

Le Jardin forteresse de Claude Pujade-Renaud : un imaginaire de la clôture

Mémoire réalisé par
Louise Wattier

Promoteur(s)
Myriam Watthee-Delmotte

Année académique 2017-2018
**Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale
finalité didactique**

Université catholique de Louvain
Faculté de philosophie, arts et lettres
Département de langues et lettres françaises et romanes

Le Jardin forteresse de Claude Pujade-Renaud : un imaginaire de
la clôture

Mémoire présenté dans le cadre du Master
en langues et lettres françaises et romanes
Par Louise WATTIER

Sous la direction de Myriam WATTHEE-
DELMOTTE

Année académique 2017-2018

Remerciements

Je souhaiterais adresser mes remerciements à celles et ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce mémoire. Tout d'abord, je tiens à remercier ma promotrice, Madame Myriam Watthee-Delmotte, pour ses relectures attentives, ses corrections, ses conseils avisés et sa disponibilité. Je dois également beaucoup à l'Université catholique de Louvain pour toutes les opportunités qu'elle m'a offertes, ainsi que pour les compétences et les savoirs que j'ai acquis durant les cinq années passées en son sein. Je suis, en outre, reconnaissante envers mes parents, qui ont toujours eu foi en mes capacités, m'ont encouragée et ont contribué au repérage des dernières fautes d'orthographe présentes dans ce mémoire. Enfin, je souhaite remercier Alice, Laura, Clémence et Aurélie pour leur amitié, leur humour et leur écoute dans les moments difficiles.

Introduction

Claude Pujade-Renaud est une auteure dont les tentatives d'écriture ont été longtemps marquées par l'empêchement. Son parcours littéraire débute ainsi lorsqu'elle est déjà âgée de plus de quarante ans, malgré quelques velléités d'écriture durant son adolescence. Si elle effectue un long détour par l'éducation physique et la danse avant de se consacrer à l'écriture, elle ne considère cependant pas celle-ci comme une vocation secondaire, en témoigne cet extrait d'un entretien accordé à Monique Géara :

Il se peut que, pendant de longues années, j'aie « refoulé » mon désir d'écrire en satisfaisant un besoin d'expression et de création à travers la danse. Comme si je n'osais pas aborder ma véritable « voie »?¹

Toutefois, céder à son désir d'écrire ne suffit pas pour obtenir une légitimité dans le champ littéraire, et Claude Pujade-Renaud sera ensuite confrontée durant une demi-douzaine d'années à des refus éditoriaux avant qu'un premier recueil de nouvelles, *Les enfants des autres*, ne soit publié aux éditions Actes Sud².

Aujourd'hui, malgré le fait que l'auteure soit plutôt prolifique³, les travaux de recherche à caractère universitaire consacrés aux écrits de Claude Pujade-Renaud sont plutôt rares⁴. Cette absence de fortune critique est interpellante au regard des nombreuses distinctions reçues par l'écrivaine, parmi lesquelles on peut citer le prix Goncourt des lycéens, attribué au roman *Belle-mère*, le prix de l'écrit intime pour *Le sas de l'absence* ou encore le Grand prix Poncetton de la Société des gens de lettres décerné pour l'ensemble de son œuvre⁵. Il s'agira dès lors de s'interroger sur les raisons de la pénurie de critique scientifique, mais également d'y remédier quelque peu, par l'étude d'un roman en particulier : *Le Jardin forteresse*⁶.

¹ Entretien avec PUJADE-RENAUD Claude par GÉARA Monique, « Claude Pujade-Renaud », *Écrits...vains ?*, entretien de novembre 2001, sur https://ecrits-vains.com/romanciers/pujade_renaud/pujade_renaud.html. (page consultée le 20 mai 2018).

² *Ibid.*

³ On peut compter une demi-douzaine de recueils de nouvelles et une douzaine de romans.

⁴ On peut citer parmi ces travaux une étude et plusieurs actes de colloques de Sylvie Vignes, portant sur les nouvelles de Claude Pujade-Renaud, deux articles d'Hugo Marsan – toujours au sujet des nouvelles –, et deux ouvrages de Sylvain Férez portant sur la biographie générale de l'auteure et sur son rapport au corps.

⁵ VIGNES Sylvie, *La plénitude et l'exil. La nouvelle selon Claude Pujade-Renaud*, préface de Claude Pujade-Renaud, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, pp. 111-117.

⁶ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, Arles, Actes Sud, 2003.

Le Jardin forteresse relate l'histoire de Sophro, Dikè et Harmonia, filles de Denys l'Ancien, tyran de Syracuse au IV^{ème} siècle avant Jésus-Christ. Celles-ci vont être élevées au sein de la citadelle d'Ortygia, érigée par leur père, et se trouver cloîtrées dans le jardin attenant à cette dernière. La thématique de l'enfermement apparaît donc d'emblée dans ce roman, et s'institue rapidement en tant que motif structurel dans la mesure où la clôture non seulement constitue un thème, mais conditionne également la structure du roman. Elle s'avère contrebalancée par un phénomène de décroisement que nous nous attacherons à mettre en lumière.

Cette question de recherche présente de multiples intérêts. Tout d'abord, la question de la forclusion semble trouver un écho dans le parcours d'écriture de Claude Pujade-Renaud, et ce au travers du double empêchement que nous venons de décrire. La présence forte de ce motif n'est donc pas anodine : il peut être vu comme un moyen indirect d'exprimer la frustration liée à ces empêchements. Claude Pujade-Renaud déclare lors d'une interview qu'il lui est « difficile de parler à la fois de son parcours d'écriture et de son parcours éditorial »⁷, marqué par de multiples refus. Si la parole ne peut pas rendre compte des divers obstacles et entraves ayant jalonné l'itinéraire de l'auteure, ceux-ci trouvent à s'exprimer par le biais de l'écriture elle-même.

Le thème de l'enfermement marque le trajet narratif des différentes protagonistes. En effet, plusieurs attitudes face à la réclusion – résignation, rébellion, émancipation – sont observables chez les trois héroïnes du *Jardin forteresse*. Cette analyse des personnages permettra en outre d'éclairer la posture de l'écrivaine, celle-ci justifiant le choix de ses thèmes par une « identification passagère à certains [de ses] personnages »⁸, dans un entretien accordé à Brigitte Aubonnet pour le site littéraire *Encres vagabondes*.

L'analyse des trajectoires des trois héroïnes du *Jardin forteresse* invite à considérer la question de la littérarité du texte, qui se pose d'autant plus que le roman présente un ancrage historique. Dans la mesure où les destins des personnages historiques apparaissent comme scellés, un historien tendrait vers l'univocité et, autant que faire se peut, vers une certaine objectivité. Au caractère fini et univoque de l'Histoire s'oppose le caractère

⁷ Entretien avec PUJADE-RENAUD Claude par GÉARA Monique, *op. cit.*

⁸ Entretien avec PUJADE-RENAUD Claude par AUBONNET Brigitte, « Rencontres : Claude Pujade-Renaud », *Encres Vagabondes*, entretien de septembre 2007, sur <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/pujade.htm> (page consultée le 20 mai 2018).

polysémique du récit de fiction. Autrement dit, là où l'historien accorde la prééminence à la fonction référentielle telle que la conçoit Jakobson, le romancier, quant à lui, privilégie la fonction poétique. Dans les entretiens qu'elle accorde, Claude Pujade-Renaud prend fermement le parti de la fiction, en affirmant ne pas considérer ses œuvres comme des romans historiques⁹. Elle motive en outre ses choix thématiques par des affinités se situant sur les plans de « l'affectivité » et de « l'imaginaire »¹⁰. De même, lorsqu'on la questionne sur la construction de ses intrigues, et plus particulièrement sur l'articulation des faits historiques et des éléments de fiction, Claude Pujade-Renaud déclare que son projet est de conférer aux évocations du passé « un caractère romanesque et nullement érudit »¹¹. L'enjeu est « d'oublier pour une part la documentation » ou, du moins, « de la digérer afin de la constituer en matière fictionnelle »¹². Ce faisant, la romancière privilégie clairement la littérature par rapport à l'historicité. Il s'agira d'observer comment ce postulat se concrétise dans *Le Jardin forteresse*.

La question de la littérature de l'œuvre sera également abordée lorsque nous évoquerons les implications formelles du motif de la clôture. En effet, celui-ci semble *a priori* difficilement conciliable avec le déploiement de la polysémie. Dans la mesure où cette dernière est considérée comme définitoire du fait littéraire par certains théoriciens, sa limitation justifierait le désintérêt de la critique universitaire à l'égard du roman.

Un premier chapitre de ce mémoire sera consacré à l'enfermement en tant que thème et abordera les diverses formes qu'il prend dans le récit. Il marque de son sceau non seulement la spatialité, mais également les éléments corporels, relationnels et métaphysiques de l'intrigue. Le premier chapitre sera l'occasion d'examiner le traitement réservé à l'espace et au système des personnages, mais également d'évoquer la question de l'intertextualité, le roman étant parsemé d'allusions aux préceptes des philosophes antiques. Plusieurs outils heuristiques seront convoqués, relevant de l'anthropologie pour le système des personnages analysé au regard des théories de Françoise Héritier sur l'inceste, et de la philosophie en ce qui concerne la clôture métaphysique.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

La thématique du décloisonnement sera, quant à elle, abordée dans un second chapitre. Il s'agira dans un premier temps de déterminer quelles formes prend le décloisonnement et d'explorer le réseau des analogies présentes dans le récit. Les trajectoires narratives des héroïnes seront ensuite abordées une par une ; les divers moyens mis en œuvre par celles-ci pour échapper à leur condition seront détaillés.

Ces deux premiers chapitres, qui se focalisent respectivement sur la clôture et le décloisonnement, seront suivis par une mise au point quant au positionnement du *Jardin forteresse* sur le paradigme qui nous occupe.

Les deux derniers chapitres de ce mémoire seront dédiés à l'étude des motifs structurants du *Jardin forteresse*. Le chapitre quatre sera ainsi consacré à l'analyse des lignes courbes et rectilignes qui marquent le récit. Dans la mesure où ces lignes délimitent les contours des objets, déterminent les trajectoires des individus, incarnent la frontière séparant le dedans du dehors, c'est au travers de celles-ci que, bien souvent, se jouent la clôture et l'ouverture. Nous analyserons les formes prises par ces lignes au sein de la scène initiale du roman, mais également en regard de la temporalité du récit. Dans la mesure où l'écoulement du temps est souvent métaphorisé par des lignes rectilignes ou courbes – ne parle-t-on pas de « ligne du temps » ou de « temporalité cyclique » ? –, il s'agira de déterminer la mise en forme de la temporalité dans le *Jardin forteresse*.

Le dernier chapitre, quant à lui, abordera la question des allusions méta-narratives et de l'établissement d'une forclusion du sens.

Cette analyse du motif de la clôture permettra alors *in fine* d'effectuer un retour sur la question de la littérarité de l'œuvre et de la posture de son auteure au sein du champ littéraire.

Chapitre I : Une quadruple clôture

Si la clôture s'impose d'emblée en tant que thème dans le *Jardin forteresse*, ce concept n'est pas uniquement à entendre dans son acception traditionnelle et concerne d'autres aspects du récit que le seul traitement réservé à l'espace. Il s'agira dans ce premier chapitre de décrire les diverses formes prises par la clôture ainsi que les interactions qu'elles entretiennent les unes avec les autres.

1. La citadelle d'Ortygia : la clôture spatiale

Il convient dans un premier temps de s'attarder sur le lieu dans lequel se déroule l'action, qui est le jardin. La préséance accordée à ce lieu transparaît dès le titre du roman et celui-ci est présenté au début du récit comme un endroit parfaitement fermé : « À l'intérieur des remparts, le jardin se clôt sur lui-même, protégé »¹³. Une hyperbole marquant la clôture se manifeste donc d'emblée, étant donné la construction syntaxique pléonastique de ce court extrait. L'on y trouve en effet une redondance, due à l'usage conjoint de la forme réflexive « se clôt » et du complément prépositionnel « sur lui-même ». Cette dimension hyperbolique de la clôture se voit par ailleurs confirmée, dans la mesure où l'espace dans *Le Jardin forteresse* est organisé selon une structure rappelant les couches successives d'un oignon. De fait, étant donné que le jardin est situé sur une presqu'île, la mer constitue une première limite à son étendue, que la présence des remparts vient redoubler.

Cette double frontière s'accompagne en outre d'une imperméabilité de ce lieu à ce qui lui est extérieur. Ainsi, Arète, amie des trois sœurs, dresse le constat suivant :

Oui, ce lieu est magnifique, reconnaît la fille d'Aristippe, mais elle est déconcertée par ce monde coupé en deux : Ortygia, Syracuse. Le jardin, ses temples et sa fontaine, si calmes. La ville, grouillante, bariolée, où débarquent des Celtes, des Égyptiens, des Phéniciens, des Carthaginois et même des Ibères venus de cette lointaine contrée quelque peu mystérieuse, là-bas vers l'ouest.

(*Le Jardin forteresse*, p. 29)

¹³ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 14.

Une dichotomie nette transparait dans cet extrait où Ortygia et Syracuse sont décrites et qualifiées par contraste : au calme du jardin s'oppose l'agitation de la ville, de même qu'à la Syracuse métissée et peuplée de citoyens de toutes origines s'oppose ce que l'on pourrait appeler le domaine du même. En effet, dans la mesure où seule la famille de Denys l'Ancien et quelques rares invités triés sur le volet ont accès à l'intérieur de la citadelle, celle-ci est habitée par des personnages entretenant un haut degré d'intimité, ce qui est par ailleurs renforcé par la contraction de mariages intrafamiliaux. Le métissage, présent dans le monde extérieur, ne prend donc pas place à l'intérieur de la forteresse, qui reste imperméable à ce qui lui est étranger.

En outre, cette imperméabilité se manifeste également par le biais du phénomène suivant : lorsqu'un contact avec le monde extérieur a lieu, il apparait comme précaire dans la mesure où il ne mobilise qu'un seul des cinq sens. C'est notamment le cas lorsque Timocratès, fils d'un soldat à la solde de Denys l'Ancien, épie Sophro, la fille aînée de ce dernier, en étant posté en haut des remparts. À cette occasion, Timocratès est en mesure de voir Sophro, mais n'entend pas ce qu'elle joue avec sa lyre¹⁴.

Ce phénomène apparait en outre dès le premier chapitre, mais sur un mode inversé étant donné que l'ouïe prime la vue. De fait, Harmonia et Arète se disputent avec Timocratès et entendent ensuite des cris en provenance de l'extérieur sans pour autant pouvoir déterminer la cause exacte de ces derniers : « [Arète] s'immobilise en entendant hurler [...] Son père le bat, tu crois ? »¹⁵. La réponse à cette question apparait à certains égards comme évidente au vu de la confrontation ayant eu lieu un peu plus tôt avec le jeune garçon ; néanmoins, on constate qu'une certaine incertitude plane malgré tout quant au sort réservé à ce dernier, comme en témoigne l'usage de la forme interrogative. En définitive, le contact avec l'extérieur du jardin s'avère partiel, puisqu'il ne mobilise pas les cinq sens. Syracuse et Ortygia semblent donc à première vue former deux mondes distincts, les habitants de la citadelle ne pouvant avoir qu'une saisie partielle des événements ayant lieu à Syracuse et inversement.

Néanmoins, cette clôture laisse également d'emblée transparaitre des failles et se révèle imparfaite. En effet, nombreuses sont les allusions tout au long du livre à des rivages

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

lointains comme ceux de l'Égypte, de Carthage ou encore d'Athènes. Ces derniers sont présentés dans un premier temps comme inaccessibles :

Mon père m'a promis un chat. C'est un animal très rare, papa le fera venir d'Égypte, euh...c'est loin, par là-bas.

Elle [Sophro] désigne l'extrémité du jardin, vers le sud [...].

(*Le Jardin forteresse*, p. 17)

Dans l'extrait ci-dessus, Sophro veut désigner l'Égypte, mais n'indique que le fond du jardin qui, dès lors, semble constituer une frontière irréductible. Cependant, des échanges entre le centre, constitué par la citadelle d'Ortygia, et la périphérie, qui comprend les rivages lointains, s'instaure peu à peu dans ce roman de Claude Pujade-Renaud. En effet, nombreux sont les cadeaux en provenance de ces contrées lointaines à être progressivement importés au sein du jardin. À titre d'exemple, on peut mentionner le chat de Sophro, tout droit venu d'Égypte, le cheval d'Harmonia, en provenance de l'Etna ou encore le cèdre de Phénicie offert à Dikè. Parmi ces cadeaux venus de l'étranger, on peut également citer les divers présents envoyés par Arètè à Harmonia : les étoffes, les friandises ou plus simplement les lettres envoyées par celle-ci depuis Athènes constituent autant d'intrusions venues de l'extérieur vers l'intérieur de la forteresse.

Une seconde faille dans la clôture est le fait que l'irrigation du jardin dépende d'une eau trouvant sa source à l'extérieur, d'un « flot venu de si loin »¹⁶ comme le dit Dikè. C'est donc paradoxalement un élément venu de l'extérieur qui permet à Ortygia de fonctionner de façon auto-suffisante, la famille de Denys ne nécessitant pas l'aide de la cité pour s'approvisionner en eau. Par ailleurs, la citadelle, si elle est à l'écart du reste de la cité, est située sur une presqu'île malgré tout connectée par le biais d'un isthme à la ville de Syracuse, et conserve de ce fait un lien, bien que ténu, avec cette dernière. Dans la même optique, une communication avec le monde extérieur s'instaure dès le premier chapitre, lors de la scène du jeu de balle entre Arètè et Harmonia. À cette occasion, la balle, lancée avec trop de vigueur par Arètè, franchit le mur et, dès lors, est « perdue »¹⁷. La dichotomie entre le jardin et le monde alentour suscite alors dans un premier temps l'impuissance chez les deux petites filles :

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

Arète ne sait que proposer. Les deux amies restent bras ballants, désemparées. Une longue muraille entoure le jardin. Au-delà, les écuries et les casernes, où elles n'ont pas accès.

(*Le Jardin forteresse*, p. 11)

La prégnance de cette dichotomie est en outre tellement forte que son dépassement, même s'il implique la récupération du ballon, apparaît comme inenvisageable aux yeux d'Harmonia. En effet, lorsque Timocratès surgit au faite des remparts avec la balle en main, celle-ci proteste : « Il n'a pas le droit, [...] les enfants de mercenaires doivent rester de l'autre côté ! »¹⁸. Cependant, une communication entre l'intérieur du jardin et ce qui lui est extérieur s'instaure malgré tout, sur deux plans distincts. Tout d'abord, la balle est finalement renvoyée à l'intérieur du jardin, et cet aller-retour induit un échange réciproque entre Timocratès et les deux petites filles. Si ce premier échange est purement matériel, un contact s'établit également entre Timocratès et Harmonia sur le plan de l'intériorité : « La voilà figée dans ce regard, happée à l'intérieur de ces yeux d'eau claire. De là-haut, le garçon l'a harponnée, halée jusqu'à lui »¹⁹. La dichotomie opposant l'intérieur à l'extérieur est donc dépassée, étant donné que le regard permet la réunion de deux protagonistes *a priori* séparés par la muraille.

Par ailleurs, même une fois ce contact visuel rompu, une analogie rapproche l'intérieur et l'extérieur du jardin, qui apparaissent dès lors liés. Celle-ci prend la forme d'une discontinuité : « [...] Arète s'apprête à courir après la balle, elle s'immobilise en entendant hurler. Un silence, puis le bruit des coups. À nouveau, des cris de douleur »²⁰. Au mouvement amorcé puis empêché de la jeune fille, lequel a lieu à l'intérieur du jardin, font écho l'arrêt et la reprise des cris dans les écuries. Les comportements sont donc placés sous l'égide du discontinu des deux côtés de la muraille.

2. La chair comme rempart : la clôture corporelle

La clôture ne marque pas uniquement le traitement réservé à l'espace, mais se manifeste également dans les descriptions qui sont faites des corps des personnages. Le

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

corps peut ainsi être perçu comme rempart, servant parfois de protection, mais peut également s'apparenter à une véritable prison. Ainsi, l'ambivalence propre au jardin qui contraint et protège tout à la fois, marque également la corporéité des différents personnages de ce roman de Claude Pujade-Renaud. Nous citerons tout d'abord plusieurs exemples illustrant le pôle positif de cette clôture corporelle, à savoir la protection, et nous envisagerons ensuite la manière dont s'actualise au sein du texte son penchant négatif, la réclusion.

Le pôle positif de cette forme de clôture se manifeste tout d'abord au travers du personnage de Nyctéia, esclave carthaginoise au service de la famille du tyran, et nourrice d'Harmonia, la plus jeune des trois sœurs :

Sophro et Dikè en sont persuadées, ses flancs *contiennent* des cargaisons fabuleuses,
une mémoire secrète qu'un jour peut-être, elle leur révélera. Se *nicher* dans ses bras,
c'est se fondre dans une nuit lumineuse et nourricière, nuit d'été.

(*Le Jardin forteresse*, p. 21. Nous soulignons)

On peut tout d'abord constater que le corps de l'esclave carthaginoise est, par le biais d'une métaphore qui l'associe à un navire de marchandises, qualifié d'emblée en tant que contenant. Les contenus, quant à eux, sont de deux types : concrets, étant donné que les corps des trois fillettes viennent se nicher dans les bras de Nyctéia, mais également abstraits, dans la mesure où cette dernière semble receler une « mémoire secrète ». En définitive, le corps de l'esclave s'apparente à un véritable coffre-fort dont les contenus seraient préservés, comme en témoigne par exemple le fait que la mémoire de Nyctéia soit conservée secrète, inviolée. On peut également relever dans cet extrait la présence d'un champ lexical dont les connotations sont extrêmement positives : les secrets de Nyctéia deviennent ainsi des « cargaisons fabuleuses ». Dans la même optique, on constate que si la nuit est régulièrement associée à l'esclave carthaginoise, il ne s'agit pas d'une nuit porteuse d'angoisses et de cauchemars²¹, mais bien « lumineuse », l'oxymore utilisé annulant la potentielle portée négative du terme. Nyctéia reste associée à une entité protectrice jusqu'au dernier chapitre du roman, dans lequel Dikè se souvient de celle-ci en ces termes : « Et voilà

²¹ Connotations pouvant être associées à la nuit d'après le *Dictionnaires des symboles*. CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 681-682.

Nyctéia qui resurgit, *m'enveloppe*, obscure plénitude »²². La corporéité de Nyctéia induit donc une clôture, c'est une entité enveloppante, mais cet enfermement est synonyme de plénitude.

Un deuxième passage emblématique du *Jardin forteresse* faisant état d'une clôture corporelle est celui lors duquel Harmonia, pourtant persuadée d'être enceinte, voit soudain ses menstruations réapparaître :

Elle résiste, rassemblée en fœtus autour de ce vide, le couvant farouchement, animal vaincu agrippé à sa proie disparue, jusqu'à ce qu'elle se résigne et admette la vérité : elle n'a jamais été enceinte.

(*Le Jardin forteresse*, p. 229)

On constate qu'Harmonia tente littéralement de s'instituer en rempart, afin de préserver ce qu'elle croit être l'embryon qu'elle a perdu. Il convient de relever la polysémie du terme « enceinte », qui constitue réellement une passerelle entre les deux premiers niveaux de clôture que nous envisageons dans cette analyse. Concernant la clôture spatiale, ce terme est mentionné à de nombreuses reprises au sein du roman, et vient bien sûr désigner les murailles encerclant la citadelle d'Ortygia. Concernant la clôture corporelle, nombreuses sont les grossesses évoquées dans cet ouvrage, celles-ci restant à l'état de simples fantasmes ou s'actualisant, au contraire, de manière concrète, Sophro et Harmonia mettant toutes deux au monde plusieurs enfants.

Cette association entre clôture corporelle et protection transparait également dans un troisième extrait, mais sur un mode inversé. Le passage en question présente Harmonia enfant, en proie à la fièvre, et décrit le comportement adopté par Aristomaque, sa mère, pour la soulager :

Aristomaque ramasse la sueur d'un mouvement souple de la main, l'étale sur ses bras, sa gorge, bonheur de se sentir enveloppée de cette robe moite commune à toutes deux, si seulement elle parvenait ainsi à capter les remous fébriles et à en délivrer Harmonia ?

(*Le Jardin forteresse*, p. 44)

²² PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 271. Nous soulignons.

On peut tout d'abord relever au sein de cet extrait des éléments recoupant nos précédentes observations concernant la clôture corporelle : la sueur, liquide corporel produit par Harmonia, vient envelopper sa mère comme le ferait un voile et, dès lors, l'affinité entre corporéité et clôture se vérifie une nouvelle fois. Cet extrait diffère cependant des précédents, dans la mesure où la clôture n'est cette fois-ci plus exclusivement perçue positivement : si le fait de revêtir la sueur d'Harmonia est source de bonheur chez Aristomaque, la protection de la fillette découle en revanche de l'abolition de cette forme de clôture corporelle. Ainsi, il s'agit de délivrer Harmonia de la fièvre et, par conséquent, d'entraîner la disparition de cette sueur la recouvrant.

Le pôle négatif de la clôture corporelle se manifeste en de nombreux endroits du roman, notamment au sein du dernier chapitre, lorsque Dikè élabore le fantasme suivant :

Dans le ventre d'un bateau, Harmonia et sa mère sont enfermées. Harmonia accouche, ne donnant naissance qu'à elle-même et ce minuscule nouveau-né est aussitôt absorbé par le corps monstrueux d'Aristomaque.

(*Le Jardin forteresse*, p. 271)

On retrouve ici les deux niveaux de clôture susmentionnés : celle-ci est tout d'abord présente au niveau spatial, étant donné que les deux protagonistes se trouvent enfermées, mais également corporel, puisque le nouveau-né se trouve phagocyté par sa grand-mère. Par conséquent, tant le corps que l'espace induisent une claustration. La porosité entre ces deux niveaux d'analyse se trouve en outre exacerbée par le fait que la cale du navire est métaphoriquement associée à un ventre. Il convient par ailleurs de préciser que la seule potentialité d'ouverture présente dans ce passage, à savoir l'accouchement, n'en est pas une. De fait, l'accouchement implique littéralement l'ouverture d'une brèche dans le corps de la femme, il est également traditionnellement qualifié de « délivrance »²³ et implique un passage du nourrisson de l'intérieur vers l'extérieur : en ce sens, l'accouchement transgresse la clôture et c'est suite à ce dernier que la femme perd son statut « d'enceinte protectrice ». Or, c'est à « elle-même » qu'Harmonia donne naissance dans cet extrait, ce qui témoigne

²³ Le terme « délivrance » est proposé comme synonyme d'« accouchement » par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, sur [http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3776858550](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3776858550;); (page consultée le 05/06/2018).

de l'échec de ce processus par le biais duquel le nourrisson se détache de sa mère pour devenir un être humain à part entière.

On remarque donc dans *Le Jardin forteresse* un traitement parallèle de l'espace et de la corporéité : ces deux éléments sont étroitement associés à la clôture, laquelle peut soit être perçue positivement, comme une protection, soit négativement, comme une réclusion. Nous avons en outre mis en évidence le fait que la clôture spatiale comporte des brèches ; là encore, une analogie s'opère avec le plan corporel, dans la mesure où il arrive que les différents protagonistes du roman tentent de surpasser les limites de leurs enveloppes corporelles au point de faire éclater ces dernières.

Ce phénomène s'observe tout d'abord chez le personnage de Sophro. En effet, dès le début du récit, le corps de la fille aînée de Denys l'Ancien semble être sujet à diverses métamorphoses, comme en témoigne l'extrait suivant où l'on assiste à la dispersion de la corporéité de la jeune femme, qui se dédouble l'espace d'un instant :

Soudain, l'oiseau cède, s'abandonne à un courant invisible et Sophro se laisse dériver avec lui vers le large. [...] Sophro sursaute, [...] habitée par une bizarre sensation : une part d'elle-même est restée avec l'oiseau et continue à flotter dans la brise.

(*Le Jardin forteresse*, p. 32)

Ce rejet de la clôture corporelle et cette tension vers l'éclatement apparaissent comme constants tout au long du roman et se manifestent notamment au travers de certains fantasmes : « Le cyprès avale son ombre et la mienne se résorbe. J'aimerais disparaître avec elle dans le brasillement de la lumière. Le vent nous *éparpillerait* »²⁴. Cet éclatement du corps n'en reste néanmoins pas au stade de fantasme et se concrétise à la fin du roman. De fait, Sophro est alors embarquée de force sur une trière par son demi-frère et époux, Denys le Jeune, qui désire fuir Syracuse en direction de Locres. Dikè, restée à Ortygia, reçoit un mois plus tard un courrier lui annonçant que sa demi-sœur a disparu lors de la traversée et que, malgré de nombreuses recherches, son corps n'a pas été retrouvé²⁵. Sophro s'est donc en quelque sorte évaporée, dépassant les contraintes induites par la corporéité jusqu'à annihiler cette dernière.

²⁴ *Ibid.*, p. 235. Nous soulignons.

²⁵ *Ibid.*, p. 240.

Un éclatement de l'enveloppe corporelle se produit également dans le cas d'Hipparinos, enfant issu de l'union incestueuse d'Harmonia et de Dion. Celui-ci se suicide en sautant d'un balcon et sa tante Dikè donne alors la description suivante de son corps :

Sur un lit, le corps d'Hipparinos. Front *ouvert* et pommettes *éclatées* [...] La couleur étonnante, le sang, je venais de les entrevoir dans les scintillements de cette mosaïque, oui, je n'ai compris qu'à ce moment-là [...] J'ai effleuré la chevelure souillée puis j'ai osé soulever le drap : le torse *éclaté* lui aussi, plus bas la jambe gauche formait un angle bizarre, *un os sortait de la chair*.

(*Le Jardin forteresse*, p. 257. Nous soulignons)

Dikè va également tenter de donner une explication à ce suicide ; selon elle, c'est le seul remède trouvé par l'adolescent afin d'échapper à une clôture hyperbolique, puisqu'à la fois spatiale et corporelle. Hipparinos, par son suicide, dépasse les limites de sa corporéité et s'évade de la « forteresse de l'identique »²⁶ dans laquelle il habite avec ses parents. À cet égard, il est significatif qu'Harmonia, Dion et Hipparinos soient tous trois dotés d'iris d'une couleur similaire : le mauve. Cette ressemblance liant étroitement les trois termes du noyau familial constitue la preuve matérielle de l'inceste et vient confirmer l'emprise du même sur la famille de Denys l'Ancien. Par ailleurs, l'analogie entre le plan spatial et le plan corporel se maintient même une fois la clôture brisée, étant donné que l'endroit sur lequel Hipparinos vient s'éclater n'est pas anodin : il s'agit d'une mosaïque, pavement présentant une image par définition morcelée. En outre, on constate que dans les deux cas commentés ci-dessus, le dépassement de la clôture corporelle implique nécessairement un passage : de la vie à la mort pour Hipparinos, de la présence à l'absence pour Sophro.

En définitive, *Le Jardin forteresse* est un roman dans lequel se met en place une dynamique analogue à celle que relève Sylvain Férez dans *Le corps déstabilisé. L'œuvre de Claude Pujade-Renaud (II)*. Ce dernier analyse la thématique de la danse et observe qu'elle va de pair avec un jeu sur les délimitations corporelles : « l'écriture donne à éprouver le degré de rigidité et de souplesse des frontières charnelles »²⁷. Si ce jeu comporte un risque, dans la mesure où l'unité de l'individu se trouve menacée, Sylvain Férez constate qu'il n'est pas associé exclusivement à des connotations négatives dans l'œuvre de Claude

²⁶ *Ibid.*, p. 261.

²⁷ FÉREZ Sylvain, *Le Corps déstabilisé. L'œuvre de Claude Pujade-Renaud (II)*, Paris, L'Harmattan, 2007 (Le corps en question), p. 48.

Pujade-Renaud. En effet, la mise à l'épreuve des limites du corps correspond selon lui à un danger « non refusé », voire même à « un besoin »²⁸ de la part des personnages. Et de fait, dans les cas de Sophro et Hipparinos, la dissolution ou la mort de l'individu constituent des moyens d'échapper à la clôture, laquelle s'avère insupportable.

3. L'inceste : la clôture relationnelle

Si la clôture, bien qu'elle soit imparfaite, conditionne le traitement réservé à la spatialité et aux descriptions corporelles dans *Le Jardin forteresse*, cette thématique s'étend également aux relations que les différents protagonistes entretiennent entre eux. En effet, l'on peut tout d'abord remarquer que la sexualité tourne en vase clos dans ce roman étant donné la contraction de nombreuses unions incestueuses. Si l'inceste a trait au corps, sa présence a pour effet de tisser un réseau relationnel extrêmement dense entre les différents personnages du récit. Les affinités entretenues par la notion d'inceste avec celle de clôture sont en outre soulignées dans *Le Dictionnaire des symboles*, en ce sens que « l'inceste semble correspondre à la situation, non seulement des sociétés closes, mais des psychismes clos ou étroits, incapables d'assimiler l'autre »²⁹. L'inceste est également apparenté à une forme d'autisme, pathologie se caractérisant par une fermeture du sujet au monde extérieur³⁰. Il est utile à cet égard de détailler l'arbre généalogique de la famille de Denys l'Ancien, afin de circonscrire les diverses formes d'inceste qui le marquent³¹.

Denys l'Ancien est l'aîné d'une famille comportant trois enfants, il a deux frères cadets : Leptinès et Théaridas. C'est en outre un tyran qui pratique la polygamie et qui a deux femmes, Doris et Aristomaque. Plusieurs enfants sont issus de ces deux mariages : Doris met tout d'abord au monde Denys le Jeune, destiné à succéder à son père, et ensuite Dikè ; Aristomaque, quant à elle, donne naissance également à un fils, nommé Nyctaios, ainsi qu'à deux filles, Sophro et Harmonia. On peut également compter le frère d'Aristomaque, Dion, parmi les membres de la citadelle. Afin de renforcer la cohésion du

²⁸ *Ibid.*

²⁹ « Inceste », dans CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Jupiter, 1969, 1982, p. 520-521. Nous soulignons.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Voir le schéma récapitulatif de cet arbre généalogique présent en annexe.

clan et de ne pas dilapider le patrimoine familial, Sophro va être mariée à Denys le Jeune, son demi-frère, tandis que Dikè et Harmonia vont respectivement être offertes à leurs oncles Leptinès et Théaridas. Harmonia va ensuite, à la mort de son époux Théaridas, épouser Dion, son oncle du côté maternel.

Afin de cerner finement ce qui se joue au travers de ces nombreuses unions, il convient de définir avec précision le concept d'inceste, mais également de le considérer au regard de l'espace spatiotemporel du récit, à savoir la Grèce Antique. Nous nous baserons pour ce faire sur les propositions théoriques émises par Françoise Héritier dans son ouvrage *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*³². Celle-ci nous apprend dans un premier temps que, si le terme « inceste » n'existe pas en grec, le droit grec proscrit cependant les mariages entre germains de lit entier – c'est-à-dire entre frères et sœurs ayant le même père et la même mère – ainsi qu'entre germains issus de même mère, mais de pères différents³³. Cependant, le droit grec n'interdit pas l'alliance entre germains de même père, ni entre cousins parallèles patrilatéraux³⁴. Dans cette optique, le mariage entre Sophro et son demi-frère Denys est conforme à la loi et ne relève pas d'une transgression, étant donné que ces derniers sont germains de même père.

En revanche, l'union d'une femme avec son oncle paternel est proscrite par la loi grecque, exception faite d'un cas de figure bien particulier. Il existe ainsi en Grèce antique une tradition juridique nommée épiclérat, laquelle donne pour obligation à une femme sans frère « d'épouser le plus proche parent de son père défunt, pour que l'héritage ne sorte pas de la famille »³⁵. Françoise Héritier prend par ailleurs soin de préciser qu'il ne s'agit pas là d'une légalisation de l'inceste, mais bien d'un cas d'exception. Or, si l'on considère la situation d'Harmonia et de Dikè, qui sont mariées à leurs oncles patrilatéraux, on ne peut que constater qu'elle est loin de correspondre à celle permettant l'entrée en jeu de l'épiclérat. De fait, les deux filles ont toutes deux des frères, Denys le Jeune et Nysaios. En outre, Denys l'Ancien est toujours vivant lorsque les deux mariages ont lieu, c'est d'ailleurs lui qui les

³² HÉRITIER Françoise, *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*. Paris, Odile Jacob, 1994 (Essais).

³³ *Ibid.*, p. 48.

³⁴ « PATRILATÉRAL, MATRILATÉRAL : du côté du père, du côté de la mère. Un « cousin parallèle patrilatéral » ne peut être que le fils du frère du père. ». Cette définition est donnée dans le glossaire présent dans l'ouvrage de Françoise Héritier.

³⁵ HÉRITIER Françoise, *op. cit.*, p. 53.

commandite. Par conséquent, il y a bien transgression d'un interdit en ce qui concerne les mariages d'Harmonia et Dikè avec leurs oncles Théaridas et Leptinès.

Si une dimension transgressive est donc présente, on constate en outre qu'elle va s'accroître au fil du récit. En effet, si Dikè et Harmonia sont dans un premier temps unies à leurs oncles du côté paternel, Harmonia, suite à la mort de Théaridas, épouse Dion, son oncle du côté maternel. Or, dans la pensée grecque, « si le père crée et impose le lien social, seule la mère crée la parenté biologique »³⁶, d'où le fait qu'il soit toléré que deux germains de même père s'unissent, mais pas deux germains de même mère. Par conséquent, l'union entre Harmonia et son oncle maternel constitue une infraction majeure, dans la mesure où ceux-ci sont reliés par une chaîne de parenté constituée exclusivement de femmes. Philistion, le médecin de la famille, proteste d'ailleurs face à cette décision de Denys l'Ancien qu'il juge dangereuse :

[...] cette union avec l'oncle maternel n'est pas du même ordre que la précédente [...]. Dans le corps d'Harmonia, Dion retrouvera, transmises par Aristomaque, les humeurs de cette *mère commune*. Les matrices des femmes, mères et filles, seront reliées par un homme de la même lignée, contact humide d'une chair avec une chair identique, du proche avec le proche, glaireuse parenté. Non, Denys, un homme ne peut épouser la petite-fille *de sa propre mère*. Ce serait mêler ce qui doit être séparé.

(*Le Jardin forteresse*, p. 157. Nous soulignons)

On assiste donc à une gradation de la transgression induite par l'inceste, étant donné que le second mariage d'Harmonia apparaît aux yeux du médecin comme davantage condamnable que le premier.

Nous postulons que cette transgression liée à l'inceste opère à un niveau plus global du récit, dans la mesure où elle semble marquer de son sceau presque l'intégralité du système des personnages. Afin d'analyser les relations intrafamiliales, nous nous référons une nouvelle fois aux concepts proposés par Françoise Héritier. Celle-ci distingue en réalité deux types d'inceste. L'auteure définit dans un premier temps ce qu'elle nomme « l'inceste de premier type ». Ce concept se rattache à la définition usuelle de l'inceste : on parlera ainsi d'inceste de premier type dans le cas d'unions entre un père et sa fille, une mère et son fils, ou encore un oncle et sa nièce. Cette délimitation du concept d'inceste est cependant

³⁶ *Ibid.*, p. 48.

jugée trop étroite par l’auteure, qui propose la notion d’inceste « de deuxième type » pour désigner les relations « entre consanguins de même sexe qui ne sont pas homosexuels mais qui partagent un même partenaire sexuel »³⁷. Dans cette optique, ce sont « le contact des corps et le passage des humeurs de l’un à l’autre qui fondent la prohibition »³⁸. À titre d’exemple, si une femme entretient des rapports sexuels avec un homme, mais également avec le frère de ce dernier, cela constitue un inceste de second type dans la mesure où les humeurs de deux consanguins de même sexe se rencontreront au sein d’une même matrice. Par conséquent, ce cas de figure n’implique pas forcément un contact physique direct entre les deux principaux concernés pour que l’inceste ait lieu.

C’est plus particulièrement sur la notion d’humeur que nous nous baserons afin de démontrer en quoi la transgression s’opérant au sein de ce récit de Claude Pujade-Renaud est généralisée. Françoise Héritier présente dans son essai les personnes aux humeurs communes – par exemple des sœurs ou des frères – comme étant presque interchangeables au sein d’un système relationnel. C’est d’ailleurs pour cette raison, d’après elle, que le comportement des Danaïdes fait l’objet d’une condamnation de la part des philosophes grecs. Celles-ci sont sœurs, et s’unissent avec leurs cousins parallèles patrilatéraux, les Égyptiades³⁹. Ce type d’union est donc *a priori* cautionné par la loi grecque, étant donné que les Danaïdes et les Égyptiades se trouvent liés du côté paternel et non maternel. Néanmoins, on constate qu’Eschyle, dans *Les Suppliants*, perçoit négativement ces unions et les assimile à de l’omophagie⁴⁰. Cette réprobation est due, d’après Françoise Héritier, au nombre de protagonistes impliqués dans le système relationnel, les Danaïdes et les Égyptiades étant de chaque côté au nombre de quarante :

[...] chacun des mariages pris isolément ne suscite aucune indignation parce qu’il est conforme à la règle, alors que l’ensemble envisagé collectivement met à chaque fois en contact la chair des sœurs entre elles puisque chacune est *semblable à toutes les autres* et touche toutes les autres par l’intermédiaire de leurs maris qui sont comme des frères. De la même manière, chaque frère rencontre la substance de ses frères par l’intermédiaire de leurs épouses qui sont sœurs et traitées comme

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁰ *Ibid.*

identiques, ou comme un seul corps. Il suffirait qu'elles soient deux pour que
« l'oiseau [l'une] mange chair d'oiseau [l'autre] ».⁴¹

Nous postulons qu'un phénomène du même ordre est à l'œuvre dans *Le Jardin forteresse*, où l'inceste est globalisé, hyperbolique et fait figure de norme et non plus d'exception. Le récit de Claude Pujade-Renaud présente en outre de nombreux points communs avec le mythe des Danaïdes : bien qu'Harmonia et Dikè ne soient en réalité que des demi-sœurs, elles ne sont désignées au sein du roman qu'en tant que « sœurs » et sont mariées à Théaridas et Leptinès qui sont eux-mêmes des frères. La théorie des humeurs semble par ailleurs faire véritablement sens dans la pensée des différents protagonistes, dans la mesure où l'inceste paraît également pouvoir se vivre par transfert et procuration, sans qu'il y ait pour autant un contact physique direct.

C'est notamment le cas au sein du système relationnel impliquant Harmonia, son oncle Dion et sa mère Aristomaque. Dion et Aristomaque, qui sont donc frère et sœur, apparaissent comme nourrissant du désir l'un envers l'autre. Pimpléa, la servante, déclarera par exemple qu'Aristomaque « chérit plus son petit frère que son mari »⁴². Aristomaque elle-même explicite ce désir, qui dès lors est conscient, étant donné que l'on accède à la réflexion suivante par la médiation d'une focalisation interne :

Brusquement, une idée bizarre traverse Aristomaque : cette enfant, elle aurait voulu l'avoir de son frère, serait-ce à cause de ce désir enfoui, terré dans des replis plus secrets que ceux du sexe, qu'elle avait essayé de la supprimer ?

(*Le Jardin forteresse*, p. 44. Nous soulignons)

Le personnage évoque dans ce passage sa tentative d'avortement non aboutie concernant sa plus jeune fille, Harmonia. Si le fait que son désir pour son frère ait pu être la cause de cet avortement reste à l'état de simple hypothèse, comme en témoigne l'usage de la forme interrogative, le désir en lui-même ne fait pas l'objet d'une remise en question. À certains égards, l'on peut voir le mariage d'Harmonia avec Dion comme la réalisation, par transfert, de ce désir incestueux. Ainsi, lorsqu'Harmonia se marie avec Dion, Sophro, l'ainée des trois sœurs, affirme qu'Aristomaque souhaite ardemment que cette union soit fertile⁴³. Dans un même ordre d'idées, Dikè déclare ceci suite au suicide d'Hipparinos, fils d'Harmonia et de

⁴¹ *Ibid.*

⁴² PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 159.

Dion : « Plus tard, j'ai su pourquoi Aristomaque et Dion m'étaient apparus comme les parents de l'enfant suicidé – peut-être en effet l'étaient-ils, du moins selon le désir d'Aristomaque ? »⁴⁴.

La théorie des humeurs évoquée par Françoise Héritier fait d'autant plus sens dans ce triangle amoureux que la mère et la fille – Aristomaque et Harmonia – sont à de nombreuses reprises décrites comme étant extrêmement liées. Ce lien entre mère et fille revêt même une connotation négative aux yeux du médecin Philistion, qui déclare que celles-ci sont « *trop* proches »⁴⁵. Dikè, quant à elle, ira plus loin en explicitant la nature de ce lien : d'après ce personnage, Aristomaque « porte encore Harmonia dans son ventre » et connaît « du dedans » sa peau, ses muqueuses et ses « *humeurs* intimes, essentielles »⁴⁶. Par conséquent, Harmonia et Aristomaque apparaissent comme porteuses d'une même essence, et par le biais d'Harmonia, c'est en réalité un inceste entre un frère et sa sœur qui semble se concrétiser. Autrement dit, bien qu'Aristomaque ne soit *a priori* pas concernée par l'inceste, étant donné qu'elle n'a de relations physiques qu'avec Denys l'Ancien qui ne comporte aucun lien de parenté avec elle, elle s'insère malgré tout dans ce système relationnel incestueux par l'intermédiaire d'Harmonia, sa fille.

Mais Aristomaque n'est pas l'unique personnage qui est touché par l'inceste de façon indirecte. Denys l'Ancien, bien qu'il n'ait de relations charnelles qu'avec ses deux épouses et de nombreuses courtisanes, semble également vivre des relations incestueuses avec ses filles par l'intermédiaire de ses frères et de son fils. De fait, lors des nuits de noces d'Harmonia et de Sophro, toutes deux filles de Denys l'Ancien, c'est l'image du père qui survient, bien que le rapport physique implique uniquement l'oncle et le demi-frère. L'on peut ainsi lire ceci dans le cas d'Harmonia : « Théaridas me caressait, très doux, attentif. Je tremblais un peu, j'ai fermé les yeux et j'ai eu envie de murmurer "papa" »⁴⁷ ; et ceci dans le cas de Sophro : « Mon père [...] déléguait la sale besogne à son fils, porteur du même nom, mon père dont je soupçonnais qu'il me désirait depuis la puberté »⁴⁸. Ainsi, le fils et le frère de Denys l'Ancien, lesquels partagent avec celui-ci des humeurs communes, permettent de façon indirecte la réalisation de ce fantasme dont Sophro suppose l'existence.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 159. Nous soulignons.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 122. Nous soulignons.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 99.

Par ailleurs, si Sophro a dans un premier temps conscience de la médiation opérée par Denys le Jeune entre elle et son père, ce caractère indirect de l'inceste ne fait ensuite plus sens pour elle :

[...] elle avait clamé en pleine nuit : *dans mon ventre se sont mélangés le sperme du père et le sperme du fils*, ensemble ils ont copulé pour engendrer, ce garçon n'est pas de moi, mon sexe n'est qu'un cloaque à usage familial, lieu d'horreur et de confusion...

(*Le Jardin forteresse*, p. 110)

Dans la perspective de Sophro, l'inceste apparaît donc comme triple : il y a tout d'abord un inceste entre Denys le Jeune et sa demi-sœur qui, bien que la loi grecque cautionne leur union, n'en demeurent pas moins des consanguins, ensuite un inceste entre le père et sa fille, et enfin un inceste entre le père et son fils, leurs humeurs étant également mises en contact par le biais de la matrice de Sophro.

En définitive, l'inceste, qui selon *Le dictionnaire des symboles* s'apparente à une forme de clôture, apparaît comme omniprésent dans cet ouvrage de Claude Pujade-Renaud. D'une part, il a lieu de façon systématique en ce qui concerne les trois filles de Denys l'Ancien et, d'autre part, il marque le système des personnages dans sa globalité, comme l'a démontré le recours à la théorie des humeurs. En outre, l'on assiste également au sein de ce roman à une gradation de la transgression liée à l'inceste. En effet, si l'union contractée par Sophro et Denys le Jeune peut trouver une justification au regard de la loi grecque, étant donné qu'ils sont des germains patrilatéraux, les mariages entre les deux sœurs cadettes et leurs oncles paternels ne répondent pas aux conditions exigées par l'épiclérat et, dès lors, constituent une première infraction. Ensuite, le remariage d'Harmonia avec son oncle Dion apparaît comme une transgression encore plus marquée, étant donné que ceux-ci sont liés de façon matrilineaire.

4. Des préceptes carcéraux : la clôture métaphysique

Outre les clôtures spatiale, corporelle et relationnelle déjà mises en évidence, il y a dans *Le Jardin forteresse* une quatrième forme de clôture, étroitement liée à la philosophie platonicienne. Platon est un personnage à part entière du roman, qui fait de nombreuses

apparitions : il est un conseiller privilégié du roi Denys l'Ancien, entretient une relation amoureuse avec Dion et tient volontiers conciliabule avec Sophro et Dikè lors de sa toute dernière visite à la citadelle d'Ortygia. Nous postulons que l'usage rationnel du langage qui est fait par Platon s'apparente également à une forme de clôture.

Lors de son ultime séjour au sein de la forteresse, Platon confie à Sophro qu'il nourrit le projet d'écrire un dialogue consacré à la juridiction, dans lequel il énoncerait des « lois très précises, très strictes, prévoyant tous les cas possibles de régulation et d'infraction »⁴⁹. Ce désir d'exhaustivité est perçu négativement par Sophro, qui confie son scepticisme à sa sœur Dikè :

– Bref, cette obsession méticuleuse m'a paru relever d'une sorte de folie. Je l'écoutais me décrire une place forte repliée sur elle-même, des lois pesantes comme des pierres... J'en arrive à me demander si pareille forme de pensée ne serait pas aussi tyrannique que le fut le pouvoir de notre père. Cette façon de catégoriser, d'emprisonner... [...] Vois-tu, les murs que Platon veut ériger par l'écrit me paraissent encore plus épais que ceux érigés par notre père.

– Chacun sa forteresse, murmure Dikè.

(*Le Jardin forteresse*, p. 220)

Les diverses formes de clôture sont mises en relation et se font l'écho les unes des autres. Ainsi, Sophro a recours de façon récurrente à des métaphores de type spatial pour caractériser la pensée platonicienne, étant donné qu'elle opère une analogie entre les lois et les pierres et compare les écrits de Platon aux murs de la forteresse dans laquelle elle se trouve recluse. Par ailleurs, la pensée philosophique est mise sur un pied d'égalité avec le pouvoir politique, dans la mesure où tous deux constituent une forme de carcan.

Néanmoins, ce n'est pas seulement la philosophie platonicienne qui se trouve mise en cause, mais le langage lui-même, qui participe de la clôture lorsqu'il sert un texte juridique. Et de fait, un texte juridique valable est un texte qui tend vers l'univocité et donne le moins de latitude possible à l'interprétation. Autrement dit, là où l'ouverture du sens est valorisée en poétique, puisque l'on considère généralement que ce sont l'équivoque et la polysémie qui fondent la valeur littéraire d'une œuvre, l'univocité constitue un idéal à atteindre dans le contexte de la juridiction. En rédigeant un traité juridique, Platon rattache

⁴⁹ *Ibid.*, p. 219.

le langage à la clôture, la fermeture du sens. Ce type de langage, strictement rationnel, est apparenté par Sophro à un « filet », « enserrant les membres de la cité »⁵⁰.

Par ailleurs, Platon n'est pas le seul philosophe auquel il est fait référence dans ce roman. Nombreuses sont les allusions à deux autres penseurs : Parménide et Héraclite. L'introduction de ces deux noms au sein de la trame narrative ne relève pas du hasard, étant donné que l'on peut voir un lien étroit entre leur pensée et le paradigme qui nous occupe, à savoir celui qui oppose la clôture à l'ouverture. Ces deux philosophes sont mentionnés une première fois au début du roman par le personnage de Dikè, qui déclare apprécier que le médecin de la Cour leur évoque « Pythagore et ses préceptes végétariens, Parménide et sa belle sphère rassurante, Héraclite et son flux inquiétant, traversé de courants contraires »⁵¹. La préférence semble donc, dans un premier temps, accordée à Parménide, étant donné que sa sphère est qualifiée positivement, tandis que le « flux » d'Héraclite inquiète.

Or, Parménide est un philosophe rattaché au paradigme de la clôture. En effet, d'après lui, l'Être est essentiellement intelligible : il ne connaît ni passé, ni futur et est parfaitement homogène, sans discontinuité ni vide⁵². Par ailleurs, « cet Être [...] est aussi une réalité physique ; il est continu, fini, *sphérique* »⁵³. C'est donc une entité fermée que décrit le philosophe, cette fermeture se signalant notamment par l'utilisation de l'image de la sphère, associée à la clôture si l'on en croit *Le Dictionnaire des symboles*⁵⁴. Une clôture hyperbolique conditionne également la physique de Parménide : la Terre serait d'après lui immobile, au centre de l'univers. Elle serait, en outre, entourée de divers anneaux, de diverses couronnes qui, s'emboîtant les uns dans les autres, figurent les différents astres et leur trajectoire circulaire autour de la Terre⁵⁵.

Par conséquent, le macrocosme de Parménide correspond presque en tous points au microcosme de la citadelle d'Ortygia, dans la mesure où l'on retrouve dans les deux cas un centre – tantôt la Terre, tantôt la citadelle – entouré de plusieurs pourtours – tantôt les nombreuses couronnes, tantôt les remparts, redoublés par la mer. Les affinités entretenues

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

⁵² VOILQUIN Jean (traduction préface et notes), *Les penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 89.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ « Sphère », dans CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, pp. 904-905.

⁵⁵ VOILQUIN Jean, *op. cit.*, p. 89.

par la clôture avec une forme d'immobilisme se retrouvent également dans la pensée de Parménide : d'une part, parce que l'Être y est décrit comme étant une sphère *immobile*, d'autre part, dans la mesure où cette conception elle-même peut, d'après Jean Voilquin, être considérée comme « un effort vers la certitude dans un siècle où la pensée est dynamique, extrêmement mobile et fantasque »⁵⁶.

Néanmoins, la philosophie n'est pas systématiquement synonyme de clôture dans ce roman de Claude Pujade-Renaud, preuves en sont les références à Héraclite. Si Parménide remporte dans un premier temps la faveur des trois sœurs, Sophro finit cependant par avouer son goût pour Héraclite à Platon :

Je ne lui ai pas caché que j'aimais lire et relire Héraclite. Dans l'improvisation, je recherche ce qui me charme tant dans les textes d'Héraclite, le heurt et l'alliance des contraires, et ce sentiment d'un flux perpétuel. Toutes choses que tu n'apprécies guère, je crois, ai-je ajouté.

(*Le Jardin forteresse*, p. 173)

La philosophie et la physique de ce philosophe ont pour particularité de se définir par contraste avec celles de Parménide, dans la mesure où Héraclite va faire du feu le principe primordial et coupler cette intuition avec une théorie fondée sur la succession de mouvements descendants et ascendants⁵⁷. Le feu engendre ainsi la mer puis la terre, et ce dans un mouvement descendant, tandis qu'à l'inverse, un mouvement de type ascendant va métamorphoser la terre en eau et l'eau en feu⁵⁸. À l'immobilisme de Parménide s'oppose donc de façon très claire le mobilisme d'Héraclite. De plus, là où l'immobilisme apparaît comme synonyme de clôture, le mobilisme, malgré le caractère cyclique des métamorphoses décrites par Héraclite, constitue plutôt une ouverture, un élan vers l'avant. Il est en tout cas certain que l'on quitte avec Héraclite le domaine du même, de « l'homogénéité de l'Être » supposée par Parménide, pour envisager un monde fondant sa dynamique sur l'opposition des contraires : « le froid se transforme en chaud ; de même en va-t-il pour le sec et l'humide, l'ombre et la lumière »⁵⁹.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

En outre, si Héraclite trouve grâce aux yeux de Sophro, Dikè ne semble à la fin du roman plus aussi enthousiaste à l'égard de la conception parménidienne du monde :

Plein été, la chaleur exténue les plantes. Dikè monte sur les remparts, espérant respirer un peu mieux qu'à l'intérieur. Rien, pas le moindre souffle et le soleil cloué au même point du ciel. Elle songe à la sphère imaginée par Parménide, dont Philistion leur a parlé autrefois : un univers clos, circulaire, où l'un et l'être coïncident, sans qu'aucun mouvement ne menace de les altérer. Ainsi mer et jardin lui apparaissent-ils à l'instant, mais cette immuabilité lui semble imprégnée de mort.

(Le Jardin forteresse, p. 197)

La référence au philosophe est rendue explicite dans cet extrait, mais transparait également en immergeance. En effet, l'immobilisme propre à la conception parménidienne conditionne jusqu'à la syntaxe de l'extrait ci-dessus, dans la mesure où le narrateur se montre relativement économe concernant l'usage des verbes. Or, le verbe conjugué est une forme flexible : le passé peut, par le biais d'une modification mineure devenir présent ou futur, l'actif peut se faire passif, de même que le simple ajout d'une négation peut annihiler l'action⁶⁰. Dédaigner le verbe revient donc à écarter toutes ces possibles modifications, tous ces changements d'état⁶¹ ; la proposition nominale connote l'immobilisme.

Par ailleurs, on constate également un changement concernant les connotations liées à cette conception du monde : Dikè fait état dans cet extrait d'un univers parfaitement immobile où la claustration, loin d'être perçue comme rassurante, l'opprime. La protagoniste semble tenter d'échapper à l'enfermement en se réfugiant – faute de pouvoir la quitter – à l'extrême périphérie de l'enceinte, au sommet des remparts. Autrement dit, ce qui a trait à Parménide devient au fil du roman chargé de connotations négatives : la clôture et l'immobilité qu'elle induit deviennent synonymes de mort.

En définitive, l'on se trouve face à deux systèmes philosophiques qui se caractérisent, chez Platon comme chez Parménide, par la clôture. La cité figée par les lois du premier fait ainsi écho à la sphère terrestre immobile du second. Il arrive également que

⁶⁰ D'après TILLEUIL Jean-Louis, *Cours de littérature et images contemporaines*, Université catholique de Louvain, notes personnelles, 2017.

⁶¹ *Ibid.*

cette clôture philosophique se double d'une emprise relationnelle. C'est notamment le cas pour Arétè, fille du philosophe Aristippe et amie intime d'Harmonia :

[...] non, je n'accompagnerai pas mon père en Sicile. [...] nous travaillons à rédiger sur papyrus les conceptions de mon père. [...]. Mon fils et moi consacrons beaucoup de temps à ce travail et je ne voudrais surtout pas l'interrompre.

(*Le Jardin forteresse*, p. 203)

Arétè reste ainsi pour ainsi dire cloîtrée à Cyrène, la philosophie paternelle constituant un carcan similaire à la forteresse érigée par Denys l'Ancien.

Néanmoins, la philosophie n'est pas exclusivement associée à la clôture, cette dernière se trouvant mise à mal par les conceptions d'Héraclite. Par ailleurs, Platon lui-même perçoit les limites du figement allant de pair avec la restriction du sens, étant donné que le fait d'avoir rédigé une multitude de dialogues ne l'empêche pas de déclarer à la fin du roman : « écrire n'est nullement essentiel, écrire est même suspect car c'est *figer* la parole vivante, celle qui naît de l'échange »⁶². Platon lui-même reconnaît donc *in fine* les vertus de la dialectique des contraires, dans la mesure où il en vient à valoriser l'échange. Comme c'était déjà le cas des clôtures spatiale et corporelle, la clôture sur le plan philosophique peut également être contournée et subvertie.

⁶² PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 214. Nous soulignons.

Chapitre II : Un possible décroissement

Comme nous l'avons déjà vu précédemment, la clôture dans *Le Jardin forteresse* – quelle que soit sa forme – présente des failles, des imperfections. Nous verrons dans cette seconde partie de l'analyse que cette clôture apparaît en réalité comme vaine, avant d'envisager plus avant les éléments textuels faisant acte d'un décroissement progressif dans le roman.

1. La vanité de la clôture

Si une communication, bien que ténue, s'instaure par moments entre l'intérieur du jardin et le monde extérieur, la plus grave déficience des remparts bâtis par Denys l'Ancien est sans nul doute de faillir à leur fonction première, à savoir la protection de Sophro, Dikè et Harmonia. Ainsi, là où on s'attendrait à ce que le renforcement des murailles sécurise les habitants du palais, on constate que c'est le phénomène inverse qui se produit :

Elle [Aristomaque] ne sait plus, sinon qu'elle veut protéger sa petite dernière, et son fils, et Sophro. *La fermeture croissante du palais forteresse l'inquiète*. Plus Denys augmente son pouvoir, plus il construit des murs entre le monde extérieur et lui, prétendant enclore femmes et frères, enfants, serviteurs et compagnons, courtisanes et mercenaires dans l'enceinte d'Ortygia. (*Le Jardin forteresse*, p. 44. Nous soulignons)

Dikè dérive. Bizarrement, l'achèvement de ces fortifications lui donne le sentiment d'être assiégée. Menacée, du moins. (*Le Jardin forteresse*, p. 65)

On peut observer dans ces deux extraits que le renforcement de la clôture spatiale est étroitement associé à la présence d'une menace, laquelle s'apparente davantage à un sentiment diffus qu'à un danger clairement identifié. Chaque protagoniste confère ainsi à celui-ci un visage et une origine qui diffèrent : Aristomaque, tout d'abord, craint une attaque qui proviendrait de la ville, théâtre des rivalités opposant diverses factions. Dikè, ensuite, déclare craindre que des ennemis n'assaillent la forteresse par la voie navale et ne prennent d'assaut le port. Si le danger semble donc mouvant et susceptible de surgir de n'importe quelle direction, c'est cependant *in fine* de la citadelle elle-même qu'il paraît émaner.

Afin de saisir pleinement en quoi l'enceinte initialement protectrice finit par être source d'insécurité, il convient de détailler, dans un premier temps, les raisons qui ont mené à la construction du jardin. Au moment de la puberté des trois filles, Pimpléa leur nourrice décide de leur raconter les circonstances de la mort de Laodamia, la première épouse de leur père, décédée avant leur naissance. Harmonia, Sophro et Dikè apprennent alors avec horreur que cette dernière a été lynchée par des citoyens hostiles au règne de Denys, violée et ensuite jetée dans les eaux du port de Syracuse. Un lien de cause à effet entre cet événement et la construction de la forteresse est ensuite établi par Dikè : « [...] je veux dire, c'est à cause de cette mort tragique que ce lieu, notre lieu, a pris forme... »⁶³. C'est donc dans le but de protéger femmes et enfants de la vindicte populaire et de leur éviter le même sort que Laodamia, que la citadelle a été érigée.

Cependant, un décalage important va s'installer entre l'intention qui présidait à l'édification de cette dernière, et le sort que finissent par subir les trois filles de Denys l'Ancien. En effet, on peut dégager un réseau d'échos et de parallélismes entre, d'une part, la fin de Laodamia et, d'autre part, les événements auxquels sont confrontées Sophro, Dikè et Harmonia. Là où la première subit des viols, les secondes doivent contracter contre leur gré des unions incestueuses : ce qui est de l'ordre du rapport charnel est donc dans les deux cas contraint. De même, si Laodamia meurt noyée, tant Harmonia que Sophro disparaissent en mer : les trajectoires narratives de ces trois personnages présentent donc un terme similaire.

Par conséquent, ce que Denys l'Ancien souhaite épargner à ses filles n'a pas pu être évité par la clôture, à la différence près que, là où Laodamia subit la violence d'étrangers à son clan, ce sont les familiers du jardin, à savoir frères, oncles et père qui constituent un danger pour les trois filles. Cette problématique de l'ennemi interne fait notamment surface lorsque des tensions surgissent entre Denys le Jeune et Dion. Ce dernier décide alors de se retourner contre son souverain, fomenté une révolte et prend la citadelle d'assaut pour devenir maître de Syracuse : « L'ennemi est un membre de leur famille : oncle, époux, beau-frère »⁶⁴. Il apparaît logique, en définitive, que le renforcement de la clôture provoque un

⁶³ *Ibid.*, p.88.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 223.

sentiment d'angoisse, étant donné que le danger provient des luttes intestines qui opposent les différents habitants de la citadelle.

Cette thématique de la menace interne, qui est confortée par la clôture au lieu d'être annihilée par celle-ci, apparaît par ailleurs sous diverses formes dans le récit :

Glaukia sort d'un talus de noisetiers, taillis d'ombres denses et de vert tendre. Affolée, la mésange s'envole en piaillant. Dorée et cuivrée, saisie par la vivacité de la clarté, la chatte plisse ses yeux mi-clos puis avance vers Sophro à pas de fauve et de danseuse tout à la fois.

(*Le Jardin forteresse*, p. 105)

On retrouve ici littéralement un prédateur au sein du jardin, qui s'incarne en la présence de la chatte. Une première proie, la mésange, lui échappe et un glissement s'opère ensuite, dans la mesure où Glaukia paraît presque convoiter Sophro en tant que gibier. Cette scène agit véritablement en tant que mise en abyme dans *Le Jardin forteresse*, où les femmes sont systématiquement présentées en tant que victimes vulnérables et soumises aux caprices des hommes, qui constituent le danger interne au jardin. Un second extrait, dans lequel Dikè observe Sophro jouant de la lyre, obéit à ce même mécanisme :

L'ombre d'un cyprès s'étire interminablement. L'extrême pointe, doigt obscur, menaçant, effleure la musicienne. J'ai peur, je voudrais lui crier de s'écarter, de ne pas se laisser ainsi désigner, par quoi je ne sais, j'ai peur [...]

(*Le Jardin forteresse*, p. 209)

Outre la présence d'une menace interne au jardin, on observe à nouveau dans cet extrait que la nature de cette angoisse s'institue comme lieu d'indétermination : Dikè est incapable de cerner ce qui la met mal à l'aise et de quoi Sophro est la cible. Le danger a donc cela de pernicieux qu'il s'avance masqué et ne se laisse pas aisément identifier.

2. Correspondances

La clôture spatiale mise en place par Denys l'Ancien apparaît donc comme inefficace, étant donné qu'elle cesse vite de remplir la fonction protectrice qui lui était initialement attribuée. À cette vanité de l'enceinte s'ajoute un phénomène de décroissement qui se traduit concrètement par la présence massive au sein du roman de métaphores et de comparaisons, lesquelles établissent un dense réseau d'échos entre des mondes habituellement bien distincts. Nous aborderons dans un premier temps les analogies liant entre eux les règnes humain, animal et végétal, et dans un second temps les analogies entre différents niveaux de récit.

Claude Pujade-Renaud déclare elle-même son affection pour le jeu des correspondances dans la postface de son roman *Platon était malade* :

En tout cas, les centaures et les nymphes, les hybrides et les métamorphoses, l'entremêlement du végétal, de l'animal, de l'humain et du divin m'enchantent. À mes yeux, ils perpétuent le merveilleux des contes de l'enfance. Un univers à la fois inquiétant et lumineux, où, sans cesse, on glisse d'un règne à l'autre.⁶⁵

Outre un cadre spatiotemporel identique – la Grèce antique – et de nombreux personnages en commun – parmi lesquels on peut notamment citer Platon, Aristippe et Denys l'Ancien – *Le Jardin forteresse* et *Platon était malade* accordent donc tous deux une attention particulière aux connexions reliant entre eux les différents règnes.

2.1. Analogies entre les règnes humain, végétal et animal

Dans un premier temps, ces analogies sont faites spontanément par les trois sœurs, mais l'existence d'une véritable porosité entre les règnes humain, végétal et animal est présentée comme incertaine, voire illusoire. Sophro déclare ainsi la chose suivante : « Je grandis, m'étire. Je voudrais être droite et longue et souple tel un cyprès. Caressé par le vent, ondulant lentement »⁶⁶. On constate dans cet extrait que la métamorphose reste de l'ordre du fantasme et que la fille aînée de Denys semble avoir conscience du caractère

⁶⁵ PUJADE-RENAUD Claude, *Platon était malade*, Arles, Actes Sud, 2002 (Babel), p. 315.

⁶⁶ ID., *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 50.

impossible de celle-ci, comme en témoigne l'usage du conditionnel « voudrais ». On peut également noter que Sophro formule dans cet extrait une simple comparaison, désirant seulement emprunter à l'arbre certaines de ses caractéristiques et non réellement *devenir* l'arbre. Ainsi, l'utilisation de l'adjectif comparatif « tel » induit une distance entre les deux termes, et l'analogie ne prend pas forme par la métaphore, figure de style dans laquelle « l'outil de comparaison »⁶⁷ est évacué. Nous postulons que ces deux figures de style traduisent des degrés de perméabilité différents entre des règnes *a priori* distincts : la métaphore fait acte d'une réelle fusion entre le comparant et le comparé, tandis que la comparaison introduit une distance plus conséquente entre les deux termes. Cependant, le positionnement de Sophro vis-à-vis de son désir de métamorphose va évoluer, et celle-ci va dépasser le stade de la simple comparaison pour aller plus loin :

Tant de filles, fuyant un mortel ou un dieu, ont échappé au viol en *devenant* source,
 arbre, oiseau. Si je réduis à l'extrême la nourriture, peut-être mon corps changera-t-il
 de nature. Aquatique, végétale, animale ?

(*Le Jardin forteresse*, p. 50)

Dans cet extrait, il ne s'agit plus uniquement d'emprunter leurs caractéristiques à des plantes ou des animaux, mais bien de *devenir* le comparant et d'annihiler toute distance avec celui-ci. On constate également que la métamorphose devient de l'ordre du possible, malgré la restriction imposée par la proposition subordonnée conditionnelle.

Par ailleurs, Sophro n'est pas le seul personnage à être en proie à ce fantasme de métamorphose, étant donné qu'on peut lire ceci au sujet de Dikè : « Elle va d'un arbre à l'autre, s'appuie contre un tronc, *voudrait disparaître à l'intérieur* »⁶⁸. De même, une perméabilité entre les règnes humain et végétal s'instaure dans un rêve fait par Arétè, amie d'Harmonia, la fille cadette de Denys l'Ancien :

[...] certains jours, mes seins sont trop lourds. Ils me gênent lorsque je veux
 m'endormir. Puis je réussis à les oublier. La nuit dernière, j'ai rêvé qu'ils se
 détachaient, telles des poires de l'arbre.

(*Le Jardin forteresse*, pp. 55-56)

⁶⁷ Terminologie utilisée par AQUIEN Michèle dans son *Dictionnaire de poétique* (Paris, Le livre de poche, 1993, p. 85).

⁶⁸ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 128. Nous soulignons.

Dans tous les cas, on constate que la métamorphose relève dans un premier temps du fantasme et reste cantonnée dans les domaines du rêve et de l'imaginaire. Néanmoins, un glissement va peu à peu s'opérer dans le *Jardin forteresse*, et la confusion entre les règnes humain, végétal et animal va aller croissante. Si la génération de Sophro, Dikè et Harmonia s'avère encore capable de dissocier ces derniers et de seulement rêver de leur jonction, ce n'est pas toujours le cas de la génération qui suit, comme en témoignent les propos d'Apollocratès, le fils de Sophro :

Hier, Apollocratès lui a demandé : Glaukia, c'est ma tante ou ma cousine ? D'abord interloquée, Dikè a fini par répondre que la chatte ne faisait pas partie de la famille. Ce qui a beaucoup troublé l'enfant : mais puisqu'elle vit dans le jardin et le palais comme nous, puisqu'elle mange avec nous et dort avec toi et maman...

(*Le Jardin forteresse*, p. 144)

On constate que le positionnement du petit Apollocratès est bien différent de celui de sa mère. Là où Sophro est consciente qu'un « changement de nature » doit s'opérer dans son corps pour que ce dernier puisse devenir végétal ou animal, preuve qu'elle dissocie toujours les différents règnes, Apollocratès n'a pas intégré que le règne animal est distinct du règne humain. D'ailleurs, il va de soi pour l'enfant que Glaukia la chatte et lui font partie d'une seule et même famille et sont unis par des liens de parenté, étant donné que sa question porte sur la *nature* du lien – tante ou cousine ? – et non sur le lien en lui-même. L'indifférenciation entre l'homme et l'animal a été entérinée par Apollocratès, qui vit dans un milieu où animaux et humains sont traités de la même façon.

Il y a donc une gradation dans la confusion, qui atteint son paroxysme à la naissance de Laodamia, la seconde fille de Sophro. Celle-ci est présentée comme un être hybride – ni tout à fait humain, ni tout à fait animal – qui, à certains égards, s'apparente à la réalisation concrète des fantasmes de métamorphose de sa tante Dikè et de sa mère Sophro :

Dikè aurait envie de glisser à sa sœur : toi qui as souvent rêvé de métamorphoses te permettant de fuir notre sort, tu devrais être contente, ta deuxième fille ressemble par moments à une souris ou un félin ou un orvet...

(*Le Jardin forteresse*, p. 191)

Nous reviendrons sur le personnage de Laodamia plus tard, mais il s'avère néanmoins que le phénomène de décroisement entre les différents mondes va croissant au fil du récit, et

que ces derniers deviennent poreux au point que des êtres hybrides voient le jour au sein du *Jardin forteresse*. En effet, là où il apparaît clairement que c'est la perspective d'Apollocratès qui est faussée lors de l'épisode commenté plus haut, et que Glaukia est un animal et non un humain, un doute persiste quant à la nature de Laodamia, bien qu'elle soit issue de l'union de deux humains. En effet, si l'apparence et les comportements de Glaukia tels qu'ils sont décrits par les autres personnages coïncident tout à fait avec ceux d'un chat, Laodamia se trouve réellement au croisement des règnes humain et animal. Là où le programme narratif de Glaukia est cohérent – la chatte adopte en continu les comportements propres à son espèce –, Laodamia tient à la fois de l'humain et de l'animal.

2.2. Analogies entre plusieurs niveaux de récit

Outre la présence d'une perméabilité entre les règnes humain, animal et végétal, on constate également qu'une porosité entre plusieurs niveaux de récit s'installe progressivement dans ce roman. On y retrouve tout d'abord un récit cadre, qui relate les événements ayant lieu au sein de la citadelle. À celui-ci s'ajoutent plusieurs récits enchâssés, qui prennent souvent la forme de mythes et d'histoires racontés à Sophro, Dikè et Harmonia par leur nourrice Pimpléa ou leur médecin Philistion. Nombreuses sont les analogies pouvant être établies entre ces différents niveaux de récit, et le décloisonnement est à l'œuvre dans la mesure où les mythes se confondent souvent avec les événements réellement vécus par les trois filles de Denys l'Ancien. Il s'agira d'envisager les interactions entre ces deux niveaux de récit et d'établir une typologie de celles-ci.

Le mythe dans *Le Jardin forteresse* peut tout d'abord venir remplir une fonction d'annonce et agir comme le ferait une prédiction en dévoilant aux trois filles les événements auxquels elles seront confrontées. C'est notamment le cas lorsque Pimpléa relate le mythe de Thyeste et Atrée. Ces derniers sont deux frères en conflit pour l'héritage paternel et, lors du banquet supposé célébrer leur réconciliation, Atrée sert à Thyeste ses propres enfants en guise de repas⁶⁹. Sacrifices d'enfants et anthropophagie marquent donc ce mythe, dans

⁶⁹ « Atrides », dans LECLANT Jean (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, PUF, 2005, pp. 268-269.

lequel un personnage féminin, Pélopie, devient ensuite l'instrument de la vengeance de Thyeste :

Un oracle prédit à Thyeste que seul pourra le venger un enfant qu'il concevrait avec sa propre fille, Pélopie. Thyeste la viole. Enceinte de son père, Pélopie épouse son oncle, Atrée. Un fils naît, nommé Égisthe. Lorsqu'il devient jeune homme, Atrée le charge d'assassiner Thyeste. Désespérée, Pélopie révèle que Thyeste est le véritable père d'Égisthe, puis elle se suicide en se jetant sur une épée. Avec cette épée, Égisthe tue Atrée. Ça fait beaucoup de sang, a commenté Pimplée rinçant soigneusement mes cheveux, et du sang à l'intérieur d'un même clan.

(*Le Jardin forteresse*, p. 51)

Nombreux sont les parallélismes pouvant être établis entre les situations mythiques décrites par Pimplée et les situations vécues au sein de la citadelle d'Ortygia. On retrouve tout d'abord la thématique de la lutte intestine. De fait, si Thyeste et Atrée se déchirent dans le récit enchâssé, le personnage de Dion s'opposera dans le récit cadre tout d'abord à son beau-frère, Denys l'Ancien, et ensuite à son neveu, Denys le Jeune. De même, on peut également noter des rivalités entre Denys l'Ancien et ses deux frères, notamment Leptinès. Une seconde thématique commune aux deux récits est bien entendu celle de l'inceste. On constate en effet qu'une union entre un oncle et sa nièce a lieu dans le mythe, et que celui-ci fait écho aux mariages de Dikè et Harmonia avec Leptinès et Théaridas. En ce qui concerne l'inceste commis entre Atrée et sa fille Pélopie, celui-ci ne trouve pas d'écho direct au sein du récit cadre, étant donné que Denys l'Ancien ne s'unira pas avec ses filles. Néanmoins, si cet inceste n'a pas lieu charnellement, il fait sens dans l'imaginaire de Sophro, comme en témoigne cette conversation qu'elle a avec Dion au sujet du petit Apollocratès :

Dion constate :

- Râblé et déjà costaud, ce garçon. Il ressemble de façon étonnante à son grand-père [c'est-à-dire Denys l'Ancien].
- À son père, tu veux dire, rétorque Sophro sur un ton doucement ironique.

(*Le Jardin forteresse*, pp. 108-109)

Étant donné que le père biologique d'Apollocratès, c'est-à-dire Denys le Jeune, est décrit physiquement comme mince et élancé, on peut supposer que ce n'est pas à lui que Sophro fait référence via le vocable « père ». Elle confirme donc la ressemblance avec Denys

l'Ancien, mais désigne ce dernier en tant que véritable père du petit garçon. Et de fait : si aucune trace textuelle ne fait référence à un inceste ayant été commis entre le père et la fille, le mariage entre Sophro et son demi-frère Denys le Jeune a cependant été prescrit par la loi paternelle. C'est donc Denys l'Ancien qui est à l'origine de cette union, et il peut par conséquent métaphoriquement être désigné comme étant le père de l'enfant. Une dernière thématique présente à la fois dans le mythe et dans le récit cadre est celle du cannibalisme. En effet, si les personnages du roman ne s'entre-dévorent pas de façon littérale, un champ lexical lié à l'anthropophagie fait surface au sein de nombreuses métaphores : « Ma sœur ne dévore qu'elle-même »⁷⁰, « [...] ce minuscule nouveau-né est aussitôt absorbé par le corps monstrueux d'Aristomaque »⁷¹.

Nombreux sont donc les points communs entre ce récit enchâssé et le récit cadre. Si l'on constate que, dans ce premier cas, Dikè est consciente qu'il s'agit d'une fiction et désigne le mythe comme tel (« Pimpléa m'a raconté une histoire »), sa sœur, Sophro, ne semble pas distinguer le mythe de la réalité :

– Vous savez pourquoi, ce rouge ? À l'origine les roses étaient d'un blanc pur. Lorsque Adonis a expiré, quelques gouttes de son sang sont tombées, juste sur le bord d'un pétale, et l'ont coloré. Depuis, cette frange rouge est restée.
D'un index précautionneux, Sophro suit l'arrondi vermillon. Elle s'apprête à lécher sa première phalange. Dikè lui attrape vivement la main, arrête, tu es folle ! Elle voudrait démêler, assagir les mèches rebelles.

(*Le Jardin forteresse*, p. 47)

Le décroisement entre le récit enchâssé et le récit cadre atteint ici son paroxysme, étant donné que Sophro projette sur son environnement des caractéristiques propres au mythe. Cette confusion entre fiction et réalité est d'ailleurs doublement dénoncée par sa sœur : tout d'abord explicitement (« tu es folle ») et ensuite implicitement, par le biais de la référence aux cheveux. En effet, Dikè aimerait démêler ceux-ci et semble ainsi projeter sur la chevelure de Sophro son désir de mettre un terme à l'enchevêtrement du mythe et de la réalité. Il y a donc une dénonciation de la confusion via une autre confusion, puisque Dikè reporte celle-ci sur les cheveux de Sophro. En définitive, dans les deux extraits analysés ci-dessus, l'apparition du mythe dans la trame narrative fait office de mise en garde. Ainsi, le

⁷⁰ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 109.

⁷¹ *Ibid.*, p. 271.

mythe d'Atrée et Thyeste met en exergue le caractère mortifère des luttes intestines, lesquelles se concrétiseront plus tard dans le récit cadre. Le récit du mythe d'Adonis, quant à lui, est l'occasion pour Dikè de prendre conscience du danger du décloisonnement lorsque ce dernier s'accompagne de la confusion. Confusion qui s'accroîtra tout au long du récit et que Dikè dénoncera d'ailleurs, notamment lorsque son neveu Apollocratès inclut le chat dans le cercle familial.

Si le mythe révèle à mots couverts et revêt presque une fonction d'oracle dans ces deux extraits, il peut également, à l'inverse, leurrer les habitants de la forteresse :

- [...] les Moires, reprend Philistion, les trois sœurs qui filent la destinée de chacun...
- Trois sœurs ? Comme nous ! s'exclame Harmonia.
- Les Moires, poursuit le médecin, lorsqu'elles commencent à dérouler le fil d'une vie, tout est joué.

(Le Jardin forteresse, p. 68)

On constate ici qu'Harmonia, qui n'est alors encore qu'une petite fille, va d'emblée relever des analogies entre le mythe et la réalité en identifiant le trio qu'elle forme avec ses deux sœurs à celui formé par les Moires. Ironie du sort, Harmonia une fois devenue adulte sera loin de pouvoir conditionner la destinée d'autrui et restera toute sa vie sous la tutelle d'un père, d'un oncle, d'un frère ou d'un mari. En effet, Denys l'Ancien décrètera, dans un premier temps, son mariage avec Leptinès et, dans un second temps, son mariage avec Dion, malgré le fait qu'Harmonia nourrisse une aversion profonde à l'égard de ce dernier. Ainsi, suite à l'annonce de ce mariage, celle-ci « ne cesse de tourner en rond et de pleurer »⁷², et ses sœurs « parent pour la cérémonie une Harmonia blême, traits tirés, presque laide »⁷³. En outre, même lorsque Harmonia réalise son désir le plus cher, à savoir se marier avec Timocratès, un mercenaire extérieur au cercle familial, on constate que c'est suite à une injonction de Denys le Jeune :

Lettre d'Harmonia à Arète

⁷² *Ibid.*, p. 158.

⁷³ *Ibid.*, p. 161.

[...] Mon frère me donne à... Non tu ne devineras pas. À Timocratès ! Denys a de plus en plus besoin de son dévouement et de ses compétences militaires : je deviens le gage de leur alliance.

(*Le Jardin forteresse*, p. 200)

Même si les événements prennent une tournure favorable à Harmonia, on constate que cette dernière ne cesse de revêtir un rôle passif : elle est donnée et instrumentalisée, car ce mariage sert les intérêts de son frère. Le fait que Timocratès soit choisi comme époux relève donc davantage d'une heureuse coïncidence que de la prise en compte des aspirations de la jeune femme. Par conséquent, le mythe des Moires auquel Harmonia s'identifie agit en tant que miroir déformant, lui présentant ce qu'elle ne sera jamais en mesure de faire, à savoir agir sur les destinées d'autrui. Au contraire, Harmonia demeurera durant tout le récit une marionnette aux mains des hommes du clan, mariée à plusieurs reprises selon les intérêts du tyran en place. Le mythe des Moires n'est pas le seul à présenter une situation aux antipodes de la réalité vécue par les trois sœurs :

[...] la nymphe se dissout lentement dans la brume, sa chair tendre devient liquide et ses cheveux se transforment en filets d'eau, ruisselant sur un corps qui déjà n'a plus rien d'humain. La voilà source, et le fleuve s'apprête à déferler sur elle, lorsque Artémis ouvre dans le sol une mince faille où s'engouffre la jeune fille métamorphosée. Ce passage étroit, Alphée ne peut l'emprunter et il reste là, ahuri, dépité, devant cette fente à l'intérieur de laquelle il lui est impossible de pénétrer...

(*Le Jardin forteresse*, p. 25)

C'est le mythe de la nymphe Aréthuse, qui échappe au viol en se transformant en cours d'eau, qui est ici raconté par Pimpléa à Sophro, Dikè et Harmonia. Or, comme nous l'avons développé plus haut, la métamorphose dans le cas des trois sœurs reste un fantasme, et celles-ci n'échappent pas – à l'exception de Dikè – à des rapports sexuels contraints.

Nous pouvons par ailleurs examiner ces récits enchâssés à la lumière des propositions théoriques émises par Gérard Genette dans son essai *Discours du récit*. Celui-ci distingue trois fonctions pouvant être revêtues par ce qu'il nomme le « métarécit »⁷⁴. Celui-ci peut tout d'abord avoir une fonction explicative, par exemple lorsque le récit enchâssé permet d'établir un lien de cause à effet au sein du récit cadre et répond à une

⁷⁴ GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2007, pp. 241-243.

question du type : « Quels évènements ont conduit à la situation présente ? »⁷⁵. Un deuxième type de relation entre récit enchâssé et récit cadre consiste en « une relation purement thématique, qui n'implique donc aucune continuité spatiotemporelle entre métadiégèse et diégèse »⁷⁶. Enfin, le troisième type de relation dégagé par Gérard Genette s'actualise lorsqu'il n'y a « aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire »⁷⁷. C'est notamment le cas lorsque le récit enchâssé revêt une fonction de distraction ou d'obstruction, comme par exemple dans les *Mille et une nuits* : c'est l'acte de narrer en lui-même qui occupe une fonction au sein du récit cadre, et le contenu du récit enchâssé importe peu⁷⁸.

Les récits enchâssés présents dans *Le Jardin forteresse* peuvent être rattachés au deuxième type de relation dégagée par Gérard Genette, étant donné qu'ils présentent de nombreux thèmes en commun avec le récit cadre. Il y a ainsi une relation d'analogie là où le mythe agit comme le ferait un oracle, et relation de contraste, là où le mythe présente aux trois héroïnes un miroir déformant. Néanmoins, il convient de préciser que le lecteur du roman ne perçoit pas directement la relation thématique unissant les deux niveaux de narration, dans la mesure où le récit cadre ne vient faire écho que bien plus tard au récit enchâssé. Cette relation thématique n'est donc perçue par le lecteur que rétrospectivement et le mythe a par conséquent toujours une longueur d'avance sur le récit cadre.

Ce phénomène n'est pas non plus sans conséquence sur la façon dont est perçu le mythe par les personnages du récit cadre : Sophro, Harmonia et Dikè ne sont encore que des enfants lorsque ces histoires leur sont contées et sont bien loin de s'imaginer qu'elles devront plus tard faire face à des situations présentant des points communs avec celles du mythe. Dès lors, ces récits enchâssés sont dans un premier temps perçus comme sans rapport évident avec le récit cadre et simplement destinés à distraire, effrayer ou impressionner les trois sœurs. En définitive, nous sommes ici face à des récits enchâssés pouvant être dans un premier temps rattachés à la troisième fonction relevée par Gérard Genette – fonction de distraction – mais dont la relation thématique avec le récit cadre se révèle après coup.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 242.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 243.

⁷⁸ *Ibid.*

Or, cette relation thématique induit un décloisonnement, puisque les récits enchâssés – que la relation soit d’analogie ou de contraste – entrent en résonance avec le récit cadre. Dans le cas du mythe d’Adonis, le décloisonnement est tel qu’il engendre un phénomène proche de la métalepse, décrite par Gérard Genette comme une rupture entre différents niveaux de narration. Cette figure intervient notamment dans la nouvelle de Cortázar intitulée « Continuidad de los parques », dans laquelle un homme est assassiné par l’un des personnages de son livre⁷⁹. Sous l’appellation « métalepse » sont donc regroupés des phénomènes tels que les « intrusions du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique, ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique »⁸⁰. Lors du récit du mythe d’Adonis, on constate que Sophro, personnage extradiégétique si on la considère relativement au mythe, se comporte comme si elle appartenait à l’univers fictif décrit par sa nourrice, étant donné qu’elle tente de goûter au sang d’Adonis ayant perlé sur le rosier. Par conséquent, l’on assiste à une transgression de la « frontière mouvante, mais sacrée » séparant le « monde où l’on raconte » de « celui que l’on raconte »⁸¹. Le décloisonnement est dès lors maximal : on dépasse le stade de la simple similitude entre le récit cadre et le récit enchâssé, et les deux niveaux de narration vont jusqu’à se confondre.

3. Casuistique de la fuite

Il y a dans *Le Jardin Forteresse* trois forces vives pouvant être associées aux trois filles de Denys l’Ancien qui grandissent et évoluent au sein de la citadelle d’Ortygia. Ces trois forces subissent une contention, étant donné que Dikè, Sophro et Harmonia vivent cloîtrées. Si nous avons analysé précédemment les failles que présente cette clôture et également abordé la question du décloisonnement, nous avons jusqu’ici évoqué des situations dans lesquelles les trois sœurs endossaient un rôle principalement passif. Ainsi, des cadeaux leur *sont offerts*, des histoires leur *sont racontées* et elles *sont mariées* contre leur gré.

Nous pouvons cerner plus finement ce qui oriente le devenir de ces trois personnages si nous les considérons à la lumière des propos théoriques avancés par Vincent Jouve dans

⁷⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 245.

son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*. Celui-ci définit trois types de foyers modaux qui, lorsqu'ils s'incarnent en un personnage, renforcent l'illusion référentielle. Il distingue ainsi un premier foyer modal lié au vouloir et par conséquent au désir ; un second lié au savoir et à tous les phénomènes ayant trait à celui-ci, comme par exemple le mystère et le secret ; et enfin un troisième associé au pouvoir⁸². Si chaque personnage peut, selon Jouve, servir de support à ces trois modalités, le roman qui nous occupe présente des personnages chez qui l'un ou l'autre foyer modal apparaît largement dominant.

Ainsi, Denys l'Ancien est un personnage en qui s'incarne un foyer modal lié au pouvoir : le tyran détient le pouvoir politique, mais également ce que Jouve nomme la « toute-puissance globale du sexe »⁸³. Et de fait : le tyran ne se contente pas d'une femme, mais pratique la polygamie puisqu'il cumule les mariages. En outre, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, Denys l'Ancien participe de façon indirecte aux relations incestueuses impliquant les membres de sa famille, dans la mesure où il présente des humeurs en commun avec Leptinès, Théaridas et Denys le Jeune. Sophro, Dikè et Harmonia, quant à elles, semblent à première vue pouvoir être rattachées au foyer modal du vouloir. À titre d'exemple, le fantasme de métamorphose que nous avons déjà commenté constitue une manifestation parmi d'autres de ce foyer modal. Nombreux sont par ailleurs les souhaits exprimés par les trois sœurs, ces derniers traduisant fréquemment un désir d'évasion. On peut notamment citer les cadeaux réclamés par les trois filles à l'occasion des expéditions de leur père : le chat d'Égypte, le cèdre de Phénicie et le cheval de l'Etna constituent ainsi une intrusion au sein du jardin, ils s'avèrent en quelque sorte un concentré d'extranéité.

Cependant, le vouloir est une modalité qui maintient la plupart du temps les trois filles dans une position de dépendance, dans la mesure où la satisfaction de leurs désirs dépend d'autrui. Nous postulons ici que, si cette modalité du vouloir est largement dominante, une part de pouvoir demeure néanmoins active chez les trois sœurs et leur permet de quitter leur position passive pour agir véritablement sur la clôture. Nous verrons donc comment les trois filles de Denys l'Ancien résistent à l'emprisonnement avec les moyens dont elles disposent et deviennent véritablement actrices du décroisement.

⁸² JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001 (écriture), p. 112.

⁸³ *Ibid.*, p. 163.

Ainsi, loin de se trouver passivement aux prises avec leurs désirs, Sophro, Dikè et Harmonia passent à l'action en de nombreux passages du roman.

3.1. Le cas de Sophro

Si toutes les filles de Denys l'Ancien mettent en place à un moment ou l'autre des stratégies afin d'échapper à l'enfermement, c'est sans nulle doute Sophro qui apparaît comme la plus hostile à toute forme de réclusion. La clôture philosophique est la première que ce personnage va tenter de contourner, comme en témoigne ce dialogue avec Platon :

Lorsque je me suis arrêtée, il a commenté : tu joues avec beaucoup de virtuosité et de sensibilité. Trop même, pour mon goût. Et vois-tu, ce mode lydien, il est préférable de l'éviter. Il est dangereux car il amollit et pervertit.

J'ai répondu qu'aucune musique ne saurait être dangereuse.

(Le Jardin forteresse, p. 172)

Platon fait référence dans cet extrait à la théorie des modes musicaux⁸⁴. Les philosophes grecs étaient persuadés que la musique influait sur l'âme humaine et pouvait dès lors soit corrompre, soit élever cette dernière. Certains modes musicaux étaient catégorisés en tant que néfastes, tandis que d'autres étaient prescrits par les philosophes, car leur effet sur l'âme était supposé bénéfique⁸⁵. À titre d'exemple, le mode dorien, caractérisé comme « ferme et énergique »⁸⁶, était perçu positivement et associé aux valeurs morales et guerrières⁸⁷. À l'inverse, les modes phrygien et lydien étaient perçus comme dangereux, car plus sensuels et lascifs⁸⁸, d'où la mise en garde que fait Platon à Sophro. Or, on constate que la jeune femme va rejeter ce carcan philosophique, et dès lors transgresser une première limitation :

⁸⁴ Un mode est « une répartition des intervalles sonores sur une octave type, considérée de tonique à tonique ». Chaque mode est doté d'un « caractère », d'une « couleur musicale » qui lui est propre. WARTELLÉ André, « Remarques sur la musique grecque et ses modes ». In : *Bulletin de l'association de Guillaume Budé*, n°3, octobre 1993, pp. 220-221.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 220.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁸ *Ibid.*

[...] oui, il existe une norme à respecter mais il me plaît parfois de la bousculer et d'inventer, à ma façon, lorsque je compose. D'imposer ma loi en quelque sorte.

(*Le Jardin forteresse*, p. 172)

Ainsi, Sophro préfère la composition personnelle, voire l'improvisation, à la simple reprise d'airs préexistants. Cette tendance à l'improvisation constitue une forme d'ouverture. En effet, à l'opposition entre fermeture et ouverture exploitée depuis le début de cette analyse, peut se superposer une autre opposition, à savoir l'antagonisme entre les dieux Apollon et Dionysos. D'une part, Apollon est le dieu incarnant le principe d'individuation – « la limite fait partie de l'image d'Apollon », qui personnifie « le contour sobre, l'absence d'impulsions brutales, le calme et la sagesse »⁸⁹ – tandis que, d'autre part, Dionysos se situe du côté de la fusion et de « l'union totale »⁹⁰. Dès lors, Dionysos se rattacherait à l'ouverture, là où Apollon se situerait davantage du côté de la clôture. Or, l'improvisation de Sophro peut être qualifiée de dionysiaque, dans la mesure où ce personnage compose une musique qui lui est propre et qui ne s'insère pas dans le carcan constitué par les normes philosophiques. Autrement dit, Sophro semble boudier Apollon, dieu du contour bien délimité, pour composer une musique outrepassant les règles et les conventions. En outre, le mode lydien utilisé par Sophro était associé si l'on en croit André Wartelle à « la fureur bachique »⁹¹, ce qui confirme le rattachement de sa pratique au pôle dionysiaque.

On retrouve par ailleurs une manifestation claire du foyer modal du pouvoir dans la pratique musicale de Sophro comme en témoigne la suite du dialogue de celle-ci avec Platon :

Il m'a regardée : ah tu prétends faire la loi, tu es bien la fille de ton père... J'ai ri : si tu veux, Platon, mais ce pouvoir-là ne fait de mal à personne.

(*Le Jardin forteresse*, p. 173)

La seconde forme de clôture que Sophro parvient à contourner est la clôture corporelle. Dès son plus jeune âge, la fille aînée de Denys l'Ancien se révolte contre cette

⁸⁹ NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949 (Idées), p. 24.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ WARTELLE André, *op. cit.*, p. 220.

enveloppe corporelle qui la contraint⁹², et décide en quelque sorte d'inverser le rapport de force : au lieu de se soumettre aux besoins de son corps, elle va tenter de soumettre son corps à ses propres désirs. Pour ce faire, la jeune fille décide dans un premier temps de ne plus répondre aux appétits de ce dernier et cesse de se nourrir : « Non, je n'ai pas faim. Ma mère prétend que je maigris. Elle se trompe. »⁹³. Même lorsque Sophro accepte de s'alimenter, cette nécessité de garder le contrôle sur son corps ressurgit, étant donné qu'elle va s'astreindre à un régime végétarien strict :

- [...] Tu es végétarienne, m'a dit Philistion, serais-tu pythagoricienne ?
- Non, c'est par goût. Je me sens mieux ainsi.

(*Le Jardin forteresse*, p. 216)

On constate que le végétarisme s'apparente pour Sophro à un moyen d'esquiver doublement la clôture. De fait, non seulement elle parvient à soumettre son corps à ses désidératas, mais la manière dont elle justifie ses choix alimentaires lui permet également de se soustraire à l'influence de la philosophie pythagoricienne. Ainsi, elle n'est pas adepte du végétarisme sous la contrainte d'une loi, puisqu'elle n'adhère pas aux philosophies prônant tel ou tel type de régime alimentaire. Sophro n'obéit qu'à ses envies propres lorsqu'elle se nourrit et, loin de signifier son adhésion à une communauté, le végétarisme signe chez elle son refus de rentrer dans le rang et de se conformer à quelque injonction que ce soit. Par ailleurs, un dernier phénomène témoigne de la volonté qu'a ce personnage de contrôler son corps. Il s'agit de l'arrêt de ses menstruations : « Depuis deux ou trois ans, j'ai réussi à interrompre ce retour fatidique des lunes. [...] J'ordonne, je suis la fille de mon père, je commande à mon ventre, il obéit... »⁹⁴. Le foyer modal du pouvoir évoqué par Jouve dans *L'effet-personnage* s'incarne par conséquent de façon claire au travers de Sophro, qui emprunte à son père des comportements dictatoriaux.

Si Sophro se dérobe donc aux clôtures de types philosophique et corporel, elle trouve également le moyen de se préserver de la clôture relationnelle, en mettant un terme à la relation incestueuse qu'elle entretient avec son demi-frère, Denys le Jeune :

- J'ai déclaré à Denys que je ne dormirai plus avec lui.

⁹² Nous avons déjà commenté le désir de métamorphose chez Sophro, qui souhaite sans cesse dépasser les limites de sa corporéité.

⁹³ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 50.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 211.

- Tu ne veux plus d’enfants, c’est ça ?
- Pas seulement... Je ne veux plus de la jouissance. Et encore moins la lui devoir.

(Le Jardin forteresse, p. 136)

Bien qu’elle puise sa source au sein d’un non-vouloir, la décision de Sophro débouche sur une action concrète, à savoir la désertion de la chambre conjugale. On constate également une inversion concernant la question de la dépendance : ce ne sera désormais plus Sophro qui dépendra de Denys pour accéder à la jouissance, mais Denys qui sera frustré dans son désir vis-à-vis de sa demi-sœur. C’est donc Sophro qui accèdera à la « toute-puissance globale du sexe » évoquée par Jouve et ce, par le biais d’un renoncement paradoxal.

3.2. Le cas d’Harmonia

Si Sophro est le personnage qui tente le plus explicitement d’échapper à la réclusion, ses deux sœurs, Harmonia et Dikè, ne sont pas pour autant en reste. Nous aborderons tout d’abord le cas d’Harmonia, laquelle accepte dans un premier temps de se soumettre à l’emprisonnement, pour ensuite tâcher désespérément de s’y soustraire. En effet, on constate au début du récit que la plus jeune des sœurs accepte les clôtures spatiale et relationnelle et s’y complait, comme en témoignent les deux extraits suivants :

- Un jour vous partirez d’ici, leur déclare Arétè. Les filles, elles quittent la maison de leur père pour se marier et s’en aller ailleurs.
- Pourquoi veux-tu qu’on s’en aille ? Moi, j’aime papa [...].

(Le Jardin forteresse, p. 29)

Je suis très contente, il [Denys l’Ancien] me donne à mon oncle Théaridas. Tu te souviens, lorsque j’avais cinq ou six ans, je voulais devenir la femme de papa ? Eh bien, de ses deux frères, Théaridas est celui qui lui ressemble le plus, je trouve.

(Le Jardin forteresse, p. 90)

Dans le premier extrait retranscrit ci-dessus, l’on assiste à une légitimation de la claustration et de l’inceste de la part d’Harmonia, dont la perception du monde entre violemment en opposition avec celle de son amie Arétè. En effet, on peut tout d’abord constater qu’il apparait comme évident pour Arétè que les trois filles devront un jour quitter le jardin ainsi que la tutelle de leur père. Le départ de Sophro, Harmonia et Dikè est pour

elle inéluctable, en témoigne le fait qu'elle utilise le futur simple pour l'annoncer et non le conditionnel. En outre, Arète généralise et passe de la deuxième personne du pluriel (« vous partirez ») à la troisième personne du pluriel, doublement marquée à gauche⁹⁵ (« *Les filles, elles* quittent la maison de leur père [...] »).

Cette construction en double marquage a pour effet de présenter le fait énoncé comme allant de soi ; Arète suppose donc qu'il est normal en tant que femme d'être un jour amenée à quitter le domicile familial et qu'il en va ainsi dans toutes les familles. Un décalage important va pourtant s'établir entre la vision du monde d'Arète et celle d'Harmonia. Cette dernière invalide les propos d'Arète en opposant une question à ce qui était énoncé comme une évidence. Si Arète formule un absolu, Harmonia relativise directement ce dernier par le simple usage de la deuxième personne du singulier : « Pourquoi veux-tu qu'on s'en aille ? ». Ce qui était de l'ordre de la convention partagée par tout un chacun est de cette façon relégué au rang d'opinion personnelle, propre seulement à Arète.

Dans le second extrait, Harmonia présente à nouveau ce qui est de l'ordre d'une transgression comme quelque chose de naturel, et même de positif : elle se déclare « contente » d'avoir épousé son oncle. Pire encore, Harmonia laisse entendre que la satisfaction qu'elle ressent repose en grande partie sur le fait que son oncle ressemble à son père. Or, si marier un oncle avec sa nièce revient déjà à passer outre un interdit, une union entre un père et sa fille constitue une infraction plus grave encore, étant donné qu'il s'agit là de deux parents au premier degré. Malgré la gravité des transgressions énoncées, Harmonia présente les faits comme étant anodins, jugeant même à un moment donné que sa sœur Sophro, en pleine révolte suite à son mariage avec Denys le Jeune, « exagère »⁹⁶. À nouveau, on assiste à un contraste important entre, d'une part la réaction d'Harmonia qui cautionne la clôture relationnelle en acceptant un mariage incestueux et, d'autre part celle d'Arète qui va qualifier cette union de « monstrueuse »⁹⁷.

⁹⁵ Mylène Blasco-Dulbecco donne la définition suivante du double marquage : « Deux éléments de catégorie grammaticale différente et dont l'un est forcément un pronom clitique construit par le verbe comme sujet ou comme complément semblent représenter à eux deux une seule et même fonction syntaxique ». BLASCO-DULBECCO Mylène, « Propositions pour le classement typologique de quelques détachements », dans *L'information grammaticale*, N.109, 2006, pp. 27-33.

⁹⁶ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin-forteresse*, op. cit., p. 90.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 93.

Bien qu'Harmonia banalise et accepte l'inceste dans un premier temps, sa posture va évoluer au fil du récit. Un changement paradigmatique de taille s'opère donc au sein de la trajectoire narrative de ce personnage, qui va passer d'une position d'acceptation à une position de rejet de la clôture. Plusieurs stratégies vont être mises en place par Harmonia pour y échapper.

Il convient tout d'abord de rappeler qu'Harmonia est la seule des trois filles de Denys l'Ancien qui s'unit à un homme extérieur au clan et échappe ainsi à l'emprise familiale. Si nous avons relevé plus haut le rôle passif d'Harmonia à l'occasion de son mariage avec Timocratès, celui-ci étant prescrit par son frère Denys le Jeune, Harmonia endosse également un rôle actif dans cette relation étant donné qu'elle n'attend pas la caution de son frère pour consommer l'union. Ainsi, Harmonia entretient une relation adultère avec Timocratès bien avant la mort de son premier mari, Théaridas, ce qui lui vaut des remontrances de la part de sa sœur Dikè : « Théaridas ne dort plus avec toi et cependant tu n'as pas le droit de chercher ailleurs. De sortir du jardin »⁹⁸.

Il s'agit donc bien d'une transgression de la part d'Harmonia, laquelle va s'opérer de façon graduelle :

Tout à l'heure, lorsqu'un esclave aura ramené le cheval devant l'écurie, Timocratès traquera l'odeur laissée par la sueur de la fille sur le pelage. À son tour, il l'enfourchera, pressant ses cuisses sur les flancs encore chauds et moites.

(Le Jardin forteresse, p. 83)

Dans ce premier extrait, une communication s'établit entre les deux jeunes gens tout d'abord par l'intermédiaire du cheval d'Harmonia. Néanmoins, il ne s'agit pas encore d'un véritable échange entre les deux protagonistes, étant donné que seul Timocratès est impliqué et qu'il traque les senteurs d'Harmonia sans que cette dernière en ait conscience. Le décroisement est donc extrêmement progressif, et la plus jeune des trois sœurs y revêt de prime abord un rôle passif. Ainsi, dans l'extrait suivant, c'est à nouveau Timocratès qui prend l'initiative de l'échange en glissant une fleur dans la crinière de la jument :

La semaine dernière, j'ai trouvé dans la crinière une tige de liseron à demi fleurie, prise dans une petite natte : tu sais, ces nattes que l'on fait tout au long de l'encolure.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 121.

J'ai dénoué la tige et l'ai placée sous ma tunique, entre mes seins. La prochaine fois [...] je tresserai une immortelle jaune en guise de réponse.

(*Le Jardin forteresse*, p. 113)

On constate néanmoins ici une évolution importante dans la relation qu'entretiennent les deux personnages, étant donné qu'un véritable échange s'établit entre eux. Ce dernier apparaît dans ce passage comme complet, dans la mesure où l'on peut relever un émetteur en la personne de Timocratès et un récepteur incarné par Harmonia, mais également comme réciproque, car cette dernière projette de donner la réplique à celui qui deviendra son amant.

Une communication de plus en plus efficace s'établit donc entre l'intérieur du jardin, domaine d'Harmonia, et l'extérieur de celui-ci où se trouve Timocratès. Ce décroisement est graduel et implique dans un premier temps l'utilisation d'un tiers, à savoir le cheval, pour qu'un échange ait lieu entre les deux protagonistes, qui ne se trouvent jamais en présence l'un de l'autre. Néanmoins, une perméabilité de plus en plus importante va s'établir entre l'intérieur et l'extérieur du jardin, laquelle atteint son paroxysme lorsqu'Harmonia quitte le jardin pour retrouver Timocratès dans les écuries :

- Et par où passes-tu pour rejoindre, euh...
- Nyctéia connaît très bien une femme de mercenaire. Celle-ci m'ouvre une porte dont elle dérobe la clef à son mari. À toutes deux je fais des cadeaux.

(*Le Jardin forteresse*, p. 121)

L'utilisation d'intermédiaires est dans cet extrait toujours nécessaire à la réunion des deux amants, mais ceux-ci entrent en contact direct et forcent totalement la frontière séparant le dehors du dedans. Par ailleurs, il convient également de souligner dans le processus de décroisement détaillé ci-dessus la solidarité entre les clôtures spatiale et relationnelle. De fait, sortir du jardin revient, dans le cas d'Harmonia, à échapper à l'emprise du clan pour laisser libre cours à une union à laquelle celui-ci ne consent pas. La jeune femme triomphe donc dans le même temps des deux formes d'enfermement.

En outre, une forme d'ouverture se marque sur les traits et la corporéité d'Harmonia dans la mesure où cette dernière irradie en revenant de sa rencontre avec Timocratès. En effet, Dikè décrit sa sœur cadette et utilise pour ce faire des adjectifs et des verbes connotant

l'expansion. Elle dira ainsi qu'Harmonia lui apparaît comme « grande, *rayonnante* »⁹⁹, qu'une « vibration subtile *émane* de sa peau »¹⁰⁰ et que son corps « *diffuse* une tiédeur moelleuse »¹⁰¹. De même, Dikè déclare qu'Harmonia est en proie à « la jubilation », sentiment se définissant comme la « manifestation d'une joie expansive, qui se traduit le plus souvent pas des signes extérieurs »¹⁰². Autrement dit, Harmonia se trahit malgré elle, incapable de contenir le secret de sa relation clandestine. Dans la mesure où le secret constitue en lui-même une forme de rétention, l'ouverture chez Harmonia est ici maximale.

Concernant les diverses modalités proposées par Jouve, on constate qu'Harmonia reste dans un premier temps passive et se situe du côté du vouloir. Cette modalité se manifeste notamment au travers du rapport au temps de la protagoniste : cette dernière vit dans l'espérance et se projette sans cesse dans le futur. Elle anticipe ainsi son prochain échange avec Timocratès en déclarant espérer ardemment qu'il y ait « une prochaine fois »¹⁰³. Les verbes utilisés lors de ses échanges épistolaires avec Arétè sont en outre majoritairement conjugués au futur simple ou au conditionnel¹⁰⁴. Néanmoins, l'on constate que, pour assouvir son désir, Harmonia va peu à peu quitter cette position passive et passer à l'action en usant du pouvoir. De fait, Harmonia joue tout d'abord du pouvoir de l'argent dans le dernier extrait reproduit ci-dessus, étant donné qu'elle corrompt les domestiques en leur offrant des cadeaux ; mais également du pouvoir lié à sa position sur l'échiquier politique : puisqu'elle est fille de Denys l'Ancien, elle est supérieure aux deux servantes sur le plan hiérarchique.

3.3. Le cas de Laodamia

Bien que l'on suive la plupart du temps les trajectoires narratives de Sophro, Dikè et Harmonia dans *Le Jardin forteresse*, et que celles-ci soient les personnages principaux du roman, il convient néanmoins de s'attarder sur la génération qui leur succède et plus

⁹⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4244777175>; (page consultée le 26 janvier 2018).

¹⁰³ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 112-113.

particulièrement sur le personnage de Laodamia. Cette dernière est la fille cadette de Sophro et apparaît comme l'un des personnages arrivant à échapper à la clôture avec le plus d'efficacité.

En réalité, là où Sophro et Harmonia s'appuient sur le pouvoir pour subvertir la clôture, Laodamia, quant à elle, mise davantage sur la dimension du savoir. Ce foyer modal du savoir se manifeste de diverses manières chez ce personnage, à commencer par la façon dont il se donne à voir au sein de la diégèse. Ainsi, l'on peut tout d'abord noter que Laodamia, à l'inverse de sa mère Sophro et de ses tantes Harmonia et Dikè, ne fait jamais l'objet d'une focalisation interne et est toujours perçue par une instance extérieure. Le lecteur n'a dès lors jamais accès à l'intériorité de la protagoniste, qui apparaît comme opaque. Laodamia se trouve par conséquent auréolée de mystère : les causes de ses agissements ne sont jamais données et ne peuvent faire l'objet que d'hypothèses de la part des autres personnages.

S'il y a donc un non-savoir des autres personnages au sujet de Laodamia, celle-ci incarne doublement ce foyer modal théorisé par Vincent Jouve, dans la mesure où elle apparaît elle-même comme détentrice d'un secret et initiée à un savoir auquel les autres personnages n'ont pas accès. Autrement dit, une dichotomie s'installe entre, d'une part, Laodamia qui se situe du côté du savoir et, d'autre part, les autres personnages qui restent dans l'ignorance. À titre d'exemple, il convient d'évoquer une scène particulièrement emblématique, qui est celle de la découverte du décès de la vieille nourrice des trois sœurs, Pimpléa :

Un matin, très tôt, Laodamia prend Dikè par la main et l'entraîne, d'un air à la fois résolu et mystérieux. [...] Menu corps tout rabougri, encore chaud, celui de Pimpléa, et Dikè se demande en voyant les yeux clos : comment cette enfant de huit ans a-t-elle trouvé le geste juste, celui d'abaisser les paupières, dès qu'elle a découvert la vieille femme inanimée ? [...] Oui, Dikè s'interroge : comment Laodamia a-t-elle accompli ce qui convenait ? Elle qui semble dire « je ne suis pas tout à fait de votre espèce », d'où tire-t-elle ce calme savoir sur la mort ?

(Le Jardin forteresse, pp. 191-192)

Les interrogations de Dikè concernant le comportement de sa nièce se multiplient dans cet extrait de façon hyperbolique, comme en témoigne la succession rapide des questions qu'elle formule. Par ailleurs, l'opposition qui entre en jeu ne porte pas à proprement parler

sur le savoir et le non-savoir, mais plutôt sur un savoir de type acquis – celui de Dikè – mis en balance avec un savoir de type inné – celui de Laodamia. Ainsi, la petite fille a beau n’avoir jamais été confrontée à l’expérience du deuil, elle sait d’instinct quels sont les gestes à poser dans ce type de situation.

Nous postulons ici que cette dimension de mystère constitue pour Laodamia une façon de fuir la clôture, et qu’elle transparait, en outre, dans de nombreux comportements de la petite fille. Nous évoquerons dans un premier temps la façon dont s’incarne le foyer modal du savoir au travers des déplacements effectués par Laodamia au sein d’Ortygia, avant d’aborder le rapport au logos de cette dernière. Il apparait ainsi d’emblée que Laodamia ne suit pas les allées prédéfinies du jardin, et ne fait que les traverser de façon sporadique. Tout comme sa mère luttait contre la clôture en préférant l’improvisation à l’exécution servile d’airs préexistants, Laodamia trace ses propres chemins au sein du jardin. C’est d’ailleurs Sophro qui, la première, associe le comportement *a priori* incompréhensible de sa fille à une tentative de contourner la claustration : « Peut-être, grâce à ce vagabondage, réussit-elle à briser l’enfermement ? »¹⁰⁵. Si Sophro n’est qu’en mesure de formuler une hypothèse, et que la part de mystère en Laodamia reste irréductible, les trajets énigmatiques que celle-ci effectue n’en sont pas moins apparentés à une première tentative de fuir l’emprisonnement.

Mais la clôture spatiale n’est pas la seule que Laodamia parvient à subvertir :

Laodamia *n’emprunte pas les chemins établis*, qu’ils soient sinueux tel le sentier menant de la source au verger ou rectilignes comme l’allée de lauriers conduisant au théâtre de verdure. À la fois *absente et préoccupée*, *chiot* flairant une piste, son petit museau de *musaraigne* pointé vers l’avant, elle se faufile d’une *coulée souple* et rapide à travers les taillis et peut passer des journées à *errer* ainsi [...] Laodamia tenterait-elle de se soustraire à la loi familiale ? Elle saisit ce qu’on lui dit, puisqu’elle obéit aux injonctions de sa tante ou d’une servante. Pourtant, si elle absorbe le langage, *elle refuse d’en user*.

(*Le Jardin forteresse*, p. 190. Nous soulignons)

On peut tout d’abord constater que Laodamia parvient à se soustraire au logos. Or, le logos peut déjà s’apparenter à une forme de clôture, étant donné que l’une de ses fonctions est de catégoriser, distinguer et classer les différents phénomènes du monde. Si Laodamia rejette

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 190.

le logos en refusant d'en user, il semblerait qu'inversement, le logos faillisse à la caractériser pleinement : Laodamia est un personnage qui glisse sans cesse entre les mailles du langage et qui s'institue peu à peu en tant que lieu d'indétermination. Ce phénomène peut donc être également considéré comme une manifestation parmi d'autres du foyer modal du savoir, dans la mesure où Laodamia se rattache au domaine de l'indicible, de l'inconnu. Le rapport au logos du personnage renforce ainsi le non-savoir des autres protagonistes à son sujet.

Ce phénomène transparait au sein de l'extrait reproduit ci-dessus, dans la mesure où deux éléments textuels témoignent du fait que la fille cadette de Sophro soit le siège de contradictions *a priori* insolubles. Tout d'abord, on peut constater que Laodamia est décrite comme étant à la fois « absente et préoccupée », deux états à première vue antithétiques. Ensuite, la perméabilité que nous avons déjà relevée entre les règnes humain et animal semble ici également servir les plans de Laodamia, laquelle refuse de se laisser catégoriser. De fait, celle-ci est tantôt comparée à un chiot, tantôt à une musaraigne et paraît ainsi réellement se situer au carrefour de différentes espèces. Dans un même ordre d'idées, on peut également noter que ce personnage apparaît comme partagé entre plusieurs états, étant donné qu'il est métaphoriquement associé à « une coulée » et semble dès lors à même de passer de l'état solide à l'état liquide selon son bon vouloir.

Laodamia apparaît donc d'emblée comme un être profondément paradoxal, siège d'une multitude de contradictions. Nous avons déjà relevé dans l'extrait précédent quelques antithèses, opposant notamment l'humain et l'animal, le solide et le liquide, la présence et l'absence, mais nombreuses sont les autres oppositions présentes au sein de ce personnage :

Le plus souvent, par son allure et ses mouvements, Laodamia évoque des animaux *proches du sol*, insectes, lézards ou petits rongeurs. À l'instant, par la grâce de la métamorphose, elle est devenue presque *aérienne*.

(*Le Jardin forteresse*, pp. 240-241)

On retrouve bien sûr dans cet extrait la perméabilité entre les règnes humain et animal, mais la jeune fille semble également être aux prises avec une antithèse opposant le bas, étant donné que son comportement présente la plupart du temps des similitudes avec celui des rongeurs, et le haut, étant donné qu'il lui arrive également d'évoquer à sa tante Dikè des animaux ailés. Dans une même optique, il convient de relever également le caractère

androgynisme de ce personnage, dont les caractéristiques physiques permettent difficilement le rattachement à l'un ou l'autre sexe :

« Cela fait trois ou quatre ans qu'elle a cessé de grandir. Elle vient d'atteindre ses quinze ans et il me paraît probable qu'elle n'aura jamais ses lunes. » (*Le Jardin forteresse*, p. 251)

« [...] cet être silencieux que l'on peut dire asexué. » (*Le Jardin forteresse*, p. 254)

« Son corps ne semble pas appartenir à un sexe défini. Ni seins ni poils pubiens. Des jambes et des bras musclés à force de ramper, courir, et peut-être grimper. Pourtant elle me donne l'impression d'être un nourrisson qui aurait grandi en demeurant quasi informe. » (*Le Jardin forteresse*, p. 261)

Bien que Laodamia soit identifiée en tant que femme à la naissance, on constate qu'elle ne développe pas les caractéristiques sexuelles secondaires propres à son sexe au moment de la puberté : ses règles n'apparaissent pas et sa poitrine ne se développe pas. Laodamia reste, en outre, parfaitement imberbe. Par ailleurs, une ultime antithèse apparaît dans le dernier extrait retranscrit, à savoir celle qui oppose la force à la faiblesse : la fille de Sophro a beau disposer d'un corps musclé et opérationnel, Dikè ne peut s'empêcher de la comparer à un nouveau-né vulnérable. Le terme qu'elle utilise alors pour qualifier sa nièce – informe – est particulièrement significatif si on le considère à la lumière du paradigme opposant Apollon à Dionysos. Étant donné que le premier est le dieu de la forme, du contour bien défini, il ne fait aucun doute que Laodamia est un personnage présentant davantage d'affinités avec le second et pouvant dès lors être qualifié de dionysiaque.

En définitive, Laodamia apparaît comme le personnage incarnant le mieux la fuite dans ce roman de Claude Pujade-Renaud. Ni tout à fait humaine, ni tout à fait animale, ni sauvage, ni civilisée, ni homme, ni femme : la plus jeune fille de Sophro est rétive à toute forme de catégorisation, et se soustrait dès lors non seulement à l'emprise du logos, mais également à celle du clan, comme le relève sa tante Dikè :

J'ai l'impression qu'elle nous dit, à nous les membres de la lignée : je préfère me retirer de cette histoire, votre histoire close sur elle-même...

(*Le Jardin forteresse*, p. 191)

Par ailleurs, les réflexions développées par Roland Barthes dans *S/Z*¹⁰⁶ peuvent éclairer la situation de Laodamia et permettent de caractériser plus finement ce personnage. Si nous avons, par mesure de facilité, à plusieurs reprises fait appel à la notion d'antithèse pour qualifier la protagoniste, les propositions théoriques de Roland Barthes permettent de nuancer quelque peu ce propos. En effet, ce dernier considère l'antithèse comme l'une des plus stables de toutes les figures de style, dont la fonction est selon lui de classer, nommer et fonder les phénomènes du monde¹⁰⁷. En outre, l'auteur décrit cette figure comme consacrant « la division des contraires et dans cette division son *irréductibilité* »¹⁰⁸. Or, cette division irréductible n'est pas opérante chez Laodamia qui, à l'inverse, nous met face à la réunion des contraires. Ainsi, l'antithèse en tant que telle se retrouve subvertie et ce personnage confronte en quelque sorte le lecteur à une antithèse *inversée*. Autrement dit, étant donné que cette figure de style se trouve dotée par définition d'une fonction séparatrice, et se situe par là même du côté de la clôture, il n'apparaît pas adéquat d'utiliser ce terme pour caractériser Laodamia.

Si l'antithèse est donc impropre à traduire la situation de ce personnage, Roland Barthes propose la notion de *paradoxisme*, qui peut davantage en rendre compte :

Toute alliance de deux termes antithétiques, tout mélange, toute conciliation, en un mot tout passage du mur de l'Antithèse constitue donc une transgression ; certes la rhétorique peut de nouveau inventer une figure destinée à nommer le transgressif ; cette figure existe, c'est le *paradoxisme* (ou alliance de mots) ; figure rare, elle est l'ultime tentative du code pour fléchir l'inexpiable.¹⁰⁹

Cet extrait de *S/Z* apparaît comme doublement significatif au regard du récit qui nous occupe. En effet, on peut dans un premier temps constater que Roland Barthes expose son raisonnement en utilisant un champ lexical rattaché à la clôture spatiale, étant donné qu'il associe métaphoriquement ce qui a lieu sur le plan du langage au franchissement d'un mur. Il conforte de ce fait le statut de l'Antithèse en tant que figure de la clôture. Dans un second temps, on peut noter que le *paradoxisme* est présenté comme une figure se situant à l'extrême limite du dicible. Or, étant donné les rapports conflictuels entretenus par

¹⁰⁶ BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 (Points).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 34.

Laodamia avec le logos, duquel elle semble sans cesse chercher à s'extraire, il n'apparaît pas étonnant que seule cette figure « rare » soit en mesure de traduire l'état du personnage.

Par ailleurs, Roland Barthes précise également dans *S/Z* que cette transgression ne s'opère pas au niveau de la chose décrite, mais au niveau de l'instance narrative. Le lieu de la transgression est donc, selon lui, le corps du narrateur, qui établit la mitoyenneté entre les deux pendants de l'antithèse¹¹⁰. Dans cette optique, ce n'est plus Laodamia qui est le support principal de la transgression, mais l'instance narrative. Cette dernière va en réalité s'incarner en la personne de Dikè, étant donné que c'est exclusivement son point de vue sur sa nièce qui est livré au lecteur par le biais d'une focalisation interne. Les propositions théoriques de Roland Barthes permettent donc de revoir notre postulat initial, selon lequel c'est Laodamia qui personnifie le plus pleinement la fuite et le décroissement. Ce n'est en réalité pas elle, mais bien sa tante Dikè qui transgresse la clôture, le mur de l'Antithèse, et ce par le simple fait de décrire sa nièce. Autrement dit, le paradoxe n'existe en Laodamia que parce sa tante prend la peine de l'énoncer.

Afin de parachever cette réflexion portant sur le personnage de Laodamia, nous confronterons les propos tenus par Roland Barthes dans *S/Z* aux théories de Nietzsche au sujet des veines apollinienne et dionysiaque. D'après Roland Barthes, les deux termes de l'antithèse sont séparés par « la plus inflexible des barres », à savoir celle du sens¹¹¹. Tout ce qui rapproche ces deux termes, comme par exemple la figure du paradoxe, relève de la transgression, du scandale¹¹². C'est même, si l'on en croit l'auteur, « le plus rude des scandales », étant donné qu'il a trait à la forme¹¹³. L'on en revient donc une nouvelle fois à cette question de la forme, si cruciale au sein de l'antagonisme opposant Apollon à Dionysos, dans la mesure où le premier la chérit, tandis que le second la rejette. Or, lorsque le mur de l'Antithèse est franchi, lorsque la barre du sens s'efface, la forme est mise à mal et l'on assiste alors à ce que Roland Barthes considère comme rien de moins qu'une « conflagration paradigmatique »¹¹⁴. Par conséquent, lorsque la diégèse confronte le lecteur

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 34-35.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

au paradoxisme par le biais de personnages dionysiaques tels que Laodamia, c'est en quelque sorte la forme apollinienne qui se trouve en danger.

La violation de ce que Roland Barthes nomme « la séparation sacrée des pôles paradigmatiques »¹¹⁵ n'est cependant pas sans répercussions. Ainsi, l'Antithèse, « figure majeure de la sagesse rhétorique »¹¹⁶, ne se laisse pas profaner impunément. Dans le cas analysé par l'auteur, à savoir la nouvelle « Sarrasine » de Balzac, le prix à payer est la mort : en se faisant passer pour femme et en outrepassant de ce fait la limite entre les deux sexes, le castrat transgresse dans le même temps la grammaire du discours, et sa mort est, selon Roland Barthes, imputable à l'abolition du sens¹¹⁷. Nous postulons ici que la conséquence de cette transgression dans *Le Jardin forteresse* est l'abolition de toute forme d'ouverture.

En effet, la barre séparant le S du Z symbolise, comme l'explique Roland Barthes, « le tranchant de l'antithèse, l'abstraction de la limite, l'index du *paradigme*, et par conséquent du *sens* »¹¹⁸. Cependant, les actions et comportements des personnages peuplant la citadelle d'Ortygia s'explicitent au regard d'une opposition paradigmatique entre clôture et ouverture. De fait, souffrant de se trouver enfermées, les filles de Denys ainsi que leur descendance tentent de trouver une échappatoire, d'introduire au sein de la citadelle une forme de décroisement. La question suivante mérite donc d'être posée : est-il toujours possible de passer de la clôture à l'ouverture une fois cet « index du paradigme » évacué ? Nous postulons qu'il convient de répondre à cette question par la négative : une fois ce mur de l'antithèse franchi, l'indifférenciation prend le pas sur toute forme d'opposition paradigmatique et l'ouverture n'est dès lors plus possible, dans la mesure où l'on ne peut la définir que par rapport à la fermeture. Par conséquent, en privilégiant des modes d'expression dépourvus de forme et ayant trait au dionysiaque, comme l'improvisation ou l'errance, les filles de Denys suppriment la clôture, mais courent dans le même temps le risque d'abolir toute possibilité d'ouverture.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁸ *Ibid.* Nous soulignons.

3.4. Rejet du jardin d'enfance

Afin de saisir en profondeur le mécanisme guidant les trajectoires narratives des trois protagonistes principales du *Jardin forteresse*, nous considérerons les propos tenus par Sylvie Vignes dans son ouvrage *La plénitude et l'exil. La nouvelle selon Claude Pujade-Renaud*. D'après cette auteure, les nouvelles écrites par Claude Pujade-Renaud ont la particularité de mettre en scène de façon extrêmement récurrente des personnages en proie à un malaise, lequel prendrait souvent la forme « d'un syndrome d'abandon, de l'obsession d'une expulsion prématurée »¹¹⁹. L'auteure précise en outre que le « royaume regretté [par les protagonistes] est souvent désigné [...] par l'image du jardin clos »¹²⁰, celui-ci apparaissant souvent comme une métaphore désignant le ventre maternel. De cet exil résulterait donc un sentiment de manque chez les personnages, lequel déboucherait *in fine* sur ce que Sylvie Vignes nomme « la tentation régressive », cette appellation englobant toutes les stratégies mises en place par les protagonistes pour retrouver la plénitude initiale et combler le manque engendré par l'exil.

Le mécanisme dégagé par Sylvie Vignes se structure en réalité en deux temps. Tout d'abord, la nostalgie d'une plénitude fœtale entraîne le repli sur soi du protagoniste qui n'accepte aucune forme d'altérité. Cette non-acceptation de l'autre aurait, entre autres, pour conséquence de provoquer la tentation incestueuse chez le personnage concerné¹²¹. En outre, Sylvie Vignes évoque aussi l'homosexualité et l'androgynie parmi les phénomènes témoignant de ce désir de plénitude. En effet, l'homosexualité permettrait au protagoniste de se confronter dans ses rapports amoureux à une altérité relative, atténuée, tandis que l'androgynie constituerait un état de « plénitude », « une unité fondamentale dans laquelle se confondent les opposés »¹²².

Des thématiques similaires se retrouvent au sein du *Jardin forteresse*, dans lequel l'inceste est omniprésent. De même, l'on retrouve également la présence d'un être androgyne en la personne de Laodamia. Dans un même ordre d'idées, les rapports des filles avec leurs mères – celles-ci étant susceptibles d'incarner, si l'on en croit Sylvie Vignes, le lieu de la plénitude initiale – sont souvent problématiques, comme nous l'avons déjà évoqué

¹¹⁹ VIGNES Sylvie, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, pp. 74-75.

¹²² *Ibid.*, p. 60.

à plusieurs reprises. Enfin, la thématique de l'homosexualité, affleure à plusieurs reprises dans la relation entre Sophro et Dikè, comme en témoigne notamment le passage suivant : « Vite devenir Sophro, devenir Dikè, ma sœur mon aimée, si proches les mains les lèvres. Non, interdites, elles ne se touchent pas, seule la fusion des regards... »¹²³.

Néanmoins, malgré cette parenté au niveau des thématiques, *Le Jardin forteresse* est un roman dans lequel les différents personnages obéissent à une dynamique se situant à l'opposé de celle que décrit Sylvie Vignes : seules Sophro et Harmonia quitteront le jardin d'enfance tout à la fin du roman, qui dès lors n'a pas pour propos le malaise de celles-ci face à l'exil. Au contraire, cet ouvrage présente des personnages contraints de ne pas quitter ce jardin qui, dès lors, devient prison. Autrement dit, là où les personnages des nouvelles esquissent un mouvement de retour, de repli sur soi et de régression, *Le Jardin forteresse* présente trois personnages cherchant à aller voir au-dehors, au-delà. Nombreuses sont les tentatives de Sophro, Dikè et Harmonia pour échapper à la clôture, quelle que soit sa forme, comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre.

Cependant, si les tentatives de fuite des trois sœurs sont nombreuses, cette échappée n'est qu'un leurre et le décroissement toujours illusoire, dans la mesure où celui-ci aboutit à un état de fusion et d'indétermination. Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, il arrive que les règnes humain, végétal et animal se confondent au sein du jardin, de même que les protagonistes ne sont parfois plus en mesure de distinguer la réalité du mythe. Dans les deux cas, la porosité est telle qu'il ne s'agit plus de simples analogies ou similitudes entre des espaces par ailleurs bien distincts, mais d'un état de fusion. En outre, les trois sœurs, dans leurs tentatives de fuite, se trouvent également aux prises avec une fusion dionysiaque. Ce pôle dionysiaque se manifeste ainsi dans la pratique musicale de Sophro, dans la relation passionnelle qu'entretient Harmonia avec Timocratès et dans l'usage du langage fait par Dikè, étant donné que celle-ci profane « l'index du paradigme »¹²⁴, pour reprendre la terminologie utilisée par Roland Barthes.

Or, la fusion, dans la mesure où elle va de pair avec l'annihilation pure et simple du paradigme clôture-ouverture, a pour effet d'empêcher le décroissement. De fait, clôture et ouverture ne se définissent pas l'une sans l'autre et, pour être efficient, le

¹²³ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op.cit., p. 40.

¹²⁴ BARTHES Roland, op. cit., p.72.

décloisonnement se doit d'être relatif. Par conséquent, le mouvement d'expansion, de rejet de tout carcan amorcé par les trois personnages principaux se trouve systématiquement empêché. Si l'état de fusion n'est donc pas synonyme de décloisonnement, il convient toutefois de s'attarder sur la fin des trajectoires narratives des trois protagonistes avant de conclure à l'échec de leur révolte envers toute forme de clausturation.

Chapitre III : Un décroissement illusoire ?

Si l'équivalence *a priori* posée entre fusion et décroissement a été invalidée, *Le Jardin forteresse* fait-il pour autant état d'une clôture irréductible ? Il s'agira d'envisager la structure de l'œuvre dans une perspective plus globale et de porter une attention accrue à la fin des trajectoires narratives des différentes protagonistes afin de répondre à cette question. Les observations concernant la diégèse seront condensées et réinvesties dans le but de déterminer si *Le Jardin forteresse* s'institue en tant que roman de la clôture ou du décroissement.

Dans un premier temps, les différentes formes de claustration relevées dans le premier chapitre de cette analyse convergent : elles se superposent et se renforcent mutuellement. Aux espaces clos détaillés dans le premier chapitre vient rapidement s'ajouter la clôture relationnelle induite par l'inceste lorsque les trois sœurs sont en âge de procréer. Par ailleurs, de nombreuses relations fusionnelles se tissent au sein du jardin sans pour autant que l'inceste ne survienne. On peut à ce titre citer les duos formés par Dikè et Sophro, ou encore Arète et Harmonia. Parallèlement, Platon, dont les préceptes philosophiques se rattachent au pôle de la clôture, est régulièrement invité au sein de la citadelle et dispense ses théories aux habitants d'Ortygia. Autrement dit, les différentes formes d'enfermement coïncident et se trouvent toutes centralisées au sein du jardin.

Dans un second temps, on constate un affaiblissement de cette clôture hyperbolique : si les quatre formes prises par celle-ci convergent au début du récit, elles vont rapidement se dissocier les unes des autres, étant donné qu'il arrive que les trois héroïnes parviennent à se soustraire à l'une ou l'autre forme d'enfermement. Il y a donc une désolidarisation entre les clôtures spatiale, philosophique, relationnelle et corporelle. À titre d'exemple, il convient de rappeler que Sophro échappe à la clôture philosophique, car elle n'applique pas les règles préconisées par Platon lorsqu'elle joue de la musique. De même, Harmonia parvient à se défaire de l'oppression exercée par le clan du fait de son union avec Timocrates, fils de mercenaire. La casuistique de la fuite établie dans le chapitre précédent rend ainsi compte des différentes stratégies mises en place par les personnages du roman afin de contourner l'enfermement – parfois au risque d'échouer sur un autre écueil, celui de la fusion.

Cependant, plus qu'à une simple désolidarisation, l'on assiste régulièrement à une franche opposition entre ces différentes formes de claustration, l'une pouvant servir à contrer l'autre. Un paradoxe survient donc régulièrement au sein du récit, dans la mesure où certaines formes d'enfermement sont parfois considérées comme synonymes de libération. Deux scènes du récit s'avèrent particulièrement représentatives de ce phénomène. Lorsque Dion prend d'assaut la citadelle pour accaparer le pouvoir, les remparts protègent Harmonia qui hait son oncle-époux et ne veut plus vivre sous sa tutelle. La clôture spatiale préserve donc la jeune femme de la clôture relationnelle et est, par conséquent, perçue positivement. Harmonia déclarera ainsi ceci à sa mère, qui laisse transparaître de l'enthousiasme à l'idée que Dion puisse pénétrer à nouveau la forteresse : « - Je te trouve bien pressée, maman. Dion ne s'est pas encore emparé de la ville. Et encore moins de la citadelle, fort bien protégée comme tu sais... »¹²⁵.

Ce paradoxe apparaît également chez le personnage de Laodamia qui, comme nous l'avons vu, échappe à la clôture en ayant recours au foyer modal du savoir : parce qu'elle est à part, auréolée de mystère, Laodamia échappe à l'emprise du clan et par là même à l'inceste. Or, le secret constitue en lui-même une forme de claustration, de repli sur soi, étant donné qu'il se définit comme « une connaissance que le détenteur ne doit pas révéler »¹²⁶ et va donc de pair avec une forme de rétention. La clôture induite par le secret permet donc paradoxalement à Laodamia d'échapper aux différentes formes d'enfermement à l'œuvre au sein du jardin. Par ailleurs, cette opposition entre les différents types de cloisonnements est déjà présente dans le chapitre qui initie le roman : Harmonia dépasse alors la clôture spatiale, étant donné qu'un contact entre l'intérieur et l'extérieur de la citadelle s'établit par le biais du regard qu'elle échange avec Timocratès. Mais ce regard constitue également une réclusion : « La voilà figée dans ce regard, happée à l'intérieur de ces yeux d'eau claire »¹²⁷.

Si les différentes formes d'enfermement se désolidarisent et s'opposent, elles semblent également globalement s'affaiblir si l'on confronte la situation initiale du récit à la situation finale. En ce qui concerne la clôture philosophique, on constate que, si les

¹²⁵ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., pp. 223-224.

¹²⁶ *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=2807611200;r=1;nat=;sol=2>; (page consultée le 12 février 2018).

¹²⁷ PUJADE RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 11.

relations entre Platon et Denys l'Ancien étaient plutôt cordiales, le philosophe ne s'entend pas avec Denys le Jeune. Le nouveau tyran supporte mal les critiques du penseur à l'égard de ses écrits et fait en sorte d'isoler celui-ci lors de sa dernière visite à Ortygia. Platon est ainsi progressivement relégué à la périphérie du drame. Concernant la clôture corporelle, on constate qu'un certain nombre de personnages masculins impliqués dans le réseau relationnel incestueux, détaillé dans le premier chapitre de cette analyse, disparaissent également de la trame narrative. Théaridas et Leptinès, oncles des trois filles, décèdent ainsi au combat, tandis que Denys l'Ancien meurt d'une syncope après un banquet trop arrosé. Quant à la clôture spatiale, un léger tremblement de terre survient après la mort de Denys l'Ancien et le rempart du jardin s'en retrouve fissuré.

Malgré cet affaiblissement apparent de ce qui participe de la réclusion, le décroissement n'apparaît jamais comme total dans le *Jardin forteresse* : pour peu qu'Harmonia, Sophro et Dikè parviennent à se soustraire à une forme de clôture, une autre les rattrape de façon systématique. L'enfermement apparaît par conséquent comme irréductible, et cela est d'autant plus patent si l'on envisage la fin des trajectoires narratives de Laodamia et Dikè. Ces dernières finissent ainsi leur vie dans le jardin, ne parvenant pas à se défaire de la clôture spatiale : « Il est clair que personne ne s'intéresse à Dikè et à Laodamia. Stériles toutes deux, elles ne représentent aucune menace. On les laisse tranquilles dans leur île »¹²⁸. Dans un même ordre d'idées, Harmonia, malgré son idylle avec Timocratès, retourne sous la tutelle de Dion une fois que celui-ci conquiert la citadelle. Bien que son oncle-époux soit finalement assassiné, la relation toxique et fusionnelle qu'Harmonia entretient avec sa mère Aristomaque perdure, quant à elle, jusqu'à la fin du récit :

Harmonia qui avait le soleil dans la peau. Et la fougue au ventre. Elle a eu beau cavalier – chevaucher Mélanée, chevaucher Timocratès –, elle est restée prise dans le corps de sa mère. À l'intérieur de cette enceinte infranchissable.

(*Le Jardin forteresse*, p. 274)

Ce discours produit par le personnage de Dikè résume en quelques phrases un phénomène auquel elle et Sophro sont également confrontées. Les trois sœurs sont ainsi, qu'elles le veuillent ou non, soumises à l'emprisonnement, et durant l'entièreté du roman,

¹²⁸ *Ibid.*, p. 265.

tendent de donner le change. Dans le cas d'Harmonia, ce sont Mélanée, cheval venant de l'Etna, et Timocratès, homme extérieur au clan, qui constituent l'échappatoire. Dans le cas de Sophro, cette porte de sortie prendra une autre forme, et il s'agira de la musique. Dikè, quant à elle, se soustraira à l'enfermement par le simple fait d'observer Laodamia et de la décrire, comme nous l'avons vu plus haut. Mais la clôture ressurgit de façon systématique et, en ce qui concerne Harmonia, prendra le visage de sa propre mère, associée métaphoriquement à une enceinte.

Par conséquent, *Le Jardin forteresse* est un récit qui obéit majoritairement à la structure suivante : l'on assiste dans un premier temps à l'instauration progressive de la clôture et dans un second temps à diverses tentatives de décroisement. Celles-ci avortent, car le décroisement apparaît comme précaire – la claustration se retrouvant *in fine* rétablie –, voire inexistant – les trois sœurs n'échappant pas à l'écueil de la fusion.

Cependant, ce constat d'échec doit être nuancé, dans la mesure où Sophro connaît une fin différente de celle de ses sœurs. Loin d'être un roman à thèse, aboutissant à un positionnement exclusif sur le pôle de la clôture, *Le Jardin forteresse* laisse entrevoir une brèche, et l'espoir d'une échappée persiste jusqu'à la dernière phrase du livre.

Ainsi, là où les trajectoires narratives de Dikè et Harmonia s'achèvent sans que les deux protagonistes soient parvenues à se défaire de l'enfermement, il n'en va cependant pas de même concernant la destinée de Sophro. Denys le Jeune, vaincu par Dion, fuit l'île par voie maritime et arrache son épouse Sophro à ses deux sœurs contre son gré. Dikè recevra par la suite une lettre en provenance de Locres, lui annonçant que sa sœur a mystérieusement disparu durant la traversée.

Afin de comprendre en quoi la fin de Sophro n'est pas marquée par le sceau de l'enfermement, à l'inverse de celles de ses sœurs, il convient de la confronter à celle d'Harmonia. La fin d'Harmonia est loin de faire état d'une libération : la jeune femme est assassinée avec sa mère et son nouveau-né, et leurs cadavres sont précipités dans les flots. La sépulture d'Harmonia est donc la mer, qui « engloutit »¹²⁹ et « avale »¹³⁰, termes

¹²⁹ *Ibid.*, p. 269.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 273.

connotant de façon claire la clôture. Là où la destinée d'Harmonia est scellée, aucun doute n'étant permis quant à son décès, la fin de Sophro apparaît tout autre :

Sophro n'était plus sur le bateau au terme de la traversée. Denys a fait fouiller la cale de fond en comble. Les jours suivants, il a ordonné que soient explorés les rivages alentour. Aucun corps n'a été repéré. [...] Une disparition inexplicable. [...] Dikè se sent presque soulagée. Sa sœur a échappé à son frère.

(Le Jardin forteresse, p. 240)

Si la fin d'Harmonia ne laisse pas de place au doute quant à la mort de la protagoniste, l'on se trouve en revanche face à une fin ouverte dans le cas de Sophro¹³¹. Dans la mesure où la disparition de celle-ci ne laisse aucune trace, le lecteur se trouve face à un lieu d'indétermination et se voit libre d'élaborer diverses hypothèses quant au devenir du personnage. La posture du lecteur fait par ailleurs écho à celle de Dikè, qui elle-même ne semble pas en mesure de se positionner nettement. En effet, celle-ci déclare dans un premier temps que « Sophro ne peut être morte »¹³², pour ensuite nuancer cette affirmation :

Qu'est-ce qui en moi résiste et refuse farouchement l'éventualité d'un décès ?
Sophro vivante, grâce à quelle métamorphose ? Comme si je voulais toujours croire
aux légendes de l'enfance.

(Le Jardin forteresse, p. 269)

La survivance de Sophro devient donc dans cet extrait une simple hypothèse, voire un fantasme, et la part de mystère auréolant sa disparition demeure irréductible. S'il y a dès lors une ouverture qui se crée sur le plan narratologique, celle-ci s'étend également au plan diégétique, étant donné que le personnage semble dans le même temps s'être libéré de la clôture relationnelle qui le liait à son demi-frère Denys. L'ouverture est donc double : elle se marque au niveau de la forme prise par le récit, mais également au niveau du contenu de ce dernier.

En outre, il convient également de souligner que le roman s'achève sur l'évocation de cette libération de Sophro. Dikè, restée dans le jardin, nourrit une fauvette qu'elle va associer à sa sœur : « Ma sœur mon aimée, partie en fumée, revenue ailée ? »¹³³. Par

¹³¹ Dikè déclarera qu'elle sait « avec force, certitude » qu'Harmonia est morte.

¹³² *Ibid.*, p. 269.

¹³³ *Ibid.*, p. 276.

conséquent, le jardin, autrefois associé à un lieu de réclusion connoté péjorativement, devient dans ce dernier chapitre un simple lieu de passage, au sein duquel vient se ressourcer l'oiseau, libre de le quitter quand bon lui semble afin de poursuivre sa migration.

Chapitre IV : Figures spatiales et temporelles de fermeture et d'ouverture

Une tension entre linéarité et circularité transparait de façon très nette dans *Le Jardin forteresse* : les deux motifs *a priori* antithétiques que sont la ligne courbe et la ligne rectiligne entrent en relation dès le premier chapitre du roman. Nous analyserons dans un premier temps la morphologie des lignes présentes au sein des trois premières pages de l'ouvrage, avant d'envisager plus largement cette tension entre linéarité et circularité dans le temps du récit.

1. Le jeu de balle

Nombreuses sont, au sein du premier chapitre, les occurrences de la figure du cercle, que nous considérons comme une variation du motif de la courbe. Arète et Harmonia sont ainsi représentées en train de jouer à « la balle », ce syntagme venant initier la narration, dans la mesure où il est sujet de la première phrase du roman : « La balle franchit le mur, disparaît »¹³⁴. Le motif du cercle s'incarne également au travers de « la longue muraille entourant le jardin » ou encore de la « tête ronde » de Timocratès, surgissant par-delà le mur. Le « creux du ventre » d'Harmonia peut, au même titre, être vu comme la manifestation de cette figure. Or, le cercle est une forme renvoyant à la « perfection, l'homogénéité, l'absence de distinction ou de division »¹³⁵. Il rappelle la sphère de Parménide¹³⁶ et c'est, en outre, une forme dont *Le Dictionnaire des symboles* signale les affinités avec les espaces fermés tels que les enceintes ou les enclos. Par conséquent, ce motif se rattache de façon claire au paradigme de la clôture.

Si le motif du cercle apparaît donc dans un premier temps comme dominant, il arrive cependant qu'une brèche s'ouvre au sein de cette figure close sur elle-même. Ainsi, bien que l'on puisse relever une certaine circularité dans le trajet suivi par la balle, étant donné qu'elle franchit le mur pour être ensuite renvoyée à son point de départ par Timocratès, cette circularité est imparfaite. En effet, c'est Platon, et non Arète qui récupère *in fine* le jouet :

¹³⁴ *Ibid.*, p. 11. Toutes les citations intégrées dans cette partie du chapitre IV proviennent des pages 11 à 13.

¹³⁵ « Cercle », dans CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, pp. 191-193.

¹³⁶ Voir le sous-point 4 du chapitre 1, intitulé « Des préceptes carcéraux : la clôture métaphysique ».

le point d'origine est dès lors manqué et une faille s'ouvre au sein de la boucle pour permettre l'intrusion d'un tiers.

À cette incomplétude du cercle s'ajoute une mise en tension de celui-ci avec son opposé, à savoir la ligne rectiligne. La belle ordonnance du cercle est en réalité mise à mal d'entrée de jeu, étant donné que la balle opère une trajectoire qui va l'envoyer de l'autre côté du mur. Du cercle, on passe donc à une ligne qui n'est plus close sur elle-même, et à la fermeture succède directement une forme d'ouverture, puisqu'un franchissement du mur d'enceinte a lieu. Autrement dit, la balle « jaillit », « gicle », et sa rondeur est contrebalancée par le caractère incisif de ses trajectoires. Dans un même ordre d'idées, il apparaît comme particulièrement significatif que les murs du jardin soient qualifiés comme étant « lisses » : ils présentent par conséquent une surface plane, imprégnée de rectitude, qui va pourtant finir par se rattacher au cercle étant donné que l'enceinte forme un rond. Le cercle et la ligne rectiligne se trouvent par conséquent inextricablement liés.

Il en va de même en ce qui concerne la rondeur de la tête de Timocratès. Cette tête se trouve mise en tension avec le reste du corps du jeune homme, étant donné qu'elle « est avalée par le corps couleuvre »¹³⁷. Le mot « couleuvre » est polysémique : il peut désigner la couleur de la peau de Timocratès, qui est foncée, mais il peut également s'agir d'une métaphore de la part de l'instance narrative, visant à qualifier un corps longiligne, souple, et dès lors aux antipodes de la fixité et de la rigidité caractéristiques du cercle.

Les exemples illustrant cette mise en tension foisonnent réellement au sein du premier chapitre, où la moindre image devient prétexte à confronter la rectitude aux courbes du cercle : la balle, qui est ronde, roule « le long de l'allée »¹³⁸, laquelle constitue une surface plane au même titre que le mur ; Harmonia suit des yeux Platon jusqu'à ce que ce dernier « tourne l'angle »¹³⁹ du jardin ; Platon lui-même met à jour cette intrication des lignes droites et courbes lorsqu'il observe la balle avec laquelle jouaient les deux petites filles :

– Regardez, les enfants... Cette balle est parfaitement ronde, *bien que* faite de losanges. Douze losanges cousus les uns aux autres.

¹³⁷ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 11.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁹ *Ibid.* Nous soulignons.

– Et alors ? rétorque Arète, à qui son père Aristippe de Cyrène donne des leçons quotidiennes de grammaire et de géométrie. Rien n’empêche de fabriquer du rond avec des angles.

(*Le Jardin forteresse*, p. 12. Nous soulignons)

Cette rencontre entre le sphérique et le rectiligne est dans un premier temps présentée par Platon comme une curiosité : le philosophe tente d’amener Arète et Harmonia à reconnaître l’existence d’une contradiction, étant donné qu’il formule son observation en utilisant la conjonction concessive « bien que ». Cependant, cette intrication de losanges formant un rond n’étonne pas Arète, pour qui les angles et la rondeur peuvent être aisément conciliés.

Ce premier chapitre se clôt en outre sur une image où ce qui est circulaire entre une nouvelle fois en tension – ou en complémentarité, comme le suggère Arète ? – avec ce qui est linéaire :

La balle *reprend* sa navette entre les fillettes qui la projettent contre une portion lisse du mur. L’une frappe dans ses mains ou tournoie tandis que l’autre *ratrape*, à toi à moi, résonance mate du cuir sur la pierre calcaire, gambades et gloussements de plaisir – attention, elle a dévié ! Le rythme *rebondit* de l’une à l’autre et les courtes tunique *se retroussent* sur les cuisses lors d’un élan brusque ou d’une volte.

(*Le Jardin forteresse*, pp. 12-13. Nous soulignons)

On retrouve dans cet extrait de nombreuses oppositions : entre les trajectoires, les jets de la balle et les tournolements des filles ; entre la rondeur de cette balle et le plat du mur ; entre l’élan, rectiligne et la volte, circulaire. On peut également noter la présence de nombreux verbes précédés du suffixe « re → », qui connote une certaine circularité dans la mesure où il peut exprimer « le retour à un point de départ », si l’on se réfère au *Trésor de la Langue Française Informatisé*¹⁴⁰.

Dans la mesure où toutes les considérations qui précèdent ont été faites sur la base d’un extrait long de seulement trois pages, cette dynamique entre lignes courbes et rectilignes semble réellement conditionner l’imaginaire du *Jardin forteresse*. Nous pouvons éclairer cette dernière à la lumière des propositions émises par Jean-Pierre Richard dans son ouvrage *Poésie et profondeur*¹⁴¹. Cet auteur, sur base des poèmes de Baudelaire, établit une

¹⁴⁰ *Trésor de la Langue Française Informatisé*,

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?16;s=3225413145;r=1;nat=;sol=5;>

¹⁴¹ RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 (Points).

typologie des lignes comprenant la ligne sinueuse, l'arabesque, la ligne droite, la ligne courbe, le cercle ou encore la ligne brisée. Il situe celles-ci au regard du paradigme qui nous occupe, celui qui oppose la clôture à l'ouverture. Ainsi, selon Jean-Pierre Richard, la ligne sinueuse traduit « le franchissement d'un contour, le débordement d'une limite [...] Elle n'appartient pas vraiment au monde du *linéaire*, mais plutôt à celui des marges, des halos »¹⁴². Par conséquent, la ligne sinueuse se rattache au pôle de l'ouverture, d'autant plus que sa fonction essentielle n'est pas de « clore les objets », mais à l'inverse de les faire « s'effleurer, se rejoindre »¹⁴³.

À cette ligne sinueuse vient s'opposer la ligne droite qui, selon Jean-Pierre Richard, revêt une fonction d'enceinte étant donné qu'elle « enferme » les figures. L'auteur évoque également la ligne courbe qui « lorsqu'elle est *close* sur elle-même s'apparente bien plus au droit qu'au sinueux »¹⁴⁴, confirmant ainsi le rattachement de la figure du cercle au paradigme de la clôture. Dans cette optique, seules les lignes sinueuses laissent entrevoir une possible ouverture, laquelle n'est par ailleurs pas sans danger. En effet, la sinuosité est porteuse d'un vertige, et le malheureux s'y abandonnant court le risque de la fusion. Ainsi, « toutes les distinctions s'effacent, toutes les qualités s'échangent, le monde s'égare ; mais cet égarement se change en cauchemar »¹⁴⁵. Un trop plein de sinuosité mènerait, si l'on en croit cet auteur, à un figement, une rigidité, qui déboucheraient *in fine* sur une forme de fermeture.

Jean-Pierre Richard se revendique donc partisan d'une sinuosité contrôlée par une certaine rectitude, dont l'image s'incarnerait en la figure du thyrses évoquée par Baudelaire, objet alliant à la fois la raideur de la ligne droite et la séduction de la sinuosité¹⁴⁶. Plus encore que le thyrses, l'image de la spirale représenterait une sinuosité parfaite aux yeux du critique. Celle-ci « réalise les promesses et élimine les dangers » et, là où le thyrses ne fait que juxtaposer souplesse et rigidité, la spirale les « réunit dans le glissement d'un mouvement unique »¹⁴⁷.

¹⁴² *Ibid.*, p. 145.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 145-146.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 151.

Au sein du premier chapitre du *Jardin forteresse*, on peut tout d'abord constater que la sinuosité, seul type de ligne pouvant potentiellement déboucher sur une ouverture, est absente. Seules les lignes droites, les trajectoires incisives ou, à l'inverse, les lignes courbes, closes sur elles-mêmes, sont représentées. Or, ces deux types de lignes sont, comme nous l'avons vu, à rattacher au paradigme de la clôture. Ces lignes sont donc, malgré leur morphologie différente, porteuses d'une même intention : celle de délimiter, de clore. Il n'est donc pas étonnant qu'Arète ne soit pas surprise par les propos de Platon : la circonférence, « idéal de la ligne courbe »¹⁴⁸ se rapproche de la dureté de la ligne droite et est même qualifiée comme telle par Jean-Pierre Richard : le cercle est une « ligne droite, dont les extrémités parviendraient paradoxalement à se rejoindre »¹⁴⁹. Par conséquent, la circularité de la balle ne s'oppose pas à la rectitude des losanges : les deux œuvrent de façon conjointe pour offrir l'image d'un confinement hyperbolique, car double.

Si, comme de coutume, la clôture domine donc l'imaginaire de l'ouvrage, il convient de nuancer quelque peu le propos, dans la mesure où s'ébauche parfois au sein de ce premier chapitre la possibilité d'une ouverture. Comme nous l'avons déjà relevé, il arrive qu'une brèche s'ouvre au sein du cercle, permettant tantôt l'inclusion de Platon au sein du dialogue, tantôt le franchissement du mur par la balle. Au même titre, les trajectoires de la balle ne sont pas exclusivement rectilignes et une sinuosité semble parfois se dessiner, étant donné qu'il arrive que le ballon « dévie ». Des failles existent donc au sein de cette clôture, bien qu'elle soit largement prédominante.

En guise de dernier exemple, la phrase finale du chapitre mérite d'être considérée :

Absorbées par les trajectoires de la balle, ni Arète ni Harmonia ne remarquent le torse basané revenu au faîte de l'enceinte, les doigts agrippés au rebord et le regard prédateur, captif.

(*Le Jardin forteresse*, p. 13)

La clôture, bien que parfois contrebalancée par l'espoir d'une ouverture, l'emporte de toute évidence à la fin du chapitre : elle touche les deux petites filles, étant donné qu'elles sont « absorbées » par le trajet du ballon, mais s'étend également à ce qui est étranger au jardin, à savoir Timocratès, dont le regard est « captif ». L'enfermement prend ici la forme de

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 147.

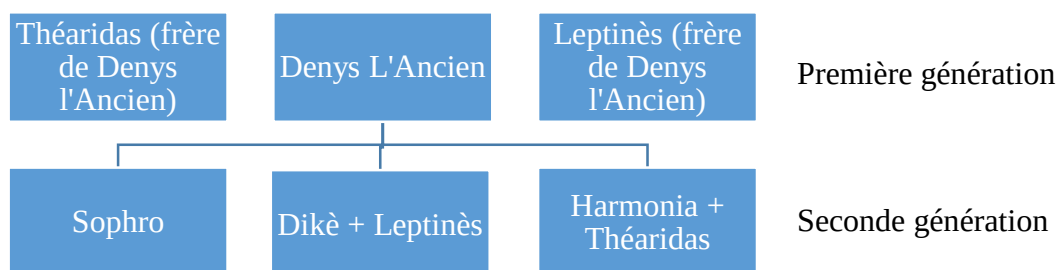
¹⁴⁹ *Ibid.*

regards fascinés qui sont en quelque sorte enchâssés ; Arète et Harmonia fixant la balle et étant elles-mêmes fixées par Timocratès.

2. Une temporalité paradoxale

Le Jardin forteresse est un roman dans lequel la temporalité est paradoxale, dans la mesure où elle est marquée par une tension entre une chronologie linéaire et des retours vers le passé. En effet, Sophro, Dikè et Harmonia vont grandir et vieillir au fil du roman, se marier et avoir à leur tour des enfants. La temporalité s'écoule donc vers l'aval et la généalogie de la famille de Denys l'Ancien s'enrichit d'une nouvelle génération. Cette descendance constitue donc *a priori* une porte ouverte vers l'avenir, puisqu'elle assure la pérennité de la lignée.

Néanmoins, à ce mouvement temporel vers l'aval s'oppose un mouvement vers l'amont, entravant l'établissement d'une chronologie linéaire. À ce titre, l'arbre généalogique de Denys l'Ancien est particulièrement révélateur¹⁵⁰, dans la mesure où l'on constate que la généalogie ne peut être dressée de façon exclusivement linéaire. De fait, les mariages incestueux entre Dikè, Harmonia et leurs oncles ont pour conséquence de brouiller les limites entre les différentes générations. Théaridas et Leptinès, qui endossent à la fois le statut de mari et d'oncle, apparaissent en deux endroits de l'arbre généalogique. Cet arbre ne se déroule donc pas en droite ligne, et l'on constate des mouvements de rétroaction au sein de celui-ci, étant donné que des membres de la première génération sont convoqués pour s'unir avec la seconde.



¹⁵⁰ Voir l'arbre généalogique présent en annexe.

Nous partirons donc du postulat selon lequel la chronologie linéaire, dirigée vers le futur, est à rattacher au pôle de l'ouverture. À l'inverse, des mouvements de rétroaction au sein de la temporalité, tels qu'ils s'incarnent notamment au travers des mariages incestueux, sont étroitement associés au pôle de la clôture. Il s'agira de détailler dans cette partie de l'analyse les divers obstacles venant entraver le déroulement linéaire de la chronologie.

2.1. La chronologie

Un premier phénomène faisant obstacle au développement d'une chronologie linéaire dans *Le Jardin forteresse* est la présence de nombreuses ellipses au sein de la narration. Ces dernières sont extrêmement récurrentes et couvrent parfois des intervalles de temps relativement longs. À titre d'exemple, plusieurs années séparent le cinquième du sixième chapitre, étant donné qu'Arète déclare qu'elle n'a plus vu Harmonia depuis trois ans¹⁵¹. De même, la seconde partie du roman, intitulée « Tissages »¹⁵², se clôt sur l'évocation des mariages des trois sœurs, tandis que la troisième partie s'ouvre directement sur une description d'Apollocratès, le fils de Sophro, alors âgé de six ans. Par conséquent, une ellipse dont la durée est encore supérieure à l'âge du petit garçon est venue interrompre la narration¹⁵³.

Si la trame narrative apparaît donc comme lacunaire et que la présence d'ellipses dont la durée n'est pas toujours précisée entrave l'établissement de la chronologie, on constate également que celle-ci ne se définit que de façon personnelle et anhistorique. Ainsi, les repères chronologiques auxquels peut se raccrocher le lecteur sont soit les âges des personnages, soit l'intervalle de temps séparant deux événements dont l'importance ne se mesure pas au regard de l'Histoire, mais est définie par la subjectivité des protagonistes. Par conséquent, *Le Jardin forteresse*, malgré la présence d'un ancrage historique – Denys l'Ancien ayant réellement existé – est un roman duquel les dates sont totalement absentes. La chronologie que Gérard Genette nomme « externe » dans son ouvrage *Discours du récit*,

¹⁵¹ PUJADE-RENAUD CLAUDE, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 35.

¹⁵² *Le Jardin forteresse* est un roman subdivisé en sept sous-parties : « La source », « Tissages », « L'île à la dérive », « Trios », « Le grenadier », « Cendres », « La mosaïque ».

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 100-102.

et qui comprend les références à des événements historiques datés, s'efface donc au profit d'une chronologie « interne »¹⁵⁴. Le seul repère chronologique prenant la forme d'une date apparaît dans le paratexte, plus particulièrement sur la quatrième de couverture, rédigée par les éditeurs et non par l'écrivaine :

Leur vie quotidienne, *au début du IV^e siècle av. J.-C.*, est rythmée par les récits et par les jeux, par l'apprentissage des mythes et de la musique, par l'admiration pour leur père et par la lointaine rumeur du monde des hommes qui parfois monte, troublante, enivrante, d'au-delà des remparts, portée par le vent de la mer.

(*Le Jardin forteresse*, quatrième de couverture. Nous soulignons)

À cette exception près, les mentions de dates ou de siècles sont totalement absentes du roman et la chronologie se reconstitue en majeure partie grâce aux références qui sont faites à l'âge des différents protagonistes. On sait donc que Platon est âgé de quarante ans dans la première partie du livre. Quant aux enfants, Denys le Jeune a alors douze ans, Sophrodix, Harmonia sept et Arète onze. Néanmoins, les références précises aux âges des protagonistes se font ensuite de plus en plus rares et les repères temporels sont énoncés sous des formes de plus en plus indirectes :

« Depuis trois ans, Arète n'est pas revenue de Cyrène. » (*Le Jardin forteresse*, p. 35)

« Depuis deux ans, Dikè dort seule. » (*Le Jardin forteresse*, p. 116)

« Cette nuit, deux ans après le départ de Leptinès, Dikè dort seule. » (*Le Jardin forteresse*, p. 118)

« Depuis plus d'un mois, Nyctéia n'a pu aménager de rencontre entre eux. » (*Le Jardin forteresse*, p. 123)

« Il se peut qu'elle soit très vieille mais, aux yeux de Dikè, elle n'a pas changé depuis plus de vingt ans. » (*Le Jardin forteresse*, p. 145)

« Six mois se sont écoulés depuis le triple meurtre. » (*Le Jardin forteresse*, p. 269)

On constate dans les nombreux exemples cités ci-dessus que les marqueurs temporels utilisés englobent un laps de temps au lieu de désigner un point précis dans la chronologie. Autrement dit, le lecteur est amené à effectuer une opération mentale

¹⁵⁴ GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 1983 et 2007 (Points), p. 86.

supplémentaire pour, par exemple, pouvoir déduire l'âge des différents protagonistes. À titre d'exemple, si Arète avait onze ans dans la première partie du livre, on peut déduire à partir du premier extrait reproduit ci-dessus qu'elle doit en avoir quatorze dans la seconde, étant donné que trois ans se sont écoulés. L'âge d'Arète n'est donc pas donné tel quel au lecteur qui doit se livrer à un calcul afin de reconstituer la chronologie.

Par ailleurs, ces marqueurs temporels ont également pour particularité de renvoyer à une période antérieure : le premier extrait renvoie à la précédente visite d'Arète à Ortygia, le second et le troisième font référence à l'époque où Dikè dormait en compagnie de Leptinès, le quatrième constitue une allusion à la précédente rencontre entre Harmonia et Timocratès, etc. Ces marqueurs temporels attestent donc également le caractère paradoxal de la temporalité dans ce roman de Claude Pujade-Renaud, étant donné que l'énonciation de la chronologie indique le temps qui s'est écoulé, tout en faisant référence à un événement passé. Les deux mouvements – vers l'amont et vers l'aval – se trouvent par conséquent synthétisés en ces marqueurs temporels.

En définitive, plusieurs phénomènes entravent la reconstitution de la chronologie dans ce roman : les nombreuses ellipses, dont la durée n'est pas toujours précisée, le caractère personnel et anhistorique de cette chronologie et enfin le caractère indirect des références à la temporalité.

2.2. L'« instant-éternité »

Si, comme nous l'avons vu, la reconstitution d'une chronologie n'est pas toujours aisée dans cet ouvrage, celle-ci n'est néanmoins pas impossible pour peu que le lecteur se montre un tant soit peu coopératif. Toutefois, un autre phénomène entre en tension avec le déroulement linéaire du temps et repose sur le constat suivant : *Le Jardin forteresse* est un roman dans lequel se juxtaposent des passages narrés au présent, relativement autonomes sur le plan spatiotemporel et séparés par des ellipses. Cet ouvrage a donc pour particularité de présenter des variations de rythme conséquentes, étant donné qu'à l'extrême rapidité des ellipses succèdent des passages marqués par ce que Gérard Genette nomme « scènes » ou

« pauses descriptives »¹⁵⁵. Celles-ci entraînent un ralentissement du récit : là où l'ellipse réduit drastiquement le temps du récit par rapport à celui de l'histoire, dans la mesure où elle rend possible la condensation de plusieurs années en l'espace d'une seule phrase, la scène « réalise conventionnellement l'égalité entre temps du récit et temps de l'histoire »¹⁵⁶. La pause, quant à elle, développe dans le temps du récit un instant pouvant être extrêmement bref dans le temps de l'histoire¹⁵⁷. Il s'agira de démontrer que ces variations rythmiques ont également pour effet d'entraver le déroulement linéaire du temps.

Cette importance revêtue par les scènes et surtout les pauses dans l'écriture de Claude Pujade-Renaud a déjà été relevée par Sylvie Vignes dans son ouvrage *La plénitude et l'exil*. D'après cette dernière, les textes courts de Claude Pujade-Renaud se rattachent au genre de la « nouvelle-instant », laquelle a pour particularité de décrire un instant très court – « un geste, une pensée » – se déployant dans le temps de l'écriture¹⁵⁸. Là où le roman se prêterait facilement aux développements « horizontaux et linéaires », la nouvelle, quant à elle, serait selon Sylvie Vignes davantage propice à « l'immersion dans l'instant – forcément verticale »¹⁵⁹. Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux de Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*¹⁶⁰ : cet auteur relève la présence dans certains ouvrages de moments de rêverie, qui constituent « des appels à la verticalité » et qui invitent le lecteur à interrompre le fil linéaire de sa lecture pour rêver à son tour¹⁶¹.

Toutefois, la distinction opérée par Sylvie Vignes entre l'horizontalité du roman et la verticalité de la nouvelle ne semble pas opérante dans l'ouvrage qui nous occupe, dans la mesure où, bien que *Le Jardin forteresse* soit un roman, une part importante est laissée à ces « instants-éternité ». En effet, nombreux sont les passages dans ce roman où le lecteur se trouve immergé dans l'intériorité d'un protagoniste en proie à la rêverie ou à la contemplation :

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 315.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵⁷ Nous reprenons cette distinction entre récit et histoire à Gérard Genette, qui la développe dans son ouvrage *Discours du récit* : « Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même. » *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁸ VIGNES Sylvie, *op.cit.*, pp. 16-17.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 17. L'auteure cite ici Mireille Best afin d'appuyer ses propos.

¹⁶⁰ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, pp. 151-152.

¹⁶¹ *Ibid.*

Elles débouchent sur une plate-forme arrondie, à l'extrême pointe de l'île. Là où, recevant une rafale en pleine figure, on suffoque. *En face, la pointe rocheuse de Plemmyre, harcelée par les vagues. Au-delà, l'immensité houleuse.* Les quatre filles demeurent silencieuses. L'espace mouvant attire et inquiète par sa turbulence allègre. Dikè désigne un courlis qui, très haut, battant des ailes à toute allure, s'immobilise contre les souffles. Sophro le contemple, fascinée par cette intensité fébrile dans la fixité. Soudain, l'oiseau cède, s'abandonne à un courant invisible et Sophro se laisse dériver avec lui vers le large.

(*Le Jardin forteresse*, p. 32. Nous soulignons)

Dikè se lève de bonne heure. Les premiers rayons effleurent la longue terrasse sur laquelle s'ouvrent les appartements des femmes. *Un calme rond et plein*, elle n'entend ni la mer, ni la ville. Au-delà, le jardin est encore imbibé de nuit, *vaste éponge végétale dont le soleil va très vite absorber l'humidité. Lisses les murs, la lumière.* Seule l'aube roucoule entre les feuillages. Dikè savoure la fraîcheur limpide, elle a oublié la fièvre d'Harmonia et le récit de Philistion.

(*Le Jardin forteresse*, p. 46. Nous soulignons)

L'on peut relever plusieurs éléments significatifs au sein de ces deux pauses descriptives, à commencer par la prééminence accordée à la sensation. On note dans ces extraits une synesthésie, dans la mesure où de nombreux sens sont convoqués. La vue, dans un premier temps, étant donné que le lecteur est confronté à la description de paysages ; l'ouïe, dans un second temps, puisque sont évoqués le silence et le roucoulement des oiseaux ; et enfin le toucher. Ce sens est présent dans le premier extrait, où une rafale vient fouetter le visage des protagonistes, mais également dans le second, où l'on retrouve un verbe faisant partie de son champ sémantique, à savoir « effleurent ». En outre, des sensations telles que la fraîcheur ou la chaleur sont également mentionnées.

Par ailleurs, immergés dans la sensation présente, les personnages ne se distinguent plus de ce qu'ils voient ni de ce qu'ils entendent. Plusieurs éléments attestent ce phénomène de fusion. À titre d'exemple, l'île est personnifiée dans le premier extrait, harcelée comme pourrait l'être un humain. La subjectivité des petites filles transparait donc dans les descriptions, qui s'avèrent dès lors bien le fait d'une focalisation interne. Toujours dans ce même extrait, on peut également relever le fait que Sophro se confonde avec l'oiseau qu'elle observe. Par conséquent, les frontières séparant l'objet et le sujet se trouvent brouillées.

Nous postulons en outre que les nombreuses propositions nominales disséminées dans le texte peuvent être considérées comme autant de marques textuelles de cette fusion entre le sujet et l'objet. En effet, le sujet qui observe n'est pas marqué au sein de ces phrases et est en quelque sorte absorbé par l'objet perçu. Ces phrases nominales témoignent donc selon nous d'une identification parfaite du sujet avec ce qu'il voit.

Ce phénomène de fusion entre sujet et objet fait par ailleurs écho aux propos tenus par Gaston Bachelard dans son ouvrage *La poétique de l'espace*. Cet auteur met en évidence l'existence d'une consonance entre l'immensité du monde et la profondeur de l'être intime. L'homme d'une part, et le monde d'autre part, peuvent selon lui être vus comme « deux créatures conjointes, paradoxalement unies dans le dialogue de leur solitude »¹⁶². Ces deux immensités sont donc susceptibles de « se toucher, se confondre »¹⁶³, comme cela est le cas dans les deux extraits qui nous occupent. Cette confusion entre intériorité et extériorité va par ailleurs de pair, d'après Gaston Bachelard, avec une dilatation de l'espace¹⁶⁴, laquelle se marque également dans les deux passages ci-dessus. On assiste ainsi à une expansion sur le plan horizontal, comme en témoigne la répétition de l'adverbe au-delà, mais également sur le plan vertical, l'oiseau étant situé « très haut » dans le ciel dans le premier extrait.

À cette dilatation de l'espace correspond une extrême concentration du temps, que nous traduisons par l'expression « instant-éternité ». Cette équivalence *a priori* paradoxale posée entre les deux termes est également évoquée par Gaston Bachelard, dans la mesure où il déclare la chose suivante :

L'instant est-il vraiment l'éternité ? L'éternité est-elle vraiment l'instant ? On lie l'infime et l'immense. Toutes les contradictions aiguës sont assimilées, anéanties dès que l'être rêvant a dépassé la contradiction du petit et du grand.¹⁶⁵

Le terme « éternité » désigne dans ce cas-ci non pas une durée infinie, mais un moment qui serait absolu, un présent dont on ne pourrait définir ni le commencement ni la fin. Ainsi, rien n'existe en dehors de l'« instant-éternité » vécu par les protagonistes dans la mesure où ce dernier s'apparente à une plénitude. En ce sens, les « instants-éternité » qui émaillent le récit entrent en confrontation directe avec la chronologie linéaire, celle-ci ne pouvant être

¹⁶² *Ibid.*, p. 173.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 184.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 173.

perçue qu'en se distanciant de l'instant. De fait, là où les protagonistes collent à l'instant, seul le présent est envisageable, preuve en est que Dikè oublie tous les événements survenus lors de la nuit précédente dans le second extrait analysé. Passé et avenir ne sont par conséquent envisageables que lorsque les protagonistes se dissocient de l'instant au lieu de s'immerger en lui.

L'affinité entretenue par l'« instant-éternité » avec la thématique de la fusion se voit en outre confirmée par Bachelard, qui déclare les contradictions « anéanties », « dépassées », « assimilées » dans l'extrait ci-dessus. Georges Poulet tient des propos similaires dans son ouvrage *Les métamorphoses du cercle*, en affirmant qu'embrasser l'éternité implique de devoir « projeter son esprit dans deux directions opposées » en « dilatant » et « contractant » simultanément son imagination¹⁶⁶.

Néanmoins, toutes les pauses descriptives du roman ne s'assimilent pas à des « instants-éternité ». Si le présent devient un absolu dans les extraits analysés ci-dessus, l'immersion dans l'instant devient, au contraire, propice aux résurgences du passé dans l'extrait suivant :

J'ai ouvert une figue et Nyctéia a resurgi. Sa peau d'un noir-violet et le rose pâle à l'intérieur des doigts. La beauté de ce contraste, la remontée de l'enfance. Si intenses que je n'ai pas osé mordre dans ce fruit *béant*, charnel, mordre celle qui fut nourrice. Je l'ai tendu à Laodamia qui passait dans le verger.

(*Le Jardin forteresse*, p. 251)

On constate dans ce bref extrait que la contemplation de la figue devient prétexte par association à l'évocation de Nyctéia, la nourrice des trois sœurs, décédée à ce stade de la narration. Par conséquent, le passé ressurgit au sein de la narration. L'immersion dans l'instant n'implique donc pas toujours un rapport au temps de l'ordre de l'immédiateté, dans la mesure où elle permet de convoquer des émotions ou des souvenirs puisant leur source dans des événements antérieurs. Néanmoins, comme cela était déjà le cas des « instants-éternité », ces pauses entravent également le développement linéaire de la temporalité, étant donné qu'elles impriment à celle-ci un mouvement de retour vers le passé.

¹⁶⁶ POULET Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 27.

Par ailleurs, si la rétrospection est ici connotée positivement et associée au champ lexical de l'ouverture, comme en témoignent les termes « ouvert » ou « béant », nombreux sont les retours temporels vers l'amont qui présentent au contraire un caractère mortifère. Nous évoquerons ceux-ci dans la partie qui suit.

2.3. La menace du passé

Les trois protagonistes du *Jardin forteresse* sont constamment rattrapées par leur passé. Un épisode marquant en ce sens est celui de la révélation de l'existence de la première épouse de Denys l'Ancien, Laodamia, laquelle est décédée avant la naissance des trois sœurs, lynchée par la foule. Ce moment de révélation dans le récit s'apparente à la concrétisation des propos tenus par Claude Pujade-Renaud elle-même dans un article nommé « Les intermittences de l'inconscient » :

La nouvelle me semble l'espace idéal pour saisir un personnage dans une étape-clef. Entre autres, lors du surgissement imprévu du passé dans le présent. Lente infiltration, qui soudain fait tache dans le réel, de ce qui a été autrefois oblitéré. Moment de vacillation, de fêlure ou de bascule au cours d'un itinéraire. J'aime tenter de m'emparer de cet instant pointu.¹⁶⁷

Un mécanisme du même ordre est à l'œuvre dans *Le Jardin forteresse*, où la révélation d'un secret familial appartenant au passé va changer la perspective des trois sœurs quant à la citadelle d'Ortygia dans laquelle elles se trouvent cloîtrées : ce lieu qui auparavant était perçu comme rassurant et protecteur va, à partir de ce point précis dans la narration, être associé à une réclusion mortifère. La rétrospection fait donc bien office de « bascule » et est dans ce cas-ci connotée négativement.

Par ailleurs, la temporalité adopte également un tour circulaire de par la répétition de certains événements. Ainsi, le prénom Laodamia est celui de la première épouse de Denys l'Ancien, mais sera également donné par Sophro à sa fille cadette. Ces deux personnages ont en outre en partage le fait de ne pas avoir de descendance – la première ayant été assassinée avant de pouvoir enfanter et la seconde étant stérile. Dans une même

¹⁶⁷ PUJADE-RENAUD Claude, « Les intermittences de l'inconscient », dans le numéro spécial de la revue *Nouvelles nouvelles* intitulé *3 rue de l'Harmonie, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle*, 1988, p. 39.

optique, les modalités de la mort tragique de Laodamia sont en de nombreux points similaires à celles de la mort d'Harmonia, comme le relève Dikè :

À mes yeux se rejoignent maintenant ces deux victimes, la femme et la fille de Denys l'Ancien, Laodamia et Harmonia. Si belles, exécutées de façon atroce. Leurs cadavres avalés par la mer. Je n'ai pu m'empêcher de me demander si ma sœur avait été violée avant d'être précipitée dans les vagues.

(*Le Jardin forteresse*, p. 273)

Il y a donc une certaine circularité qui se met en place dans le roman, étant donné que certains événements se répètent.

2.4. Un futur compromis

Comme nous l'avons vu précédemment, le passage du temps dans *Le Jardin forteresse* se marque principalement par le vieillissement des protagonistes et la naissance d'une nouvelle génération, étant donné que les dates sont absentes de la narration. Si les personnages faisant partie de cette troisième génération sont relativement nombreux – Sophro donnant naissance à Apollocratès, Iris et Laodamia ; Harmonia à Hipparinos – ce mouvement temporel vers l'aval s'incarnant au travers de la descendance se retrouve malgré tout compromis. En effet, Laodamia se révèle être stérile, Hipparinos se suicide, et le dernier enfant d'Harmonia, dont on ignore le prénom, sera noyé peu de temps après sa naissance. Par ailleurs, l'on retrouve déjà un personnage sans descendance dans la génération précédente en la personne de Dikè, qui demeure vierge.

Néanmoins, comme souvent au sein de ce roman de Claude Pujade-Renaud, le destin des différents personnages n'apparaît pas comme totalement scellé. La lignée de Denys l'Ancien peut ainsi perdurer malgré tout au travers des personnages d'Apollocratès et Iris, les aînés de Sophro. En définitive, l'on retrouve dans le déroulement de la temporalité le même mouvement empêché animant Sophro, Dikè et Harmonia. En effet, celles-ci tentent de fuir, d'échapper à la claustration, mais voient la plupart du temps leurs tentatives avorter. De même, le fil linéaire de la chronologie, l'écoulement naturel du temps vers l'aval est tantôt entrecoupé par des ellipses ou des pauses descriptives, tantôt entravé par des moments de rétrospection. La descendance de Denys l'Ancien, incarnant cet élan vers le futur, est en

autre amputée de plusieurs membres, qui meurent de façon prématurée ou ne sont pas en mesure de donner la vie. Par conséquent, le motif du mouvement entravé marque de son sceau tant les tentatives de fuite des protagonistes que le déroulement de la temporalité dans *Le Jardin forteresse*. Néanmoins, l'espoir d'une échappée demeure quel que soit le cas de figure : la pérennité de la lignée de Denys l'Ancien peut être assurée par Iris et Apollocratès, de même que l'ultime tentative de fuite de Sophro semble finalement aboutir.

Chapitre V : La clôture du sens

Le Jardin forteresse est un roman au sein duquel est à l'œuvre un phénomène de clôture du sens et de limitation de la polysémie. La clôture ne constitue pas seulement un thème au sein de cet ouvrage, mais conditionne également son écriture. Ce phénomène peut par ailleurs être apparenté à un défaut, dans la mesure où la littérarité d'une œuvre repose en grande partie sur l'activation de la polysémie lors de la lecture. En effet, si l'on en croit les propos du théoricien Mircea Marghescu, la « littérisation » d'un texte se déroule en trois étapes : une première opération est « la suspension de la valeur anecdotique (ou référentielle) » du texte, une seconde « la manifestation des valeurs archétypales (ou symboliques) » et enfin une troisième « l'activation maximale de la polysémie »¹⁶⁸. Il est donc intéressant de détailler les mécanismes d'écriture limitant le déploiement de la polysémie et constituant, par là, un frein à la lecture littéraire.

1. Allusions méta-narratives

Un premier mécanisme limitant la polysémie repose sur les nombreuses allusions méta-narratives au sein du roman. Ainsi, lorsque le lecteur du *Jardin forteresse* se trouve confronté à un lieu d'indétermination, à un passage suscitant l'interrogation et pouvant donner lieu à une potentielle interprétation, il arrive régulièrement que le livre fournisse lui-même une réponse au questionnement qu'il suscite. Autrement dit, il arrive que l'interprétation soit orientée de telle sorte qu'il ne revienne pas vraiment au lecteur d'élaborer des choix. Le *Jardin forteresse*, en plusieurs occasions, effectue son propre commentaire, clôturant le sens.

Cette tendance à la méta-narrativité a été relevée par Sylvie Vignes dans son ouvrage *La plénitude et l'exil*. Celle-ci relève le fait que les personnages des nouvelles de Claude Pujade-Renaud sont pour la plupart extrêmement attentifs « aux mots » et remarquent « polysémie, glissements, rapprochements », « dérapages » et « lapsus ». En outre, les personnages ne s'arrêtent pas là et « commentent [ces phénomènes] avec compétence »¹⁶⁹.

¹⁶⁸ DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel, MEURÉE Christophe, *Théorie de la littérature. Une introduction*. Belgique, Éditions Academia-Bruylant, 2009, p. 28.

¹⁶⁹ VIGNES Sylvie, *op. cit.*, p. 32.

Par conséquent, les personnages endossent eux-mêmes la posture d'analystes, et toute interprétation de la part du lecteur entre en redondance avec leur démarche herméneutique. Sylvie Vignes remarque également que les personnages choisis par Claude Pujade-Renaud exercent souvent un métier en lien avec la psychanalyse, ou sont eux-mêmes en train de suivre une thérapie¹⁷⁰.

Cette dimension méta-narrative fait tendre le texte vers la fermeture du sens, étant donné que certaines équivoques se trouvent annihilées, car percées à jour. Paradoxalement, l'auteure semble elle-même consciente de ce défaut, dans la mesure où nombre de ces personnages mettent en garde contre les dérives et les excès de la posture analytique¹⁷¹. C'est notamment le cas dans une nouvelle intitulée « La traversée »¹⁷², dans laquelle la fonction méta-narrative est extrêmement présente et dénonce les excès de l'analyse rationnelle. Ce texte consiste en une réécriture contemporaine du mythe d'Orphée, dans laquelle le héros réussit à ramener son épouse Eurydice vivante dans le monde des vivants. Ainsi, Claude Pujade-Renaud présente un Orphée aux antipodes de celui mis en scène par Maurice Blanchot dans son essai *L'espace littéraire*. En effet, là où, si l'on en croit Maurice Blanchot, l'Orphée mythique ne cherche pas « à faire vivre » Eurydice, mais bien à « avoir vivante en elle la plénitude de la mort »¹⁷³, le héros mis en scène par Claude Pujade-Renaud, au contraire, cherche à rendre son épouse vivante sans consacrer sa mort. Il remonte par conséquent à la surface accompagné d'une Eurydice de chair, faute de pouvoir la ramener véritablement par la force du langage. Or, on constate rapidement qu'Eurydice, bien qu'elle soit de retour dans le monde des vivants, est porteuse d'un mal mystérieux. Son époux cherche alors des réponses rationnelles, exige un diagnostic auprès de plusieurs praticiens, mais sa femme demeure une énigme ouverte. L'entreprise d'Orphée finit par échouer, car Eurydice retourne de son plein gré aux enfers. Dans la mesure où, comme le suggère Maurice Blanchot¹⁷⁴, Eurydice peut être apparentée métaphoriquement à la création poétique, cette nouvelle peut être vue comme une mise en garde contre la vanité de l'ambition d'élucidation analytique, une part d'indicible demeurant irréductible.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² PUJADE-RENAUD Claude, « La traversée », dans *Rire en do mineur et autres nouvelles*, Arles, Actes Sud, 2014, pp. 87-107.

¹⁷³ BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 228.

¹⁷⁴ Cette analogie est établie par Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, au sein du chapitre intitulé « Le regard d'Orphée », pp. 225-232.

Le détour par cette nouvelle permet de mettre en évidence une problématique à laquelle l'auteure s'avère elle-même confrontée. En effet, tout comme son Orphée, Claude Pujade-Renaud semble tentée de donner une signification intrinsèque à son œuvre, et par conséquent de réduire la part de mystère de celle-ci. L'analogie entre la posture du personnage d'Orphée et celle de l'écrivaine va de soi, dès lors qu'il arrive régulièrement que Claude Pujade-Renaud « mette en lien de façon explicite le travail de l'analysant, de l'analysé et celui de l'écrivain »¹⁷⁵.

1.1. Diagnostics et pronostics

Cette posture analytique est adoptée en de nombreux passages par les personnages du *Jardin forteresse*, et donne lieu à deux types de jugements distincts sur la diégèse, à savoir le diagnostic et le pronostic. Nous envisagerons tout d'abord le diagnostic, qui est défini par Raphaël Baroni comme « une interprétation visant à désambiguïser une situation présente ou passée à partir d'indices »¹⁷⁶. Le diagnostic est donc une « activité cognitive » mise en œuvre par l'interprète¹⁷⁷, lequel a pour particularité de s'incarner en un personnage interne au récit dans les exemples retranscrits ci-dessous. En outre, ce mécanisme interprétatif va de pair avec une tension narrative particulière, à savoir la curiosité¹⁷⁸. Là où le suspense donne lieu à une « interprétation descendante », lors de laquelle le lecteur tend à échafauder des hypothèses quant à la tournure future des événements, la curiosité, quant à elle, porte sur un segment antérieur de la narration, qui apparaît comme obscur. Autrement dit, là où un lecteur affecté par le suspense tentera de savoir ce qu'il va se passer, un lecteur en proie à la curiosité désirera découvrir ce qu'il s'est passé. Dans *Le Jardin forteresse*, ce sont les personnages eux-mêmes qui sont touchés par la curiosité et tentent d'élucider certains événements passés par le biais de diagnostics.

¹⁷⁵ VIGNES Sylvie, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁶ BARONI Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 111.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

Un premier diagnostic fait directement suite à la mort de Denys l'Ancien. Les trois sœurs commentent alors l'évènement et tentent d'explicitier les causes du décès en faisant référence à un ancien oracle :

- Vous vous souvenez de cet oracle selon lequel notre père disparaîtrait le jour où il triompherait d'hommes plus vaillants que lui ?
- Bien sûr, c'est même à cause de cet oracle qu'il n'a jamais voulu chasser totalement les Carthaginois hors de la Sicile, rappelle Harmonia.
- Eh non ! Comme souvent, l'oracle a été interprété de travers. Ceux qui étaient meilleurs que lui, c'étaient ses concurrents pour ce prix de tragédie. La mort était la rançon de *La Rançon d'Hector*.

(*Le Jardin forteresse*, p. 163)

Dans la mesure où il est défini comme « message interprété à partir d'un événement, d'un objet » ou comme « ce qui sert de support à cette interprétation »¹⁷⁹, l'oracle constitue un lieu d'indétermination par excellence : il ne se donne pas à lire de façon littérale, mais doit faire l'objet d'une interprétation avant de délivrer son sens. Or, ce travail de construction sémantique ne revient pas au lecteur dans ce cas-ci, mais bien aux personnages qui corrigent une interprétation erronée. Cette démarche étant explicitée dans le texte même, nulle autre signification ne peut être donnée à cet oracle ; place est faite à l'univocité.

En outre, arrivées à l'âge adulte, les trois sœurs portent souvent un regard extrêmement lucide sur leur situation. À titre d'exemple, Sophro déclarera la chose suivante à Platon, le philosophe se faisant à cette occasion presque psychanalyste :

Lorsque j'étais petite fille, comme tous les enfants je suppose, rien ne me paraissait plus désirable que de rester à l'intérieur du cocon familial. Un cocon qui me paraissait aussi moelleux que ce linge. Je voulais qu'il demeure protégé de toute intrusion, j'espérais que l'autre, l'étranger justement, ne s'infiltrerait pas à l'intérieur. Beaucoup plus tard, et dans la souffrance, j'ai compris que ce nid était une forteresse close.

(*Le Jardin forteresse*, p. 217)

Sophro fait état dans cet extrait d'une prise de conscience progressive en posant un regard réflexif et critique sur son enfance. Le diagnostic résultant de cette opération est sans appel

¹⁷⁹ *Trésor de la Langue Française Informatisé*,
[http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2088980400](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2088980400;); (page consultée le 04/04/2018).

et le jardin se trouve associé *in fine* à un lieu de claustration et non de protection. Le motif du jardin perd par conséquent de son ambiguïté, étant donné que la connotation négative qui lui est associée prend définitivement le pas sur la connotation positive. À ce titre, l'usage des verbes dans cet extrait est particulièrement révélateur : l'infinitif « être » succède à « paraître ». Par conséquent, le diagnostic va bien de pair avec une certaine fermeture du sens, étant donné que l'ambivalence associée au jardin disparaît et que la polysémie se trouve réduite.

Au diagnostic vient s'ajouter un second mécanisme interprétatif : le pronostic. En effet, si les trois sœurs élaborent des interprétations *a posteriori*, nombreuses sont également les anticipations *a fortiori* effectuées par les personnages du roman. Celles-ci font également tendre le roman vers la fermeture du sens, dans la mesure où elles ont pour effet de restreindre l'horizon d'attente du lecteur. Nombreux sont ainsi les pressentiments et les intuitions des personnages qui se révèlent par la suite exacts. Un passage particulièrement emblématique est celui où les trois sœurs commentent les relations conflictuelles entre Platon, Dion et Denys le Jeune :

« Les trois sœurs se regardent, incrédules, pouffent et haussent les épaules. Dikè murmure : – Cette comédie à trois pourrait bien tourner à la tragédie... » (*Le Jardin forteresse*, p. 171)

« Le trio des amoureux, plaisante Harmonia, mais il y en a un de trop : lequel se fera éjecter ? » (*Le Jardin forteresse*, p. 181)

« Les conflits ne vont pas tarder, prédit Sophro à ses sœurs. » (*Le Jardin forteresse*, p. 170)

Malgré le ton léger adopté par les protagonistes, leurs prédictions s'avèrent correctes et l'action tourne au drame. Dion sera ainsi exilé par Denys le Jeune et Platon, malade, finira isolé au sein de la citadelle. Ces anticipations ont pour effet de susciter ce que Baroni nomme une « lecture descendante », « dirigée par des entités cognitives venant préciser l'horizon d'attente du lecteur »¹⁸⁰. Par conséquent, les hypothèses pouvant être faites au départ de ces prédictions se trouvent limitées et ces pronostics ont également pour effet de faire tendre le roman vers la clôture herméneutique.

¹⁸⁰ BARONI Raphaël, *op. cit.*, p. 106.

Un second passage représentatif de ce phénomène se situe au tout début de la narration, et acquiert de par cette position une importance majeure. De fait, il est logique qu'un pronostic précoce soit compris comme doté d'une portée plus étendue, d'autant plus lorsqu'il préfigure très largement la tournure que vont prendre les événements :

Arète de Cyrène a réuni là les trois filles de Denys. Avec l'aplomb de ses onze ans, elle annonce : on va « jouer au théâtre ». Tour à tour, et bien qu'en principe les femmes ne montent pas sur scène, chacune viendra au milieu et déclarera qui elle est, comme les dieux et les héros au début d'une tragédie.

– Et c'est quoi le sujet de cette tragédie ? demande Sophro.

– On verra bien ! Qui commence ?

(*Le Jardin forteresse*, p. 17)

Cette scène se déroule lorsque les trois sœurs ne sont encore que des enfants et décident de mettre sur pied une pièce dans le petit théâtre de verdure érigé au sein du jardin. Cependant, des dissensions naissent rapidement entre les trois sœurs, qui n'arrivent pas à se mettre d'accord sur la signification exacte de leurs noms. La scène s'achève sur l'intervention des oncles, qui mettent un terme à la dispute. Or, l'ensemble de cette scène peut faire office de pronostic, puisqu'elle permet « l'anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses »¹⁸¹. Si ce pronostic est à certains égards indirect, étant donné que ni les trois sœurs, ni le lecteur ne peuvent se douter à ce stade du récit des drames qui vont jalonner l'intrigue, il n'en constitue pas moins un premier indice qui oriente l'horizon d'attente du lecteur. Ainsi, plus le récit se déploie, plus cette scène apparaît comme signifiante et acquiert son statut prévisionnel de façon rétrospective. La question naïve de Sophro se colore dès lors d'ironie, car le sujet de la tragédie n'est autre qu'elle-même. Par ailleurs, cette scène cadre parfaitement avec la théorie de Baroni, dans la mesure où l'anticipation qu'elle permet n'est pas posée d'emblée comme certaine. Ainsi, les oncles déclarent la chose suivante lorsqu'ils surprennent leurs nièces en train de se chamailler : « – Alors, la tragédie tourne à la comédie ? »¹⁸².

Si la tension entre comédie et tragédie affleure en plusieurs endroits du roman – comme en témoignent par exemple les pronostics au sujet de Platon, Dion et Denys le Jeune, analysés plus haut –, on constate que les oncles présentent les choses sur un mode inversé.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸² PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 18.

Alors que les événements vont effectivement prendre une tonalité tragique dans la suite du récit, les oncles énoncent un mécanisme inverse. Par conséquent, cette intervention a pour effet de générer une certaine incertitude : le pronostic initial, qui laissait supposer la survenue d'un drame, se trouve subverti. Néanmoins, bien que teinté d'incertitude, laissant le champ des possibles relativement ouvert, il n'en participe pas moins de la clôture du sens. En effet, ce n'est pas tant le pronostic en lui-même – lequel peut se voir infirmé ou non –, que la confirmation systématique de celui-ci au sein du roman qui interpelle. Ainsi, dès qu'un événement tragique se trouve annoncé par le biais d'une projection imaginaire dans *Le Jardin forteresse*, il se déroule nécessairement dans les pages qui suivent. C'est la récurrence de ce mécanisme, plus que la présence de pronostics en soi, qui participe de la restriction herméneutique dans cet ouvrage.

En définitive, la clôture du sens présente dans *Le Jardin forteresse* est due à plusieurs phénomènes. Tout d'abord, nombreuses sont les allusions méta-narratives qui se manifestent par le biais de la posture analytique qu'adoptent les protagonistes. Cette posture donne lieu à deux types de jugements quant au déroulement de la fiction : le diagnostic et le pronostic. Le premier assigne une signification stable et univoque à un événement donné, le second a pour effet de restreindre l'horizon herméneutique du lecteur. Les pronostics font d'autant plus tendre le roman vers la fermeture du sens qu'ils ont la particularité de se vérifier de façon systématique. C'est le suspense d'issue qui se trouve par conséquent affecté, puisque le lecteur, pour peu qu'il soit attentif, peut prédire un grand nombre des événements tragiques du récit. À certains égards, le schéma séquentiel se mettant en place dans ce roman peut apparaître comme « surcodé »¹⁸³, étant donné que les événements passés sont explicités tandis que les événements futurs peuvent être anticipés par le lecteur. Plus encore, puisque ce sont les personnages eux-mêmes qui élaborent des pronostics et des diagnostics, le lecteur n'a plus à se livrer lui-même à ces activités cognitives et reçoit dès lors un rôle passif.

Néanmoins, ce constat mérite d'être nuancé : si les incertitudes liées aux pronostics sont minces, puisque la suite du récit vient systématiquement confirmer ceux-ci, certaines

¹⁸³ Terminologie utilisée par Raphaël Baroni pour désigner des productions dans lesquelles peu de place est laissée à « la surprise dramatique ». BARONI Raphaël, *op. cit.*, p. 93.

incertitudes radicales sont présentes dans le roman¹⁸⁴. À titre d'exemple, la disparition de Sophro constitue un « blanc » qu'il revient au lecteur de combler, une question à laquelle l'intrigue romanesque n'apporte pas de réponse.

1.2. Mises en abyme

Outre les pronostics et diagnostics, un phénomène de mise en abyme contribue également à fermer le récit sur lui-même. En effet, si l'on considère le passage lors duquel les trois sœurs « jouent au théâtre », on constate qu'une fiction théâtrale – mise en scène par les personnages – vient s'enchâsser dans la fiction romanesque en présentant des points communs avec cette dernière. Par ailleurs, nous avons déjà mis en évidence dans le chapitre portant sur le décroïsonnement la présence de nombreuses analogies entre le récit cadre et des récits enchâssés de type mythique. La mise en abyme, définie par Lucien Dällenbach comme « une enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »¹⁸⁵, semble être un procédé récurrent dans *Le Jardin forteresse*. L'usage qui est fait de la mise en abyme, au même titre que les pronostics et diagnostics émis par les protagonistes, participe de la fermeture du sens.

Une réflexivité s'opère à deux niveaux dans le récit. Elle touche dans un premier temps les personnages, qui ont pour particularité de commenter les événements de l'intrigue, mais elle marque également la structure même de l'œuvre. La mise en abyme, outre qu'elle opère nécessairement une redondance au sein du récit cadre par la présence d'éléments communs, implique une surcharge sémantique, car, comme l'analyse Lucien Dällenbach, « l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit, où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant au récit de se prendre pour thème »¹⁸⁶. La mise en abyme est un procédé qui permet à l'œuvre de s'auto-commenter. Le critique la

¹⁸⁴ Cette distinction entre incertitude provisoire et radicale est également introduite par Raphaël Baroni. *Ibid.*, p. 98.

¹⁸⁵ DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 18.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 62. Nous soulignons.

qualifie d'« appareil d'auto-interprétation »¹⁸⁷. Or, les usages particuliers qui en sont faits dans *Le Jardin forteresse* font tendre d'autant plus le récit vers la clôture sémantique.

Si l'on en croit Lucien Dällenbach, un énoncé ne devient réflexif qu'à partir du moment où le lecteur remarque la relation de dédoublement qui l'unit au reste du récit. Cette relation peut être plus ou moins marquée, plus ou moins explicite, selon que des marqueurs textuels secondent le lecteur dans la démarche interprétative ou non¹⁸⁸. Or, dans *Le Jardin forteresse*, le lecteur est largement assisté, étant donné que les personnages ou l'instance narrative endossent le rôle d'analystes. Ainsi, les équivalences entre les récits mythiques et la situation des trois sœurs au sein d'Ortygia sont souvent relevées. Elles sont tantôt soulignées de façon implicite, la nourrice Pimpléa déclarant par exemple que « les filles ne se méfient pas assez de leur père »¹⁸⁹ en guise de conclusion du mythe de Myrrha dans lequel l'inceste survient, et tantôt rendues explicites. En effet, le mythe portant sur la source Aréthuse fait par exemple l'objet d'un commentaire rétrospectif de la part des trois sœurs, qui perçoivent *a posteriori* ce dernier comme une tentative de mise en garde de la part de Pimpléa contre « les prédateurs susceptibles de surgir »¹⁹⁰. Sophro, Dikè et Harmonia reviennent en outre sur l'interprétation qu'elles avaient donnée à ce mythe : là où, dans l'enfance, elles craignent des dangers arrivant « par la mer »¹⁹¹ pour assiéger l'île et le jardin, elles découvrent une fois adultes que les véritables prédateurs font partie intégrante du cercle familial (« Grossière erreur ! Les prédateurs étaient à l'intérieur des murs. Et même à l'intérieur de la famille, et nous les aimions »¹⁹²).

Il en va de même concernant le mythe de Myrrha :

– En fait, Aréthuse, c'était une histoire destinée à prévenir les petites filles contre le viol. Mais contre l'inceste ?

– Eh bien, il y avait celle de Myrrha. [...] Et même, rappelle-toi, la version de Philistion et celle de Pimpléa étaient différentes. L'une prétendait que le désir et son accomplissement venaient surtout de la fille, l'autre du père.

Sophro s'allonge, et sur un ton exaspéré :

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸⁹ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 47.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 138.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁹² *Ibid.*

– Des deux bien sûr.

(*Le Jardin forteresse*, pp. 138-139)

La méta-narrativité se trouve par conséquent en certains endroits doublement marquée, dans la mesure où les mises en abyme font l'objet d'un commentaire rétrospectif – et donc d'un diagnostic – de la part des protagonistes. Celles-ci envisagent divers sens aux récits mythiques et finissent par trancher, la dernière réplique de Sophro tombant tel un couperet dans l'extrait ci-dessus. Les mythes se voient donc attribuer une fonction précise dans la narration, celle de mise en garde, et une interprétation univoque leur est assignée.

Le Jardin forteresse présente également des mises en abyme d'un autre type, qui ont la particularité d'avoir pour objet l'esthétique même de l'œuvre. Ainsi, lors d'un échange épistolaire, Arète expose à Harmonia les préceptes philosophiques de son père Aristippe. Ce dernier défend le postulat selon lequel rien n'existe en dehors des sensations, lesquelles sont trompeuses et ne permettent ni d'accéder à la réalité, ni à la vérité¹⁹³. En d'autres termes, les sensations s'apparentent selon Aristippe à un carcan ; elles donnent à voir au sujet une vision faussée du monde qui risque d'être tenue pour vraie. Les sensations constituent dans cette optique un filtre restrictif, dans la mesure où elles perturbent et peuvent corrompre l'accès du sujet à l'objet. Or, ce sont ces mêmes sensations qui entrent en jeu lorsque se manifestent au sein de la diégèse les « instants-éternité » dont nous avons parlé plus haut. Aristippe semble par conséquent théoriser un phénomène relevant de l'esthétique même de l'œuvre, puisque, comme nous l'avons vu, ces « instants-éternité » donnent lieu à de nombreuses descriptions où sujet et objet ne semblent faire plus qu'un – et où par conséquent la subjectivité du sujet contamine l'objet, de telle sorte que ce dernier n'est plus perçu que via un prisme déformant.

En outre, nous avons également vu que l'« instant-éternité » s'apparente à une plénitude, dans la mesure où il se suffit à lui-même. Cette caractéristique se trouve également évoquée par Arète qui achève sa lettre en évoquant de nombreuses sensations, tant tactiles (la fraîcheur de la source) qu'auditives (le rire d'Harmonia) ou gustatives (la saveur des figes) et conclut sa missive par ces mots : « Après tout, la certitude de la sensation suffit, non ? »¹⁹⁴. Ces moments de plénitude, bien qu'ils ne soient que le fruit

¹⁹³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹⁴ *Ibid.*

d'une subjectivité, acquièrent donc malgré tout une valeur particulière aux yeux de la jeune femme. L'ensemble de ce passage s'apparente dès lors à un commentaire méta-narratif concernant l'esthétique de l'œuvre, étant donné qu'un phénomène conditionnant l'écriture même du récit se trouve en quelque sorte théorisé par Aristippe.

Dans un même ordre d'idées, le projet global poursuivi par Claude Pujade-Renaud transparaît en filigrane dans certaines mises en abyme. En effet, lors de la mise en place de la pièce de théâtre précédemment commentée, Arète déclare que « bien qu'en principe les femmes ne montent pas sur scène »¹⁹⁵, les sœurs viendront tour à tour se présenter. Or, il s'avère que cette mise en valeur des personnages féminins est un mécanisme extrêmement récurrent dans l'œuvre de l'auteure. On trouve en effet chez cette romancière une tendance marquée à mettre en lumière par le biais de la fiction l'existence des femmes ayant côtoyé ce que l'on nomme communément « de grands hommes ». À titre d'exemple, on peut citer les romans suivants : *Chers disparus*, dans lequel le point de vue des femmes d'écrivains célèbres est mis en valeur ; *Dans l'ombre de la lumière*, où le personnage principal est la concubine de Saint-Augustin ; ou encore *Tout dort paisiblement, sauf l'amour*, centré sur Régine Olsen, fiancée répudiée de Kierkegaard. Si ces personnages féminins nous offrent un point de vue sur ces grands hommes, elles finissent cependant bien souvent par les éclipser et par devenir les véritables héroïnes. Par conséquent, une allusion méta-narrative de taille se glisse dans cet extrait, où un projet d'écriture se trouve exprimé.

La dimension méta-narrative se trouve en outre encore accentuée par la façon dont s'énonce ce projet au sein de la narration :

Avec l'aplomb de ses onze ans, elle annonce : on va « jouer au théâtre ». Tour à tour, et bien qu'en principe les femmes ne montent pas sur scène, chacune viendra au milieu et déclarera qui elle est, comme les dieux et les héros au début d'une tragédie.

(*Le Jardin forteresse*, p. 17)

S'il est clair, dans un premier temps, que les propos retranscrits sont ceux d'Arète de par l'usage des guillemets et du verbe déclaratif « annoncer », une ambiguïté subsiste en ce qui concerne la deuxième phrase, dans la mesure où l'on ne sait pas si elle est le fait d'une focalisation interne – et s'apparente dès lors à du discours indirect libre – ou d'une instance

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

narrative externe à l'intrigue. Si l'instance narrative externe ne doit pas être amalgamée avec la personne de l'auteur, on constate néanmoins une certaine porosité entre deux niveaux normalement distincts. Une parenté existe ainsi dans cet extrait entre la posture adoptée par la protagoniste, interne à la fiction, et l'instance narrative externe, dont la seconde phrase pourrait être le fait.

En définitive, l'on peut distinguer trois types d'instances, de la plus interne à la plus externe à la fiction : les personnages, le narrateur et l'auteur en tant que personne. Dans la mesure où les deux premières se trouvent amalgamées par le biais du discours indirect libre, l'on pourrait très bien imaginer que cet amalgame s'étende à la troisième. Dès lors, au travers du personnage ou de l'instance narrative, ce serait l'auteur lui-même qui révélerait son projet. Lucien Dällenbach met à jour cette porosité :

[...] toute réflexion intra - ou métadiégétique [...] fait interférer deux sphères : celle de l'auteur, qui renonce à se prononcer lui-même sur son œuvre pour transmettre la connaissance qu'il en a à un personnage qui lui sert de couverture, celle du personnage qui, de par son rôle de porte-parole, se voit promu au niveau de l'auteur.¹⁹⁶

Il convient également de préciser que ces nombreux phénomènes de mise en abyme sont également révélateurs du type d'esthétique privilégiée par Claude Pujade-Renaud, dans la mesure où ils semblent confirmer l'attrait de l'auteur pour les dispositifs « verticaux ». En effet, là où les « instants-éternité » agissaient déjà à la manière de « trépans »¹⁹⁷ et entravaient le développement « horizontal » traditionnellement attendu du roman, la mise en abyme renvoie également – de par sa simple étymologie – à la verticalité. Lucien Dällenbach remarque ainsi à juste titre que « sémantiquement, le mot *abyme* convoque en priorité les notions de *profondeur*, d'*infini*, de *vertige* et de *chute* »¹⁹⁸.

En outre, nombreux sont les phénomènes d'échos au sein du roman, qui ne peuvent cependant pas être directement assimilés à des mises en abyme. En effet, selon Lucien Dällenbach, considérer qu'un énoncé réflexif « ne devient tel que par le dédoublement qu'il

¹⁹⁶ DÄLLENBACH Lucien, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁷ Métaphore utilisée par VIGNES Sylvie dans *La plénitude et l'exil*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁸ DÄLLENBACH Lucien, *op. cit.*, p. 17.

avoue avec l'un ou l'autre aspect du récit » revient à « renvoyer dos à dos deux interprétations inverses »¹⁹⁹ :

La première [...] consiste à inférer que les textes démunis de signaux d'alerte ne comportent pas de reduplication réflexive et que leurs énoncés sont tout entiers à leur propre surface. La seconde, à notre gré excessive, revient à s'autoriser de ce que le centrage sur soi constitue la condition même de la littérarité d'un texte pour voir la réflexivité partout à l'œuvre et tenir qu'il n'est pas de récit qui ne se donne à lire comme l'orchestration ininterrompue de la double entente.²⁰⁰

Lucien Dällenbach donne sa préférence à la première interprétation, dans la mesure où la seconde s'amalgame selon lui de façon malheureuse avec la fonction poétique telle que la décrit Jakobson. Ce dernier se réfère à deux modes d'arrangements utilisés dans le discours : d'une part, la sélection, qui s'opère sur l'axe paradigmatique et, d'autre part, la combinaison, qui s'opère sur l'axe syntagmatique. Il définit la poéticité d'un texte comme la projection du principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison. En d'autres termes, la poéticité d'un texte réside dans la capacité de ce dernier à « résonner et tisser des communications transversales »²⁰¹. S'il ne s'agit pas de verser dans le travers dénoncé par Lucien Dällenbach et d'assimiler chaque résonance ou chaque analogie présente dans le texte à une mise en abyme, l'on peut tout de même relever de nombreux phénomènes d'échos dans le roman, lesquels témoignent de la présence de la fonction poétique dans *Le Jardin forteresse*.

Si nous avons déjà largement évoqué les analogies présentes dans ce roman, notamment entre les règnes animal, végétal, humain ou entre plusieurs niveaux de récit, le principe de la correspondance semble réellement définitoire de l'esthétique privilégiée par Claude Pujade-Renaud, dans la mesure où n'importe quel motif de l'œuvre peut être mis en résonance. À titre d'exemple, le sceau utilisé par Harmonia dans sa correspondance peut être mis en parallèle avec le motif du jardin, étant donné que tous deux enclosent et protègent. De même, nombreux sont les échos entre la destinée de la chatte Glaukia et celle de sa maîtresse Sophro, toutes deux étant fécondées par leur frère et disparaissant sans

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 67.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 68.

laisser de traces. Le moindre détail, la moindre description, peuvent ainsi devenir des prétextes à établir des analogies :

Certains jours d'été, la lumière est aussi dure, aussi minérale que les murs. Elle cerne, enferme. [...] La terre resserre ses pores pour se défendre du soleil. Bientôt elle va céder, vaincue, se craqueler.

(*Le Jardin forteresse*, p. 270)

La terre dans cet extrait se trouve donc pénétrée de force et captive de la lumière, de même que les trois sœurs se verront contraintes et violées par leurs oncles et leur frère. Les motifs du tressage et du tissage sont également très présents dans la narration²⁰² – un des chapitres du roman étant d'ailleurs intitulé « Tissages » –, et peuvent être vus comme métaphores de ce réseau de correspondances qui s'établit sur le plan formel.

Par ailleurs, la forte présence de la fonction poétique au sein du roman peut également être mise en lien avec la prééminence accordée aux dispositifs « verticaux » déjà relevée. En effet, étant donné que la manifestation de cette fonction poétique repose sur la projection de l'axe paradigmatique – souvent représenté en tant qu'axe vertical – sur l'axe syntagmatique – quant à lui, horizontal –, le premier prend le dessus sur le second et la verticalité domine par conséquent l'axe combinatoire.

En outre, cette prééminence de la fonction poétique invite à reconsidérer la question de la littérarité de l'œuvre. En effet, la polysémie – qui constitue un phénomène définitoire de la littérarité – se trouve limitée dans ce roman par les nombreuses mises en abyme, lesquelles constituent un mécanisme « d'auto-interprétation » et ont pour effet de faire « saillir l'intelligibilité » de l'œuvre. La polysémie apparaît par ailleurs d'autant plus limitée qu'il arrive régulièrement que les mises en abyme fassent elles-mêmes l'objet d'un commentaire interprétatif de la part des personnages. L'on semble donc se retrouver dans un cas de figure où le roman tendrait vers la transparence et l'univocité du sens, là où, à l'inverse, « attachés d'instinct à une polysémie constitutive du fait littéraire, la plupart des récits répugnent à se muer en traducteurs »²⁰³. Toutefois, nous avons également vu que les

²⁰² [...] les chevelures se frôlent et se *mêlent*, - la coulée fauve d'Harmonia, les frisures de Sophro, les *tresses* luisantes de Dikè -, [...] les bras *se croisent* sur les épaules, les doigts se cherchent, se *nouent*, [...] les voix *elles aussi se nouent et se chevauchent*. PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 149. Nous soulignons.

²⁰³ DÄLLENBACH Lucien, op. cit., p. 64.

échos et les analogies présents dans le roman, qu'ils puissent ou non être assimilés à des mises en abyme, constituent une manifestation de la fonction poétique de Jakobson, dans la mesure où ils témoignent d'une projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. Par conséquent, si la polysémie de l'œuvre se trouve à certains égards limitée par de nombreuses allusions méta-narratives, la fonction poétique – elle aussi définitoire du fait littéraire – est, quant à elle, surreprésentée dans ce roman où le tissage des analogies apparaît comme extrêmement resserré.

À ce titre, la dernière phrase du roman – « Ma sœur mon aimée, partie en fumée, revenue ailée ? »²⁰⁴ – mérite d'être reconsidérée. Celle-ci illustre la fonction poétique de Jakobson : partir et revenir appartiennent à un même paradigme, et se trouvent projetés sur l'axe syntagmatique. On sait que les deux termes d'un paradigme peuvent parfois fusionner en un paradoxe, comme c'était le cas avec le personnage de Laodamia ou, plus globalement, dans les nombreuses situations où le décroisement donne lieu à la fusion. Ici, l'on constate par cette ultime phrase que la fusion n'a plus lieu car les deux termes du paradigme – partir et revenir – alternent en une durée rythmée. L'« instant-éternité »²⁰⁵, synonyme de plénitude mais également de clôture, fait donc ici place à la durée, déterminée dans le cas de la migration des oiseaux par l'alternance des saisons. Cette alternance permet d'éviter l'écueil de la fusion tout en conservant les deux termes du paradigme. La rythmique binaire – laquelle caractérise également les battements cardiaques où se succèdent systole et diastole, ainsi que la respiration –, trouve à s'exprimer dans l'ultime phrase du livre, mais on peut observer qu'elle est également présente à un niveau plus global, dans les intitulés des chapitres, ici retranscrits dans l'ordre : « La source », « Tissages », « L'île à la dérive », « Trios », « Le grenadier », « Cendres », « La mosaïque ». On constate en effet dans ces titres une alternance entre des noms employés au singulier et précédés d'articles définis, et des noms à l'indéfini employés au pluriel. Ce mouvement s'avère propice à un allègement de la clôture qui pèse par ailleurs sur l'ensemble du récit.

²⁰⁴ PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, op. cit., p. 276.

²⁰⁵ Voir l'analyse de la temporalité (point 2 du chapitre IV : « Une temporalité paradoxale »).

2. La question de l'hermétisme

Claude Pujade-Renaud se trouve parfois tentée d'expliciter certains mécanismes du roman, afin de rendre ce dernier davantage accessible au lecteur. Si cette tentation transparait au sein du *Jardin forteresse*, comme en témoigne l'analyse des pronostics, diagnostics et mises en abyme que nous venons de mener, l'auteure elle-même déclare être aux prises avec cette problématique dans un entretien accordé à Monique Géara en novembre 2001 :

Par contre, ce qui m'arrive en cours de route, lorsque je pense au lecteur, je me demande, si parfois, ce n'est pas difficile pour lui, compliqué, s'il faut que j'élucide ou que je maintienne une relative obscurité de la narration. La question est de savoir s'il faut faciliter au lecteur l'entrée dans le roman. Par exemple, Faulkner dans son roman *Le bruit et la fureur* pose d'emblée cette obscurité et cette complexité, et à mon sens il a raison ! Parfois, c'est l'éditeur qui infléchit dans ce sens-là, de faciliter les choses au lecteur, ou aux critiques...²⁰⁶

La tentation de décrypter le livre et de donner des « clés » au lecteur afin de le guider est donc avouée par Claude Pujade-Renaud elle-même, et ses propos s'avèrent d'autant plus significatifs que l'auteure précise être en train d'écrire *Le Jardin forteresse* au moment de cet entretien. Néanmoins, bien que la romancière parle dans un premier temps à la première personne, elle semble ensuite imputer aux éditeurs ce souci de faciliter la tâche au lecteur, dans la mesure où elle adhère au postulat de Faulkner et apparait en ce sens comme partisane d'une relative obscurité. Une certaine défiance envers les contraintes éditoriales est par ailleurs mise en lumière par Sylvain Férez dans *Le corps déstabilisé*. Férez relève ainsi le fait que dans *Les Écritures mêlées*, ouvrage à forte teneur autobiographique, Claude Pujade-Renaud déclare avoir écrit dans un premier temps « contre la censure familiale », et ensuite contre « les mots tout faits des milieux universitaires et du monde de l'édition »²⁰⁷. L'écrivaine parait par conséquent avoir vécu des situations de désaccord avec ses éditeurs.

D'autres entretiens viennent corroborer ce positionnement du côté de Faulkner. Dans un échange spécifiquement dédié à ce dernier, qui est un de ses auteurs de prédilection, Claude Pujade-Renaud déclare par exemple qu'il faut accepter, en tant que lecteur, de se

²⁰⁶ Entretien avec PUJADE-RENAUD Claude par GÉARA Monique, *op. cit.*

²⁰⁷ FÉREZ Sylvain, *op. cit.*, p. 332.

perdre dans les méandres de la narration²⁰⁸. De même, elle affirme dans un entretien de 1991 aimer le genre de la nouvelle pour son aptitude à rester « ouvert », à « ne pas donner de clés au lecteur »²⁰⁹. Dans l'ouvrage *131 nouvelles contemporaines par eux-mêmes* – dans lequel de nombreux auteurs livrent leur conception du genre – Claude Pujade-Renaud déclare avoir la sensation de « traquer un secret » se dérobant sans cesse dans ses écrits²¹⁰. Le fait de ne pas élucider ce secret revient selon elle à exercer un « sadisme ludique » et bienvenu sur le lecteur, lequel restera « déçu » et « frustré » suite à sa lecture²¹¹. En outre, comme nous l'avons vu au travers de l'analyse de la nouvelle intitulée « La traversée », il arrive que l'auteure utilise la dimension méta-narrative de ses récits pour dénoncer la tentation analytique et, par là même, le désir de conférer une signification stable et univoque aux textes.

Si le désir de guider le lecteur – quitte à réduire la polysémie du texte – ne paraît donc pas entièrement imputable à Claude Pujade-Renaud et peut émaner en partie des instances éditoriales, il n'en permet pas moins à l'auteure d'échapper à une nouvelle forme de clôture : l'hermétisme. François Bonardel rappelle que l'hermétisme « suggère l'existence d'une clôture impénétrable ou d'un secret inviolable »²¹², ce qui peut être un ressort de la tension narrative romanesque.

La volonté d'explicitier les ressorts sémantiques a pour effet, au contraire, de rendre le texte davantage accessible au lecteur, lequel se trouve en mesure de comprendre et de décrypter les comportements des différents personnages. Ce postulat est bien entendu à nuancer, dans la mesure où la polysémie n'engendre l'hermétisme que pour le lecteur qui entend se limiter à un sens univoque. Il est toutefois nécessaire de s'interroger sur la question de l'hermétisme dans le cadre d'une intrigue centrée sur la notion de clôture, et l'on voit qu'elle rencontre bien une préoccupation de l'auteure.

²⁰⁸ LIBRAIRIE CHARYBDE, *Claude Pujade-Renaud sur William Faulkner (Librairie Charybde, 12 octobre 2017)*, vidéo en ligne, YouTube, le 4 novembre 2017, sur <https://www.youtube.com/watch?v=qXR1svNxsYU> (page consultée le 21 mai 2018).

²⁰⁹ LE BALCON, *[Claude Pujade-Renaud]*, vidéo en ligne, Institut National de l'Audiovisuel, le 23 mars 1991, sur <http://www.ina.fr/video/LXD09006000> (page consultée le 21 mai 2018).

²¹⁰ PUJADE-RENAUD Claude, ZIMMERMANN Daniel, *131 nouvelles contemporaines par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Éditions Manya, 1993, pp. 250-251.

²¹¹ *Ibid.*, p. 251.

²¹² BONARDEL Françoise, *L'hermétisme*, Paris, PUF, 1985 (Que sais-je ?), p. 3.

Conclusion

Afin de déterminer quelle est la situation du *Jardin forteresse* sur le continuum séparant la clôture de l'ouverture, la présente analyse s'est d'abord concentrée sur l'intrigue, avant d'aborder la structure du texte. Réclusion et décloisonnement sont dans un premier temps envisagés en tant que thèmes, avant que les composantes formelles de l'œuvre soient évoquées en corrélation.

Nous avons dans un premier temps envisagé les différentes formes de claustration présentes dans ce roman, de la plus concrète à la plus abstraite. Le terme « clôture » est ainsi dans un premier temps à comprendre dans son acception traditionnelle : l'emprisonnement se manifeste sur le plan spatial, étant donné que le principal lieu dans lequel se déroule l'action est le jardin, duquel les trois sœurs ne sortent pas. En outre, ce terme se dote d'un sens métaphorique, dans la mesure où il renvoie également à la corporéité des personnages : nombreux sont les passages dans lesquels les corps des différents protagonistes sont associés par le jeu des analogies à des coffres ou des enceintes.

Par ailleurs, si le corps constitue toujours une entité sensible et concrète, la clôture vient également marquer les relations entretenues par les différents personnages du récit. En effet, une fois adolescentes, les trois filles de Denys l'Ancien, Sophro, Dikè et Harmonia, sont respectivement mariées à leur demi-frère et à leurs oncles. Par conséquent, la thématique de l'inceste vient redoubler et renforcer celle de l'enfermement, étant donné que la sexualité s'accomplit en vase clos. Si l'inceste a trait à la corporéité, son incidence marque l'ensemble du système des personnages, les trois sœurs étant contraintes de se marier avec des hommes appartenant au cercle familial. En outre, nombreuses sont les relations fusionnelles qui se tissent entre les divers protagonistes du récit et qui constituent ainsi une forme de verrouillage.

Enfin, la clôture s'affirme également sur le plan métaphysique. À cet égard, notons que les philosophes antiques Platon et Aristippe de Cyrène constituent des personnages à part entière du récit. Or, ces philosophes véhiculent une conception du monde qui a pu être

qualifiée de « carcérale »²¹³, pour reprendre le terme utilisé par Claude Pujade-Renaud elle-même dans la postface de son ouvrage *Platon était malade*.

La clôture s'avère donc omniprésente dans ce roman où elle se manifeste sous quatre formes différentes : spatiale, corporelle, relationnelle et métaphysique.

À ce processus s'oppose un mouvement de décroissement, que nous avons détaillé dans le second chapitre du mémoire. Il se manifeste au travers d'un vaste réseau d'analogies, lequel a pour effet de gommer les frontières séparant les règnes humain, végétal et animal, ainsi que les différents niveaux du récit. Ce phénomène va croissant : si les rapprochements prennent dans un premier temps la forme de souhaits ou de fantasmes, les différents protagonistes en viennent à ne plus différencier l'humain de l'animal et à confondre mythe et réalité. Par ailleurs, nous avons observé les différentes trajectoires narratives des héroïnes, afin de détailler les divers stratagèmes mis en place par ces dernières afin de dépasser les limites qui leur sont imposées. À la prégnance de l'enfermement s'oppose donc une force centrifuge d'éloignement, les différents protagonistes désirant aller voir au-delà des remparts qui délimitent le jardin.

Nous avons cependant conclu que les tentatives de décroissement se soldent pour la plupart par des échecs, ce qui leur octroie bien souvent un statut illusoire. En effet, bien qu'il arrive que les héroïnes parviennent à se soustraire à une forme de clôture, une autre s'y substitue irrémédiablement. Le caractère protéiforme du confinement est donc ce qui fonde sa force et les tentatives de fuite des héroïnes sont placées sous l'égide du mouvement entravé. En outre, le décroissement à l'œuvre dans ce récit n'est pas en mesure d'aboutir à une véritable ouverture, étant donné qu'il donne lieu à un état fusionnel : si les personnages ne sont plus en mesure de distinguer les différents règnes du vivant, ni de départager le mythe de la réalité, ils se trouvent également confrontés dans leurs tentatives de fuite à une fusion de type dionysiaque. Celle-ci transparaît dans la pratique musicale de Sophro, dans la relation amoureuse qu'entretient Harmonia avec Timocratès et dans la pratique langagière de Dikè, qui profane le « mur du sens », « l'index du paradigme » en décrivant sa nièce Laodamia. Or, la fusion déjoue une possible ouverture, étant donné qu'elle abolit les deux pôles du paradigme opposant fermeture et ouverture.

²¹³ PUJADE-RENAUD Claude, *Platon était malade*, op. cit., p. 333.

Néanmoins, si une forme de réclusion persiste en de nombreux cas, nous avons également relevé un lieu d'indécidabilité important au sein de l'ouvrage, à savoir la disparition de Sophro. *Le Jardin forteresse* n'est donc pas un roman se positionnant de façon exclusive du côté de la clôture : si les destinées des héroïnes peuvent *a priori* paraître totalement scellées, une place est cependant laissée à une marge d'incertitude, certaines trajectoires narratives débouchant sur une fin ouverte.

Suite à cette analyse diégétique du roman, nous avons envisagé deux motifs récurrents dans *Le Jardin forteresse*, à savoir les lignes courbe et rectiligne. L'analyse de ces éléments au regard des théories de Jean-Pierre Richard met en évidence le fait que les courbes et les droites œuvrent simultanément pour l'établissement d'une clôture hyperbolique. Cependant, celle-ci se trouve contrebalancée par l'espoir d'une ouverture, une brèche se dessinant parfois, laissant entrevoir un troisième motif : celui de la spirale.

L'observation du déploiement temporel met en évidence la présence d'un mouvement entravé similaire à celui qui caractérise les tentatives de fuite des trois héroïnes. En effet, le déroulement de la temporalité vers l'aval se trouve sans cesse endigué par divers phénomènes, parmi lesquels on peut relever notamment des moments de rétrospection, des ellipses narratives ou encore la manifestation de ce que Sylvie Vignes nomme des « instants-éternité »²¹⁴. En outre, la pérennité de la famille royale est menacée, dans la mesure où plusieurs de ses membres trouvent la mort ou s'avèrent stériles. Toutefois, le développement de l'arbre généalogique de Denys l'Ancien n'est pas tout à fait compromis, les personnages d'Iris et d'Apollocratès assurant une issue vers l'avenir.

L'analyse a également mis en évidence la présence massive d'allusions métanarratives au sein du roman : pronostics, diagnostics et récurrence de phénomènes de mise en abyme ont pour effet de réduire la polysémie, phénomène pourtant définitoire du fait littéraire si l'on en croit le théoricien Marghescu entre autres. Néanmoins, cette tendance à l'univocité se trouve contrebalancée par la présence massive de la fonction poétique telle que la décrit Jakobson, un réseau de correspondances et d'analogies particulièrement dense se déployant au sein du roman.

²¹⁴ VIGNES Sylvie, *op. cit.*, p. 17.

Le Jardin forteresse est donc un roman dans lequel s'observe une poétique de la brèche : là où *a priori* le constat d'une claustration définitive semble pouvoir être dressé, vient toujours percer une ouverture ou, pour le moins, l'espoir de celle-ci. Si le décroissement reste systématiquement entravé, il arrive ainsi exceptionnellement qu'il aboutisse. Une ambiguïté travaille par conséquent ce roman, qui ne se positionne de manière exclusive sur aucun des deux pôles du paradigme qui nous occupe. La spirale s'avère, en définitive, le motif le plus à même de métaphoriser les mécanismes sémantiques au sein du *Jardin forteresse* dans la mesure où elle constitue un cercle – forme close sur elle-même par excellence – au sein duquel s'ouvre pourtant un interstice. De ce décalage empêchant la fermeture du cercle sur lui-même naît la spirale, motif décrit comme étant « ouvert » et « optimiste » par *Le dictionnaire des symboles*²¹⁵.

La spirale, qui revêt une importance capitale, s'associe avec la verticalité. À cet égard, un dernier passage mérite d'être convoqué dans cette conclusion : « Une rafale vient parfois s'étrangler dans mon recoin abrité. Elle rage, se tord, puis s'échappe en spirale vers le haut ». (*Le Jardin forteresse*, p. 272). Le jeu des analogies est plus opérant que jamais dans cet extrait, où la rafale personnifiée mime la trajectoire narrative empruntée par les héroïnes elles-mêmes. Oppression, révolte et libération : les thèmes principaux du récit se trouvent synthétisés au sein de ces deux phrases où il s'avère particulièrement significatif que la libération s'opère selon une trajectoire spiralée et verticale. Ce passage présente donc une mise en abyme non seulement sur le plan thématique, mais également en regard des principaux mécanismes d'écriture à l'œuvre dans le roman.

L'étude du motif de la clôture en lien avec la forme spiralée a permis de mettre en évidence la présence de dispositifs narratifs et stylistiques caractérisés par la verticalité. Si l'échappée ne peut s'effectuer que vers le haut, comme en témoignent tant l'extrait ci-dessus que les nombreux fantasmes de métamorphose de Sophro qui se rêve oiseau, la verticalité marque également les procédés d'écriture du *Jardin forteresse*. En effet, elle caractérise selon Sylvie Vignes les « instants-éternité » qui, à l'instar des ellipses ou des moments de rétrospection, entravent le déroulement linéaire de la chronologie. Dans le même ordre d'idée, les mises en abyme manifestent également la présence massive de la fonction

²¹⁵ « Spirale », dans CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., pp. 906-907.

poétique théorisée par Jakobson, laquelle résulte d'une projection de l'axe paradigmatique – vertical – sur l'axe syntagmatique – horizontal.

Sylvie Vignes impute la présence de la verticalité au genre des récits qu'elle analyse, à savoir des nouvelles, et l'oppose à l'horizontalité du roman. Nous souhaitons pour notre part envisager la possibilité que la verticalité soit intrinsèque à la poétique de Claude Pujade-Renaud, et ce pour deux raisons : d'une part, elle est présente au sein du *Jardin forteresse* qui se trouve être un roman et non une nouvelle, et d'autre part, elle n'est pas due aux seuls « instants-éternité », mais se retrouve au sein de nombreux procédés d'écriture utilisés par l'auteure. Il serait toutefois présomptueux de conclure à une poétique de la verticalité caractérisant globalement l'écriture de Claude Pujade-Renaud sur la base de l'analyse d'un seul roman, c'est pourquoi l'étude que nous avons effectuée devrait être complétée afin de vérifier si les dispositifs verticaux ici dégagés se retrouvent également dans les autres ouvrages de l'écrivaine.

Par ailleurs, l'analyse de la clôture permet également d'opérer un retour sur la question de la posture de l'écrivaine dans le champ littéraire, posée dans le cadre de l'introduction. Le dernier point de l'analyse, qui porte sur la question de l'hermétisme, le montre : Claude Pujade-Renaud se trouve parfois soumise à certaines contraintes de la part des maisons d'édition. Les raisons des refus de publication dont elle précise avoir souffert dans de nombreux entretiens ne sont jamais explicitées, elle reste très laconique sur ce point, mais sous-entend que le souci de faciliter la tâche au lecteur provient davantage de ses éditeurs que d'elle-même. On constate que si elle avoue volontiers être partisane du postulat de Faulkner et se positionne par là en faveur d'une certaine obscurité, et si elle déclare aimer les nouvelles en raison de leur caractère « ouvert »²¹⁶, elle n'en fournit pas moins de nombreuses clés interprétatives au lecteur dans ses romans. Une tension apparaît donc dans la posture de l'auteure qui semble accepter d'intégrer des contraintes éditoriales tout en ménageant des « brèches »²¹⁷ dans lesquelles se déploie la polysémie. Elle tente donc d'atteindre un équilibre en conciliant accessibilité et littérarité. L'empêchement qui caractérise les trajectoires narratives des héroïnes du *Jardin-Forteresse* marque donc aussi

²¹⁶ L'auteure emploie cet adjectif pour signifier le caractère polysémique et ambigu de la nouvelle. Elle précise aimer les nouvelles dans la mesure où elle n'a pas à y fournir de « clés » au lecteur. LE BALCON, *op.cit.*

²¹⁷ Ce terme est celui qu'utilise Claude Pujade-Renaud dans l'interview accordée à l'émission *Le Balcon*.

le parcours auctorial de Claude Pujade-Renaud. Sa posture se situe dans un entre-deux, une ambiguïté que l'on peut rattacher à divers éléments de sa personnalité : écrivaine au prénom mixte, bisexuelle et au carrefour de diverses vocations²¹⁸.

Notre analyse trouve ainsi sa cohérence. D'autres approches, que nous n'avons pas pu envisager dans le cadre limité de cette étude, auraient certes pu être exploitées afin d'étayer notre étude. Ainsi, certains concepts empruntés à la psychologie auraient pu éclairer les ressorts du système des personnages au service de l'intrigue, comme le fantasme de toute-puissance ou celui de fusion²¹⁹. La question de l'intertextualité, notamment avec les mythes, mériterait également d'être davantage développée. Nous espérons toutefois avoir pu, par ce parcours, montrer comment un thème s'avère indissociable de formes d'écriture et d'une posture auctoriale, et comment leurs analyses conjuguées offrent un ancrage interprétatif substantiel.

²¹⁸ FÉREZ Sylvain, « Claude Pujade-Renaud et le génie des mises en scène réflexives du corps », dans *Corps, Dilecta*, février 2007, sur <http://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-2-page-99.htm> (page consultée le 18 mai 2018), p. 99.

²¹⁹ Ces deux fantasmes sont notamment évoqués par BERGERET Jean dans son ouvrage *La personnalité normale et pathologique*, Paris, Masson, 1972.

Bibliographie

Œuvres de Claude Pujade-Renaud :

Corpus :

- PUJADE-RENAUD Claude, *Le Jardin forteresse*, Arles, Actes Sud, 2003. Prix de la ville de Valognes.

Romans :

- PUJADE-RENAUD Claude, *La ventriloque*, Paris, Éditions des Femmes, 1978.
- PUJADE-RENAUD Claude, *La danse océane*, Montrouge, Souffles, 1988 ; Arles, Actes Sud, 1996 (Babel).
- PUJADE-RENAUD Claude, *Martha ou le mensonge du mouvement*, Levallois-Perret, Manya, 1992 ; Arles, Actes Sud, 1996 (Babel).
- PUJADE-RENAUD Claude, *Belle-mère*, Arles, Actes Sud, 1994, prix Goncourt des lycéens ; Babel, 1997 ; Paris, J'ai Lu, 1997.
- PUJADE-RENAUD Claude, *La nuit la neige*, Arles, Actes Sud, 1996 ; Babel, 1998 ; Paris, J'ai Lu, 1998.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Le sas de l'absence*, Arles, Actes Sud, 1997, prix de l'écrit intime 1998 ; précédé de *La ventriloque*, Babel, 2000 ; Paris, J'ai Lu, 2000.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Platon était malade*, Arles, Actes Sud, 1999 ; Babel, 2002.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Septuor*, en commun avec Daniel Zimmermann, Paris, Le Cherche midi éditeur, 2000 ; Paris, Pocket, 2002.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Chers disparus*, Arles, Actes Sud, 2004, grand prix de la Société des gens de lettres.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Le désert de la grâce*, Arles, Actes Sud, 2007, prix Parole d'encre ; grand prix littéraire de Saint-Émilien, Pomerol, Fronsac, 2008.

- PUJADE-RENAUD Claude, *Œuvres*, t. 1, Arles, Actes Sud, 2009 (Thésaurus).
- PUJADE-RENAUD Claude, *Les femmes du braconnier*, Arles, Actes Sud, 2010.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Dans l'ombre de la lumière*, Arles, Actes Sud, 2013, prix du roman historique des Rendez-vous de l'Histoire de Blois.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Tout dort paisiblement sauf l'amour*, Arles, Actes Sud, 2016.

Recueils de nouvelles :

- PUJADE-RENAUD Claude, *Les enfants des autres*, Arles, Actes Sud, 1985.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Un si joli petit livre*, Arles, Actes Sud, 1989, prix Fondation Thyde-Monnier de la SGDL ; Babel, 1999.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Vous êtes toute seule ?*, Arles, Actes Sud, 1991, prix de la nouvelle du Rotary Club ; Babel, 1994 ; Paris, Librio, 1997.
- PUJADE-RENAUD Claude, *La chatière*, Arles, Actes Sud, 1993 ; Babel 2007.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Au lecteur précoce*, Arles, Actes Sud, 2001 ; Babel 2003 ; Paris, J'ai Lu, 2006.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Sous les mets les mots*, Paris, Nil, 2007 (Exquis d'écrivains).
- PUJADE-RENAUD Claude, *Rire en do mineur et autres nouvelles*, Arles, Actes Sud, 2014.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Sans tambour ni trompette*, Auxerre, Rhubarbe, 2015.

Études sur l'auteur :

- FÉREZ Sylvain, « Claude Pujade-Renaud et le génie des mises en scène réflexives du corps » dans *Corps*, Dilecta, février 2007, pp. 99-104, sur <http://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-2-page-99.htm> (page consultée le 18 mai 2018).

- FÉREZ Sylvain, *Le Corps déstabilisé. L'œuvre de Claude Pujade-Renaud (II)*, Paris, L'Harmattan, 2007 (Le corps en question).
- VIGNES Sylvie, *La plénitude et l'exil : la nouvelle selon Claude Pujade-Renaud*, préface de Claude Pujade-Renaud, Toulouse, France, Presses Universitaires du Mirail, 2008 (Cribles : Essais de littérature).
- PUJADE-RENAUD Claude, ZIMMERMANN Daniel, *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Éditions Manya, 1993.

Entretiens :

- Entretien avec PUJADE-RENAUD Claude par GÉARA Monique, « Claude Pujade-Renaud », *Écrits...vains ?*, entretien de novembre 2001, sur https://ecrits-vains.com/romanciers/pujade_renaud/pujade_renaud.html. (page consultée le 20 mai 2018).
- Entretien avec PUJADE-RENAUD Claude par AUBONNET Brigitte, « Rencontres : Claude Pujade-Renaud », *Encres Vagabondes*, entretien de septembre 2007, sur <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/pujade.htm> (page consultée le 20 mai 2018).
- LE BALCON, *[Claude Pujade-Renaud]*, vidéo en ligne, Institut National de l'Audiovisuel, le 23 mars 1991, sur <http://www.ina.fr/video/LXD09006000> (page consultée le 21 mai 2018).
- LIBRAIRIE CHARYBDE, *Claude Pujade-Renaud sur William Faulkner (Librairie Charybde, 12 octobre 2017)*, vidéo en ligne, YouTube, le 4 novembre 2017, sur <https://www.youtube.com/watch?v=qXR1svNxsYU> (page consultée le 21 mai 2018).

Théorie littéraire :

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 (Points).

- BARONI Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel, MEURÉE Christophe, *Théorie de la littérature. Une introduction*. Belgique, Éditions Academia-Bruylant, 2009.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007 (Points).
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001(écriture).
- POULET Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979.
- PUJADE-RENAUD Claude, « Les intermittences de l'inconscient », dans le numéro spécial de la revue *Nouvelles nouvelles* intitulé *3 rue de l'Harmonie, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle*, 1988.
- RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955 (Points).

Sciences humaines :

- BERGERET Jean, *La personnalité normale et pathologique*, Paris, Masson, 1972.
- BLASCO Mylène, « Les énoncés à "redoublement" et "dislocation" en français contemporain. Analyse en double marquage », dans *L'information grammaticale*, N. 63, 1994, pp. 42-44
- BLASCO-DULBECCO Mylène, « Propositions pour le classement typologique de quelques détachements », dans *L'information grammaticale*, N.109, 2006, pp. 27-33.
- BONARDEL Françoise, *L'hermétisme*, Paris, PUF, 1985 (Que sais-je ?).
- HÉRITIER Françoise, *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1994 (Essais).

- NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949 (Idées).
- VOILQUIN Jean (traduction, préface et notes), *Les penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- WARTELLE André, « Remarques sur la musique grecque et ses modes », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1993, pp. 219-225

Ouvrages généraux :

- AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le livre de poche, 1993.
- TLFi : *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Jupiter, 1969, 1982.
- LECLANT Jean, *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, PUF, 2005.

Autres :

- TILLEUIL Jean-Louis, *Cours de littérature et images contemporaines*, Université catholique de Louvain, notes personnelles, 2017.

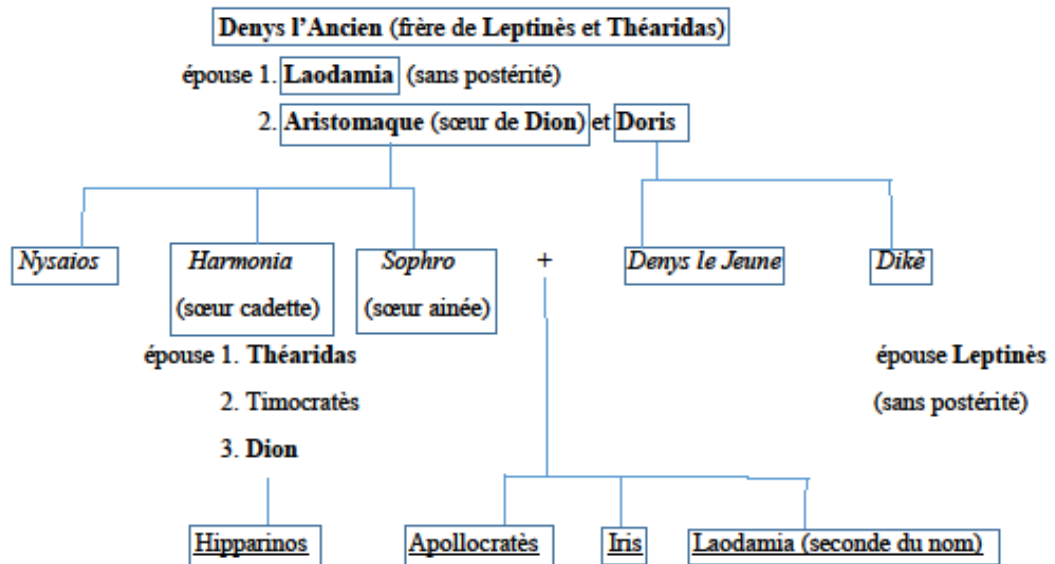
Table des matières

Introduction	5
Chapitre I : Une quadruple clôture	9
1. La citadelle d’Ortygia : la clôture spatiale	9
2. La chair comme rempart : la clôture corporelle	12
3. L’inceste : la clôture relationnelle	18
4. Des préceptes carcéraux : la clôture métaphysique	24
Chapitre II : Un possible décroisonnement	31
1. La vanité de la clôture	31
2. Correspondances	34
2.1. Analogies entre les règnes humain, végétal et animal	34
2.2. Analogies entre plusieurs niveaux de récit.....	37
3. Casuistique de la fuite	43
3.1. Le cas de Sophro	45
3.2. Le cas d’Harmonia	48
3.3. Le cas de Laodamia.....	52
3.4. Rejet du jardin d’enfance	60
Chapitre III : Un décroisonnement illusoire ?	63
Chapitre IV : Figures spatiales et temporelles de fermeture et d’ouverture.....	69
1. Le jeu de balle	69
2. Une temporalité paradoxale.....	74
2.1. La chronologie	75
2.2. L’« instant-éternité »	77
2.3. La menace du passé.....	82
2.4. Un futur compromis	83
Chapitre V : La clôture du sens	85
1. Allusions méta-narratives.....	85
1.1. Diagnostics et pronostics.....	87
1.2. Mises en abyme.....	92
2. La question de l’hermétisme	100
Conclusion	103
Bibliographie.....	109
Table des matières	115

Annexe	117
---------------------	------------

Annexe

Arbre généalogique de la famille de Denys l'Ancien



Légende :

- En gras : première génération
- En italique : deuxième génération
- Souligné : 3^{ème} génération

