

Organisation spatiale et organisation actoriale dans les avant-textes de « La maîtresse de mon père », nouvelle de Jean Pierre Girard

André Carpentier, Anne-Marie Gauthier et Pascal Riendeau

Volume 20, numéro 3 (60), printemps 1995

André Brochu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201194ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201194ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carpentier, A., Gauthier, A.-M. & Riendeau, P. (1995). Organisation spatiale et organisation actoriale dans les avant-textes de « La maîtresse de mon père », nouvelle de Jean Pierre Girard. *Voix et Images*, 20(3), 649–666.
<https://doi.org/10.7202/201194ar>

Résumé de l'article

Résumé

C'est le défi de la génétique scénarique que de retracer la tendance à l'organisation, à la synergie architectonique qui se développe en cours de production. Or, le dossier de genèse de "La maîtresse de mon père", de Jean Pierre Girard, donne accès au spectacle de la construction de la nouvelle autour de deux topos principaux (un chalet délabré et un espace parisien) et des épisodes qui leur correspondent. Ces épisodes, qui impliquent des coordonnées spatiales et temporelles divergentes, sont assemblés sur le mode de la complémentarité; une certaine régie créatrice les fait agir l'un sur l'autre avec une telle insistance qu'une exigence de forme emporte tout le texte dans un système d'opposition signifiant. C'est ce principe de complémentarité de ces épisodes qui est ici observé dans son surgissement; on verra donc comment le traitement de l'espace a entrepris de régir la mise en forme de "La maîtresse de mon père", et particulièrement l'organisation actoriale.

Organisation spatiale et organisation actoriale dans les avant-textes de « La maîtresse de mon père », nouvelle de Jean Pierre Girard

André Carpentier, Université du Québec à Montréal,
avec la participation d'Anne-Marie Gauthier et de
Pascal Riendeau (Groupe de recherche « Génétique littéraire
et poétique de l'écriture »)

C'est le défi de la génétique scénarique que de retracer la tendance à l'organisation, à la synergie architectonique qui se développe en cours de production. Or, le dossier de genèse de « La maîtresse de mon père », de Jean Pierre Girard, donne accès au spectacle de la construction de la nouvelle autour de deux topos principaux (un chalet délabré et un espace parisien) et des épisodes qui leur correspondent. Ces épisodes, qui impliquent des coordonnées spatiales et temporelles divergentes, sont assemblés sur le mode de la complémentarité; une certaine règle créatrice les fait agir l'un sur l'autre avec une telle insistance qu'une exigence de forme emporte tout le texte dans un système d'opposition signifiant. C'est ce principe de complémentarité de ces épisodes qui est ici observé dans son surgissement; on verra donc comment le traitement de l'espace a entrepris de régir la mise en forme de « La maîtresse de mon père », et particulièrement l'organisation actoriale.

En serrant de plus près le processus de création, vous couperez à la racine des erreurs d'interprétation dont autrement il est bien difficile de se défaire.

Jean Pommier, *Aspects de Racine*

C'est un bonheur, dans la recherche sur les avant-textes, quand on voit apparaître, rétrospectivement, cette étape où ce qui allait être a

commencé à devenir. Or, il arrive que les avant-textes conservent des traces de ces opérations qui ont permis au texte de développer sa forme esthétique. Il est ici fait référence à cette phase de production où le puzzle avant-textuel dévoile les indices décisifs d'une forme surgissante, ce moment où un principe de production entreprend de déterminer la constitution du texte en un tout.

Évidemment, les avant-textes ne portent pas toujours, à cet effet, des indications claires et immédiatement interprétables. Il faut préciser que ce repérage d'indices dont nous parlons exige, en raison du caractère entropique de l'écriture et du gouffre transformationnel qui en résulte, le démêlage d'un écheveau de mots et de substitutions. Et c'est justement là une tâche dévolue à la génétique que de scénariser ce développement par lequel la forme pénètre le contenu, et par lequel se déploient l'exigence et l'unité de forme.

Nous proposons ici l'exemple des premiers pas d'une recherche tendant vers une telle scénarisation. Nous sommes donc ainsi engagés dans une démarche de génétique scénarique, pour employer une expression chère à Henri Mitterand, qui appliquera ses efforts à comprendre une composante sémiotique de l'œuvre dans une perspective paradigmatique.

Le manuscrit dont nous suggérons l'observation est celui d'une nouvelle de Jean Pierre Girard, «La maîtresse de mon père¹», publiée aux éditions de l'Instant même en 1992, dans un recueil intitulé *Espaces à occuper*. Ce titre est pour nous très significatif; il annonce d'ailleurs ce sur quoi nous allons porter notre attention: nous nous intéresserons en effet à l'espace, non pas dans la perspective de sa représentation, comme objet désigné et figuré, et assez peu comme circonstant des actions narrées, mais surtout comme valeur d'usage. En d'autres termes, notre survol des avant-textes de «La maîtresse de mon père» s'accompagnera d'une préoccupation pour la dimension symbolique de l'espace, qui le met en relation avec les personnages et la diégèse. Nous postulons en effet que, dans la nouvelle de Girard, organisation spatiale et organisation actoriale existent l'une par l'autre. Il s'agira donc d'aller voir dans les avant-textes ce qui pourra nous aider à mieux comprendre l'espace, cet ensemble virtuel et discontinu, comme élément de signification et de composition. Ceci revient à proposer de lire la nouvelle à partir de l'espace et de comprendre l'espace par ses possibilités romanesques ou, en l'occurrence, nouvellières.

1. La transcription diplomatique du feuillet de l'état 2 de «La maîtresse de mon père» est de Benoît Favreault.

Le dossier de genèse² de «La maîtresse de mon père» se présente de la façon suivante: nous ne possédons pas de document exploratoire de la phase pré-rédactionnelle; les brouillons ne s'accompagnent en effet d'aucun plan, d'aucune pièce programmatique ni d'aucune note documentaire. (Les écrivains, faut-il le préciser, détaillent plutôt rarement, dans des documents préalables et même dans les notes de régie, des réseaux sémiotiques comme le temps et l'espace, même lorsque, comme Zola, ils s'aident de plans élaborés méticuleusement tracés par eux-mêmes.) Les tapuscrits de rédaction présentent, sur des feuillets de 21.5 cm par 28 cm, onze états (datés de mars 1991³ à janvier 1992 pour les états 1 à 9), tous de saisie informatique sur Macintosh, dont deux jeux d'épreuves⁴, les états 10 et 11 (non datés⁵), corrigées par des réviseurs de la maison d'édition et par l'auteur. Ces épreuves portent un certain nombre de modifications, mais ce sont là, en dernière étape de production, des changements mineurs touchant pour la plupart le plan stylistique ou la mise du texte dans des conditions de correction grammaticale ou orthographique. Notons que l'état 8 a aussi été soumis à la lecture du directeur littéraire de L'Instant même, Gilles Pellerin, dont on reconnaît les annotations et commentaires⁶. Tous les états portent des marques de modifications manuscrites (au feutre noir ou bleu, à l'encre rouge ou noire, au crayon mine ou à l'aide de correcteur liquide). Le produit généré par ces opérations de réécriture s'intègre parfois comme tel, sans autres transformations (nous parlons alors de modifications intraétat⁷), ou s'accompagne d'une poursuite de

2. L'ensemble des documents — généralement écrits — témoignant de la genèse d'une œuvre, conservés et classés à des fins d'analyse.
3. La date du «1^{er} avril 91» manuscrite au coin supérieur droit du premier feuillet de l'état 1 renvoie à une campagne de réécriture; de telles indications apparaissent sur tous les états.
4. La première forme imprimée du texte dans ses fonte et maquette de publication; il s'agit d'une épreuve de contrôle qui permet des corrections de l'auteur et des réviseurs.
5. À noter que l'achevé d'imprimer d'*Espaces à occuper* est daté de mars 1992, ce qui situe entre janvier et au plus tard le début de mars 1992 les interventions sur ces épreuves.
6. Girard avait alors soumis l'ensemble du manuscrit d'*Espaces à occuper* à L'Instant même. L'inscription de «La maîtresse de mon père» dans le recueil est marquée par la pagination continue à compter de l'état 7 (qui commence au folio 153). C'est sur l'état 8, par exemple, que Pellerin note, dans la marge du folio 182 (cet état commence au folio 164), que l'adresse de la maîtresse, le 1518 rue Vaugirard, est «impossible». À l'état 9, le numéro civique devient le 43.
7. Ces changements se développent dans un état et laissent des marques distinctives (biffures, ratures, ajouts interlinéaires ou marginaux, etc.); leur présence dans l'état suivant ne constitue alors qu'un report. Parfois donc, Girard apporte des modifications en laissant des marques manuscrites sur un état, puis les met au propre à l'état suivant.

variations dans l'état ou les états suivants (il s'agit de modifications intraétat en chaîne). Les modifications, cependant, ne portent pas toujours de marques spécifiques dans le manuscrit; on doit alors déduire les transformations en comparant les états. Ces modifications sont dites de type interétat⁸.

Pour sa bonne compréhension, la description de ce dossier de genèse doit s'accompagner d'une information de première importance. Jean Pierre Girard nous a confié avoir écrit une première version courte et présumément finale de «La maîtresse de mon père», qui correspond à l'état 3. Après avoir quelque temps laissé au tiroir cette nouvelle apparemment terminée, Girard a eu le projet de lui imposer un certain développement; cela allait tripler le volume de mots de la nouvelle⁹. Disons les choses plus clairement: une première nouvelle intitulée «La maîtresse de mon père» en est devenue une tout autre portant le même titre, plus satisfaisante sans doute au regard de Girard, puisqu'elle a biffé l'existence de l'originale.

Il faut préciser ici que cette dernière affirmation ne va pas de soi, comme on pourrait le croire. L'histoire littéraire recèle des cas d'une seconde version n'ayant pas effacé la première. Un exemple au hasard: ce roman D'Abraham Merritt (1884-1943), intitulé *The Moon Pool* [1918] (en français: *Le gouffre de la lune*), qui est la reprise allongée et surtout complexifiée d'une nouvelle homonyme qui a malgré tout poursuivi sa carrière. Merritt a même écrit une suite au roman: *The Conquest of the Moon Pool* [1919].

Nous allons donc considérer l'état 3 de notre dossier de genèse comme une première version très brève de «La maîtresse» et la version publiée comme une tout autre nouvelle. Une partie de notre observation portera sur ce qui met ces deux versions en opposition, notamment sur la question de la fonction de l'espace.

*
**

8. Ces modifications surviennent dans le passage d'un état à l'autre; elles ne laissent pas, dans le premier de ces états comparés, de marques distinctives. Girard fait ainsi des modifications par saisie informatique sans avoir préalablement annoté l'état précédent.

9. Voici, pour aider à évaluer cette progression, un aperçu de la longueur de chacun des états du manuscrit; nous proposons une mesure approximative en mots qui ne prend pas en compte les ajouts manuscrits, marginaux ou interlinéaires: état 1: 750 mots; état 2: 950 mots; état 3: 1850 mots; état 4: 3000 mots; état 5: 4200 mots; état 6: 4700 mots; états 7 et 8: 5000 mots; état 9 à 11: 5400 mots.

La narration de «La maîtresse de mon père» est assumée au «je» dès l'état 1, ce qui lui confère une vision subjectivée. La nouvelle est divisée en deux épisodes. Voici des résumés des deux versions de la nouvelle, c'est-à-dire aussi bien l'état 3 que l'état 11 de notre dossier de genèse.

La trame du premier épisode est la suivante. Un jeune homme de 25 ans, qui a le projet de faire un voyage en Europe, est en visite au chalet de son père avec une amie. Le père, un célèbre architecte nommé Rousseau, attire le fils dans la cuisine d'été, dont le délabrement est souligné, comme celui du chalet et de son environnement, pour lui demander discrètement de porter une lettre à sa maîtresse parisienne, qu'il ne peut voir que deux ou trois fois par année. En retour, le père glisse au fils une somme d'argent pour l'aider à défrayer les coûts du voyage.

Dans le deuxième épisode, le fils se rend à Paris et connaît une aventure amoureuse avec la maîtresse du père; la maîtresse met du coup un terme à la relation illicite avec le père. À la fin de la nouvelle, le fils rentre au pays sans que l'on sache vraiment ce qu'il adviendra de sa relation avec l'ex-maîtresse de son père. (Entre l'épisode dit du chalet et l'épisode parisien, s'insère une courte scène dans l'automobile du fils dont nous tiendrons peu compte ici.)

Dans l'état 3, que nous considérons comme la première version, les deux épisodes occupent chacun environ la moitié du texte. Dans l'état 11, donc la deuxième version, le premier épisode, celui du chalet, occupe huit feuillets; l'épisode parisien, onze feuillets¹¹.

La nouvelle de Girard est donc construite autour de deux topos principaux, le chalet du père et l'espace parisien; et à chacun correspond ce que nous appelons un épisode. Plus nous progressons dans la lecture des avant-textes, plus nous constatons que ces deux épisodes, qui impliquent des coordonnées spatiales et temporelles divergentes, sont assemblés sur le mode de la complémentarité. C'est-à-dire qu'une certaine régie créatrice les fait agir l'un sur l'autre avec insistance, au point de prescrire une exigence de forme qui emporte tout le texte dans un système d'opposition signifiant. C'est ce principe de complémentarité des deux épisodes que nous allons commencer d'observer, pour le voir surgir surtout. Ce que nous souhaitons

10. À titre indicatif du rapport de proportion entre ces deux épisodes qui tardent à trouver leur équilibre compositionnel, précisons qu'à l'état 1, le premier épisode (celui du chalet) occupe environ le quart du texte; à l'état 2: les deux cinquièmes; à l'état 3: la moitié; à l'état 4: les trois cinquièmes. À compter de l'état 5, les deux épisodes se stabilisent dans un partage à peu près égal de l'espace textuel.

commenter, ici, ce n'est donc pas l'insatisfaction ou le désir hypothétique qui aurait provoqué l'amplification de la première version (l'état 3), mais comment le traitement de l'espace a entrepris de régir la mise en forme de cette seconde version.

Pour simplifier la tâche de présentation (la présentation est toujours un problème pour les articles et communications d'inspiration génétique), il nous faut préciser dès maintenant que le travail le plus significatif sur l'organisation spatiale de la version longue se fait dans les états 4 et 5, et ceci pour les deux épisodes complémentaires du chalet et de l'espace parisien. Nous allons donc considérer l'état 5 de «La maîtresse» comme l'état charnière de ce dossier génétique.

*
**

Abordons le premier épisode, celui du chalet.

S'il est un lieu à la fois spectaculaire et marquant de ce dossier de genèse, c'est bien le premier folio de l'état 2, où la rature de quelques mots («Il parle un peu plus bas et/il me demande») donne lieu à une expansion qui déterminera le sort de cet épisode et en partie celui de la nouvelle dans sa version longue. Cette expansion commence par ceci: «Il tire une berceuse et s'asseoit [sic] devant les carreaux brisés de la fenêtre qui donne sur la clôture penchée, la broussaille et le lac.» (Voir, pages 655 et 656, la reproduction à l'identique (sauf pour l'encre bleue des modifications manuscrites) et la transcription diplomatique¹¹ de ce premier feuillet de l'état 2, dont la campagne de réécriture est datée du «01.07.91».) C'est là qu'apparaît pour la première fois ce qui deviendra un modèle très élaboré de dégradation appliqué au chalet paternel, qui est laissé «à l'abandon comme à la merci de la durée», chalet à la toiture trouée, «chalet bringuebalant», précise le texte. Dès l'état 3, il sera même question de «la lente agonie de [ce] camp de bois rond».

Force est donc de constater que, dans les états 2 et 3 de la première version, l'épisode du chalet s'est développé sur le modèle compositionnel de la dégradation.

11. Almut Grésillon, «[R]eproduction dactylographique d'un manuscrit qui respecte fidèlement la topographie des signifiants graphiques dans l'espace: chaque unité écrite figure à la même place de la page que sur l'original» *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 246.

alors d'un ton allégé. La description du chalet du père, par exemple, passe de quasi sinistre, à l'état 2, à presque comique à l'état 8.

On ne sera pas sans constater, aussi, dans l'ensemble des avant-textes (le travail déterminant se faisant évidemment dans les premiers états), qu'aucun mot ou syntagme, dans l'appareil descriptif de l'espace déglingué du chalet, ne vient marquer la différence entre intérieur et extérieur. À l'état 4, l'adverbe «dehors» est même biffé dans la phrase «Dehors, u/Une bourrasque renverse la balançoire de bois». La description se développe de telle manière qu'elle bloque la perspective d'un espace ouvert. La pluie sur le lac est vue exactement comme la pluie qui tombe par le trou du toit dans un bac. La nature subit la même détérioration que le chalet. L'enfermement contamine la totalité de l'espace décrit. Le topo chalet, loin de se dissocier en des composantes réparties dans des lieux aux caractéristiques variées, saisit donc globalement ses éléments, les emmurant sous le même principe de délabrement. À l'état 5, cela tournera, par l'effet d'une écriture soudainement métaphorique, à une forme d'exaltation et à ce que nous appellerons le désastre jubilatoire.

On notera également, dans tous les états, et cela pour les deux épisodes, que les acteurs sont très peu décrits. En ce qui a trait au premier épisode, après l'état 2, qui contient la majorité des ajouts concernant les rapports du père à l'espace du chalet, les acteurs se définissent presque essentiellement soit par leur fonction narrative, soit par leur rapport à l'espace. En quelque sorte, ils se stabilisent à l'intérieur de leurs fonctions.

Or, au regard de l'état arrêté, on constate que, dans l'ensemble de la nouvelle, l'organisation actoriale est tributaire de l'organisation spatiale. C'est ça qui se joue dans l'état 2 du premier épisode (et surtout dans l'état 5 pour ce qui concerne l'épisode parisien): il y a rétention d'information directe sur les personnages, qui ne deviennent compréhensibles, et d'ailleurs de plus en plus compréhensibles, qu'à force d'intégration au système spatial.

*
**

Voyons ce qui se développe dans l'épisode parisien, d'abord au niveau de ce qui donne à la fiction l'apparence de vérité, de ce qui crée l'illusion réaliste.

Dans les premiers états très brefs de «La maîtresse» (de deux feuillets à interligne simple pour l'état 1 à quatre pour l'état 3), l'orga-

nisation de l'espace parisien se fait principalement par le biais de la désignation — par opposition à la description. Les lieux nommés renvoient à un Paris touristique et romantique : le Pont Mirabeau, la rue Vaugirard (!), les faubourgs, la Seine, etc. L'absence de description des lieux, dans ces premiers états, n'empêche pas les acteurs, le fils narrateur et la maîtresse, de se déplacer, mais rend plutôt gratuite la concordance entre les lieux désignés. À compter de l'état 5, malgré que les informations explicites sur Paris demeurent peu nombreuses et peu précises, des déplacements relient plus décisivement entre eux les lieux désignés. Les indicateurs de parcours révèlent alors une pratique des lieux ; les actions deviennent créatrices d'espaces. Ce ne sont plus seulement les lieux désignés qui organisent l'espace, mais surtout les parcours effectués entre les lieux. Les indicateurs de ces parcours permettent dès lors de dresser la carte de l'espace parisien de la nouvelle de Girard. Conséquemment, on trouvera, dans les états plus avancés, davantage de parcours et de lieux désignés. Prenons en exemple les espaces parisiens désignés dans l'état 11 : le Pont-Neuf, la Seine et les quais, le Grand Palais, la rue Vaugirard, les faubourgs, l'Élysée, la tour Eiffel, la Cité, le pont Mirabeau, le musée d'Orsay, etc.

Soulignons que l'organisation de l'espace parisien élaborée dans l'état 5 reste pratiquement la même par la suite ; il n'y a pas de modifications majeures à relever dans les états 6 à 11. De même, l'espace parisien construit dans l'état 1 ne connaît pas de transformations importantes avant l'état 5. Tout converge donc vers l'état 5, qui constitue l'étape clé dans l'élaboration de la dimension spatiale de « La maîtresse de mon père ».

L'état 5 est aussi l'état pivot pour ce qui concerne les valeurs symboliques de l'espace parisien. Dans les premiers états, la déambulation dans Paris ne mène jamais nulle part. Les personnages « march[ent] Paris en long et en large¹² ». Dans les états subséquents, cette errance des pas est de plus en plus fortement associée à la dérive des sentiments du narrateur. (De la même manière que, dans l'épisode 1, la détérioration du chalet apparaît comme notre unique accès à la psychologie du père !). On dira alors que les lieux sont pratiqués et deviennent espace, au sens où une double conception narrative et symbolique de l'espace se développe en fonction de nécessités internes du récit. L'espace parisien est alors animé de propriétés qui mettent la spatialité en rapport avec les personnages et l'action. Certains dispositifs investissent thématiquement le texte.

12. « Nous marchons Paris en long et en large, et à cause de cette ville, à cause du souvenir qui sous mes pas, à mesure, se compose [...] », état 1, p. 2.

Dans l'ensemble de «La maîtresse», les espaces extérieurs sont ressentis en fonction de la façon dont ils sont appréhendés (c'est le cas du chalet) ou parcourus (c'est le cas de Paris), mais aussi et surtout de la façon dont ils peuvent témoigner de l'espace intérieur des personnages.

Cette symbolisation de l'espace n'a pas surgi d'un coup, mais s'est déployée entre les états 2 et 6, et jusqu'à l'état 9, mais surtout à l'état 2 pour l'épisode du chalet, surtout à l'état 5 pour l'épisode parisien. La portée des bouleversements engendrés est d'ordre architectonique, et leur signification dominante passe par un modèle symbolique — c'est-à-dire, dans les termes de Ricoeur, que l'espace, en tant que structure de signification, désigne *par surcroît* un sens second qui ne peut être appréhendé qu'à travers le sens premier. Autrement dit, nous considérons que les données signifiantes de la structure actantielle sont de plus en plus décisivement prises en charge, dans les avant-textes de «La maîtresse», par le réseau spatial.

L'affaire est cependant fort complexe ; il suffit d'un bref regard sur les états 4 et 5 du dossier de genèse pour s'en convaincre. Nous proposons donc l'examen succinct d'un exemple, parmi d'autres possibles, pour illustrer cette métaphorisation de l'espace.



Dans l'épisode parisien, l'élément maître de l'organisation spatiale, sur les plans diégétique et métaphorique, c'est le pont ; et ce, surtout, à compter des états 4 et 5, qui sont les états fondateurs de la version longue de la nouvelle.

Au début de l'épisode parisien, il est question, dès les premiers états, du pont Mirabeau, «dont les nymphes soufflent à en crever dans leur trompette» (état 5). On aperçoit certes, dès lors, la double fonction de cet espace, à la fois lieu physique et lieu métaphorique renvoyant à l'espace intérieur des personnages. Cette métaphorisation du pont ne prend cependant sa véritable ampleur que dans les états 4 et 5. Dans l'état 5, il y a ajout d'une scène, celle de la rencontre du fils et de la maîtresse, sur le Pont-Neuf cette fois, scène qui vient renforcer le sens second du pont, et qui rend plus explicite la thématique introduite dans les premiers états du texte. Dans cette séquence, en effet, la maîtresse jette la lettre du père en bas du Pont-Neuf, dans la Seine¹³, sans

13. Dans les premiers états, et cela pour les deux épisodes, les références à l'eau (pluie, lac, moiteur, orage, inondation, Seine, boire, larmes, flaque, etc.) vont en

la décacheter. Il y a là, en quelque sorte, une façon de couper les ponts avec le père du narrateur. La thématique du pont est par ailleurs récupérée à des niveaux métaphoriques secondaires. Dans l'état 4, par exemple, le fils affirme ne vouloir faire « basculer » les souvenirs du père « par-dessus aucun parapet ».

Le double ajout de la scène de la rencontre sur le Pont-Neuf et de la métaphore qui lui est rattachée vient nous informer sur la psychologie de ces deux personnages. Ainsi, comme on l'a déjà mentionné, au-delà de sa fonction purement descriptive, l'espace parisien, et, dans le cas qui nous occupe, l'espace du pont sont ici progressivement liés à la constitution de la psychologie des personnages. Par le biais de la métaphore et du symbole, organisation spatiale et organisation actoriale sont étroitement liées, l'une n'allant pas sans l'autre. Ainsi, si l'on retient cette idée du pont comme métaphore de l'espace intérieur des personnages, on peut lire, dans la relation entre les trois acteurs de la nouvelle, une métaphore du triangle amoureux dont chaque angle serait relié aux deux autres par un pont. Cette dimension symbolique du pont est visible dans le texte, entre autres, dans le développement graduel (entre les états 2 et 5) de ce passage où le narrateur invoque l'aide de son père lorsqu'il fait l'amour avec la maîtresse. Bouleversé par cette femme fuyante dont « le sommet » semble lui échapper, le narrateur fait appel à son père pour qu'ils fassent tous deux de leur corps « une passerelle, un pont pour elle, suspendu, projeté vers sa cime » (état 5, folio 14). Et le fils-narrateur de s'écrier, au bout de cette scène : « je sais que tu es là, papa... »

Si l'on étend cette métaphore du pont à la nouvelle dans son entier, on peut voir, dans le voyage du narrateur à Paris et dans l'aventure avec la maîtresse de son père, un passage initiatique, un pont jeté entre l'adolescence et la maturité. Le pont étant le symbole d'une « transition entre deux états intérieurs » (comme l'écrivent Chevalier et Gheerbrant¹⁴), on pourrait voir, dans la décision du fils d'aller fêter son vingt-cinquième anniversaire en Europe, un désir de s'éloigner du père, une façon d'opérer une rupture avec lui, de quitter l'espace paternel en dégradation pour se construire un *espace à occuper*, comme le suggère le titre du recueil de Girard, autrement dit : pour se construire une identité propre, afin d'établir une nou-

s'accroissant et en marquant de plus en plus décisivement la nouvelle, au point que, dans la seconde partie, va se développer un réseau de solides qui viendra en quelque sorte endiguer le paradigme liquide.

14. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1969 [1974], tome 4, p. 47.

velle relation avec le père, une relation d'homme à homme, une relation de fils à père. Or, c'est justement cette dimension du voyage initiatique qu'on voit se développer tout au long du processus d'amplification de la première version, qui a mené à l'élaboration de la version longue, c'est à dire la version publiée de « La maîtresse de mon père ».

Ce passage de la première à la deuxième version a de fait exigé l'expansion matérielle de la nouvelle, expansion qui s'est accélérée dans les états 4 et 5. Il est certain que la décision de Girard de reprendre la première version arrêtée de sa nouvelle pour la développer en longueur a permis aux différents réseaux textuels de se libérer des contraintes initiales imposées par la forme très brève. Il faut préciser qu'après l'état 3, Girard a relancé la textualisation, non pour raffiner le même parcours, mais pour développer le contenu sous les auspices de nouvelles combinatoires génériques : il est passé d'une forme très brève à une forme moins brève. Après l'état 3, les ajouts ont provoqué des transformations dans la dynamique interne du programme narratif ; la matière s'est développée à telle proportion qu'elle s'est trouvée prête à s'ouvrir à de nouvelles potentialités — d'ailleurs inscrites dans un genre connexe, où la brièveté agit toujours comme principe moteur, mais de façon moins restrictive. Comme Girard nous l'a mentionné dans une entrevue, après l'état 3, il a laissé le texte trouver lui-même les limites de son expansion.

On peut constater à cet effet que les ajouts agissent parfois comme des micro-récits enchâssés (c'est-à-dire comme des formes narratives quasi autonomes) ayant leur propre organisation, des micro-récits cependant susceptibles de s'intégrer à des unités discursives plus larges. Ces ajouts ont alors acquis des significations fonctionnelles correspondant au dispositif d'ensemble en formation. Certaines potentialités du texte d'accueil sont alors éveillées et appliquées, ce qui provoque l'intégration de nouvelles configurations dans le texte en voie de reformation. Les fragments amplifiés et leur amplification s'articulent par leur compatibilité, par la possibilité qu'ils ont de contracter une relation, c'est-à-dire d'être présents les uns aux autres dans des unités sur l'axe syntagmatique. Le défi de la génétique scénarique consiste justement à retracer la tendance à l'organisation, à la synergie architectonique qui se développe en cours d'amplification.

Dans un article sur la genèse de l'espace romanesque¹⁵, Henri Mitterand identifie cinq portées incontournables de la compétence sémio-spatiale, qui correspondent à autant d'axes de questionnement obligatoires dans l'exploration d'un dossier génétique, à plus forte raison lorsque la problématique de l'espace se trouve au centre de la recherche. La première portée est relative à l'espace énoncé: quel lieu et quelle topographie choisir pour une action donnée? Nous avons commencé de répondre à cette question.

La deuxième portée concerne le mode d'énonciation de cet espace: qui le voit, qui le décrit? Nous savons que cette perception est subjectivée. Dans le premier épisode, le fils-narrateur tend à dire ce que voit le père — qui sert de médium. Dans le second épisode, le fils narrateur assume pleinement la perception de l'espace; la maîtresse n'a droit ni au regard ni à la parole — sauf pour deux courtes interventions peu significatives.

La troisième portée se rapporte à la relation du sujet à l'espace: comment les personnages habitent-ils, comment font-ils l'épreuve de ces lieux? C'est cette question, pourrions-nous croire (sans que cela soit nécessairement inscrit dans l'intention d'auteur), qui a entraîné l'amplification de la première version (l'état 3) jusqu'à donner l'état 11. La seconde version a déclenché, à partir de germes saisissables dans la première version, des rapports problématiques aux espaces du chalet et de Paris. Par exemple, dans l'épisode du chalet, le fils, au fur et à mesure des premiers états, reçoit de plus en plus inconfortablement l'espace dégradé du père ainsi que la passivité de ce dernier devant cette décrépitude, passivité que l'on peut imaginer parallèle à son attitude à l'égard de sa liaison parisienne; dans le second épisode, le fils narrateur s'établit de plus en plus décisivement dans l'espace parisien du père et ainsi régénère sa relation à celui-ci en se substituant à lui. Le thème fondamental de «La maîtresse de mon père», on l'aura compris, c'est bien la quête d'identité.

La quatrième portée, induite par la troisième, relève des virtualités dramatiques des relations à l'espace: quelles possibilités dramatiques peuvent s'élever de cette manière de vivre l'espace? Ce qui est mis en jeu, ici, et qui encore une fois s'est surtout développé dans le travail préparatoire de la seconde version (c'est-à-dire dès après l'état 3), c'est la confrontation des rapports à l'espace. Or, nous avons vu que dès la

15. Henri Mitterand, «Genèse de l'espace romanesque: *Germinal*», *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 7, «Écriture-réécriture. La genèse du texte», Toronto, Trinity College, 1988, p. 115-127.

première version, les personnages, surtout le père et le fils, entretenaient avec la dynamique des lieux des rapports divergents, qui les mettaient eux-mêmes en opposition. Par ailleurs, dans l'état 5, surtout, se développe justement « un modèle de constitution et de fonctionnalité topologique [...], autrement dit [un] modèle toposémique¹⁶ » sur la figure de l'antithèse, figure de rhétorique par laquelle des termes opposés « s'entrechoquent pour créer un effet dramatique chargé d'émotion¹⁷ ». Les deux topos ici confrontés, l'espace du chalet et l'espace parisien, bien qu'appartenant à des paradigmes différents, se déterminent l'un l'autre et constituent ensemble un « syntagme circonstant¹⁸ ». Les topos chalet et Paris organisent des espaces logiques agencés sur les modèles antithétiques : dedans/dehors ; espace exigu/espace ouvert ; espace en détérioration/espace de charme ; espace perçu/espace pratiqué ; etc. Ces confrontations sont source de potentiel dramatique.

La cinquième portée, qui relève davantage de l'interprétation, est du rayon des valeurs mythiques et poétiques. Cela s'applique surtout au travail d'interprétation qu'il resterait à faire une fois l'enquête génétique complétée.



En résumé, on dira que, dans « La maîtresse de mon père », l'espace recèle une unité de composition et se présente comme une jonction de la représentation spatiale et de la signification. La représentation de l'espace et la signification, mues par un réseau métaphorique fonctionnel, paraissent nouées l'une à l'autre. Comme l'écrit Henri Mitterand : « Genèse et structure sont des notions non pas contradictoires, mais solidaires¹⁹ ».

On se gardera cependant de croire que tout, dans les programmes narratif et esthétique, soit assigné d'avance. De même qu'on se prémunira contre l'illusion que ce qui a été scénarisé par la génétique soit

16. Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1980, p. 203.

17. Evelyn Amon et Yves Bomati, *Vocabulaire du commentaire de texte*, Paris, Larousse, coll. « Les petits pratiques du français », 1990, p. 26.

18. Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 196.

19. *Id.*, *Essais de critique génétique*, « Programme et préconstruit génétiques : le dossier de *L'Assommoir* », Paris, Flammarion, coll. « Textes et manuscrits » (série publiée par Louis Hay), 1979, p. 226.

la seule source productive du texte dans l'état arrêté que nous connaissons.

D'ailleurs, il conviendrait, en terminant, de poser la conclusion de cet article en termes méthodologiques, pour mettre en lumière, bien brièvement, deux problèmes fondamentaux qui se posent dans l'approche génétique des avant-textes et qui ont été ici illustrés sans être soulignés.

D'abord ceci. Devant un dossier de genèse, on se trouve généralement dans la quasi-impossibilité de saisir l'ensemble des opérations dont le manuscrit garde la trace. Il y a alors la nécessité d'investir dans la recherche le choix d'un présupposé d'analyse, qui conduit à une observation par définition incomplète, mais justifiée par cette impossibilité même d'atteindre à l'étude exhaustive du programme générique. En l'occurrence, nous avons ici investi un présupposé d'analyse stipulant que la spatialité était dominante pour l'intelligibilité de l'état final de «La maîtresse» et qu'en conséquence, il était utile de mieux comprendre le surgissement de cette fonction organisatrice. Plus précisément, nous dirions que c'est en partie par la lecture de l'état final, en partie durant la fouille dans les avant-textes, que nous avons retracé le modèle organisateur de l'espace de «La maîtresse»; c'est dans les avant-textes, cependant, que nous avons dégagé la constitution de ces rapports structuraux profondément modelants.

Comme le note Andrew Oliver, «le travail du textologue est fondé sur un paradoxe, celui de figer [...] le processus essentiellement mobile, mouvant qu'est la création littéraire et le texte qui en résulte²⁰». De fait, plus le manuscrit est complexe, plus l'état final impose sa lecture dans le développement du modèle de recherche, et plus la génétique doit intervenir en opérant des coupes dans la documentation poétique, par divisions et regroupements. Ce qui implique évidemment des manipulations qui sectorisent le matériau et qui réduisent l'observation des mécanismes de production à des pistes applicables aux sujets de recherche.

On trouve un commentaire sur ce problème sous la plume de Paul Ricoeur, qui postule, sous l'influence de la critique biblique, que l'étude d'avant-textes a pour objectif «de montrer que ce n'est pas par hasard que l'œuvre finale est le dernier texte de la série des avant-textes²¹».

20. Andrew Oliver, «À la recherche du texte: micro-informatique et manuscrits», *La Naissance du texte* (ensemble réuni par Louis Hay), Paris, José Corti, 1989, p. 41.

21. Paul Ricoeur, «Regards sur l'écriture», *La Naissance du texte* (ensemble réuni par Louis Hay), Paris, José Corti, 1989, p. 218.

Cela postule «une reconquête de la dynamique interne²²» qui, loin de simplifier la perception des réseaux sémiotiques, les fait apparaître dans leur complexité productive, leur inachèvement. La génétique met à jour l'arbitraire, le hasard, «la perte, la dérive, l'imprévu²³» qui ont donné corps à la production. D'où cette nécessité, si la génétique veut éviter de tourner en rond dans l'entropie, de sectoriser les systèmes structuraux et les réseaux de sens pour en appréhender la constitution par la composition, c'est-à-dire par le mouvement qui l'a portée en avant.

Il y a donc tentation, dans le travail génétique, d'établir une version des avant-textes déterminée par une perception finaliste, ce qui fait planer le risque d'une compréhension des avant-textes qui soit trop essentiellement commandée par la perspective de l'état dit final, pour parvenir à démontrer que ce qui devait arriver est arrivé. Cette tentation de lire les avant-textes plus ou moins exclusivement dans les conditions du texte final paraît liée aux avatars d'une conception mécaniciste de la production littéraire, qui fait par ailleurs et trop souvent voir le texte à certains comme une somme de procédés sans pertes, contre une conception organique, qui postule la coordination complémentaire de signes qui coopèrent en raison de leur potentiel de complémentarité même. Cette question est d'autant plus délicate que le dossier de genèse, si on n'y prend garde, justement, peut apparaître techniquement monté, dans un souci de représentation heuristique, «“comme si” chaque brouillon successif, écrit de Biasi, représentait une étape vers le but final qui est le texte²⁴». N'oublions pas trop vite que le dossier génétique est une reconstitution par définition partielle, mais aussi partiële de la production.

Comme quoi il n'est pas simple, sous le poids d'une culture dominée par la perception du produit final, poli et performant, de se convaincre que le texte puisse aussi être abordé par l'histoire scénarisée de sa production, donc de ses essais et de ses rejets, et non seulement par sa forme dite aboutie.

22. *Ibid.*, p. 219.

23. Jean Levaillant, «Écriture et génétique textuelle», *Valéry à l'œuvre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982, p. 13: «[...] la genèse d'un poème ou d'un roman n'obéit pas entièrement à un programme préexistant, et n'est régie ni par un processus unique, ni par un finalisme simple, ni même par le développement harmonieux d'un modèle; la perte, la dérive, l'imprévu ont une fréquence hautement plus probable que l'économie, la linéarité assurée, le prévisible.»

24. Pierre Marc de Biasi, «La critique génétique», *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* (sous la direction de Daniel Bergez), Paris, Bordas, 1990, p. 28.

La deuxième question génétique de nature méthodologique que nous voudrions mettre en relief, et qui est conséquente à la première, concerne la difficulté à composer avec la nécessité d'une double vision, globale et locale, des avant-textes. En effet, il devient vite malaisé de se replacer, à toute étape d'analyse des modifications, qu'on parcourt une zone précise d'un état ou un réseau sémiotique dont les signes sont éparpillés dans plusieurs états, il est malaisé, donc, de se replacer dans la forme globale correspondante, c'est-à-dire d'établir le modèle transformationnel global qui prévaut à cette étape de modification. «L'analyste, écrit Jean Molino, est ici dans la position du linguiste qui procède selon les méthodes de la reconstruction interne: des procédés, des formules isolables et répertoriées par ailleurs, des ruptures, des incohérences, des contradictions servent à mettre en évidence des couches différentes, des décisions successives, des réfections locales ou globales, etc.²⁵»

On notera cependant que cette difficulté n'est pas exclusive au chercheur. L'écrivain aussi investit un travail localisé en élaborant des passages difficiles tout en gardant à l'esprit la subjectivité continue qui anime la structure globale en devenir. Plus encore, l'écrivain n'est pas sans développer, consciemment ou pas, peu importe, des réseaux de sens plus ou moins apparents et dont les signes sont disséminés dans le texte.

La différence fondamentale entre analyse globale et analyse locale, c'est que l'analyse globale affiche sa prétention à surprendre le processus créateur propre à un écrivain, tandis que l'analyse locale s'applique à un aspect du processus. Il va de soi que l'analyse globale est sous-tendue par des analyses locales, qu'elle suppose donc la capacité d'intégrer plusieurs réseaux de sens à ses développements. Il est cependant un lieu commun à ces deux approches, qui est celui de la cueillette des traces de structures profondes en formation. En quelque sorte, il existe une dialectique entre approche globale et approche locale qui ne sont jamais parfaitement indépendantes.

25. Jean Molino, «Pour la poétique», *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 7 («Écriture-réécriture, La genèse du texte»), Toronto, Trinity College, 1988, p. 26.