

Les procédés narratifs et la question de la vision dans *Tous les Hommes sont mortels* de Simone de Beauvoir

Yasue IKAZAKI

Introduction

"Parmi les cinq sens, il y en avait un que je plaçais, de loin, au-dessus de tous les autres : la vue. Malgré mon goût pour la conversation, j'étais stupéfaite quand j'entendais dire que les sourds sont plus tristes que les aveugles ; je trouvais même le sort des gueules cassées plus acceptable que la cécité et, s'il m'avait fallu choisir, j'aurais sans hésiter renoncé à avoir un visage pour garder des yeux.¹" Voilà la préférence de la vue que Simone de Beauvoir accorde dans *La Force de l'âge*. En effet, la description du début de *L'Invitée*, qui repose sur la vision de Françoise se considérant comme témoin absolu et privilégié du monde, évoque la prédominance de la vue dans son rapport avec le monde. Dans *Les Belles Images*, le lecteur suit à n'en plus finir les objets qui se reflètent dans le regard de Laurence, comme s'il s'agissait d'une série de photogrammes. Par ailleurs, les héroïnes des dernières nouvelles sont des femmes, enfermées dans l'altérité, privées de la vision fondée sur leur véritable soi. Les œuvres de Beauvoir figurent la vision, à la fois au sens propre et figuré, de leurs personnages. Les procédés narratifs sont indissociables du point de vue que portent le narrateur ou le porteur de vision. En se livrant à des activités créatrices énergiques, Beauvoir se renouvelle dans chaque roman et déploie divers procédés narratifs quasi expérimentaux.

Or, son troisième roman sur lequel nous nous pencherons particulièrement, *Tous les Hommes sont mortels*, est unique dans l'œuvre beauvoirienne : le roman fantastique qui embrasse l'histoire européenne sur une période de plus de 600 ans, l'histoire vécue par un homme immortel, Fosca. A travers les cinq parties, son rôle évolue : il est d'abord roi de Carmona, cité d'Italie, ensuite Eminence grise de Charles Quint ; il visite le Nouveau Monde ; après être rentré dans le Paris du XVIII^e siècle, il consacre sa vie à ses recherches ; enfin il passe l'époque de la Monarchie de Juillet comme citoyen aux côtés du prolétariat.

Dans l'essai philosophique *Pyrrhus et Cinéas*, Beauvoir raconte : "Je n'agis qu'en assumant les risques de cet avenir ; ils sont l'envers de ma finitude et je suis libre en assumant ma finitude²". Immortel, n'ayant donc pas de finitude, le héros Fosca perd petit à petit sa liberté, contrairement à ce qu'il avait pensé au début. Il semble que l'on retrouve dans ce roman des éléments qui reflètent fidèlement cette philosophie. Pourtant, plus tard, Beauvoir critiquera le roman qui défend simplement une thèse philosophique, dans

L'existentialisme et la sagesse des nations : "Le roman ne se justifie que s'il est un mode de communication irréductible à tout autre³⁾". Dans l'œuvre littéraire *Tous les Hommes sont mortels*, nous aborderons donc les procédés narratifs et la particularité de la vision des personnages principaux qui doivent éclairer ses aspects fondamentaux.

1. Le rôle de la narration à la troisième personne

Hormis la narration à la troisième personne dans le prologue qui comporte trois chapitres, et l'épilogue, il s'agit de la narration de Fosca à la première personne. A la fin de chaque partie (sauf à la fin de la cinquième partie), on trouve un bref passage à la troisième personne, la conversation entre Fosca et Régine. La coexistence de deux sortes de narrations : celle à la première personne et celle à la troisième personne, nous évoque le procédé du roman précédent, *Le Sang des autres*⁴⁾. Pourtant, par rapport à ce dernier, dont la variation narrative marque plusieurs dimensions psychologiques du narrateur, les deux sortes de narrations de *Tous les Hommes sont mortels*, qui créent deux espaces narratifs distincts, semblent servir à une sorte de mise en scène du roman.

Le point de vue de la narration à la troisième personne est focalisé sur une des héroïnes, Régine.⁵⁾ Dans le prologue de ce roman fantastique, le lecteur découvre progressivement Fosca, son immortalité, à travers les yeux de Régine, c'est-à-dire à travers son "hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁶⁾".

Actrice de théâtre, Régine est quelqu'un qui a un fort désir de s'estimer, en cherchant toujours son image dans les yeux des autres.⁷⁾ Regardons l'incipit qui marque bien ce caractère :

Le rideau se releva; Régine s'inclina et sourit; sous les lumières du grand lustre, des taches roses papillotaient au-dessus des robes multicolores et des vestons sombres; dans chaque face, il y avait des yeux, et au fond de tous ces yeux, Régine s'inclinait et souriait[...]. (T, p.13)

Elle veut être toujours présente aux autres. Car la valeur de sa présence se définit relativement à celle des autres. Ainsi elle se demande :

«Pourquoi suis-je ainsi faite? pensa Régine. Quand des gens vivent, quand des gens aiment et sont heureux autour de moi, il me semble qu'ils m'assassinent.» (T, p.17)

Comme s'il s'agissait d'un des portraits féminins (La Narcissiste) que Beauvoir présente plus tard dans *Le Deuxième Sexe*, le personnage de Régine et l'utilisation fréquente du "miroir" se correspondent très bien : elle a sans cesse besoin de vérifier son image à elle-même.⁸⁾ Citons un exemple :

Elle[=Régine] sortit une petite glace de son sac et feignit de rectifier l'arc de ses lèvres; elle avait besoin de se voir; elle chérissait son visage; elle aimait la nuance vivante de ses cheveux blonds, la dureté hautaine du grand front et du nez, l'ardeur de sa bouche, la hardiesse des yeux bleus; elle était belle, d'une beauté si âpre et si solitaire qu'elle étonnait d'abord. (T, p.16)

De même, pour elle, le regard des autres n'est que le miroir qui lui sert à refléter son image.

Elle[=Régine] regarda au fond des yeux de Roger sa toute petite image, avec la toque de fourrure sur ses cheveux blonds : «Rien de plus que mon reflet dans un miroir.»
(T, p.69)

Citons d'autres exemples :

Elle[=Régine] traversa le studio; elle sentait sur sa nuque le regard de Dulac; il appréciait en connaisseur le galbe des jambes, la rondeur de la taille, la souplesse de la démarche : un maquignon. (T, p.37)

— Est-ce que je[=Régine] suis en beauté ce soir?

Annie l'examina d'un œil critique :

— Je vous aime mieux avec les nattes. (T, p.38)

Ainsi, on peut dire que Régine est un personnage qui multiplie des images autour d'elle.⁹⁾ Ambitieuse, en étant avec Fosca, elle pense à pouvoir acquérir la même vision qui dépasse

celle des mortels. Néanmoins, quand elle adopte les yeux de Fosca, elle commence au contraire à se perdre :

— Ah! dit-elle [=Régine] en riant, quelle comédie! [...]

Elle montra Fosca du doigt en riant toujours.

— J'y vois par ses yeux.

Son rire se cassa. Par ses yeux, elle transperçait cette nouvelle comédie, la comédie du rire lucide et des mots sans espoir. (T, pp.106-107)¹⁰⁾

Finalement elle est davantage obligée de réaliser qu'elle aussi, n'est qu'un être limité : "Un brin d'herbe (T, p.112)". C'est à travers cet effondrement de la vision de Régine que le lecteur découvre Fosca et l'observe de l'extérieur. Ce qui jette une passerelle sur le texte principal du roman.

Or, la narration à la troisième personne, dont le point de vue est focalisé sur une mortelle, Régine, marque une futilité par contraste avec celle à la première personne de Fosca, immortel. Car, il faut signaler la grande différence de nombre de pages entre le prologue et l'épilogue : la fin du roman n'est qu'un bref passage. Il s'agit, malgré l'aspiration de Régine, d'une vision qui ne résiste plus à celle de Fosca.

2. Particularité de la vision de Régine

Comme la vision d'Hélène du *Sang des autres*, ce qui caractérise la vision de Régine est le souvenir d'enfance qui ressucite souvent en elle. La méchanceté capricieuse de Régine contre ceux qui ont l'air satisfait et heureux est étroitement liée à la vision de l'enfant orgueilleuse qu'elle était. Régine est fidèle à son enfance, aux promesses de petite fille ardente qu'elle s'est faites : être aimée et célèbre. Voici le rapport privilégié qu'elle souhaitait avec Dieu.

Souvent jadis elle[=Régine] avait prié ainsi aux jours de détresse ; et Dieu lisait en elle, il lui donnait toujours raison; en ce temps-là, elle rêvait de devenir une sainte, elle se flagellait, elle dormait la nuit sur le plancher. Mais il y avait trop d'élus au ciel, trop de saintes. Dieu aimait tous les hommes, elle ne pouvait pas se satisfaire de cette bienveillance indistincte; elle avait cessé de croire en lui. (T, p.25)

Ne pouvant plus se satisfaire de l'égalité devant Dieu, elle aspire à être aimée d'une façon distincte des autres. Elle considère donc Fosca comme un dieu qui remplit son goût de l'absolu.

C'est un homme avec des mains et des yeux, mon compagnon, mon amant : et cependant il est immortel comme un dieu. (T, p.79)

Ainsi, elle presse Fosca de questions comme le ferait un enfant croyant qu'il a réponse à toutes les questions ; elle veut qu'il reconnaisse qu'elle est différente des autres.¹¹⁾ On remarque ici qu'il y a une opposition entre la vision d'enfant de Régine et la vision d'un adulte représenté par un homme immortel.

Lorsque Régine fait un tour à la campagne avec Fosca, on voit ressurgir la nostalgie de son enfance.¹²⁾

Avec émotion, elle reconnaissait les prairies en fleurs, les fils barbelés sous lesquels elle se glissait à plat ventre, la pêcherie aux eaux moussues ; tout était là, si proche : son enfance, le départ pour Paris, le retour ébloui. Lentement elle fit le tour du parc qu'enfermaient des palissades blanches. La petite porte était barricadée, la grille fermée. Elle sauta par-dessus la barrière : «Une seule enfance, une seule vie, ma vie.»
(T, p.91)

Elle essaie d'imposer ce lyrisme à Fosca qui, pourtant, le refusera avec indifférence. Le regard d'un homme né au XIII^e siècle, ne reconnaît que deux catégories d'être humain : d'une part les hommes qui sont utiles à la guerre, et d'autre part les femmes et les enfants qui ne le sont pas. La vision sèche de Fosca qui nivelle tout n'arrive pas à partager le souvenir d'enfance que Régine considère comme la source de son identité, de sa vie unique.

3. Nature de la narration à la première personne de Fosca

On assiste maintenant à un récit autodiégétique¹³⁾ par le narrateur-protagoniste, Fosca. On remarque tout de suite que cette narration se distingue par une particularité par rapport, par exemple, à celles du journal de Chantal, du monologue de Mme Vignon dans le recueil *Quand prime le spirituel* ou celle de Blomart dans *Le Sang des autres*¹⁴⁾. L'auteur explique dans *La Force des choses* qu'il s'agit du regard de Dieu:

Son regard dévaste l'univers : c'est le regard de Dieu, tel que je le refusai à quinze ans, le regard de Celui qui transcende et nivelle tout, qui sait tout, peut tout, et change l'homme en ver de terre. Ceux qu'il approche, Fosca leur vole le monde, sans réciprocité ; il les jette dans la désolante indifférence de l'éternité.¹⁵⁾

Ainsi, malgré la narration à la première personne, son point de vue garde des distances à l'égard de l'histoire qu'il a vécue. C'est ce refus de l'intimité avec ce qu'il raconte qui s'écarte de la mauvaise foi de Chantal et de Mme Vignon, ou de l'élan psychologique chez Blomart. En traitant le récit de plus de 600 ans¹⁶⁾, il semble que la narration de Fosca accorde la priorité au déroulement de l'action plutôt qu'au comportement du narrateur lui-même. Citons un exemple :

Cependant un dimanche matin, tandis qu'il[=Orlando Rienzi] écoutait la messe dans la cathédrale, les soldats de son escorte ayant été soudoyés, quatre jeunes gens s'élançèrent vers lui et lui tranchèrent la gorge : c'était Jacques d'Agnolo, Léonardo Vezzani, Ludovic Pallaïo et moi-même. (T, p.120)

Le comportement du narrateur en tant que héros se cache donc derrière la narration du récit. En effet, la narration de Fosca, qui est un récit en analepse¹⁷⁾, ne permet aucune anticipation. Par exemple, le narrateur qualifie d'abord de menteur le mendiant qui lui apporte l'élixir de l'immortalité, alors que ce que disait ce dernier se révèle vrai plus tard.

Je[=Fosca] dévisageai le mendiant ; certainement il mentait. (T, p.134)

Il[=le mendiant] avait menti. Ma tête bourdonnait, un étau serrait ma poitrine ; j'allais mourir, les Génois jetteraient aux chiens mon corps gonflé ; comment avais-je cru ce conte insensé? (T, p.147)

Par conséquent, la conscience du narrateur évolue au fur et à mesure du déroulement.¹⁸⁾ La direction allant toujours du passé à l'avenir, il n'y a ni intervention ni commentaire du point de vue postérieur. La narration à la première personne de Fosca se caractérise par un désir net et constant d'avancer.

4. Changement de séquence qui fait songer à un film à sketches

Enfin, mentionnons quelques effets optiques qui côtoient les techniques cinématographiques, dûs à la structure du roman. Les cinq parties sont séparées par un bref passage de la conversation entre Fosca et Régine. Chaque partie traitant une scène, une époque différentes, la structure du roman donne l'apparence d'un film à sketches. Regardons maintenant les incipits de chaque partie. La première partie commence par le passé composé d'une façon autobiographique :

Je suis né en Italie, le 17 mai 1279, dans un palais de la ville de Carmona. (T, p.117)

Les deuxième et troisième parties commencent par l'imparfait en décrivant respectivement Pise et le marécage de l'Amérique du Nord :

Sur les quais poussiéreux de l'Arno, des soldats allemands marchaient à pas lourds au milieu des Pisans qu'ils dominaient de la tête; l'ancien palais des Médicis était rempli du bruit de leurs éperons et de leurs bottes. (T, p.231)

J'avançais droit devant moi à travers le marécage qui se déployait à perte de vue; le sol spongieux s'enfonçait sous mes pieds et les joncs crachaient des gouttes d'eau avec un faible soupir; le soleil se couchait à l'horizon; au fond, des plaines et des mers, et derrière les montagnes, il y avait toujours un horizon, et chaque soir le soleil se couchait. (T, p.323)

Ainsi, avec le bruit de pas des soldats et du marécage, ces commencements évoquent un mouvement lent de caméra de l'arrière-plan au premier plan.

Par ailleurs, la quatrième partie qui est le rêve du narrateur, et la cinquième partie commencent par un passé simple :

Je me mis à courir, mon cœur battait à tout rompre; [...]. (T, p.363)

Quelque part au fond des couloirs, un tambour se mit à battre et tous les regards se tournèrent vers la porte. (T, p.445)

Ces deux incipits in medias res créent un effet de sensation du réel, en entrant directement dans la scène.

De même, dans ce roman, se remarquent quelques autres procédés cinématographiques. Par exemple, le début de la séquence commence souvent directement par une conversation¹⁹⁾, créant également un effet de réel.

Un autre procédé caractéristique est le flash-back, surtout dans la cinquième partie. Les images de Tancredi, premier fils de Fosca, d'Antoine, son deuxième fils, du paysage de Carmona, de Marianne, une de ses femmes, reviennent plusieurs fois du passé. Les voix de certains personnages du passé sont répétées aussi : celle du moine : «Ce que tu[=Fosca] as fait n'est rien.» (T, p.155, p.175); celle de Catherine : «Ne bois pas!» (T, p.140, p.215); celle de Marianne : «Essaie de rester un homme parmi les hommes»(T, p.434, p.459, p.501), etc. Vers la fin, ces flash-back commencent à se superposer aux cris de l'insurrection de peuple qui est le point culminant du roman.

Conclusion

Nous avons regardé ci-dessus la coexistence de deux sortes de narration et la particularité de la vision des protagonistes. A travers cette analyse, nous avons vu émerger quelques caractéristiques qui marquent l'essentiel du roman : la narration à la troisième personne d'une mortelle et celle à la première personne d'un immortel contrastent ; l'opposition entre les deux visions de ces protagonistes est aussi sensible ; enfin, quelques effets optiques, notamment la forme du roman et le changement de séquence génèrent des effets cinématographiques. On voit bien que la technique beauvoirienne est indissociable des effets concernant la vision. Ces procédés, expression de la nécessité intérieure de l'œuvre, mettent en relief l'originalité de Beauvoir.

Notes

Pour écrire ce texte, j'ai repris une partie de mon mémoire de D.E.A. intitulé *Sur les procédés narratifs et le problème de la vision dans les œuvres romanesques de Simone de Beauvoir*, soutenu dans l'Université de Lille en 1999. Pour les textes de *Tous les Hommes sont mortels*, les citations sont faites à partir de l'édition de Folio tirage 1998, avec l'abréviation "T" .

- 1) Simone de BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p.86.
- 2) Simone de BEAUVOIR, *Pyrrhus et Cinéas*, Gallimard, 1944, p.365.
- 3) Simone de BEAUVOIR, *L'existentialisme et la sagesse des nations*, Nagel, 1986, 1948, première édition, p.89.
- 4) Voir notre article : *Sur l'alternance entre la narration à la première personne et celle à la troisième personne, notamment dans le cas du roman de Simone de Beauvoir : "Le Sang des autres"* ,Etudes de langue et littérature françaises (Société japonaise de Langue et Littérature françaises, région Chugoku et Shikoku), N° 21, pp.1-8.
- 5) Certains passages nous semblent quand même dépasser sa vision :

Il y avait de l'amour dans ses yeux[=de Fosca], et quelque chose aussi qui ressemblait à de la pitié. (T, p.75)

Le visage de Fosca s'assombrit; il semblait se rappeler un souvenir désagréable.

(T, p.78)
- 6) Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, Collection Points, p.29.
- 7) Terry Keef analyse ce personnage :

Régine appartient à la ligne des personnages du roman de Beauvoir (Elisabeth, Denise, Paule) qui sont privés de réciprocité avec les autres, et dont les ambitions en tant qu'artistes d'une façon ou d'une autre font défaut. (Notre traduction)

Terry KEEF, *Simone de Beauvoir*, Macmillan Press LTD, 1998, p.82.

Il faut signaler aussi que ce roman traite du même milieu que *L'Invitée* (celui du théâtre) et que l'on a l'impression que, dans ce roman, l'auteur met en lumière les personnages secondaires et cachés de *L'Invitée*. Nous rapprochons donc Régine, personnage qui appartient au milieu du théâtre, aussi de Canzetti et d'Eloy, les personnages féminins de *L'Invitée*.
- 8) Voir, Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949, 3. Justification, chapitre IX La narcissiste. Il va de soi que le miroir est un outil indispensable pour les narcissistes. De plus, Beauvoir affirme que pour les femmes narcissiques, faire du théâtre est le moyen le plus efficace de satisfaire leur sentiment.
- 9) Voir les pages suivantes où apparaissent les mots "miroir", "glace" ou "les yeux" qui jouent un rôle identique : p.13, p.16, p.37, p.38, p.54, p.55, p.69, p.95, p.101, p.102, p.104.
- 10) Beauvoir évoque, dans *La Force des choses*, l'épisode de "comédie" qui est commun entre Régine de *Tous les Hommes sont mortels* et Elisabeth de *L'Invitée*.

Simone de BEAUVOIR, *La Force des choses*, Gallimard, 1963, p.78.

11) On remarque que le rapport entre Régine et Fosca est identique à celui qui existe entre Hélène et Jean Blomart du *Sang des autres*.

J'essayais[=Jean Blomart] de répondre de mon mieux à ses questions[=d'Hélène] ; elle me harcelait de questions : on aurait dit qu'elle me prenait pour Dieu le Père.

Simone de BEAUVOIR, *Le Sang des autres*, Gallimard, 1944, l'édition de Folio tirage 1996, p.92.

12) Beauvoir transmet ici une partie de ses propres souvenirs d'enfances qu'elle exposera plus tard dans ses *Mémoires*. Voir Jacques DEGUY, *Simone de Beauvoir : La quête de l'enfance, le désir du récit, les intermittences du sens*, in *Revue des Sciences Humaines* N°222 avril-juin, 1991, p.72.

13) Voir Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil, 1972, p.253 et Philippe LEJEUNE *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, 1996 (nouvelle édition augmentée), p.18.

14) Elizabeth Fallaize explique la différence entre la narration de Fosca et celle de Jean Blomart du *Sang des autres* sur le plan psychologique de deux narrateurs :

Une différence encore plus importante réside dans la fonction narrative : alors que Blomart comme narrateur est harcelé de doutes et focalise sa narration sur son propre dilemme, l'opinion de Fosca est déjà bien faite au début de sa narration. La narration de Blomart évalue et interprète constamment son passé, en passant d'un sujet à l'autre selon l'écoulement de la conscience ; Fosca, par ailleurs, intervient rarement dans sa narration, en se situant de le plus loin possible de la linéarité des événements et du développement de sa pensée qui les concerne. (Notre traduction)

Elizabeth FALLAIZE, *The Novels of Simone de Beauvoir*, Routledge, 1988, p.69.

15) Simone de BEAUVOIR, *La Force des choses*, Gallimard, 1963, p.78.

16) On remarque une immense variabilité sur la vitesse de ce récit : tantôt le récit transcrit la conversation entre les personnages, tantôt il omet l'écoulement du temps en quelques lignes telles que «J'ai dormi soixante ans»(T, p.525). Voir Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, V : Vitesse, pp.22-25.

17) De plus, en pensant que toute l'amplitude de la narration de Fosca reste extérieure à son début ou même au prologue, on pourrait qualifier cette analepse d'*externe*. Citons l'expression de Gérard Genette :

Les analepses extérieures, du seul fait qu'elle sont externes, ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier, qu'elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel «antécédent»[...].

Cette analepse même se distingue de la prolepse de la narration de Blomart dans *Le Sang des autres*, qui foisonne de pleines anticipations.

Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil, 1972, p.91.

18) Ce procédé fait songer à celui de *Mémoires d'une jeune fille rangée*(1958).

19) Voir : p.157, p.269, p.276, p.312, p.461, p.506.