



France Grenaudier-Klijn

# UNE LITTÉRATURE DE CIRCONSTANCES

Texte, hors-texte  
et ambiguïté générique  
à travers quatre romans  
de Marcelle Tinayre

Peter Lang

The background of the cover is a dark, heavily textured surface, possibly a piece of weathered metal or stone, with various shades of blue, grey, and black. In the upper right quadrant, there is a vertical piece of light-colored, weathered wood. The wood is roughly rectangular and has a rough, splintered texture. It is tied with a thin, light-colored string or twine that forms a simple knot around its middle. The lighting is dramatic, highlighting the textures of both the wood and the background.

**France Grenaudier-Klijn**

# **UNE LITTÉRATURE DE CIRCONSTANCES**

**Texte, hors-texte  
et ambiguïté générique  
à travers quatre romans  
de Marcelle Tinayre**

**Peter Lang**

# Introduction

## Du «non genre» à l'hybridité générique

*L'originalité du romancier n'est pas dans la nouveauté de ses idées. Elle est dans la forme qu'il leur donne.*<sup>1</sup>

Ce projet est né d'un effet de surprise, celui qu'entraîna la découverte concomitante des romans de Marcelle Tinayre et des comptes rendus qui y furent consacrés du vivant de leur auteure. Il apparaissait en effet des différences marquantes entre mes propres impressions de lecture, et celles dont témoignaient les commentaires des critiques s'étant intéressés aux romans au moment de leur parution. Si j'étais pour le moins déconcertée par ces textes ambigus, au discours contradictoire, tiraillés entre l'assentiment aux codes érigés par la *doxa* et la critique sociale, nombre de critiques semblaient avoir ignoré les subtilités d'une œuvre profondément ambivalente. A quoi tenait le décalage apparaissant entre deux lectures focalisées sur un même corpus? Quoique plus d'un demi-siècle sépare ces deux temps de lecture, il paraissait difficile de mettre ces contrastes au seul compte d'une quelconque évolution des idées. La spécificité du cadre co-textuel et la nature des critères de valeur ayant servi aux deux lectures se révélaient par contre une explication plus plausible. Comment autrement espérer comprendre la sévérité de certains commentaires où ne cessent de transparaître les *a priori* et les préjugés d'un microcosme littéraire largement voué à l'ordre androcentrique et peu enclin à reconnaître les mérites des œuvres de femmes.

1 Marcelle Tinayre. *La Femme et son secret* (Paris: Flammarion, 1933) 42.

## *L'œuvre et son contexte*

La critique littéraire des années 1895-1905 fut parfois féroce, souvent indifférente, toujours subjective à l'égard de Marcelle Tinayre. Qui-conque souhaite comprendre la nature des articles initialement consacrés à ses romans, expliquer la relégation imposée à l'auteure comme à l'œuvre, et apprécier à leur juste valeur les quelques vingt-deux ouvrages qui la composent, doit donc tenir compte du cadre idéologique et socioculturel au sein duquel ces récits furent rédigés, publiés, critiqués et lus. Pour cela, il faut pénétrer le subtil réseau d'influence opérant entre l'objet artistique et l'espace-temps dans le-quel il a été créé, et inclure à l'analyse textuelle ce que Aron Kibédi-Varga, Tzvetan Todorov, et surtout Mikhaïl Bakhtine appellent le «hors-texte»:

Le domaine littéraire et, plus largement, celui de la culture (dont on ne peut séparer la littérature) constitue le contexte indispensable de l'œuvre littéraire, et de la position, en son sein, de l'auteur; hors de ce contexte, on ne peut comprendre ni une œuvre, ni les intentions de l'auteur qu'elle reflète.<sup>2</sup>

Se replacer dans la France des années 1895-1905, c'est songer tout à trac à l'affaire Dreyfus et aux remous de la Troisième République, aux Impressionnistes et aux frères Lumière, à la montée des futurs pères fondateurs de la *Nouvelle Revue Française* et à la disparition des vieux maîtres tels que Loti, France ou Bourget. C'est plus rarement se remémorer celles qui, pourtant fort nombreuses, publiaient alors. En 1894, rappelle Béatrice Slama, l'écrivain Octave Uzanne recense les noms de «1219 femmes inscrites à la Société des gens de lettres et de 32 inscrites à la Société des auteurs dramatiques»<sup>3</sup>. A la même époque, la communauté regroupant écrivains, critiques, historiens de la littérature et éditeurs connaît des heures difficiles. La confusion, l'im-

2 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978) 396.

3 Béatrice Slama, «Femmes écrivains», *Misérable et glorieuse. La Femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, ed. Laure Adler (Paris: Fayard, 1980) 214. Information puisée chez Octave Uzanne, *Nos contemporaines* (Paris: Librairies-Imprimeries réunies, 1894).

puissance et la dépréciation semblent avoir été les mots d'ordre d'une époque littéraire en pleine transition, manifestement désarçonnée, et laissant apparaître tous les symptômes d'une crise. Les écoles et les courants se multiplient sans pour autant qu'un chef de file ou qu'un mouvement ne prenne les rênes de la littérature française. Ainsi, remarque Michel Raimond: «Passé 1890, le roman devenait (ou redevenait) historique, romanesque, symboliste, imaginatif, social, politique, psychologique, naturaliste, on n'en finirait pas d'énumérer ses tentations.»<sup>4</sup> Pour parer à cette impasse, la critique n'a de cesse d'inventer de nouveaux labels, opérant à la manière d'un collectionneur épinglant consciencieusement les lépidoptères capturés. Il n'est que de consulter les taxinomies publiées par André Billy, Eugène Montfort, René Lalou, Marcel Braunschwig, Albert Thibaudet, Christian Sénéchal, Alphonse Séché ou Fernand Baldensperger pour constater l'inventivité des exégètes.

Faute d'expliquer de manière probante la nature des récits ainsi désignés, l'abondance du métadiscours critique sur le roman trahit surtout la volonté de maîtriser, par le biais de l'étiquette générique, un objet qui ne cesse de se dérober. Or si les œuvres des romanciers étaient volontiers passées au crible des typologies les plus diverses, il en allait tout autrement des textes écrits et publiés par les écrivaines. Loin de s'attarder sur la multiplicité des genres auxquels il était possible de rattacher les romans publiés par des femmes, les critiques reléguaient ceux-ci sous l'égide commode, mais néanmoins inepte, de «roman féminin» ou de «littérature féminine», concepts grâce auxquels, font remarquer Béatrice Slama et Carmen Boustani, il fut ainsi possible d'institutionnaliser «la différence comme infériorité»<sup>5</sup>:

La formule «roman féminin» est d'importance. Elle souligne elle-même les dimensions culturelles et naturelles de la question. En réalité, le terme «féminin» entraîne des connotations qui peuvent porter préjudice du fait qu'il n'a jamais

- 4 Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (Paris: José Corti, 1968) 49.
- 5 Béatrice Slama, «De la «littérature féminine» à «l'écrire-femme». Différence et institution», *Littérature* 44 (1981) 52.

été question de parler du «roman masculin» pour des romans écrits par des hommes. Cette opposition suppose une supériorité idéologique ou réelle du masculin sur le féminin, de sorte qu'on peut parler d'une certaine hiérarchie du genre, à la manière d'une hiérarchie du sexe.<sup>6</sup>

Or, aussi bancales et sémantiquement vides l'un que l'autre – l'émergence de la pensée féministe a permis aujourd'hui de les reformuler<sup>7</sup> – ces labels ne nous renseignent en rien sur la matière romanesque propre aux récits féminins. Ils nous en apprennent par contre beaucoup sur la misogynie dominant les cercles littéraires. Admettre que les auteures possédaient à leur tour la capacité de varier leurs écrits, d'emprunter à l'un ou à l'autre genre en fonction de leurs affinités, de leur préoccupations, de leurs objectifs, revenait à leur reconnaître la même capacité créatrice qu'aux écrivains; la critique n'était pas prête à faire ce pas.

Par où commencer donc puisque la critique contemporaine à l'œuvre est incapable de nous renseigner sur «l'identité» du roman tinayrien? Retourner à la case zéro, le texte, s'avère la seule option valide. Il faut donc en traquer les «signes certains» qui, explique Aron Kibédi Varga, se révèlent «susceptibles de diriger ce questionnement (par exemple certaines lois du genre)»<sup>8</sup>.

### *Le récit tinayrien*

Systématiquement centralisé autour d'une jeune héroïne, souvent narratrice, toujours focalisatrice, le récit tinayrien met en scène une succession de péripéties événementielles qui ponctuent le chemin destiné à conduire la protagoniste vers l'amour. Ce même récit s'attache si-

6 Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette* (Villenave-d'Ornon: Fus-Art, 1993) 138.

7 Slama 70: «Des hommes hier ont institué au nom de la différence une «spécificité féminine» pour marginaliser les femmes dans la littérature. Aujourd'hui, des femmes font de cette spécialité un étendard et de la différence une supériorité».

8 Aron Kibédi-Varga, *Discours, image, récit* (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1989) 82.

multanément à décrire le parcours initiatique d'une héroïne soucieuse de parfaire son évolution. Ces deux « fils » narratifs se mêlent et s'entremêlent et ensemble concourent à donner au roman son originalité. L'auteure investit donc une double thématique amoureuse et identitaire, thématique qui rattache le roman tinayrien à deux genres romanesques. En effet, si la quête amoureuse renvoie à la thématique traditionnellement investie par le roman d'amour, le récit du parcours évolutif correspond au domaine romanesque généralement exploité par le *Bildungsroman*.

A l'exception des études, d'obédience féministe le plus souvent, prenant appui sur des textes féminocentriques, les théoriciens s'étant intéressés au roman d'amour et au *Bildungsroman* ont fréquemment positionné ces deux genres sur le mode antithétique. Cette perspective résulte de leur incapacité à percevoir la spécificité du roman écrit par une femme et racontant l'aventure amoureuse et identitaire d'un personnage féminin. Or si les romans de Marcelle Tinayre constituent concomitamment le récit d'un parcours amoureux (roman d'amour) et d'un parcours identitaire (*Bildungsroman*) féminins, c'est bien pour démontrer que cette double quête est en fait possible. Ce faisant, l'œuvre tinayrienne vise à s'opposer à l'éternelle dichotomie imposée à l'être féminin par une idéologie dominante résolue à dénier à la femme la possibilité d'accéder à son identité, son individualité et son autonomie hors du cadre normatif du mariage et de la maternité. Les emprunts multigénériques permettent ainsi à Marcelle Tinayre de doter ses romans d'une spécificité thématique, actantielle, discursive et partant générique, bien particulière, grâce à laquelle il lui est possible de déjouer les prescriptions imposées par le hors-texte, et d'associer en outre didactisme et narrativité. L'ambiguïté générique propre aux quatre romans retenus ici opère donc dans le sens d'une stratégie d'écriture visant à surmonter les difficultés instaurées par un cadre hors-textuel antagoniste, et constitue, en d'autres termes, une tentative résolutoire.

Étant donné les torts causés par les classifications génériques hâtives, superficielles et inexactes dont elle fit l'objet, il peut sembler paradoxal de mettre la notion de genre à profit pour analyser l'œuvre

romanesque de Marcelle Tinayre. Et pourtant, c'est précisément en appliquant les préceptes dictés par l'approche générique que l'on va redécouvrir son originalité intrinsèque. De plus, dans la mesure où, «like any other institution, genres bring to light the constitutive features of the society to which they belong»,<sup>9</sup> il va s'avérer ainsi possible de pénétrer les réseaux relationnels unissant l'idéologie dominante d'une époque donnée et le système de genres adopté par celle-ci.

### *Du genre à l'actant et à l'image archétypale*

Les personnages bornent les récits romanesques. C'est à travers eux que nous est racontée l'histoire; c'est grâce à leurs interactions que s'en dégage le sens. Ils constituent l'un des intermédiaires, peut-être le plus important, grâce auquel nous parvient le récit dans toute sa complexité, dans toute son ambivalence. Comme l'écrivent Pierre Glaudes et Yves Reuter, «pivot de la narrativité, [le personnage] peut sans doute se révéler l'un des meilleurs supports de son apprentissage»<sup>10</sup> et, ajouterais-je, de son appréciation. Parallèlement à ce rôle d'organisateur textuel, le personnage opère conjointement en tant qu'indicateur typologique dans la mesure où il «sert également à distinguer – dans les théories et les pratiques empiriques des sujets – les différents genres de récit. A ce titre on peut parler d'un marqueur générique, ou marqueur intra-narratif»<sup>11</sup>. Appréhendé en tant que construction narrative participant à la généricité de l'œuvre, le personnage facilite l'ancrage du récit dans une rubrique taxinomiste. Il permet conjointement d'examiner le cas échéant les instances où se manifestent des divergences d'avec les prédicats génériques originaux. Enfin, le personnage constitue un intermédiaire affectif entre l'auteure et son propre texte et, bien sûr, entre l'auteure et la lectrice puisque «le personnage est, pour les scripteurs et les lecteurs, un *lieu d'investissement* de

9 Todorov 19.

10 Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Personnage et didactique du récit*. (Université de Metz: Collection «Didactique des textes», 1996) 210.

11 Glaudes et Reuter 26.

leur expérience psychologique et sociale. Par le personnage, valeurs, affects et représentations passent dans le texte ou se diffusent hors de lui.»<sup>12</sup> Tenir compte de la triple fonctionnalité narrative, typologique et affective du personnage romanesque, permet de relier texte, généricité et hors-texte.

En préconisant une approche sémiologique du personnel romanesque, les travaux d'Algirdas-Julien Greimas et de Philippe Hamon ont élargi notre conception du personnage et ouvert de nouvelles voies d'analyse. Le métalangage développé par Hamon et Greimas en particulier – actant; rôles thématiques; acteur; modalités – permet en outre d'analyser le personnage non plus selon la formule psychologique favorisée par les préstructuralistes, qui de fait instaurent un amalgame trompeur entre personne réelle et personnage fictif, mais en insistant sur la ou les fonctions remplies par celui-ci dans le récit. C'est en examinant précisément les diverses fonctions dévolues à chacun des personnages ainsi que les paramètres servant à les définir qu'il va être possible de procéder à la cartographie de l'œuvre tinayrienne. Comme le rappelle en effet Vincent Jouve:

Chaque projet romanesque a un «cahier des charges» qui lui est propre. Les personnages, fonctionnaires délégués à la construction narrative, peuvent être déterminés par des consignes d'écriture très diverses [...]. A la détermination par le rôle actantiel vient donc se superposer la détermination par le projet romanesque de l'auteur.<sup>13</sup>

Le concept d'image archétypale empruntée à la critique américaine Annis Pratt va à son tour participer à cette étude de personnage. S'appuyant sur la définition initialement proposée par Carl Gustav Jung, celle-ci adapte la notion d'archétype au contexte littéraire qui est le sien par le biais d'une reformulation: «In Jung's definition the recurrent patterns that I consider in this study are archetypal *images*,

12 Glaudes et Reuter 16.

13 Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* (Paris: PUF, 1992) 60.

literary forms that derive from unconscious originals.»<sup>14</sup> Alors que l'approche actantielle se révèle extrêmement utile à l'analyse du personnel romanesque du récit tinayrien et permet d'envisager celui-ci dans une perspective générique, l'approche archétypale offre la possibilité de sortir du cadre strictement textuel et de dévoiler les mécanismes d'écriture utilisés par Marcelle Tinayre, et surtout, leurs raisons d'être. En d'autres termes, à la dimension textualiste préconisée par Greimas et, dans une moindre mesure par Hamon, s'ajoutera une dimension pragmatique permettant de faire entrer en jeu un nouvel intervenant: la lectrice.

Au fil des lectures, on constate en effet que les éléments servant à la caractérisation des personnages introduits dans chacun des romans étudiés permet à l'auteure de situer ceux-ci dans une perspective didactique. Tinayre souhaite, en d'autres termes, éduquer son public. Pour ce faire, elle introduit dans ses romans des figures romanesques familières des lecteurs et des lectrices par l'intermédiaire desquelles il lui devient possible de procéder à la démythification de certains archétypes romanesques tout en révélant le conditionnement affectif et social auquel sont soumises les femmes. C'est dans cet esprit que sont analysés les différents paramètres servant à la caractérisation des deux figures masculines tinayriennes – le Prince Charmant et le Mentor. Cette double figure masculine alimente l'hybridité générique de l'œuvre, tout en se révélant symptomatique du caractère éminemment «dissident» du roman tinayrien, et des positions adoptées par la romancière vis-à-vis de son hors-texte.

L'analyse des personnages féminins s'affirme dans une optique légèrement différente visant à analyser la manière dont Marcelle Tinayre traite respectivement les topiques de la virginité et de la maternité. Loin de constituer de simples rôles thématiques, la Vierge et la Mère, à travers lesquelles sont véhiculées deux des symboles les plus explicites de l'imagerie féminine archétypique, sont révélatrices de l'essentialisation de la femme par son identité sexuelle et de sa repré-

14 Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Womens Fiction* (Brighton: Harvester Press, 1982) 3.

sensation en tant qu'Autre. On distingue donc deux grandes étapes dans le parcours de l'héroïne tinayrienne: un espace-temps pré-sexuel au sein duquel évolue la vierge, et un espace-temps post-sexuel, prérogative de l'épouse et surtout de la mère. L'analyse de cette double topique s'appuie sur le système des modalités dégagées par Algirdas-Julien Greimas, système qui va permettre de mettre à jour les conflits érigés sur les axes du Pouvoir et du Vouloir par la double quête de l'héroïne tinayrienne, quête amoureuse d'une part, quête identitaire de l'autre. S'y ajoute une quatrième modalité dite du Devoir, qui permet de dévoiler les limitations imposées à l'être féminin par le hors-texte, et de dégager les stratégies mises en œuvre par une romancière qui prône la conciliation de deux quêtes féminines jugées antithétiques par le pouvoir dominant.

Tout en remettant en compte plusieurs diktats hors-textuels, le texte tinayrien demeure néanmoins ambigu dans la mesure où il reproduit par ailleurs certains des codes idéologiques gouvernant les rôles échus à l'homme et à la femme. Ces emprunts révèlent l'emprise du hors-texte sur l'imaginaire de l'écrivaine et les difficultés d'écriture auxquelles il prédispose. Comme l'a éloquentement constaté Annis Pratt: «the greatest problem facing the woman writer of love fiction is not so much society's resistance to her revolutionary subject matter as her own internalization of social conduct.»<sup>15</sup> La coprésence d'idéologies souvent radicalement opposées explique en grande partie l'ambivalence du roman tinayrien qui adhère au hors-texte tout en insérant dans le texte un contre-discours.

Précisons pour finir les motivations ayant présidé à la sélection des textes retenus pour cette étude. L'œuvre de Marcelle Tinayre compte plus de vingt titres. En dépit des commentaires de la critique, celle-ci a emprunté à une grande variété de genres, rédigeant des biographies, des romans historiques, des récits de voyages, des histoires d'amour, des recueils de nouvelles. Face à un tel éventail de possibilités, il fallait trancher. Outre les limitations imposées par le présent cadre et le souci d'éviter, autant que faire se peut, un survol nécessaire-

15 Pratt 75.

ment superficiel, la présente sélection s'est opérée sur la base de trois critères. Il m'a tout d'abord paru judicieux de concentrer cette étude sur des romans publiés en début de carrière – *Avant l'amour* (1897), *La Rançon* (1898), *Hellé* (1899), *La Rebelle* (1905) – au moment où l'auteure n'ayant pas encore acquis de «tics» d'écriture peut laisser libre cours à son imagination et où, n'étant pas encore devenue une «femme d'exception» elle est peut-être plus directement en prise avec la difficile réalité imposée aux femmes. Dans un deuxième temps, puisque mon analyse accorde une place prépondérante à l'interaction du texte et du hors-texte, il était approprié de concentrer celle-ci sur des romans ayant été publiés plus ou moins à la même époque – huit ans à peine séparent *Avant l'amour*, première parution de Marcelle Tinayre, de *La Rebelle*, septième roman à être publié. Les choix effectués répondent enfin aux affinités affectives, pourrait-on dire, qui se sont révélées dès la première lecture.

Initialement adverse aux femmes dans les mains de ces «maîtres du genre» que constituaient les premiers taxinomistes, c'est la notion de genre, reformulée, élargie, qui va nous permettre de redécouvrir les romans publiés à la croisée des dix-neuvième et vingtième siècles par la seule romancière française à qui James Joyce ait consacré une critique<sup>16</sup>. De même que par le processus d'hybridation un animal, une plante, viennent s'ajouter aux espèces connues, les croisements génériques opérés par Marcelle Tinayre permettent à un nouveau spécimen de prendre place dans le canon littéraire. Le «non-genre» cède ainsi la place à l'hybridité générique.

16 James Joyce, *The Critical Writings of James Joyce*, eds. Ellsworth Mason and Richard Ellmann (New York: Viking Press, 1959). Cité par R. B. Kershner, *Joyce, Bakhtin and Popular Literature. Chronicles of Disorder* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1989).