



HAL
open science

Quelques variations sur le cadre et l'erreur: La Répétition et la différence dans 'The Optimist's Daughter' de Eudora Welty

Daniel Thomières

► **To cite this version:**

Daniel Thomières. Quelques variations sur le cadre et l'erreur: La Répétition et la différence dans 'The Optimist's Daughter' de Eudora Welty. *Imaginaires*, 2008, *Ordre et chaos*, 12, pp.319-330. hal-02488702

HAL Id: hal-02488702

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02488702v1>

Submitted on 26 Feb 2020

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

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

Quelques variations sur le cadre et l'erreur :
la répétition et la différence dans
***The Optimist's Daughter* de Eudora Welty**

The Optimist's Daughter, court roman de Eudora Welty (paru d'abord sous forme de longue nouvelle en 1969 dans *The New Yorker*, puis sous sa version définitive en 1972, année où il reçut le Prix Pulitzer), possède la réputation d'être un livre en grande partie autobiographique. Nous ne nous intéresserons pas ici aux rapports entre l'œuvre et l'auteur. La question n'a pas grande pertinence. Nous retiendrons principalement l'idée que l'écrivain a souhaité à proposer une réflexion sur l'identité à partir du portrait psychologique d'une jeune femme qui se penche sur son passé. Il semblerait plus précisément que Eudora Welty ait voulu écrire un ouvrage sur l'opposition entre l'ordre et le chaos, ou, pour être exact, sur le premier de ces deux termes, qui est ici associé au cadre, à la structure, au repère, au sens et, en dernière analyse, au moi. L'identité est vue dans le roman comme une photo dans un cadre, fixe, stabilisée, et, on le devine, inauthentique. Arrêt sur image cachant sous son immobilité un niveau de réalité que nous ne saurions appréhender. L'ordre s'oppose en effet à tout un indicible parfaitement indescriptible qui paraît appartenir aux domaines du désordre, du chaos, de la temporalité, du devenir, de l'aléatoire, etc. C'est là une des caractéristiques centrales du temps : on sait qu'il existe, mais on ne peut le saisir. On ne peut que percevoir des agencements ordonnés qui soudain nous apparaissent différents, comme si quelque chose s'était passé. Il y a eu mutation d'une structure dans une autre. Nous ne connaissons que les structures, les apparences, et, sans cadre, il n'y a pas de moi. Le cadre, de ce point de vue, serait le contraire de la folie. Mais Eudora Welty ne va pas si loin...

On peut caractériser *The Optimist's Daughter* de manière assez simple. Cette jeune femme, âgée d'une quarantaine d'années, remanie son identité, refusant ainsi une vie répétitive, un moi dans lequel elle ne se reconnaît plus. Quelle sera sa nouvelle existence, à quoi ressemblera sa nouvelle personnalité ? Le lecteur ne le saura jamais. Cela se passe après la fin du livre. En d'autres termes, on ne peut décrire le non-

descriptible, le non-prévisible. C'est d'ailleurs là une tautologie. On serait presque tenté de suggérer que le roman de Eudora Welty est un peu la Genèse à l'envers : le chaos vient après l'ordre... Le lecteur ne connaîtra jamais que l'ordre. Le chaos en revanche appartient par définition au non-écrit. Tout ce que l'on peut étudier, c'est la manière dont des agencements construits par les personnages se trouvent remaniés : comment l'ordre est constitué et comment il se recompose.

Nous aborderons ces questions en nous centrant sur la question de l'identité. Peut-être pourrions-nous emprunter à Aristote une opposition conceptuelle qui nous servira de guide ? Le philosophe grec bien évidemment ne pensait pas à des problèmes de psychologie, mais de logique. Une des distinctions qu'il pose dans les *Topiques* nous paraît toutefois parfaitement opératoire pour le problème qui nous occupe. Nous posséderions une identité « numérique » de type $a = a$, selon laquelle nous sentons que nous sommes tous différents les uns des autres (la narratrice du roman le dit elle-même en ces termes p. 25). Nous savons que nous possédons au fond de nous-mêmes quelque chose d'inexprimable qui nous rend uniques, un peu comme nos empreintes digitales ou l'iris de notre œil, ce que, dans le temps jadis, sous l'influence de la religion, certaines personnes appelaient notre âme. Bien sûr, et c'est une conséquence, dire « Je suis moi » est particulièrement circulaire et n'est guère significatif. Un autre niveau d'identité s'appelle « qualitatif » et il est du modèle $a = b$ (ainsi que c , d , etc.) Nous nous identifions depuis notre tendre enfance à des modèles (ou du moins à des traits possédés par ces modèles) : hôtesse de l'air, chirurgien, professeur... En somme, « Je est un autre ». C'est bien sûr une chose fautive, puisque littéralement $a = a$ et rien d'autre. Il n'empêche que nous avons besoin de ces identifications et que fondamentalement notre moi est un agencement de modèles et d'idéaux.

The Optimist's Daughter est un livre construit sur la tension entre le numérique et le qualitatif. Le personnage s'est constitué une identité inauthentique selon le modèle $a = b + c + d$, etc. Tout d'un coup, elle sent que cette identité est fautive en vertu du principe que $a = a$. En conséquence, après la fin du roman, elle va manifestement chercher d'autres identifications ($e + f + g$, etc.). Ce qui veut dire que $a = a$ recèle

des possibilités de crise, de chaos, de mouvement, qui forcent les identifications à se remanier et à se recomposer.

Le retour à la maison

Laurel Hands (Laurel McKelva, de son nom de jeune fille) est décoratrice à Chicago depuis une vingtaine d'années. Elle a perdu son mari, Phil Hands, dont le navire fut victime d'un raid japonais lors de la Seconde Guerre Mondiale. Elle vient d'apprendre que son père, le vieux juge McKelva, doit subir une opération chirurgicale aux yeux à l'Hôpital de la Nouvelle-Orléans. Elle décide de descendre le retrouver pour lui apporter son réconfort. Elle le retrouve avec Fay, sa jeune épouse, une ancienne dactylo appartenant à un milieu social tout à fait différent du leur. Comment ce grand aristocrate a-t-il pu épouser une « petite blanche » passablement vulgaire et totalement sans éducation ? Le père meurt. Le roman ne nous indique pas la cause de son décès. Nous apprenons seulement que ses yeux ne sont pas en cause. Eudora Welty ne nous parle pas de problèmes médicaux. Elle pose des questions qui tiennent au symbolique. Le lecteur est alors transporté à Mount Salus, petite bourgade du Mississippi dont le Juge avait été maire. Après l'enterrement, Laurel se retrouve dans la grande demeure où elle doit passer la nuit toute seule, Fay étant repartie dans sa famille au Texas. Un oiseau affolé (« *a chimney sweeper* ») a pénétré dans la maison et la jeune femme terrorisée finit par se réfugier dans une petite pièce sans lumière. Incapable de s'endormir, elle est obligée de consacrer sa nuit de captivité à se remémorer le passé et à comprendre que ses parents, qu'elle croyait unis, ont en réalité passé leur vie à se disputer et à s'opposer. Lorsque Fay revient, Laurel l'accuse violemment d'avoir profané la maison du Juge. Elle la menace d'une planche à pain, cadeau de Phil Hands à sa belle-mère, que Fay a utilisée pour casser des noisettes. Laurel est sur le point de frapper la jeune femme lorsque l'horloge, qui s'était arrêtée, se remet mystérieusement à sonner. Laurel repart, les mains vides, pour le Nord.

Ce roman du retour, puis du départ loin de la maison, de l'enfance, du territoire, progresse évidemment au niveau de l'intrigue, que nous avons tenté de synthétiser, mais aussi par tout un travail poétique sur des réseaux de métaphores principalement centrés sur les oiseaux, l'eau et les mains. Ces métaphores sont utilisées de façon

systématiquement ambivalente, l'oiseau, l'eau ou la main étant tantôt synonymes d'ordre et tantôt synonymes de désordre. À cela s'ajoute en outre un usage un peu étrange et obsédant de certains mots, en premier lieu de « *slip* » : tout ne cesse de glisser dès que la crise a commencé et ces glissements sont la seule possibilité que nous ayons pour supposer l'existence du chaos¹.

Le travail du deuil

The Optimist's Daughter est un roman sur le deuil. Laurel doit confronter la mort de son père, mais aussi celle de sa mère survenue une dizaine d'années auparavant, celle de son mari et, plus généralement, elle doit faire son deuil d'un moi dont elle découvre qu'il manque d'authenticité. Au cours de sa longue nuit noire, elle comprend que l'harmonie de « conte de fées » (p. 58) qu'elle avait toujours supposée entre son son père et sa mère n'était qu'une illusion. Le roman est aussi un récit sudiste, un peu à la manière de « A Rose for Emily ». L'héroïne de Faulkner n'a jamais pu accepter que son amant veuille la quitter et, après l'avoir empoisonné, elle conserve son squelette dans sa chambre. Les choses bien sûr ne sont pas aussi extrêmes chez l'autre grand écrivain du Mississippi, mais l'idée est similaire : Laurel vit avec dans sa tête une image idéalisée de son mari mort, image que symbolise une photographie dans un cadre d'argent. Cette image fait partie d'une tentative chez le personnage pour immobiliser en quelque sorte le fonctionnement de son cerveau, pour refuser de dépasser la nostalgie qu'elle ressent pour la courte période où elle a été mariée : cela a constitué pour elle un moment de perfection (p. 154), une époque où il n'y avait dans sa vie aucune erreur possible, où aucun désordre ne la menaçait (p. 189). Laurel reste obsédée par un souvenir central. Lors de

¹ La littérature critique consacrée à *The Optimist's Daughter* est relativement importante. On déplorera seulement son caractère répétitif et son refus d'analyser le détail du texte au profit de considérations psychologiques assez triviales. Le lecteur intéressé pourra consulter en priorité la synthèse très équilibrée que propose John F. Desmond dans *A Still Moment: Essays on the Art of Eudora Welty*, ouvrage qu'il a dirigé et qui est paru à University Press of Mississippi en 1980. Trois études en outre proposent des considérations suggestives portant sur l'opposition ordre / chaos : le chapitre traitant du roman dans *Eudora Welty's Achievement of Order* de Michael Kreyling, Louisiana State University Press, 1980 ; le chapitre que Gail L. Mortimer consacre à *The Optimist's Daughter* dans son livre *Love and Knowledge in Eudora Welty's Fiction*, University of Georgia Press, 1994 ; enfin l'article de Robert L. Phillips, "Patterns of Vision in Welty's *The Optimist's Daughter*", *Southern Literary Journal*, #14, Fall 1981.

son voyage de noces, elle prit le train pour aller à Chicago et elle fut marquée par le spectacle de la confluence du Mississippi et de l'Ohio, métaphore de son mariage avec Phil. Le souvenir se développe à la manière d'un jeu de miroirs et l'eau est reflétée par le ciel dans lequel une mouette immobile semble suggérer que le temps peut être arrêté (clin d'œil au Quentin de *The Sound and the Fury* ?) C'est comme si les nouveaux mariés avaient pénétré dans un monde de beauté au sein duquel les éléments tout comme les êtres se répondent : « *We are going to live forever* », s'était-elle dit (p. 160). Illusion très certainement. Laurel ne contemplait qu'un ordre artificiel, qu'un agencement d'apparences dont l'existence n'était rendue possible que parce que la jeune femme inconsciemment avait choisi de ne percevoir qu'une partie du paysage. Entre les deux fleuves, le marais étendait son chaos. En d'autres termes, l'ordre n'est qu'une petite parcelle isolée au milieu du chaos. Arrêt sur image².

Le deuil défait cet immobilisme. Un peu comme Freud³ disait que le deuil réussi consistait à tuer une deuxième fois l'être perdu, Laurel va devoir agir sur l'image mentale qu'elle s'est faite de ses parents et de son mari. N'est-ce pas ce qu'à sa façon lui dit Fay : « *Have you clean forgotten by this time what being a wife is?* » (p. 175) ? N'est-ce pas aussi la raison qui a poussé Eudora Welty, grandeoureuse de la mythologie grecque, à prénommer son personnage Laurel ? On pense à Daphné poursuivie par les avances d'Apollon et qui obtint de Zeus d'être transformée en laurier, échappant ainsi au désir et à la sexualité, et plus généralement au risque, à l'imprévu, au changement.

Tout est affaire de fictions. C'est cela que Laurel comprendra et acceptera à la fin du roman. La scène cruciale à cet égard est celle de l'exposition du corps dans la maison avant l'enterrement. La veuve décide que le cercueil restera ouvert, alors que Laurel par pudeur aurait préféré qu'il soit fermé, comme cela avait été le cas pour les funérailles de sa mère Becky. Les amis avaient pourtant fait remarquer qu'ils n'avaient pas pu dire au revoir correctement à Becky (p. 83). Les

² Cet aspect du roman a été bien analysé par Mae Miller dans son article : "Patterns of Nature and Confluence in Eudora Welty's *The Optimist's Daughter*", *The Southern Quarterly*, 35/1, Fall 1996.

³ On trouvera la traduction du texte de Sigmund Freud « Deuil et mélancolie » (1915) dans *Métopsychoanalyse* (collection "Folio" / Gallimard).

membres de l'assistance se mettent alors à raconter des histoires héroïques et apocryphes sur le Juge. Laurel est outrée, mais nous découvrirons par la suite que le propre souvenir qu'elle garde de son père n'est guère plus authentique. Fay, pour sa part, a décidé que le Juge serait enterré dans la partie moderne du cimetière, c'est-à-dire loin de sa première femme. C'est sûrement là une décision choquante et puérite, mais n'est-ce pas précisément ce que Laurel va être obligée de faire dans sa tête : séparer son père et sa mère ? Elle a vécu avec des fictions. À la fin du livre, elle déconstruit ces fictions et en invente d'autres... Par là même, elle a fait son deuil et elle s'est ouverte à l'inconnu, au non-écrit. Disons plus précisément que, sur les anciennes illusions de Laurel, de nouvelles images vont se greffer et, nous le supposons, pousser et se développer. L'ordre stérile, répétitif et inauthentique n'est pas remplacé par le chaos, mais par la greffe.

L'hypothèse du chaos

L'être humain ne pourrait vivre sans ordre, sans stabilité, sans agencements plus ou moins stables. Le moi est un de ces agencements, un de ces arrêts sur image. Et pourtant le chaos ne cesse d'affleurer, que nous y prêtions ou que nous n'y prêtions pas attention. C'est peut-être au niveau du corps et quand il s'agit d'amour que nous pouvons en prendre conscience. Le mari de Laurel l'avait mise en garde. Son nom est évidemment important : Phil Hands. La main, le contact physique permet de manière inexprimable de court-circuiter l'esprit et ses simplifications. L'amour n'est pas un refuge, lui avait dit Phil (p. 161). Est-ce cette idée qui fait que Laurel se remémore les pigeons de sa grand mère maternelle en Virginie Occidentale (p. 140) ? La petite fille était terrorisée par la manière dont ils s'alimentaient : l'un allait chercher dans la gorge de l'autre ce que l'autre avait déjà mâché et digéré, ce qui avait pour conséquence que les oiseaux s'étranglaient presque mutuellement. Ce n'est que maintenant que le personnage comprend qu'il s'agit là d'un modèle pour le comportement des humains : donner et recevoir, affecter et être affecté. L'important, c'est la réciprocité et le contact le plus fort possible. Ou, si l'on préfère, l'amour est inséparable de la colère et de la violence. C'est un mélange de protection et de protestation (p. 141) à travers lequel on change constamment de place, on ne sait plus qui l'on est et c'est cela qui explique que de cette manière notre identité puisse être redéfinie. Eudora Welty propose ainsi ce qui paraît être sa

conception du mariage parfait : « *love's deep anger* » (p. 148). Nous trouvons probablement dans ce passage ce qui constitue la sagesse de ce court roman : on ne saurait séparer l'amour de la haine (p. 177), l'autre possibilité étant, on le suppose, l'indifférence, la tiédeur, la mort dans la vie.

Phil avait tenté de communiquer une intuition similaire à son épouse : « *He taught her to draw, to work toward and into her pattern, not to sketch peripheries* » (p. 161). Il s'agit bien évidemment d'une formulation métaphorique : l'authenticité consiste littéralement à ne pas rester superficiel, à ne pas se limiter au cadre. Phil montre clairement que le terme « *pattern* » est ici synonyme de travail. On notera qu'il ne définit pas en quoi consiste ce qui se trouve à l'intérieur de la périphérie. On connaît l'ordre ; on ne saurait décrire le chaos.

C'est sans doute à la lumière de ces considérations qu'il convient d'envisager le rôle structural de Fay dans le roman (laissant de côté sa propre psychologie et sa place dans la société, ce qui poserait d'autres questions). On apprend au passage qu'elle vient d'une famille de démolisseurs de voitures. De fait, le terme de « *wrecker* » s'applique particulièrement bien à son influence sur Laurel : elle détruit les certitudes, les équilibres, les agencements. Fay est celle qui était non prévue, celle qui ressortit au niveau de l'aléatoire. Elle n'aurait jamais dû épouser le Juge. Et pourtant, paradoxalement, la mère de Laurel l'avait prévue, ou plutôt elle avait deviné que, quand elle serait morte, le Juge se marierait avec quelqu'un comme Fay, jolie jeune femme qui apparaît dans le roman avec ses chaussures vertes et son tailleur aux boutons dorés, prévisible et imprévisible, évolution naturelle presque⁴.

⁴ On pourrait suggérer qu'à sa manière Eudora Welty réécrit le roman de Wilhelm Jensen, cette *Gradiva* que Freud (et tant d'autres après lui) ont si bien analysée. Elle retrouve la même opposition binaire entre l'ordre stérile et la vie qui n'accepte pas à partir d'un certain moment d'être refoulée. Laurel rappellerait Norbert Hanold, le jeune archéologue dont l'esprit est devenu prisonnier des langues mortes et de la pierre qui recouvre la ville de Pompéi. Au moyen d'une longue anamnèse forcée, Zoé (dont le nom signifie « vie » en grec) lui fait redécouvrir la force de sa sexualité. Zoé est d'ailleurs un personnage insaisissable, que nous nous garderons d'identifier avec Fay. Notons juste qu'elle est comparée à Cérès et à la végétation qui renaît au printemps, et aussi que son surnom de Gradiva la rapproche de Mars Gradivus, le Mars guerrier, ce qui semble dû au fait que, quand ils étaient enfants, c'était Zoé qui jouait le rôle masculin lorsqu'elle battait le petit Norbert. C'est là un rôle symbolique qu'elle conserve dans le présent en déconstruisant avec violence le délire du personnage masculin. Remarquons juste que la suite du roman de Jensen est plus prévisible que celle

Fay tue-t-elle son mari ? Après son opération des yeux, le Juge était devenu entièrement passif et végétatif dans son lit d'hôpital. Une nuit, sa jeune épouse le secoue brutalement. Il semble revivre un moment, puis il meurt aussitôt après. Par la suite, Fay déclarera : « *I wanted to scare him into living* » (p. 175) et, dans ce chassé-croisé, le mot qui compte paraît bien être « *living* », « *scaring* » n'étant que le moyen utilisé pour parvenir au but. Le Juge ne réagissait plus à rien et certainement pas aux livres que lui lisait sa fille. Sa conscience ne se réveillait un peu que quand Fay lui mettait dans la bouche une cigarette qu'elle avait préalablement allumée. C'est comme si le seul vrai contact possible une fois encore était la main. Que représente donc Fay ? Haine et amour mélangés ? Mort et vie ? La question restera indécidable. Le personnage, quoi qu'il en soit, ne sera jamais associé à l'indifférence.

Nous reconnaissons la logique du paradoxe chère au cœur de Eudora Welty. Il suffit de penser à King MacLain dans *The Golden Apples*. Ce personnage dionysien viole une jeune femme et les conséquences de ce viol se révèlent être constructrices, comme si détruire et construire allaient de pair. Nous tenons peut-être là la raison qui fait que le roman débute à la Nouvelle-Orléans, alors que le Juge aurait très bien pu se faire opérer à l'Hôpital de Jackson, la capitale du Mississippi, sans aller aussi loin. Or, il se trouve que le séjour du Juge coïncide avec Mardi Gras et que Fay et Laurel se font visuellement agresser dans la rue par des images choquantes pleines de désordre. Ce que Laurel rencontre à la Nouvelle-Orléans, c'est bien sûr le Carnaval et ce qu'elle perçoit, ainsi que nous le relate la narratrice, entraîne chez la narratrice une multiplication de termes tels que « *slip* » et « *blunder* ». Rien ne reste à sa place, à la place que nous avons donnée aux choses et que nous croyions définitive⁵.

du roman de Eudora Welty : Norbert et Zoé se marièrent, devinrent des Allemands normaux et eurent sûrement un nombre estimable de rejetons... Nul ne saura jamais sur quels nouveaux objets Laurel va investir son désir après son retour à Chicago.

⁵ Nous renvoyons à ce propos à l'article de Robert H. Brinkmeyer, Jr., "New Orleans, Mardi Gras, and Eudora Welty's *The Optimist's Daughter*", *Mississippi Quarterly*, XLIV/4, Fall 1991.

La répétition des identifications

Il nous faut revenir à la question de l'identité. Nous ne vivons pas dans le vide, ce qui serait utopique, mais à l'intérieur de communautés données. Les autres sont des modèles que nous suivons ou que nous ignorons, ou, pour être exact, les autres nous fournissent des traits de comportement que nous sélectionnons et que nous adoptons en vertu du principe $a = b + c + d$, etc. Cela explique le problème qui se pose à Laurel au début du roman : que peut-elle faire face à son père passif sur son lit d'hôpital ? Elle se souvient qu'avant de mourir, sa mère était devenue aveugle, comme d'ailleurs curieusement le père à présent. La mère n'ignorait pas qu'elle était condamnée et elle ne pouvait accepter le comportement « optimiste » du père qui savait qu'il n'y avait plus rien à faire. Le juge se bornait à tenter de faire croire à son épouse que sa santé allait probablement s'améliorer, alors que Becky, femme profondément « pessimiste » et douée d'une propension à prendre les choses au tragique, aurait voulu que son mari la sauve. Laurel se souvient également que sa mère lui avait dit que, lorsque le grand père maternel était tombé gravement malade, Becky l'avait traîné sur un radeau pour descendre des montagnes de Virginie Occidentale où ils habitaient. Ils avaient pris un train jusqu'à l'Hôpital Johns Hopkins de Baltimore et le père était mort en arrivant. Becky était alors revenue avec le cercueil de son père dans le train (un peu comme Laurel retournera en train à Mount Salus avec le cercueil du Juge). Quel est la signification de ces répétitions ? Dans le fond, une seule chose est claire : l'attitude du Juge vis-à-vis de sa femme et l'attitude de Becky vis-à-vis de son propre père étaient certainement opposées, ce qui n'empêche qu'elles se révélèrent tout aussi inefficaces l'une que l'autre. Et pourtant, Laurel sait qu'elle doit choisir, tout en sachant que le choix est impossible. Faut-il protester ou non ? Faut-il être violent ou non ? Pessimiste ou optimiste ?

Quoi qu'il en soit, ainsi que le personnage s'en rend compte, on ne peut pas ne pas répéter, ou, pour le dire différemment, on ne sera jamais original. D'autre part, répéter ne sert à rien. C'est là le problème essentiel posé par *The Optimist's Daughter*. Laurel s'en rend compte à Mount Salus : elle a commencé par répéter l'attitude de son père, puis celle de sa mère, et voici maintenant qu'elle répète le comportement de Fay, ainsi qu'elle s'en rend compte (p. 132), ce qui ne sert qu'à exprimer sa culpabilité et son ressentiment. Est-il donc impossible d'être libre ?

Une seule chose est claire : il est inconcevable de sortir du système et de vivre hors d'une communauté. Nous devons toujours nous définir par rapports à des modèles. Il est toutefois possible de « glisser », de « faire des erreurs ». Les éléments restent les mêmes, mais un déplacement se fait jour dans la répétition, une greffe devient possible à partir de ce qui existe. Tout le roman de ce point de vue est une histoire de trains. Nous avons déjà fait allusion au train allant à Baltimore et en revenant. La ligne essentielle cependant est celle reliant la Nouvelle-Orléans à Chicago, que Laurel avait empruntée pour son voyage de noces, qu'elle prend de nouveau avec son père mort et qu'à la fin du roman elle retrouve pour retourner, les mains vides, à Chicago. On pourrait pratiquement exprimer la même idée en remarquant que le jour précis où le Juge meurt est aussi l'anniversaire de Fay. C'est comme s'il y avait là une continuité paradoxale, ou comme si la vie venait se greffer sur la mort.

L'espace de l'exil

À la fin du roman, Laurel s'en va. Elle renonce à emporter la planche à pain. La planche à pain renvoie à un territoire qui n'existe plus, à la maison de l'enfance dont Laurel ne se souvenait que de manière illusoire et fantasmatique. Le livre pose à cet égard de façon très claire la question du souvenir, qui doit être liberté et non possession.

Memory lived not in initial possession but in the free hands, pardoned and freed, and in the heart that can empty but fill again, in the patterns restored by dreams (p. 179).

Telle pourrait être la définition du deuil. Le sujet se doit de s'ouvrir à de nouveaux objets, à de nouveaux investissements, à un espace non encore cartographié, car posséder signifie fondamentalement être possédé. Si l'on préfère, le sujet est et n'est que le reflet des objets sur lesquels il a investi, et le risque est réel qu'il devienne prisonnier de ce choix d'objets. L'ordre ainsi serait une sédimentation qui a échappé à la temporalité et qui englu le sujet dans des objets morts. Cela ne veut bien entendu pas dire que nous pourrions accéder à on ne sait quel chaos utopique et libérateur. Le chaos, nous l'avons vu, est un niveau qui ne peut être ni perçu directement ni représenté. Nous vivons toujours en

fonction d'agencements, de « *patterns* » que nos rêves et nos désirs nous ferons inlassablement remanier. Laurel, quand se termine sa longue nuit passée dans la chambre noire, pleure, elle verse une véritable cataracte de larmes, exactement comme son père (qui avait été opéré de la cataracte) a au moment de mourir l'impression d'être englouti par une cataracte liquide. Ce détail est sûrement ironique lorsque l'on sait que l'homme d'action optimiste qu'il fut avait poursuivi en tant que maire de Mount Salus une vigoureuse politique de lutte contre les inondations (« *flood control* »). À un moment crucial, l'optimiste et sa fille découvrent que la liberté est synonyme de flux et de transformation.

Dans le cas de la jeune femme, ce qu'il convient de comprendre, c'est que l'on ne saurait revenir en arrière. L'enfance est toujours déjà perdue, comme la maison de l'enfance. Laurel doit donc partir, fuir le territoire pour l'exil, le cosmos, l'espace non encore écrit. En d'autres termes, elle accepte le hasard à la place de la répétition stérile. Le hasard interviendra seulement par la suite au niveau des choix qu'elle fera parmi les identifications qu'elle a à sa disposition. On ignore quel sera son avenir. On suppose seulement que ce sera un mélange d'ordre et de désordre.

The Optimist's Daughter est un roman sur l'identité. C'est aussi un roman sur le sens, sa naissance, ses remaniements. Laurel arrive à l'Hôpital de la Nouvelle-Orléans la nuit. Elle sent qu'elle est venue ici en quête de quelque chose : « *Laurel had never noticed the design in the tiling before, like some clue she would need to follow to get to the right place* » (p. 31). Une sorte de pèlerinage l'amène vers la chambre de son père où elle semble croire que c'est en fait un sens à sa vie qu'elle va découvrir. De manière classique, les significations pour elle vont procéder du chaos. Elle perçoit d'abord un désordre dans le couloir : « *Their coats were on the table in a heap together, and open shoeboxes and paper stacks stood about on the floor; they were a family in the middle of their supper* » (p. 35). Laurel soumet cette confusion d'objets à un véritable travail d'interprétation. Il convient de noter quelle est sa conclusion : elle est venue dans cet hôpital pour (re)trouver une famille, mais elle va rapidement devoir se rendre compte que ce n'est pas la sienne. Ce ne sont que les pittoresques Dalzell. Laurel n'a plus de famille. Quand le roman se termine, le personnage aura finalement

compris que le chaos n'est pas derrière elle, mais devant, et que sa vocation n'est pas une quelconque régression à une famille inexistante, mais que c'est bel et bien l'exil.

There was nothing she was leaving in the whole shining and quiet house now to show for her mother's life and her mother's happiness, and nothing to show for Fay's harm; her father's turning between them, holding onto them both, then letting them go, was without any sign. (p. 170).

Laurel a brûlé les lettres de sa mère. Elle a renoncé à emporter des souvenirs. Elle efface les signes, car ce qui importe à présent, ce n'est plus de ressasser le passé, mais d'écrire un avenir qui n'est encore qu'une page blanche.

Proposons seulement avant de clore que s'il y a une référence philosophique qu'il est tentant d'évoquer au sujet de Eudora Welty, ce serait peut-être celle du grand Nietzsche. Laurel découvre-t-elle *in fine* l'Éternel Retour ? Comprenons que le temps ne doit pas être pensé de manière linéaire avec, d'un côté, un début et un passé (qui est cause de culpabilité) et, d'autre part, une fin transcendante qui nous juge. Si nous préférons envisager le temps comme circulaire et immanent, cela signifie que le printemps peut revenir et même tout guérir, comme le souligne la narratrice (p. 115). Le sujet peut donc toujours repartir et recommencer une nouvelle vie dans la mesure où chaque instant possède un sens en soi. Disons, si l'on préfère, que le temps est hasard, innocence, gratuité et qu'il peut (encore, toujours, après tous nos deuils) se trouver associé à l'émerveillement. Eudora Welty serait alors l'inverse de son compatriote William Faulkner : l'innocence contre le destin, le non-écrit contre le déjà-écrit.

Daniel Thomières

Université de Reims Champagne-Ardenne