de la nature</i>	70
1) L'ambivalence de l'eau	71
2) La montagne : dureté, endurance, protection	76
CONCLUSION	83
BIBLIOGRAPHIE	86
TABLE DES MATIERES	89