

Le couple dans les récits d'Emmanuèle Bernheim

Serenela GHITEANU

Universitatea Petrol-Gaze din Ploiesti

Rezumat

Cuplul de îndrăgostiți care a suferit transformări radicale în era postfeministă este adevăratul personaj al prozei lui Emmanuèle Bernheim. Am încercat să demonstrăm felul în care personajele autoarei franceze contemporane ilustrează hedonismul, chiar narcisismul, semn al unui vid interior și am pus în evidență și derapajele de comportament ale eroilor. Astfel, obiectele sunt folosite pentru a anunța diverse evenimente, pentru a exprima sentimente, gânduri și, uneori, ele înlocuiesc prezența umană însăși. Corpul uman este pus în valoare astfel încât să tradeze o situație de criză a sufletului. În fine, mâncarea, savurată aproape ritualic, dar și confortul material și obsesia igienei sunt revelatoare pentru societatea de hiper-consum așa cum este ea descrisă de către Gilles Lipovetsky și Jean Baudrillard.

Mots-clés

récit français contemporain, identité, post-féminisme, écriture minimalisme

La société occidentale contemporaine, telle que'elle est décrite par Jean Baudrillard et Gilles Lipovetsky, est caractérisée par l'obsession de la consommation, la disparition du pouvoir des idéologies, la désacralisation, l'hédonisme, qui va jusqu'à l'obsession de l'hygiène et au culte du corps, la louange de l'individualisme voire du narcissisme, la vie conjugée seulement au temps présent et l'impératif du bonheur individuel (Lipovetsky 2000b : 73-74). La construction de l'identité dans le cadre du couple moderne est d'autant plus complexe que ce couple a subi maintes transformations à travers les dernières décennies.

Un nouveau couple

Selon Elisabeth Badinter, à l'idée romantique de l'union de "deux moitiés" (Badinter 1986 : 321) a suivi, après l'émancipation des femmes, en Occident, l'idée de "deux ensembles autonomes" qui seraient plus des amis que des amants passionnels (Ibid : 343). Les

risques de dégâts affectifs auraient été remplacés par un dialogue équilibré, dans la confiance réciproque et le calme (Ibid : 343). Les besoins des partenaires n'étant plus la passion déchaînée, mais le besoin d'être "compris", "consolé", "pardonné" et "protégé", l'Autre ressemble plutôt à un "frère" (Ibid : 344). D'ailleurs, le recul du mariage au profit d'une union dans laquelle l'Autre est appelé "compagnon" (Ibid : 344) témoigne dans ce sens.

Pourtant, ce qu'on attend de son partenaire, c'est toujours l'amour, même s'il ne revêt plus la forme passionnelle de la perte de la raison. On attend toujours de cet amour qu'il soit authentique, réciproque et prouvé. Ce qui a changé, c'est la manière de se rapporter à soi-même dans le cadre du couple. Si la femme a eu pendant des siècles la mission de se dédier à son homme et à ses enfants, en se plaçant soi-même en position secondaire, voire en s'oubliant soi-même, de nos jours, elle a acquis le droit de se considérer tout aussi importante que son conjoint. Ce n'est pas une attitude égoïste mais l'expression de la célèbre déjà égalité des sexes. Le Moi, qu'il soit féminin ou masculin, a besoin de s'épanouir d'abord soi-même avant de se donner à l'Autre. Selon la philosophe française, le Moi est désormais source de "plaisir, bonheur, gloire et peut-être même d'éternité" (Ibid : 323).

Le couple moderne doit donc relever un défi qui n'est pas mince : il doit arriver à maîtriser cet amour de soi, qui précède l'amour de l'Autre, afin qu'il ne devienne pas amour de soi narcissique.

Les héroïnes principales d'Emmanuèle Bernheim sont des femmes libérées de la guerre des sexes: célibataires trentenaires, elles ont un métier qui leur permet de bien vivre seules, dans le décor d'un appartement confortable et, à travers leurs relations amoureuses, l'intention de fonder une famille ne semble ni prioritaire ni exclue. L'univers de ces récits est postféministe dans la mesure où la femme n'a plus à s'engager dans un combat avec l'homme et s'ils se retrouvent dans des malentendus, c'est de manière évidente une faute partagée.

L'héroïne la plus représentative pour cette mutation chez la femme contemporaine, c'est Laure, du récit *Vendredi soir*. La veille du déménagement avec son petit-ami François, elle prend dans sa voiture un homme qui faisait l'auto-stop et décide sur place d'avoir une aventure avec celui-ci. Il n'est pas question que Laure ressente

quelque sentiment de trahison ou de culpabilité, elle vit sa rencontre amoureuse comme un choix tout à fait naturel. L'inconnu, Frédéric, est plus âgé que François, ce qui détruit un autre ancien mythe sur le (soi-disant ?) charme de la jeunesse. Laure et Frédéric échangent très peu de mots pendant la nuit passée ensemble, sans que pour autant l'un d'eux ne respecte pas l'autre. Au contraire, il semble y avoir beaucoup de respect des partenaires dans cette union passagère. C'est l'expression d'un des nouveaux visages de la rencontre d'un homme et d'une femme, de nos jours.

L'identité des héroïnes de Bernheim, qu'elles s'appellent Claire (*Sa femme*), Hélène (*Un couple*) ou Laure (*Vendredi soir*), tout comme celle de leurs partenaires, - les anciens, Simon, Michel ou François ou les nouveaux, Loïc, Thomas ou Frédéric- est sujette à des caractéristiques particulières, relevant du type de société dans laquelle ils mènent tous leurs vies.

Les objets signifiants

Gaëtan Brulotte observe le fait que l'écrivaine utilise l'objet comme "instrument laconique pour signaler au lecteur des informations capitales sur les situations affectives des personnages" (Brulotte 1994:175). La séparation prochaine d'un petit-ami est ainsi signalée par l'attitude devant un objet : la renonciation à une lampe offerte par celui-ci, la décision de ne plus lui donner les nouvelles clés de la maison et l'achat de quelques boissons jamais achetées auparavant (*Sa femme*). Un grille-pain, toujours cadeau de l'Autre, utilisé une seule fois, est le signe d'une relation très brève tandis qu'un manteau trop long, offert, doit exprimer le fait que la relation n'est pas la meilleure (*Un couple*).

De même, le début d'une relation est marqué par des gestes qui impliquent des objets - garder un morceau de sucre laissé sur la table par l'homme -, ou un moment difficile est signalé par un bouquet de fleurs qui est offert, en guise d'excuse, avant un départ de l'homme regretté par la femme (*Un couple*).

Un objet tel un peignoir peut éveiller la jalousie car s'il a appartenu à un ex-petit-ami de la femme, l'homme ne veut surtout pas l'enfiler (*Un couple*) et des pièces de monnaie qui ont échappé des poches de l'homme sont recueillis par sa petite-amie comme quelque chose qui peut remplacer la présence physique de celui-là (*Un couple*).

Dans *Vendredi soir*, Laure enfle une jupe rouge qui déplaît à son petit-ami, François, et qu'elle voulait jeter, lorsqu'elle se décide d'avoir une aventure avec Frédéric.

Les objets peuvent devenir aussi des fétiches: chaque rendez-vous de Claire avec Thomas est incarné dans le morceau de sucre que la femme dérobe à la table du café où ils se rencontrent (*Sa femme*). Le tiroir de Claire se remplit, d'ailleurs, de plusieurs objets reliés à Thomas (un bouchon de champagne, une canne de golf, des photos d'un bouquet de roses) et, à un moment donné, des photos de ces objets-mêmes.

Dans le récit *Un couple*, Hélène qui trouve dans les poches d'un manteau de Loïc un chewing-gum, le mâche jusqu'à l'épuisement, puis l'avale. Si Claire (*Sa femme*) possède un tiroir secret, Hélène (*Un couple*) garde une boîte qui conserve toutes sortes de petits riens ayant appartenu à son ex-copain Simon.

Dans *Le Cran d'arrêt*, l'héroïne, Elisabeth, est victime d'un dérapage mental. La saleté et la présence massive d'objets inutiles dans son appartement sont le signe de son grave désordre intérieur. Lorsqu'elle se sent sale, elle se lave de manière compulsive et met au feu quelques-uns de ses vêtements anciens. Son moi ancien, criminel, est vu sous la métaphore du sang, qui appartiendrait à un "temps révolu": "Le sang n'aurait plus jamais de prise sur elle" (70). Son désir de normalité se traduit aussi dans l'achat de nouveaux meubles: "Elle ne vivrait plus comme avant" (71).

De manière générale, l'attachement aux objets témoigne de l'aliénation des personnages de Bernheim.

Une vision médicalisée de l'amour

Dans les récits d'Emmanuèle Bernheim, l'Autre est perçu dans les scènes d'amour d'une manière froide, comme celle d'un clinicien, infiniment loin de tout romantisme, quel qu'il soit. La description d'un baiser est une exploration scientifique dénouée de toute émotion:

D'abord la douceur des dents, la pointe tendre des canines et, plus loin, la surface chaude des molaires. Puis les côtés, lisses, où la gencive et l'émail se confondent parfois. Et l'intérieur des joues, si moelleux que le palais semble, par comparaison, dur et grenu. Et l'endroit frais, l'espace étroit entre la lèvre supérieure et la gencive, au-dessus des incisives (*Sa femme*: 79-80).

La naissance du désir peut se préciser à la suite d'un regard attentif, derrière lequel se cache le savoir scientifique, puisque la femme est médecin:

Il buvait lentement [...] A chaque gorgée que Thomas avalait, elle croyait voir le whisky couler dans son pharynx puis dans l'oesophage. Il passait derrière le coeur, franchissant le diaphragme et atteignait l'estomac... La bouche, le cou, la poitrine, les côtes, le ventre. Elle eut brusquement envie de l'embrasser encore (Ibid: 86).

Dans le récit *Un couple*, même si le médecin est l'homme, le regard de la femme n'est pas moins médicalisé : "Ses ongles étaient épais, coupés net, peu de rose et peu de blanc. Il ne les rongait pas et n'en mordillait pas le pourtout"(38).

Le corps omniprésent

Selon Baudrillard, dans la société de consommation, le corps est redécouvert, libéré de toute contrainte, "repris dans sa matérialité [...] comme objet de culte narcissique où élément de tactique et de rituel social"(Baudrillard 2000: 205). Le philosophe observe que "le mythe du plaisir qui l'enveloppe, tout témoigne aujourd'hui que le corps est devenu objet de salut. Il s'est littéralement substitué à l'âme dans cette jonction morale et idéologique"(Ibid: 201).

Les personnages féminins d'Emmanuèle Bernheim sont des postféministes car non seulement elles ne trouvent plus aucun moyen d'oppression dans le corps de l'Autre, mais elles savent le regarder et se réjouir de sa beauté dans une liberté sûre et certaine. Le corps de l'homme est dans ces récits une présence physique désirable, après avoir subi une analyse rigoureuse:

La peau de Thomas était lisse et mate. Pas de grains de beauté, très peu de poils. Sa jambe portait la trace de la bande élastique de sa chaussette, ses pieds étaient petits et larges et le dernier de ses orteils avait la forme d'un quartier de clémentine (*Sa femme*: 57).

Lorsque l'homme est malade, son corps fiévreux envahit l'espace : "Le corps de Loïc semblait chauffer tout l'appartement" (*Un couple*: 97) et le soin que lui apporte la femme est ponctué de sa description minutieuse: "Il transpirait. La sueur faisait paraître sa peau plus douce encore. Dans l'échancrure de la veste de pyjama, ses clavicules luisaient" (Ibid: 96).

Le rôle d'initiateur et de dominateur dans les scènes d'amour est détenu aussi par la femme, dont le corps n'est plus fragile mais fort et résolu:

Elle se serrait tellement contre lui qu'il ne pouvait respirer au même rythme qu'elle [...] La langue d'Hélène envahissait sa bouche. Longue, large, énorme, elle atteignait presque sa gorge [...] Il étouffait. Il tenta de repousser Hélène. Elle résistait (Ibid: 42-43).

Il faut dire que la perception de l'Autre ne saurait se faire qu'à l'aide de trois sens qui sont privilégiés dans les scènes d'intimité: l'odeur, le goût et l'odorat. A la place d'une déclaration d'amour, Hélène ne se parfume plus afin de pouvoir garder sur elle l'odeur du corps de Loïc:

Il avait une odeur douce, une odeur légère qu'Hélène n'avait pas pu sentir dans le blouson[...] L'odeur était partout [...] mais pas dans ses cheveux qui sentaient le shampooing (Ibid: 64).

Dans la quête de l'Autre, les corps se rencontrent dans un dialogue muet : "Si le bras droit de l'un s'échappait de leurs corps mêlés, le bras gauche de l'autre venait aussitôt le recouvrir" (Ibid: 32), mais il y a aussi disharmonie (Ibid: 50):

Les mains de Loïc enserraient la tête d'Hélène et lui tiraient les cheveux... Et s'il lui cassait l'oreille? Le cartilage resterait peut-être plié [...] Les lèvres de Loïc lui écrasaient la bouche. La poignée du placard contre lequel il la maintenait lui rentrait dans les reins. Elle repoussa Loïc de toutes ses forces

Les héros éprouvent la solitude, renforcée par l'indifférence du corps dormant de l'Autre : "Elle dormait comme si elle était seule dans le lit. Si Loïc se rhabillait et partait, elle ne s'en apercevrait même pas..." (Ibid: 77). Le corps en éveil peut, pourtant, se montrer tout aussi indifférent et le manque de dialogue ne fait qu'augmenter l'ambiguïté de la situation: sont-ils las, fatigués, sont-ils moins amoureux?, on ne peut pas le savoir : "Ils étaient étendus côte à côte [...] Elle n'avait pas gémi, elle n'avait pas crié. Elle n'avait pas même soupiré. Rien. Pas une seule fois il n'avait entendu sa voix" (Ibid: 70).

Une vraie rencontre est manquée, comme si l'Autre se trouvait dans le brouillard, à moins que celui qui manque la présence ne se trouve pas, lui, dans le brouillard : "Loïc s'immobilisa. Il ignorait la couleur de ses yeux. Il ne se souvenait pas de ses vêtements. Il n'avait rien vu" (Ibid: 35).

De la consommation avant toute chose

Les personnages se replient sur eux-mêmes et ils se réjouissent de la qualité des objets qu'ils achètent et du confort de leurs logements. Cette crise de communication favorise donc surtout une expression de soi dans le mode de vie et dans l'hédonisme.

Gilles Lipovetsky décrit ce phénomène de la société contemporaine comme un bonheur qui n'est plus vu "comme futur merveilleux mais comme présent radieux" (Lipovetsky 2006a: 305). Le philosophe observe qu'"on achète [...] en vue de satisfactions émotionnelles et corporelles, sensorielles et esthétiques, relationnelles et sanitaires, ludiques et distractives" (Ibid: 38).

L'endroit privilégié du bien-être (re)devient la maison personnelle, qui signifie "aspiration à l'intimité, recherche de plaisirs protégés, refus d'un environnement humain subi et asphyxiant" (Ibid: 200). Les personnages des récits d'Emmanuèle Bernheim passent la plupart de leurs loisirs dans leur propre maison : la qualité de la vie est assurée, parmi d'autres, par la propreté du lieu et le plaisir de bien manger. L'auteur du *Bonheur paradoxal* remarque le fait que "le bonheur alimentaire ne trouve plus sa pleine expression dans les banquets démesurés mais dans la sensualité de la dégustation et la quête des qualités gustatives" (Ibid: 214-215).

Les héros du récit *Un couple* font connaissance à l'occasion d'un dîner et se rencontrent après, très souvent, pour manger ensemble tandis que dans le récit *Le Cran d'arrêt* le héros fait la cuisine à sa petite-amie de manière de plus en plus savante. Le manque de communication verbale entre eux est exprimé dans l'importance accordée aux repas pris ensemble, comme si la nourriture tenait toute la place du dialogue et du partage des sentiments.

L'obsession de la propreté relève d'un jugement moral. Lipovetsky observe que "la propreté révèle l'amour de l'ordre et le respect de soi" (Lipovetsky 2000b: 127). Dans le récit *Sa femme*, Claire choisit entre ses deux partenaires aussi en fonction de l'impeccable de leur passage :

Sur le drap du dessous, elle découvrit quelques cheveux, des cheveux de Christophe [...] Pourquoi n'avait-elle jamais réussi à trouver le moindre cheveu de Thomas? [...] Demain, elle reverrait Thomas (76-77).

Dans le récit *Un couple*, une scène d'amour est décrite comme une opération chirurgicale :

Ils feraient l'amour sans froisser les draps ni les couvertures [...] Pas de plis ni de tâches, pas de poils et pas d'odeurs [...] en allant travailler, elle porterait les draps chez le teinturier. Ils en reviendraient propres, repassés, un peu raides (68).

Lipovetsky appelle cette société "la culture du self-love", dans laquelle "les exigences de renonciation et d'austerité ont été

massivement remplacées par des normes de satisfaction du désir et de réalisation intime” (Lipovetsky 2000b: 62).

Vivre dans sa tête

La solitude des personnages d’Emmanuèle Bernheim, au sein-même d’une histoire amoureuse, se révèle à l’occasion des scènes illustrant *les projections* qui ont lieu dans leur esprit. En l’absence d’un vrai dialogue avec l’Autre, le héros de Bernheim, qu’il soit femme ou homme, se retrouve très souvent à imaginer, à supposer des détails de la vie de son partenaire et il n’essaie même pas de vérifier si ses *scénarios* s’avèrent vrais ou faux.

Dans le récit *Sa femme*, Thomas ment à Claire, lui disant qu’il est marié. Elle accepte la relation dans ces termes, posés par l’homme, et crée dans sa tête une série entière de scènes dans lesquelles elle *voit* la femme de Thomas. Elle imagine leur maison, elle imagine leurs gestes du matin et toutes ces scènes sont intercalées parmi les vraies, celles qui décrivent le réel, ce qui se passe vraiment entre Claire et Thomas. En d’autres mots, les projections de l’imagination de Claire font partie pleinement de sa vie et témoignent de sa solitude. Claire ne se plaint pas de sa condition et la vraisemblance de ces scènes imaginées jusqu’aux détails est considérable.

Lorsque Thomas annonce à Claire qu’il n’est pas marié et que désormais il est sûr de vouloir vivre avec elle, le lecteur perçoit cette nouvelle comme un révélateur du manque de confiance de l’homme dans la relation qui durait depuis des mois. L’auteure note sèchement que Claire fond en larmes mais ce qui intéresse n’est pas la souffrance de l’héroïne. Ce serait plutôt, alors, la relativité d’une relation qui avait semblé se dérouler en toute sincérité, tout comme le paradoxe de la même relation qui commence à devenir sérieuse à la suite d’un mensonge !

Dans le récit *Un couple*, c’est l’homme, Loïc, celui qui projette toutes sortes de scènes dans son esprit, par jalousie. La description de la scène imaginée ressemble beaucoup à un fragment de cinéma, monde fictionnel par excellence :

Elle allait sans doute rejoindre quelqu’un. Elle monterait dans le taxi et donnerait au chauffeur une adresse qui n’était pas la sienne. Elle se remaquille. Elle attend que la voiture s’arrête à un feu rouge pour se farder les yeux sans se blesser. Le taxi la dépose devant un immeuble. Elle appuie sur un bouton de l’interphone. Elle dit ‘C’est moi’ et la porte s’ouvre. Elle se

regarde dans le miroir de l'ascenseur. Un homme l'attend sur le palier. Il pose ses mains sur les cheveux d'Hélène et il la décoiffe. Il lui embrasse le visage... (34).

Nous observons que si au début de la scène les verbes sont au conditionnel, exprimant la supposition, ils deviennent vite des temps présents et ils rendent ainsi la scène plus crédible.

Dans *Vendredi soir*, Laure s' imagine tantôt que Frédéric est attendu par une femme, tantôt qu'il est complètement seul. Après avoir passé la nuit avec lui, elle s' imagine encore, tantôt commencer une nouvelle vie, tantôt revenir à son petit-ami François. Même après qu'elle quitte la chambre d'hôtel et qu'elle prend un taxi pour aller chez elle, décidée à déménager avec son petit-ami, comme prévu, elle rêve encore de retrouver un jour Frédéric, au bord d'un boulevard parisien.

Ce recours à l'imagination des personnages de Bernheim fait preuve, encore une fois, de leur faible capacité à communiquer les uns avec les autres, à cause de l'aliénation.

Conclusions

Selon Christophe Fétat, les récits d'Emmanuèle Bernheim sont si troublants parce qu'ils "touchent là où cela fait mal, c'est bien parce qu'ils mettent à jour ce qui aurait dû rester enfoui dans l'inconscient collectif" (Fétat 1998 :1).

Nous dirions que les personnages d'Emanuèle Bernheim gardent tous une sorte d'univers secret, dans lequel ni le narrateur froid et sec ne pénètre, ni même l'imagination du lecteur. Au fond, nous ne savons pas ce qu'envisage Claire, du récit *Sa femme*, quand, à la fin, elle pose dans son tiroir la boîte d'allumettes oubliée par M. Corey. Nous ne savons pas ce que pense le héros du récit *Un couple*, Loïc, quand il perce le diaphragme d'Hélène pour que celle-ci tombe enceinte. Nous ne savons pas non plus ce qui a produit chez Elisabeth, du *Cran d'arrêt*, le trouble qui devient maladie mentale très dangereuse, comme nous ignorons si Cecil se rend compte de l'identité de son agresseur(e).

La part de mystère de ces personnages est importante et signifie la complexité, l'ambiguïté, parfois l'ambivalence de la personnalité de l'être contemporain.

Ouvrages d’Emmanuèle Bernheim cités

- Bernheim, Emmanuèle. (1985). *Le Cran d’arrêt*. Paris : Gallimard
Bernheim, Emmanuèle. (1987). *Un couple*. Paris : Gallimard
Bernheim, Emmanuèle. (1993). *Sa femme*. Paris : Gallimard
Bernheim, Emmanuèle. (1998). *Vendredi soir*. Paris : Gallimard

Bibliographie

- Badinter, Elisabeth. (1986). *L’Un est l’autre*. Paris : Odile Jacob
Baudrillard, Jean. (2000). *La Société de consommation. Ses mythes. Ses structures*. Paris : Denoël-Folio-Essais
Fétat, Christophe. (1998). “Emmanuèle Bernheim: les tentatives d’un Vendredi soir”. *Le Monde libertaire*, No. 111. URL : www.monde-libertaire.fr
Brulotte, Gaëtan. (1994). “Emmanuèle Bernheim et le roman minimaliste”. *Liberté*. Vol. 36, No. 4
Lipovetsky, Gilles. (2006a). *Le Bonheur paradoxal. Essai sur la société d’hyperconsommation*. Paris : Gallimard
Lipovetsky, Gilles. (2000b). *Le Crépuscule du devoir*. Paris : Gallimard-Folio
Lipovetsky, Gilles (2002c). *Métamorphoses de la culture libérale. Ethique, médias, entreprise*. Montréal : Ed. Liber de Québec
Roy, Alain. (1993). "L’Art du dépouillement (l’écriture minimaliste)". *Liberté*. Vol.35. No.3