Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 67 (2020)

Heft: 1: Fascicule français. Pascale Kramer : lectures plurielles

Artikel: Réalités réfléchies dans l'Implacable Brutalité du réveil

Autor: De Testa, Ariane

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-882507

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

versants

Réalités réfléchies dans *L'Implacable Brutalité du réveil*

Ariane de Testa
Université de Zurich

Abstract : Le présent article propose une réflexion sur la place des images et du regard d'autrui dans la constitution de l'identité d'Alissa, le principal personnage féminin de *L'Implacable Brutalité du réveil*.

Keywords : Pascale Kramer, roman contemporain, image, photo, *L'Implacable Brutalité du réveil*

Lire Pascale Kramer, c'est une exploration de ce qu'il y a d'universel dans l'expérience de la souffrance. Cette expérience se fait à travers les contingences d'un vécu individuel, d'un regard et d'un point de vue particuliers. Dans *Les Vivants* (2000), un jeune couple perd ses enfants dans un tragique accident ; *Autopsie d'un père* (2016) ausculte le suicide d'un intellectuel de gauche qui a évolué vers une position de droite, à travers le point de vue de sa fille ; *Une famille* (2018) traite du vide laissé par un jeune homme – un frère, un fils – qui se noie dans l'alcool. Dans *L'Implacable Brutalité du réveil* (2017), Kramer met en scène le malaise entre ce qui est et ce qui paraît : Alissa, une jeune maman, souffre des dissonances entre les diverses attentes de la société et d'elle-même – en tant que femme, mère, épouse, fille, amie. Pour mettre en scène la crise d'identité de la protagoniste, résultat d'une confrontation d'images conflictuelles, le roman a recours à de nombreuses figurations du reflet de la réalité : piscine, miroir, photographies, regards. Ce sont ces figurations qui feront l'objet de notre analyse.

Le ciel renversé

L'importance du reflet de la réalité s'annonce dès les premières lignes du roman. L'incipit fixe un cadre spatio-temporel dans une volonté de peindre un décor suburbain de 2004 – le temps des jeans taille basse et des lunettes de soleil à la Paris Hilton – et la langueur d'un été californien au bord d'une piscine :

> Tout était absolument calme. La surface presque immobile de la piscine berçait le reflet du ciel et des galeries. Alissa y poussa du bout du pied un sachet de bonbons que quelqu'un avait laissé traîner dans les galets le long du mur des remises (Kramer 2017 : 9).

DOI 10.22015/V.RSLR/67.1.7 *Versants 67:1, fascicule français, 2020, pp. 47-54.*

L'infini – l'absolu – du ciel, espace traditionnel des rêves et des idéaux, se voit ici réduit aux dimensions de la piscine. Le haut et le bas coïncident, l'atmosphère se contracte : le ciel devient deux-dimensionnel, horizontal, plat, une « surface presque immobile ». Il est plaqué en bas du décor, aux pieds d'Alissa. Au lieu de la vie qu'on lui avait promise dès son enfance, un rêve américain du bonheur parfait, consistant en l'occurrence à être une très jeune maman et à former un couple magnifique, la vision du ciel dans la piscine suscite des sensations de cloisonnement, de réduction, de déception. La mise en perspective renversée de la réalité par la surface de la piscine permet à l'instance narrative de rendre compte, dès le début, du sentiment de désenchantement d'Alissa, sentiment confirmé par le « sachet de bonbons » qui jonche le sol et vient souiller, en quelque sorte, la pureté aseptique du lieu.

Miroir, miroir

L'occurrence de la figure du miroir, surface réfléchissante par excellence, nous permet de poursuivre nos réflexions. Apprenant que sa mère a rencontré un autre homme et qu'elle a l'intention de divorcer, Alissa commence à douter du bonheur de son propre couple et se rappelle une scène de son enfance :

> Cela avait toujours été Alissa la beauté, la choyée. D'aussi loin qu'elle se souvenait, chaque soir de son enfance rue Denslow, après lui avoir brossé les cheveux devant le miroir de sa chambre, sa mère lui mettait un peu de son parfum pour la nuit en lui murmurant que c'était une grâce pour la vie d'être ravissante comme elle l'était. Son regard ne s'arrêtait jamais longtemps sur sa propre image émaciée par les jeûnes ; il se glaçait alors d'une sorte de déplaisir qui fascinait Alissa, la comblait, comme une garantie sur l'amour dont elle serait toujours choyée. Et voilà que quelque chose s'inversait, lui échappait, quelque chose qu'elle n'arrivait pas encore à définir (Kramer 2017 : 15-16).

L'adverbe « toujours », l'indication temporelle « chaque soir », ainsi que l'emploi de l'imparfait traduisent la répétition, l'habitude et confèrent à la scène du brossage des cheveux un caractère rituel. Le double prisme du miroir et du souvenir provoque de la part d'Alissa une nouvelle interprétation de cette scène. Par la double mise à distance de la réalité, d'un côté sur l'axe temporel du souvenir, et, de l'autre, à travers le reflet du miroir, Alissa prend conscience de ses sentiments dans un espace de dialogue entre reflet et réalité, passé et présent. À posteriori, l'« amour » entre mère et fille se découvre comme un sentiment ambivalent, d'affection, certes, mais aussi de jalousie. Contente à l'époque du déplaisir de sa mère vis-à-vis de sa propre image,

Alissa se rend maintenant compte d'un retournement de situation. Un retournement qui implique une sorte de dépendance, comme si le plaisir de l'une se nourrissait de la souffrance de l'autre. Cette scène évoque celle du miroir magique de Blanche-neige qui, interrogé tous les matins, assure à la Reine qu'elle est la plus belle, jusqu'au jour où c'est Blanche-Neige qu'il considère comme étant la plus jolie du pays. Ce rapport intertextuel qui rapproche le roman du conte de fée, laisse présager un certain danger inhérent à la beauté. La description de la mère d'Alissa, « *émaciée par les jeûnes* », de son visage « gla[cé] », ainsi que les « murmures » qui font penser à une incantation, renforcent l'image de la mère dans le rôle de la marâtre, image qui semble encore confirmée par la vaporisation du parfum : la mère transmet son odeur à Alissa comme si elle voulait intégrer sa fille dans sa propre aura et l'empêcher ainsi de développer sa propre identité[1].

On serait également tenté de voir dans cette scène une reprise du mythe de Narcisse. Ce mythe, on le sait, met en scène l'emprisonnement d'un sujet dans l'image et la dépersonnalisation qui en résulte. Amoureux de son propre reflet, Narcisse ne peut s'arracher à celui-ci, au point de trouver la mort. Dans l'abstraction du monde réel, Narcisse idéalise son reflet jusqu'à devenir prisonnier du miroir liquide, d'une dimension plate, sans relief. Dans le passage cité de *L'Implacable Brutalité du réveil*, les emplois répétés de l'adverbe « toujours », la réitération du verbe « être » sous ses multiples formes (en particulier à l'infinitif, mode a-temporel par excellence), la tournure « pour la vie » et le substantif « garantie » sont autant d'éléments qui semblent figer l'image de la beauté d'Alissa, impression soulignée par le verbe « glaçait » qui évoque l'idée de conservation. La juxtaposition de propositions enchâssées infinitise la scène et produit un effet d'arrêt sur image. Si Narcisse est prisonnier de son reflet et ne peut pas s'arracher à lui, le reflet d'Alissa semble figé dans le temps et empêcher ainsi tout développement de la personnalité.

Clichés

Les photographies constituent un véritable *leitmotiv* dans le roman et permettent d'articuler, elles aussi, le rapport conflictuel entre idéal et réalité.

Dès le début du texte, il est question de « la ronde des photos de mariage » qui s'affiche comme fond d'écran sur l'ordinateur d'Alissa et de Richard :

1 La scène n'est pas sans rappeler le « stade du miroir » décrit par Jacques Lacan (1966), rapprochement qui, a contrario, nous confirmerait dans l'idée que la mère d'Alissa empêche le développement de l'identité de sa fille.

> Sur l'ordinateur resté allumé dans un coin de la pièce s'égrenait la ronde des photos de mariage, ce sempiternel bonheur : elle et lui en blanc cassé sur la plage de Topanga, dans une lumière de fin d'automne qui noircissait la mer (Kramer 2017 : 24).

Une perspective allégorisante de la lumière semble guider la description des clichés observés. Malgré l'affirmation d'un état euphorique, la lumière y jette des notes dissonantes. L'impureté du « blanc cassé » et le noircissement de la mer ne sont-ils pas la prémonition d'un renversement émotionnel ? Au premier plan se figure donc le bonheur apparent, au second, une lumière mourante. L'expression même du « sempiternel bonheur » semble traduire la lassitude d'Alissa devant le reflet figé de son couple.

Un peu plus loin, « la ronde des photos » réapparaît : « Sur l'ordinateur resté allumé s'*égrenaient toujours ces mêmes images* d'elle et de lui, ce monde hypnotisant d'avant le réveil » (42). Appartenant à l'isotopie religieuse, le verbe « s'égrener » confère à « la ronde des photos » un caractère sacral et conjuratoire, pourtant déconstruit par le douloureux « réveil » d'Alissa à la réalité.

L'écran d'ordinateur apparaît une troisième fois dans le roman. Mais, cette fois-ci, les photos sont différentes :

> [...] l'écran sur lequel les photos d'Una avaient remplacé celles du mariage se voyait depuis l'escalier. Alissa n'avait pas imaginé qu'une vie sans elle aurait le temps de s'organiser pendant sa courte absence. Elle s'efforça pourtant de se montrer confiante et gaie, comme s'il était encore possible de faire naître des illusions avec lesquelles vivre sans se poser de questions (150).

Un épisode de fièvre de la petite avait forcé Alissa à passer trois jours à l'hôpital avec Una. C'est à leur retour de la clinique qu'elle remarque que Richard avait remplacé les photos du couple diffusées jusqu'alors par celles du bébé, un changement qui est vécu par Alissa comme une forte perturbation. Elle fait néanmoins des efforts pour « se montrer confiante et gaie », essayant, ici encore, de se conformer à l'image d'une jeune maman fière de son bébé.

Les photographies ont donc, dans le roman, une double fonction : elles servent d'une part à fixer un idéal auquel Alissa essaie de correspondre, et, de l'autre, elles lui permettent, par contraste, de prendre conscience de ses véritables sentiments face à la réalité.

La séparation annoncée de ses parents déclenche en elle des réactions complexes auxquelles le lecteur a accès grâce à des passages introspectifs comme le suivant, où il est encore question d'une photographie :

> Le temps du choix était passé, mais avait-elle seulement choisi ? Ne s'était-elle pas simplement conformée à l'incroyable béguin de sa mère pour Richard, à la légende de leur couple, qu'on disait le plus sexy du campus, à l'envoûtement de la grande photo prise par Audrey six ans plus tôt sur la plage de Santa Monica : lui la couvrant de ses épaules rousses, ses dents écartées mordant son oreille, elle appuyée sur les coudes, ses mains en corolle soutenant son visage doré au nez un peu long, aux doubles fossettes prolongeant la pulpe claire et luisante de son sourire. Mais puisqu'il fallait désormais compter avec la rivalité, Alissa répondait à sa mère que tout allait bien entre Richard et elle, et l'espace d'un instant, cette affirmation sembla s'imposer d'elle-même (39).

La question initiale du choix nous invite à rapprocher *L'Implacable Brutalité du réveil* de la réflexion existentialiste. Rappelons les célèbres phrases de Sartre : « Le choix est possible dans un sens, mais ce qui n'est pas possible, c'est de ne pas choisir. Je peux toujours choisir, mais je dois savoir que si je ne choisis pas, je choisis encore » (1970 : 73). Alissa comprend peu à peu qu'elle s'est probablement « conformée à l'incroyable béguin de sa mère pour Richard [...] » et a ainsi volontairement laissé passer « le temps du choix ». Elle sent qu'elle devrait assumer la responsabilité de ses propres décisions, même si elle n'avait fait que suivre, ici encore, les désirs de sa mère. Le semblant de réponse proposé à la question du choix commence comme une interrogation : « Ne s'était-elle pas simplement conformée [...] », mais débouche en une longue phrase assertive, comme si une force affirmative venait se superposer à un véritable questionnement. Cette construction syntaxique traduit parfaitement l'état d'esprit d'Alissa : l'élan de lucidité qui permettrait l'auto-réflexion, déclenchée par le début interrogatif de la phrase, est terrassé par le point à la fin.

Au milieu de cette longue phrase, les deux points introduisent une *ekphrasis*, la description d'une photo, en l'occurrence, qui permet au lecteur de porter son regard, pendant un temps, non plus sur le déroulement de l'action, mais sur une image : la mise en scène de la « légende du couple » formée par Alissa et Richard. Partant d'un questionnement sur les choix d'Alissa, le regard du lecteur est guidé vers une photo qui fige une certaine représentation de la réalité. Le choix du pronom impersonnel dans la description du couple « qu'on disait le plus sexy du campus » rapproche le lecteur de l'opinion générale et efface les marques de subjectivité dans une sorte de valeur absolue. La description de la scène semble s'éterniser, non seulement par la longueur de la construction phrastique, mais également par la profusion de gérondifs. En cela, elle mime un emprisonnement du temps et de l'espace. On peut rapprocher l'impression ainsi produite de l'idée de Denis Roche, selon qui la photographie, « c'est le temps et l'espace réduits à leur plus simple expression ; on est déjà enfermé dans la chambre et puis on est de

Versants 67:1, fascicule français, 2020, pp. 47-54.

nouveau enfermé dans le cadrage » (1982 : 86). Selon Roland Barthes, ce qui est inhérent à la photographie, c'est la preuve de l'existence de ce qui a été photographié : « [...] je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc : "*Ça-a-été*" » (1980 : 120). Si la Photographie fige ce qui « a été », elle permet en même temps une prise de conscience par rapport à une temporalité passée, elle montre ce qui « a été » et qui n'est plus. *La Chambre claire* nous l'apprend : dans chaque photo, il y a la mort. Dans la photo que regarde Alissa – et le lecteur avec elle –, le *punctum* qui la saisit semble bien être que le couple, tel qu'il « a été », va mourir, ou est peut-être déjà mort.

Le contraste entre ce que montre la photo et la réalité est *évoqué* dans une autre scène encore, qui décrit l'acte même de la prise de vue photographique. Quand Alissa retrouve ses amies et anciennes collègues de travail pour leur présenter son bébé autour d'un café, Kathy, l'une des jeunes femmes présentes, profite du moment pour 'immortaliser' leur entrevue :

> Kathy lui attrapa les épaules et pressa sa tempe contre la sienne en lui signalant l'appareil photo au bout de son bras tendu. L'espèce de sauvagerie de ce geste déconcerta Alissa. Sa témérité commençait à faiblir, pourtant, sur l'écran, son visage riait d'une légèreté délicieuse au-dessus de la petite tête d'Una presque complètement enfouie sous le jaune du T-shirt et du bonnet de coton (52).

Le passé simple de la première phrase traduit la vitesse avec laquelle est pris le *selfie*. Un geste, rapide et simple, vécu comme une véritable « sauvagerie » par Alissa, qui s'en voit déconcertée, un état qui s'oppose violemment à la « légèreté délicieuse » qui semble se dégager de son visage sur la photo. L'antinomie entre l'image et les sentiments réels d'Alissa dévoile le caractère trompeur du cliché, comme de tous les clichés, dans le sens concret et figuratif du terme.

Quel regard ?

Comme nous l'avons dit, l'incipit du roman montre Alissa au bord de la piscine de sa résidence. Bien qu'elle soit avec son bébé, elle éprouve un sentiment de solitude :

> Alissa était seule pour la première fois, à vingt-sept ans, seule comme on l'est quand personne ne vous regarde. Elle n'arrivait pas encore à mettre de mots sur le silence de cette absence de regards (10-11).

Dans une sorte de prétérition, la narratrice décrit ce qui n'est pas formulable pour son personnage. Pour Alissa, « l'absence de regards » va de pair avec un « silence » indicible, créant l'image d'un double néant. À la manière d'objets qui sont invisibles en l'absence de lumière, Alissa s'efface sans le regard des autres, comme si son identité disparaissait sans l'éclairage du regard d'autrui.

Paradoxalement, le besoin d'être regardée est corollaire, chez Alissa, d'une envie de disparaître, de « ne plus rien entendre, ne plus être responsable de rien » (18). Bien qu'elle ait besoin du regard des autres pour se sentir exister, elle n'a pas toujours envie d'être vue. L'invisibilité qu'elle souhaite par moments lui permettrait d'échapper à l'immense pression qu'exercent sur elle les images idéales qu'elle s'est données comme modèle, celle, notamment, de la maman parfaite qu'elle s'efforce d'incarner devant autrui.

Or cet idéal ne semble pas issu de la pensée d'Alissa. C'est sa mère encore qui en est à l'origine :

> Ça se passe bien entre Richard et toi. Ce n'était pas une interrogation, plutôt une sommation, sa mère ne lui laissait aucune chance de discuter le bonheur de cette vie de maman dont il avait été question depuis toujours, dans un monde d'abstraction dont Alissa s'était accommodée sans s'inquiéter ni se douter de rien, d'aucune vérité (38).

Au lieu de poser une question, la mère d'Alissa impose une image à sa fille, « ne lui laissa[nt] aucune chance de discuter le bonheur de cette vie de maman ». L'idée du couple heureux devient une image indiscutable pour Alissa, qui assujettit sa propre opinion à l'affirmation de sa mère. Prisonnière de l'image des autres, Alissa est – dans l'état du « monde d'abstraction » d'avant le réveil – réduite à incarner cette image et à ne « s'inquiéter ni se douter de rien, d'aucune vérité ».

Si les extraits choisis attestent combien Alissa dépend du regard des autres, ils sont également à interpréter par rapport au titre du roman. Après tout, que représente le réveil si ce n'est le regain de la conscience sur la réalité, en dehors des schémas fixés par les clichés ? Ce réveil élargit brusquement le cadre de la perception, et c'est cette immensité sans repères qui est vécue comme une brutalité par Alissa. Bien qu'elle ne soit peut-être jamais un sujet tout à fait libéré du regard extérieur et des attentes placées en elle, le lecteur perçoit, à travers ses actions et réactions, qu'elle prend peu à peu conscience de sa condition assujettie aux attentes des autres et d'elle-même.

Mais il y a regard et regard. Si, dans le monde d'Alissa, le regard d'autrui tout comme celui qu'elle porte sur elle-même, sont vécus comme un poids écrasant, comme un cadre étroit qui réduit ses propres perspectives, il en va autrement du monde romanesque de Pascale Kramer, qui ne cesse de jeter un regard compatissant et bienveillant sur ses personnages, non pas par pitié, mais par intérêt et sollicitude, élargissant ainsi nos perspectives.

Bibliographie

Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

Kramer, Pascale, *L'Implacable Brutalité du réveil*, Paris, Mercure de France, 2009, réédition Carouge-Genève, Zoé Poche, 2017.

Lacan, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse,* n°4, octobre-décembre 1949, pp. 449-455.

Roche, Denis, *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Éditions de l'étoile, 1982.

Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme,* Paris, Nagel, 1968 [1946].