

PRISE DE CONSCIENCE DE L'ŒUVRE PAR L'ÉCRIVAIN EN TRAIN D'ÉCRIRE

Paule CONSTANT

En 1974, après la soutenance de ma thèse *New-York dans le roman français contemporain*¹, à la journaliste du journal Sud-Ouest qui m'interviewe je déclare que je vais écrire des romans, et que ces romans dont je fixe à l'époque le nombre à huit, formeront un ensemble romanesque, une figure avec des suites, des retours, des échos et des miroirs. Je n'ose parler d'une œuvre. C'est seulement quelques années plus tard, alors que je viens d'achever *Ouregano* dont je lui ai donné à lire le manuscrit, que le poète Pierre Emmanuel me parle d'une "œuvre". Il me dit que je suis au début d'une œuvre, pas de l'écriture d'un roman isolé, que quoi que j'entreprenne je dois envisager ce que j'écris du point de vue de l'œuvre, c'est-à-dire d'une totalité à venir, comme chaque chapitre, chaque paragraphe d'un roman ne s'écrit qu'en fonction de la totalité du livre, ce qui lui donne le ton et le rythme. Tout roman s'écrit, j'imagine, en fonction de ce qu'il sera, en tout cas de l'image que l'écrivain a de ce qu'il sera une fois achevé. Chaque fragment s'élabore en fonction d'un tout, dans une structure qui n'est pas fermée et qui peut ou doit évoluer par l'interaction du fragment et du tout. Ce qui semble assez naturel pour l'élaboration d'un roman, je l'ai mis en pratique pour la construction de l'œuvre.

Qu'est-ce qu'une "œuvre" ?

« L'idée première de *La Comédie humaine* - écrit Balzac dans l'avant-propos de 1842 - fut d'abord chez moi comme un rêve, comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler ; une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique. Mais la chimère, comme beaucoup de

chimères, se change en réalité, elle a ses commandements et sa tyrannie auxquels il faut céder. » Si je ne me compare pas, bien évidemment, à lui, Balzac m'a influencée. En 1974, quand je décide d'écrire, je viens de lire systématiquement toute *La Comédie humaine*, et si je mesure à quel point la lecture de la totalité des écrits d'un écrivain enrichit chacun de ses écrits, lui donne une logique, une nécessité que l'on ne peut appréhender autrement, je comprends quel parti un écrivain peut tirer de l'accomplissement d'une œuvre. C'est opposer la maîtrise à l'incertitude, c'est opposer l'éphémère à l'immortalité, c'est en mettant un roman sous les yeux d'un lecteur, lui proposer tous les autres, et dessiner avec lui à partir de ce point de départ des cheminements multiples, c'est surtout, en écrivant, garder l'œuvre présente, ne se séparer de rien de ce qui a été écrit, intégrer chaque roman dans le projet du suivant.

Balzac assoit le projet colossal de *La Comédie humaine* (95 romans publiés, 48 ébauchés) sur une base scientifique et philosophique. Doutant de la littérature, il s'appuie sur un concept plus solide, comme après lui Duranty et Chamfleury définirent le dogme du réalisme et Zola celui du roman expérimental. C'est peut-être ce qui a le plus vieilli dans la création de ces immenses romanciers. L'arbre a dépassé le tuteur, la frondaison magnifique a recouvert le bâton qui indiquait vers le ciel la ligne directrice, les branches se sont alourdies et courbées, l'arbre est devenu un nuage.

Je ne pars ni d'une idée philosophique, ni d'un projet esthétique préalablement définis et donnés ex cathedra. Je pars de ce que je suis, de ce par quoi et par qui je suis faite, pour raconter des histoires. Je me définirai donc comme une femme, élevée dans la seconde moitié du XX^e siècle, dans un monde bourgeois, catholique. Je suis par mon père, médecin militaire, une exilée qui parcourt et vit dans les restes de l'empire colonial français, au moment des indépendances, dans la contestation permanentes des idéaux traditionnels : patrie, justice, religion, éducation etc. Autre grand bouleversement, je vis l'arrivée du féminisme, ses balbutiements, son triomphe, ses contestations. J'ai choisi de témoigner du monde par la littérature. Je n'adhère ni au principe convenu des romanciers français de la nouvelle génération qui prétendent que la littérature est morte ou moribonde, ni à celui des écrivains qui me précèdent

selon lesquels on ne peut plus écrire après la Shoah. Je dois écrire ce qu'est une femme, ce qu'est la colonisation, je dois parler de ce monde désesparé et démantelé dans lequel j'ai passé mon existence et qui, contestant les valeurs, a fait une valeur de l'absence de valeur. Je dois témoigner du monde à partir de ce que je suis comme je racontais l'Afrique à mes camarades de pension qui n'étaient jamais sorties de chez elles. Leur faire voir plus que comprendre un monde qu'elles ne pouvaient pas imaginer. Je mesure ici combien l'autobiographie et plus tard le témoignage direct ne m'ont jamais tentée. Je donne à voir le monde à partir de ce que je suis, comme à travers un filtre particulier mais je n'analyse pas les effets du monde sur moi. Ce n'est pas l'impeccable objectivité à laquelle tendent les réalistes, sans bien y parvenir pourtant, c'est une subjectivité, un point de vue mais qui laisse le moins de place possible à l'ego. Si le monde m'intéresse, je ne m'intéresse pas à moi. Je ne suis pas l'objet de l'œuvre, seulement sa raconteuse.

C'est à Balzac que je reviens encore. Pour la technique, il m'aura livré deux leçons. La première porte sur le retour des personnages. Dès lors que l'on traite d'une époque particulière, d'un lieu précis, d'un milieu à peu près défini, pourquoi inventer de nouveaux personnages ? Il suffit de choisir dans le stock existant ceux que l'on ressuscitera. Des personnages principaux dans un roman se retrouvent dans un autre en personnages secondaires. Une silhouette à peine esquissée dans un roman revient en gros plan dans un autre. Balzac dit l'avantage de la méthode : on n'a pas besoin de créer à l'infini des personnages, ils existent déjà comme d'anciennes connaissances dans l'esprit du lecteur mais, ce qui est encore plus important, dans le subconscient de l'écrivain. Une seconde mémoire qui serait faite non de ce qu'on a vu mais de ce qu'on a inventé. Nous n'avons pas besoin de les créer à nouveau ou d'en inventer d'autres puisque les ayant déjà imaginés, nous les retrouvons facilement et nous n'avons besoin que de respecter leur logique. J'insisterai aussi sur le retour des lieux². Pourquoi décrire ce que l'on a déjà décrit. La base étant jetée, il suffit d'indiquer le léger tremblé de la vision du même lieu par des personnages différents ou la présence du lieu transformé ou altéré par l'écoulement du temps ou par le moment de la journée où il est donné à voir. Le vertige est garanti, pour l'écrivain comme pour le lecteur.

La seconde leçon de Balzac porte sur l'utilisation des détails. « L'auteur - dit-il - croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés Romans. » Curieusement, ce n'est ni l'Histoire, ni la Philosophie dont il se revendique qui portent son œuvre mais une incroyable accumulation de détails matériels qui agissent comme autant de témoignages de la réalité. Ils immortalisent une œuvre qui se serait sans doute affaiblie lorsque les théories de Geoffroy Saint-Hilaire sur lesquelles elle s'appuie se démodent puis finissent par être oubliées. Les détails, c'est la part de la littérature³, s'incarnent dans un vocabulaire et une syntaxe qui sont, avec Zola, les plus riches et partant les plus justes du roman français. A chaque ligne, Balzac semble nous dire que lorsqu'il aborde l'extravagant, l'extraordinaire, le romancier doit faire la preuve par le détail ou utiliser le détail comme preuve. Le réalisme, c'est le concret dans l'imagination. Proust retiendra, ô combien, la leçon !

« En donnant à une œuvre entreprise depuis bientôt treize ans, le titre de *Comédie humaine*, il est nécessaire d'en dire la pensée, d'en raconter l'origine, d'en expliquer brièvement le plan, en essayant de parler de ces choses comme si je n'y étais pas intéressé. Ceci n'est pas aussi difficile que le public pourrait le penser. Peu d'œuvres donne beaucoup d'amour-propre, beaucoup de travail donne infiniment de modestie... » De Balzac, je salue d'abord la modestie, et s'il est impossible de l'égalier je veux adopter sa conception de l'œuvre.

Les trilogies

Mes ouvrages peuvent s'envisager en diverses figures de "trilogie" : A, B, C, D, E. J'indique les romans par ordre d'action chronologique mais à l'intérieur des trilogies ils peuvent être lus dans n'importe quel ordre. Pour la figure A, je propose la lecture (1, 2, 3) mais on pourrait imaginer aussi (1, 3, 2), (2, 1, 3), (2, 3, 1), (3, 1, 2), (3, 2, 1), autant de propositions de lecture qui jettent sur l'œuvre un éclairage d'autant plus différent que chaque trilogie s'accorde à une autre.

Figure A : *Ouregano* (1980), *Propriété privée* (1981), *Balta* (1983).
La trilogie de Tiffany

Tiffany, 7 ans, témoin de la vie de la petite ville d'Ouregano, Afrique centrale, se retrouve en pension dans *Propriété privée* entre ses 7 et 14 ans. On la retrouve jeune femme dans l'Afrique de la Mégalo. A première vue, il s'agit d'une suite avec un personnage principal qui grandit et évolue. Sauf que le personnage principal n'est jamais tout à fait principal dans mes romans. Tout n'est pas toujours vu et décrit à travers lui. On pourrait dire que dans *Ouregano* Tiffany est un point de vue plus qu'un acteur du livre, qu'elle est le personnage intérieur de *Propriété privée* et qu'elle n'est qu'un personnage secondaire de *Balta*. Elle apporte à la trilogie son enracinement historique : l'après-guerre, la colonie africaine, la France au temps des colonies, l'Afrique post-coloniale ; elle apporte aussi le déroulement temporel : en trois romans, elle apparaît, grandit, se marie. Mais peut-être, plus que tout cela, sa fonction est de servir de lien entre les trois romans si différents de ton, de point de vue et de structure. En arrivant dans la Mégalo, Tiffany transporte avec elle le souvenir d'Ouregano. Deux Afriques s'affrontent, l'Afrique du passé dans son village colonial et l'Afrique du présent dans la mégalopole post-coloniale. Les organisations sociales sont fondamentalement différentes même si parfois elles essaient sous la force de la nostalgie de recréer le passé. Femme d'un assistant de la Faculté des lettres, Tiffany est un personnage secondaire et pourtant essentiel à l'histoire. D'abord, elle fréquente des personnages venus d'Ouregano, les instituteurs, le trafiquant d'Ouregano. Monsieur et Madame Refons devenus enseignants à la Faculté des lettres. Comme l'Afrique, ils se sont transformés même s'ils restent fidèles à leurs profils psychologiques initiaux. Ils ont pris du poids et du grade, Madame Refons occupe le poste de « latin-grec-langues anciennes du Département des Lettres modernes ». Le terrible Louis Beretti (hommage en passant à Donald H. Clarke), de commerçant « de tout » est devenu le concessionnaire de Mercedes, il est flanqué d'une épouse, secrétaire du doyen... Non seulement ces personnages ont à la fois une fonction de nostalgie et de menace mais ils témoignent de l'existence d'Ouregano et justifient, d'une certaine façon, le sens du roman *Balta* qui tourne autour de Balta, enfant noir de 7 ans, double de la petite Tiffany blanche de 7 ans d'Ouregano, et fils - on l'apprendra dans la dernière ligne - du petit Moïse d'*Ouregano*.

Dans la trilogie, *Propriété privée* tient sur le plan africain une place assez pauvre. L’Afrique n’y paraît que comme un objet de contes ou comme une menace. Lorsque Matilde (sans h), la mère de Tiffany revient d’Ouregano, c’est en vendant la propriété privée pour mettre en pièces le bonheur et renvoyer sa fille à l’errance. J’ai fait avec ce livre l’expérience extrême de l’utilisation des détails. Il s’agit de l’histoire d’une enfance, un paradis perdu, pas si paradisiaque au fond, comme il y en a beaucoup mais dont les détails ont une importance considérable. Quand la maison est vendue puis démenagée, Tiffany apprend par cœur chaque objet détruit et dispersé que je remets à sa place, comme un exercice de mémoire, plusieurs années après. S’il existe un document fiable sur l’éducation des filles de la bourgeoisie chrétienne dans les années cinquante en province, c’est bien celui-là.

Propriété privée est un roman « français » destiné à s’appareiller à un autre roman français *Les Six Sœurs* dont l’action se déroule dans un village voisin du Béarn. Je n’ai pas encore écrit *Les Six Sœurs* mais *Balta* et *White spirit* y font pourtant allusion. Lucien Favre de *Balta* appartient à la famille des *Six Sœurs* et Victor est le petit-fils de la domestique des *Six Sœurs*. L’un et l’autre s’embarquent pour l’Afrique à dix ans de distance, Victor échoue dans la bananeraie de *White spirit* et Lucien dans la Mégalo de *Balta*. Ils tiennent l’un et l’autre le rôle du naïf.

Figure B : *Ouregano* (1980), *Balta* (1983), *White Spirit* (1989).
La trilogie africaine

On trouve successivement l’Afrique coloniale vue par le colonisateur, l’Afrique post-coloniale vue par le décolonisé et l’Afrique en train de se décoloniser vue par une sorte de naïf, jeune homme venu de France pour tenir une boutique dans une bananeraie. Si on veut les lire chronologiquement, il faut commencer par *Ouregano* (les années 50) continuer par *White Spirit* (les années 60) et terminer par *Balta* (les années 70). On a vu précédemment les rapports entre *Ouregano* et *Balta*. D’*Ouregano*, *White spirit* ne retient que le personnage de Beretti, « Monsieur Beretti, directeur de ceci, président de cela, avec tout ça imprimé en fausse gravure sur une carte de visite épinglée à sa porte », qui recrute des directeurs pour la chaîne de magasins “À la ressource

de l'Africain" et qui charge la marchandise inutile ou dangereuse qu'il va écouler en Afrique. C'est Beretti qui baptise et donc invente le white spirit qui décolorera la peau de Lola, brûlera la chair du Boîteux et du Bossu et redonnera une âme aux coolies de la plantation⁴.

White spirit et *Balta* ont en commun le singe Alexis qui naît dans *White spirit* puis qui est abandonné dans *Balta* au zoo de la Mégalo par Victor lorsqu'il s'enfuit de la bananeraie pour retrouver Lola. Une dizaine d'années plus tard, on retrouve Alexis dans *Balta* au zoo de la Mégalo, donnant un spectacle de dîneur mondain. Il sera libéré par Balta. Ils se battront dans un combat de boxe organisé par des marins au Coco-bar.

White Spirit et *Balta* ont aussi en commun la Mégalo. Si l'action de *White spirit* commence à Port-Banane et se déroule pour l'essentiel dans la bananeraie de César, elle s'achève dans la Mégalo. Dans La ballade du singe, un chapitre de *White spirit*, Victor conduit Alexis dans les lieux dans lesquels dix ans plus tard le singe repassera : la ville basse, ses japonais, ses marins saouls, ses toutous, le Coco-bar, le fleuve, la cocoteraie et le zoo.

Figure C : *Ouregano* (1980), *La fille du Gobernator* (1994), *Confidence pour confidence* (1998)

La trilogie de l'écrivain

De façon lapidaire, je dirais que *La fille du Gobernator* se présente comme l'autobiographie romancée (l'action se passe après la guerre de 14-18) de la romancière Aurore Amer, une des comparses de *Confidence pour confidence*, qui a écrit un roman *Ouregano* (plagié par une autre comparse de *Confidence pour confidence*, Gloria Pater, sous le titre *Une femme africaine*) et qui témoignera plus tard directement de son expérience américaine, dans *Sucre et secret*, en s'exprimant à la première personne.

Je donnerai pour exemple la scène de l'exécution du chien dans *La fille du Gobernator*, reprise dans *Ouregano* dans la mort de la bête puis commentée et mimée dans *Confidence pour confidence* par Gloria Pater qui tue le rat en faisant sciemment le rapprochement avec la scène du roman d'Aurore Amer. Ou encore le souvenir de Chrétienne dans la robe d'organdi jaune le jour de

Pâques à Cayenne qui se matérialise sous les yeux d'Aurore Amer le jour de Pâques au Kansas. Mais, trouble ou vertige pour Aurore Amer - qui ne cesse de "voir" des scènes du passé et que hante le souvenir de son singe (Monsieur Alexis ?) et qui confond sans cesse Afrique et Amérique - la Chrétienne de *La fille du Gobernator* était blanche, la petite fille de *Confidence pour confiance* est noire... Plus que des scènes, ce sont les mêmes thèmes qui sont repris et exploités dans les trois romans, celui de la mauvaise mère, futile, indifférente, froide, celui de la solitude infinie des enfants et de leur révolte. La mère de Dieu est un avatar de Matilde, le Gobernator un avatar du médecin-capitaine Murano⁵.

Figure D. *La fille du Gobernator* (1994), *Sucre et secret* (2003), *La bête à chagrin* (2007)

La trilogie des prisons

La fille du Gobernator et *Sucre et secret* appartiennent au même monde psychique. D'une part dans *La fille du Gobernator*, l'autobiographie romancée d'un écrivain explore sa vie intérieure et fait l'inventaire des scènes fondatrices, d'autre part *Sucre et secret* met ce même écrivain en action et le fait témoigner en disant « JE ». Tout ce qui se passe dans *Sucre et secret* est déterminé par ce qui s'est passé dans *La fille du Gobernator*. Enfin, quand elle se retrouve dans *Sucre et Secret*, Aurore Amer porte le poids de ce qui vient de se passer dans *Confidence pour Confidence* (*Confidence pour Confidence* se déroule le jour de Pâques, et la même année, fin août ou début septembre, Aurore Amer prend son poste d'écrivain-invité à Rosebud). La scène des femmes au Golgotha, le texte biblique qui y fait référence dans *Confidence pour Confidence*, est repris en exergue de *Sucre et secret* pour y introduire l'action, l'histoire des femmes de ce Golgotha moderne qu'est l'exécution des condamnés aux USA. Le thème récurrent de *Sucre et secret* qui soutient l'action du roman repose sur une romancière qui veut écrire un roman sur les femmes au Golgotha mais que l'on empêche par différents moyens d'écrire ce qu'elle veut. Empêchée d'écrire, elle devient physiquement son personnage et moi, Paule Constant, j'écris pour elle le livre qu'elle aurait dû écrire. Il ne me reste maintenant qu'à lui laisser la parole dans un autre roman, le roman d'Aurore Amer, *La femme qui se maquille*, que j'écrirai un jour à partir de son expérience particulière de *Sucre et*

secret. J'essaierai d'expliquer alors le cheminement fantasmatique de l'écriture d'un roman à partir de faits réels (ceux vécus dans *Sucre et secret*) mais transformés et modifiés par l'inconscient que l'on a appréhendé dans *Confidence pour confidence, La fille du Gobernator*.

Je ne suis pas libre de faire ce que je veux, Aurore Amer n'est pas vierge de tout passé, au contraire elle est très marquée. Il faut introduire avec elle les sentiments de solitude, de terreur, de compassion, de sauvagerie, l'amour des animaux, l'expérience de l'écriture..., l'Afrique, la Guyane, le Kansas, et marier tout cela à l'expérience particulière qu'est l'accompagnement d'un condamné à mort les quelques semaines qui précèdent son exécution.

La bête à chagrin, venu d'un fait divers se déroulant dans la région de Marseille n'a pas a priori grand chose à voir avec les deux livres précédents de la trilogie. Pas de rapport de temps, de lieux ou de personnages, pas d'images ou de scènes passant de livre en livre. Pourtant j'ai essayé dans ce roman de reprendre la réflexion sur la justice et l'innocence abordée dans *Sucre et secret*. Le suspense des deux livres repose sur la question posée directement au lecteur pris à témoin : coupable ou innocent(e) ? condamné(e) ou relaxé(e) ? Ils sont de structure pratiquement comparable. Il m'apparaît comme une évidence que le bagne de Cayenne de *La fille du Gobernator* devait conduire au couloir de la mort de *Sucre et secret* et enfin au bureau de la juge d'instruction de *La bête à chagrin*. Où que l'on se trouve, c'est l'expérience de la même injustice, d'une même logique aberrante, d'une même implacabilité, de la même futilité du destin.

Figure E : *Propriété privée* (1981), *Un monde à l'usage des Demoiselles* (1987), *Le grand Ghâpal* (1991).

La trilogie de l'éducation des filles

Le point de départ, *Propriété privée*, la pension des Sanguinaires, est un témoignage sur ce qu'était l'éducation des filles dans un établissement religieux des années 50. Tout ramenait à la religion, les cérémonies, le rythme de vie entre cloche et silence, l'extraordinaire costume des religieuses, venu du XVII^e siècle. Soumise au régime des Dames de Saint-Maur⁶, je ne comprenais

pas ce que je vivais, plus tard je ne compris pas pourquoi on me l'avait fait vivre et j'ai abordé *Un monde à l'usage des Demoiselles*⁷ pour rechercher les tenants et les aboutissants d'une telle éducation qui ne pouvait s'expliquer que par rapport à l'histoire des femmes et à l'histoire des femmes dans la religion. J'ai écrit un essai de résolution ou de quête personnelle : comment et pourquoi ? Comme, j'en suis persuadée, Simone de Beauvoir a écrit à son époque *Le deuxième sexe*, plus pour résoudre l'énigme de ce qu'elle était à ses yeux que pour analyser la condition des femmes en général. Au XX^e siècle, j'ai été éduquée selon les principes qui avaient été établis pour les demoiselles de Saint-Cyr, et les Dames qui m'éduquaient portaient encore le grand costume noir des Dames de Saint Louis, en usage à Saint-Cyr. Mon éducation a été beaucoup plus traditionnelle et beaucoup plus réactionnaire que celle donnée à la Légion d'honneur dont déjà, à l'époque, Napoléon avait modernisé le modèle. Dans *Histoire de ma vie*, George Sand se plaint déjà d'avoir été éduquée au XIX^e siècle comme au XVII^e. Trois siècles plus tard, au XX^e, j'ai moi aussi subi les mêmes principes, le même emploi du temps, les mêmes interdits que ceux administrés aux filles pauvres et nobles que Madame de Maintenon avait adoptées en son cœur et pour lesquelles elle avait imaginé l'éducation parfaite qui en ferait des femmes vertueuses. L'éducation que j'ai reçue et dont je témoigne dans *Propriété privée* était absurde, révoltante, celle que j'analyse dans *Un monde à l'usage des Demoiselles* est luxueuse, inouïe, spirituellement fastueuse. Elle est destinée à faire de chaque jeune fille un chef d'œuvre, comme celui que Madame de Chartres se réjouit d'avoir forgé lorsqu'elle présente la Princesse de Clèves à la cour. J'ai un excellent souvenir des cinq années de recherche qui me conduisirent à la rédaction d'*Un monde à l'usage des Demoiselles*. Et je me suis réconciliée avec l'éducation que j'ai subie plus que reçue. C'est le monde moderne qui est absurde, l'éducation imaginée par les féministes chrétiens, misandre et misanthrope, elle, ne l'est pas.

Le Grand Ghâpal est le roman de la réconciliation avec l'éducation, celui de sa magnification. J'ai imaginé une éducation "à rebours", comme le dit plaisamment Rabelais, qui mélangerait au XVIII^e siècle les fastes de l'éducation aristocratique, les principes du christianisme, le libertinage amoureux et la

voluptueuse tolérance du siècle des lumières. Contrairement à *Propriété privée*, aucun détail ne relève du réel ou du vécu, tout appartient au monde de la peinture. Chaque scène reproduit un tableau que j’anime en le décrivant, qu’il serve de toile de fond, qu’il place les personnages ou qu’il donne la couleur ; l’École de Fontainebleau, le Caravage, le Greco, Vouet, Chardin, Greuze, ... Sa forme est celle d’un conte qui prendrait au pied de la lettre l’enseignement de Pascal sur la grâce.

L’un dans l’autre, à ce moment de ma vie littéraire, chacun de mes écrits a trouvé sa place dans un ensemble, une trilogie. Certains romans relèvent de plusieurs figures. Si l’on examine

la figure A : *Ouregano, Propriété privée, Balta*

la figure B : *Ouregano, Balta, White spirit*

la figure C : *Ouregano, la fille du Gobernator, Confidence pour confidence*

la figure D : *La fille du Gobernator, Sucre et secret, La bête à chagrin*

la figure E : *Propriété privée, Un monde à l’usage des Demoiselles, Le grand Ghâpal*

on voit qu’*Ouregano* appartient à la trilogie de Tiffany comme à celle des romans africains et à celle de l’écriture. La plupart des ouvrages relèvent de deux trilogies différentes. Quelques romans sont en attente d’un roman à venir *Propriété privée*, par exemple, ou *Sucre et secret*. Je suis en train de commencer quelque chose qui a à voir et à faire avec *Ouregano*. Il faudrait à l’avenir que je complète *Un monde à l’Usage des Demoiselles* par une histoire des *Utopies féminines* et par *l’Education du prince...* De plus, comme je l’ai dit plus haut, les romans sont interchangeable au milieu des figures. Je les ai placés ici par ordre chronologique de l’action, j’aurais pu aussi les présenter par ordre chronologique d’écriture. Enfin on peut les prendre par n’importe quel bout des figures ou des unités qu’ils représentent. Voir à <http://www.pauleconstant.com> / Divers.

Le sens de l'œuvre

Quelle forme l'ensemble de l'œuvre prend-elle ? Quel sens y vois-je ? Sans trop m'avancer je redirai ce que je disais dans l'introduction, à savoir que l'œuvre se fait à partir de mon expérience du monde à un moment particulièrement intéressant puisque le monde géographique et politique se recompose après la guerre en même temps que disparaît le poids du catholicisme sur la société et que les femmes se libèrent. L'œuvre se fait à partir et dans les limites de ce que je suis et de ce que j'éprouve.

La religion

Je mesure le poids du religieux sur ce que j'écris. Je fais remonter à mon éducation religieuse cette compassion que je développe envers mes héros et cette conscience d'une transgression chaque fois que j'écris ce que j'ose écrire. C'est la religion qui donne à mes romans, après *Balta*, une dimension métaphorique. *White spirit* est à l'évidence le roman du Saint Esprit, *Le Grand Ghâpal* celui de la grâce, *La fille du Gobernator* celui du purgatoire, *Sucre et secret* celui du Golgotha, *La bête à chagrin* est une nativité. Un jour m'apparaîtra le sens religieux d'*Ouregano* et celui de *Balta*.

L'exil

Pour comprendre ce que je suis et donc ce que j'écris, la seconde donnée est celle d'un sentiment très fort de l'exil, initié certainement par l'origine "pied noir" de mon père coupé à jamais de ses racines⁸, exilé dans une France qu'il n'aimait pas et pour laquelle il se dévoua, jusque dans la mort et pour l'éternité, sans une photo, sans un objet pour se les rappeler. Il avait des accès de colère nostalgique. En m'entraînant dans leur périple colonial, toujours par monts et par vaux, sans l'ancrage minimum que l'on doit à un enfant avec un pays, une région, au moins une maison ou une école, quelques amis, mes parents m'ont déracinée. Je voyage beaucoup mais toujours avec un sentiment presque physique de malaise. Je souffre d'"abandonnite". Et si je continue à voyager

c'est que le voyage, pour douloureux qu'il soit, ouvre en moi une sorte de nouveau sens qui, comme la lecture d'ailleurs, me fait ressentir très vite le pays où je suis, les gens que je rencontre. Sans voyage, pas de *Confidence pour confidence* et surtout pas de *Sucre et secret*. Parce que j'y suis allée, j'ai deviné l'Amérique, au moins le Kansas et la Virginie. Je continue à être ballottée entre tous ces pays que je traverse sans arriver nulle part. D'où ce besoin d'enracinement dans la langue française d'une part et la littérature d'autre part.

Les racines littéraires

Ma culture repose sur une base traditionnelle, donc classique. J'ai lu enfant ce que Proust lisait enfant : Racine⁹, Corneille, La Fontaine, La Bruyère, Madame de Lafayette. Dans les années 60, ce fut la révolution du livre de poche par lequel arriva jusqu'à moi la littérature contemporaine, pas le nouveau-roman cependant. Pendant mon année de "terminale", je lus Sartre, Camus, Genêt, Beauvoir¹⁰, Gide. C'est l'Université, où je suivais en Lettres modernes des certificats de littérature anglaise et américaine, qui m'ouvrit à la littérature anglaise du XVIII^e siècle ainsi qu'au roman américain et à ses grands modernes, Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Dos Passos, Flannery O'Connor, Carson McCullers. Grâce à M. E. Coindreau j'ai continué à lire cette littérature, dont j'ai élargi ensuite le champ à d'autres secteurs anglo-saxons. Pour ne citer que quelques noms, à Patrick White, Rushdie, Naipaul, Coetzee... Toute ma vie, j'ai lu énormément, la littérature des femmes, les littératures antillaises et africaines et depuis que je suis juré des prix Giono, Mauriac, Tropiques, Baie des anges, RFO... et maintenant du Fémina, je lis encore plus. Entre juin et septembre de cette année, j'aurai lu 159 romans français, une vingtaine de romans étrangers. En créant le Centre des Écrivains du Sud, je reçois à Aix une vingtaine d'écrivains par an, soit pour des "Entretiens", soit pour des "Journées", et les inscrivant au programme de mes étudiants, je les enseigne. J'ai créé aussi mon propre prix littéraire.

L'écriture

Le sens de l'œuvre exerce-t-il une contrainte sur chaque roman quand je l'écris ? Je ne crois pas. Elle ne m'a jamais pesé, plutôt encouragée dans le

sens où je voyage avec bagages, c'est-à-dire que j'ai l'ensemble de mes livres en tête. Si je dois consentir, comme tout écrivain, à la mort matérielle du livre dans le circuit commercial, ce n'est pas un abandon et je ne le condamne pas à l'oubli, il existe prêt à ressurgir ici ou là, comme je l'ai dit, dans une reprise d'image, de personnage, de lieu. Mais chaque livre est une entreprise en soi dans laquelle je m'engage totalement et uniquement, avec l'idée qu'elle sera absolument neuve, ce qui d'une certaine façon est illusoire. Où que j'aille, quoi que j'entreprenne, quelle que soit la contrainte de structure que j'imagine¹¹, je sais que je retomberai plus ou moins sur des huis clos, avec un héros extérieur tentant de conquérir le huis clos pour en être expulsé à la fin. Tous mes romans racontent cette histoire.

Quand je pars dans un livre, j'y vais totalement, absolument, sans plan, sans fiche, seulement avec en tête cette histoire à laquelle j'ai rêvé plus que pensé d'ailleurs pendant deux ou trois années, cette histoire obsédante que l'écriture m'aide à résoudre ou à comprendre et que je vais orchestrer. Mon principal souci, lorsque j'écris, est le rythme propre à chaque livre. Il faut l'entendre, le faire venir à soi, puis seulement l'appliquer. Mes romans sont très construits, trop ? En tant que lectrice, je suis extrêmement sensible à la construction des romans. Le genre le réclame. On peut laisser un récit aller comme un ruisseau, où il veut, comme il veut, mais un roman est une masse qui a besoin d'être sinon disciplinée ou contrainte, du moins organisée. Je ne veux pas dire que le romancier doit écrire avec un plan et des fiches, cela se sent et nuit à la virtuosité, mais il doit à la fois prévoir et se souvenir, sans raideur, attentif à ce que le texte crée de lui-même, respectant cette création qu'il n'a pas prévue et qu'il doit écouter et accompagner. Depuis *White spirit*, je tiens le journal de l'écriture de mes livres, j'y inscris mes projets, mes réalisations, ce qui exige d'être fait que je ne voudrais pas faire. Bon gré mal gré, je tiens le cap, tout en subissant des tempêtes et évitant le naufrage bien sûr, tirant parti au fil du texte de tous ces incidents qui adviennent et surtout prenant conscience à un certain moment de la façon dont le texte attire à lui tous les incidents extérieurs, lectures, informations, rencontres, pour s'en nourrir. Je crois même qu'à un moment le texte s'écrit presque tout seul. Dans *La Bête à chagrin*, je ne voulais pas la mort du bébé, mais la mort du bébé était inscrite entre les lignes depuis le

début du livre que je dirigeais pourtant seulement vers la mort du mari. J'ai mis un an à accepter qu'il y ait mort du mari et mort de l'enfant, ce qui produit un effet à double détente qui est assez satisfaisant mais que j'ai encore du mal à avaler. Dans *Sucre et Secret*, le personnage de la journaliste ne devait pas être noir parce que je voulais éviter dans ce roman tous les clichés qui touchent à la justice en Amérique : les victimes noires et bonnes, les blancs méchants et bourreaux. Et puis Heather Heath s'est imposée, elle est une Noire qui prend la défense d'un Blanc, elle est une femme qui prend la défense d'un homme. Elle n'était pas prévue au début du livre et pourtant maintenant qu'elle existe et qu'elle est partie prenante, je comprends qu'elle est née à partir du moment où j'ai imaginé le juge Edward, c'est-à-dire tout de suite. Elle est son pendant, son miroir. J'ai dédié *La fille du Gouvernator* à Dédé, un personnage que j'ai inventé en cours de route pour venir au secours de Chrétienne, mais c'est à moi surtout qu'il a tenu la main.

CONCLUSION

Le pari de l'œuvre peut-il être tenu jusqu'au bout ? Il faudrait savoir ce que l'on entend par là. Ce que je sais c'est que toute création se transforme en œuvre parce que le créateur en est la garantie, comme le champ est la garantie de la récolte, la forêt la garantie de l'arbre. Ce qui est plus original, c'est d'avoir déclaré l'œuvre avant qu'elle soit. Mais ne l'aurais-je pas déclarée, elle serait quand même, elle est de toute façon. Ma déclaration est une affirmation de maîtrise dans un domaine où le doute s'infiltrait partout. Mais elle relève d'une déclaration de principe. Lorsque Balzac dessine son plan de *La Comédie humaine*, des figures s'imposent, d'autres sont réunies de façon artificielle. Mais c'est convoquer le lecteur à une double lecture, celle du roman comme objet autonome, et comme partie d'un tout, bref lui faire considérer le monde d'un double point de vue.

Mon œuvre est-elle cohérente ? Ne serais-je pas, un jour, gênée d'avoir lié le sort d'Aurore Amer à une quadruple histoire de l'Histoire, celle de la Shoah dans *Confidence pour confiance*, du baigneur dans *La fille du Gouvernator*, de la

colonisation dans *Ouregano*, du couloir de la mort dans *Sucre et secret* ? Outre que j'y vois une cohérence symbolique sur les enfers du XX^e siècle, un écrivain, en l'occurrence à travers moi Aurore Amer, est libre d'explorer toutes les pistes imaginaires. Il n'est pas condamné comme un journaliste à témoigner seulement de ce qu'il a vu, ou à écrire avec les seules informations de l'AFP ou de Reuter. J'attends d'écrire et donc de lire le roman qu'Aurore Amer écrira bientôt. Peut-on juger de l'œuvre en train de se faire ? L'œuvre est-elle jamais terminée ? La mort de Balzac acheva l'œuvre en laissant *La Comédie humaine* inachevée. Qui décide de l'achèvement de l'œuvre, l'écrivain ou le lecteur ?

¹ Dans les romans de Jean Anglade, Christine Arnothy, Georges Auclair, Jean-Michel Barrault, André Bay, Simone de Beauvoir, Guy Bechtel, Célia Bertin, Jean Blot, Alain Bosquet, Pierre Bourgeade, Camille Bourniquel, Yves Buin, Jean Chalon, Edmonde Charles-Roux, Michel Dard, Didier Decoin, Bernard Delvail, Serge Doubrowsky, Françoise Ducout, Lucie Faure, Bernard Giquel, Fereydoun Hoveyda, Raymond Jean, Alain Jouffroy, Pierre Kyria, Pierre Lescure, Claude Mauriac, Christian Mégret, Jean-Pierre Morel, Michel Mohrt, Yves Navarre, Roger Peyrefitte, Guy Pons de Léon, Alain Robbe-Grillet, Maurice Roche, Claude Roy, Thérèse de Saint-Phalle, Pierre Silvain, Claude Simon, Henri Troyat, Roger Verdel.

² Les lieux, les objets, les situations ou les sentiments. J'ai fait traverser dans deux romans différents la même forêt urbaine et nocturne par un singe au début et à la fin de sa vie. Alexis traverse la forêt après son évasion du zoo dans *Balta* (1983), il fait le trajet à l'envers lorsque son maître Victor va l'abandonner au zoo dans *White Spirit* (1989). Vingt ans séparent les deux voyages et pour couronner le tout j'ai commencé en 1983 par décrire le singe adulte avant d'en raconter la naissance en 1989.

³ Le témoignage journalistique porte sur les faits et ignore le détail (à part peut-être la presse spécialisée dans les faits divers et la chronique judiciaire), c'est en particulier pourquoi une fois lu il glisse et se perd dans le magma des informations que l'on ne retient pas. La littérature au contraire s'incarne dans le sens du détail et sauve l'information par ce qui n'est pas l'information mais le sens des mots.

⁴ "Une tonne de lemon-rubb ? Il les interrogea du regard : Quézaco ? Je ne sais pas dit Victor. Beretti haussa les épaules, vous devez bien connaître ça, vous, Madame, c'est un truc qui lave, qui décape, qui blanchit. Eau de javel ? répondit la grand-mère qui revenait un peu à elle. Non, y a blanc dedans. Blanc

d'Espagne, blanc de cèruse, blanc de Meudon..., les mots défilaient, tous blancs, marqués de blanc, saignés à blanc. Non, non, faisait Beretti. Sel, reprit la grand-mère qui s'affolait, sel d'Angleterre, sel d'argent, esprit de sel... non, non faisait Beretti en fronçant les sourcils... White spirit ? dit la grand-mère subitement inspirée. C'est ça, répondit-il en pointant le doigt vers elle pour lui fixer le mot dans la bouche, c'est ça, White spirit, l'américain c'est ce qui marche le mieux là-bas" *White spirit*, Folio, p. 18.

⁵ Dans *Echos et miroirs dans mes romans*, conférence que j'ai donnée en 1999 en Espagne à Tarazona (traduite sous le titre *Ecos y espejos en la obra de una novelista*) et aux Etats-Unis à la George Mason University, que l'on peut lire sur mon site <http://www.pauleconstant.com> >Divers>Conférences, j'ai développé le système de miroirs entre les trois romans. Je disais en particulier de *Confidence pour confidence* : « Ce livre, en apparence si différent de mes autres romans, est peut-être plus qu'un autre au cœur d'une stratégie romanesque. (...) Avec *Confidence pour confidence*, le jeu de miroir se complique parce que *Confidence pour confidence* se reflète à la fois dans *Ouregano* et dans *La fille du Gobernator*. »

⁶ Chrétienne dans *La fille du Gobernator* est envoyée chez les dames de Saint-Maur. Elle comprend : Saint Mort. Maria-Teresa Gallego-Urrutia, en traduisant le roman sous le titre magnifique de *La hija del Supremo* (Editions Tusquets, Barcelone, ISBN 84-8310-194-7) reproduira un jeu de mot en espagnol avec Saint Sulpice et Saint Supplice.

⁷ *Un monde à l'usage des Demoiselles* est un essai extrait de ma thèse de doctorat ès lettres sur l'éducation des filles, sous la direction de Frédéric Deloffre (Paris IV-Sorbonne). Sur sa proposition, j'avais commencé à travailler sur le genre de la lettre d'amour. Je m'étais alors intéressée à la correspondance entre Saint-Lambert et Emilie Le Tonnelier de Breteuil, marquise du Châtelet, maîtresse et protectrice de Voltaire. Et puis j'ai eu l'intuition que le traité d'éducation pouvait être lui aussi un genre littéraire. Je me suis alors plongée dans les écrits de Madame de Maintenon, de Madame de Lambert, de Madame de Genlis, pour ne citer que quelques noms. Je me suis intéressée aussi aux règlements de couvent.

Un monde à l'Usage des Demoiselles attend d'être complété par une histoire des *Utopies féminines* (en cours) et par une histoire de l'éducation des hommes, *l'Education du Prince* (en cours), qui me semblait, au moment même où je composais *Un monde à l'usage des Demoiselles*, plus nécessaire encore.

⁸ Mon père n'est pas un simple pied-noir, un rapatrié comme tant d'autres dans les années soixante. Il fut médecin-général de l'armée française. Restant en Algérie, sa sœur avait choisi de prendre la nationalité algérienne. L'histoire de nationalité s'était déjà posée dans l'histoire familiale. Les ancêtres de ces colons français étaient en partie composés d'Allemands catholiques immigrés de Saxe, qui avaient transité par Dunkerque dans des conditions effroyables avant d'être transportés, sans qu'on leur demandât leur avis, en Algérie où ils défrichèrent à main nu le mauvais lopin de terre qu'on leur avait attribué. Quant au nom de Constant que je porte, il est le pseudonyme que prit, comme il est

d'usage à l'entrée à la légion étrangère, un ancêtre dont je ne connais rien. Portant mon nom, je porte un pseudonyme.

⁹ En seconde, j'étudiais par correspondance à Djibouti. Mon grand-père, qui était venu nous voir, avait constaté à quel point j'étais solitaire et aussi la difficulté que j'avais à m'exprimer quand j'avais droit à la parole. Il m'avait conseillé d'apprendre par cœur *Bérénice* pour avoir, me disait-il, le sens du dialogue. Ce faisant, il ne faisait que reprendre une méthode utilisée au XVII^e siècle par les Jésuites dans l'éducation des garçons, l'utilisation du théâtre pour les dégauchir. Madame de Maintenon avait demandé à Mlle de Scudéry de lui écrire des conversations que les jeunes filles de Saint-Cyr apprenaient par cœur et dont elles donnaient le spectacle.

¹⁰ Je la rencontrai en 1967 et lui proposai comme sujet de doctorat : L'autobiographie chez Simone de Beauvoir et Mary McCarthy. Mary McCarthy était une célèbre romancière américaine qui avait écrit *The Group*, roman qui m'a poussée à écrire *Confidence pour confidence*. Partant pour la Côte d'Ivoire, je ne pus me lancer dans ce sujet de thèse et avec le même directeur, Robert Mane, professeur de littérature américaine, je choisis alors comme sujet : *New York dans le roman français contemporain*.

¹¹ Chacun de mes livres repose sur une contrainte, celle du huis clos que j'ai poussé à bout dans *Confidence pour Confidence* : une action de deux heures, dans une maison fermée. Le chevauchement du présent et du passé, de l'un qui pèse sur l'autre, jusqu'à ce qu'à un point de *La Bête à chagrin* ils se rencontrent. L'expérience du fantasme, du rêve et du cauchemar dans *La fille du Gouvernator*. Le tressage des scènes de la colonie française et du monde africain qui se rencontrent sans le savoir dans les différents cercles de la Mégalo pour dessiner la géographie de la ville dans *Balta*. Le désir d'écrire un roman américain dont le titre serait maladroitement, parce que directement traduit de cette langue, dans *Sucre et secret*. Un conte philosophique et presque libertin dans *Le grand Ghâpal* où chaque scène est la description d'un tableau... Et puis capter tout cela dans la contrainte supérieure qui est l'œuvre.

Aix-en-Provence, le 27 septembre 2007.