

## ***À la mort, à la vie* d'Andrée Chedid ou les voies de la commémoration**

Jean-Philippe Beaulieu  
*Université de Montréal*

Puis la mémoire se fragmentant  
égrènera de fragiles souvenirs  
entraînés vers l'océan  
des temps abolis.

Andrée Chedid, *Poèmes pour un texte*, 238.

**P**our ceux et celles qui ont déjà lu les recueils de nouvelles d'Andrée Chedid, son ouvrage le plus récent, le recueil *À la mort, à la vie* (1992), frappe par la sobriété de son écriture. En effet, alors que *Le Corps et le temps* (1978) et *Mondes Miroirs Magies* (1988) font preuve d'une grande diversité de situations et de perspectives narratives qui explorent un bon nombre des potentialités du récit bref, dans *À la mort, à la vie*, les procédés formels sont peu apparents, l'exploration scripturale reléguée au second rang, au profit — semble-t-il — d'une veine intimiste qui confine à une écriture (auto)biographique, dans la mesure où une grande place y est faite à l'examen systématiquement rétrospectif de fragments de vie.

Grâce à la démultiplication kaléidoscopique des perspectives et des bribes d'existence qu'autorise la forme du recueil de nouvelles, le texte privilégie généralement une forme ou une autre de réflexion sur le rapport de l'être humain à la temporalité, par le truchement du souvenir — personnel ou collectif — élevé au plan de la commémoration. Le titre lui-même, bien qu'il puisse être interprété de différentes manières, est

révélateur de cette préoccupation puisqu'il suggère un parcours de lecture qui modifie l'ordre des composantes de l'expression habituelle (« à la vie, à la mort »), en proposant comme donnée de départ, la proximité de la mort, pour réexaminer la vie grâce — entre autres — au retour en arrière, à la réminiscence, au bilan.<sup>1</sup>

Si une telle tendance n'est pas entièrement nouvelle dans l'œuvre de Chedid, où, comme le signale Bettina Knapp (7), les souvenirs constituent une dimension qui enrichit constamment l'écriture, les différentes manifestations textuelles de cette tendance que nous examinerons dans le cadre de cet article, nous semblent répondre à une orientation assez marquée pour mériter un examen.

On peut se demander si ce n'est pas la prééminence de cette tendance qui donne au recueil l'impression de réserve, de demi-teinte, pour ne pas dire d'indifférenciation de l'écriture, notée par Agnès Vaquin dans son compte rendu.<sup>2</sup> Contrairement aux romans et aux autres recueils de Chedid, où l'écriture a « dans sa simplicité la beauté et l'exigence du verbe poétique, »<sup>3</sup> la simplicité du langage narratif correspond plutôt ici à un effacement de l'écriture devant la fonction commémorative du récit. La travail de la langue se donne moins à voir, comme pour mieux insister sur la force de l'anecdote ponctuelle commémorée. Même si certaines nouvelles comportent une vingtaine de pages, l'impression finale en est une de rendement narratif plutôt minimal qu'optimal.

Dans les pages qui suivent, nous décrivons comment remémoration et commémoration font de ce recueil, un texte qui explore le désir — ou peut-être la nécessité — d'inscrire un fragment d'histoire individuelle dans un cadre plus vaste, permettant d'échapper à l'oblitération, en « [l]ançant paroles contre l'oubli » pour reprendre les mots de Chedid (*Poèmes pour un texte*, 163). *À la mort, à la vie*, par la multiplicité des voix et des perspectives, peut faire penser à une incantation multiple à la commémoration — que les conditions et les conséquences de cette dernière soient positives ou négatives.

## Commémoration et orientations narratives

Commençons par signaler qu'il serait certainement inexact et artificiel de voir, dans chacun des récits du recueil, le simple avatar d'une tendance rétrospective. Le texte, par sa diversité, résiste à une telle simplification. D'ailleurs, comme le signale une note éditoriale à la fin du livre (243), les nouvelles n'ont pas été écrites pour former un tout homogène ; elles ont été rédigées pour des occasions et à des moments différents. En dépit de cela, il reste toutefois que le recueil relève, dans son ensemble, d'un « complexe » thématique-narratif dont les pivots sont : la commémoration, le rapport à la mort et au temps, la filiation familiale (au sens large).<sup>4</sup> Dans un grand nombre des récits, on retrouve au moins l'un de ces éléments. Le plus souvent, ces éléments se combinent dans le même récit (ou se répondent d'un texte à l'autre) pour créer une impression caractéristique de rétrospection/commémoration, d'une manière qui peut varier considérablement selon le point de focalisation de la nouvelle. En fonction de ces combinaisons et de l'orientation narrative qui leur est associée, il est possible de distinguer, parmi les dix-sept nouvelles formant le recueil, quatre types de récits : la nouvelle commémorative à caractère autobiographique ; le récit commémoratif non autobiographique ; la nouvelle qui constitue une réflexion sur la temporalité de l'être (en inscrivant ce dernier dans un cadre spatio-temporel) ; la nouvelle se centrant sur la notion de responsabilité (surtout familiale). En dépit de leurs divergences, ces quatre orientations ont en commun le souci de situer, d'inscrire l'individu dans un cadre, de le contextualiser donc, en le rendant digne de mémoire.<sup>5</sup>

## Souvenirs d'enfance et autobiographie

Plusieurs nouvelles font appel à une écriture homodiégétique qui présente, sur le mode de l'autobiographie, un fragment de vie (ou, à l'occasion, l'essentiel d'une vie — en raccourci, bien sûr), associé généralement à l'enfance, qui célèbre un événement ou une situation. Cette orientation est évidente dans les cinq textes où un souvenir d'enfance est au cœur même du récit : « En route vers le mot, » « Le

Cimetière des libres-penseurs, » « Mon père, mon enfant, » « La Balançoire, » « Horreurs et délices. »

Si, dans ces cas, nous parlons d'écriture autobiographique et non d'autobiographie, en tant que telle, c'est qu'il n'y a pas vraiment de pacte, au sens où l'entend Lejeune (26). Bien sûr, il est parfois difficile de ne pas sentir la présence de « filons » à teneur implicitement autoréférentielle. Par exemple, les évocations de l'Égypte, de son mode de vie, les souvenirs familiaux, le ton qui donne dans la confiance, semblent occasionnellement autoriser une lecture où l'existence de l'auteure affleure le texte. Pour ceux et celles qui ont quelque connaissance de l'existence de l'auteure, grande semble être, à certains moments, la tentation d'exploiter la zone grise où se meut le système autoréférentiel, et de lire le texte d'une manière trop littérale. On l'a d'ailleurs déjà fait pour *La Maison sans racines*, où la parenté d'expérience de l'auteure et du personnage de Kalya a été soulignée,<sup>6</sup> sans toutefois vraiment éclairer la zone délicate où hors-texte et texte s'interpénètrent.

Il convient donc d'insister moins sur la vérité biographique que sur les apparences de l'autobiographie. Et la dynamique des cinq récits mentionnés plus haut est clairement tributaire d'un tel mode narratif. Magnifications de situations anodines (le fait de devoir manger du bœuf, ou l'importance d'un objet comme la balançoire), mais qui sont lourdes de signification pour l'existence ultérieure de l'enfant, ces récits font appel à un mode homodiégétique éminemment rétrospectif. La narration peut parfois passer du passé au présent, dans « La balançoire, » « En route vers le mot » et « Horreurs et délices, » de façon à atténuer les ruptures temporelles qui séparent le regard de l'adulte et la vie de l'enfant qu'il a été ; l'orientation commémorative reste clairement soulignée par un inaugural « je me souviens, » suggéré ou énoncé (82), renvoyant à un traitement psychologique ou symbolique du souvenir.

D'un côté, dans « En route vers le mot, » on retrouve le récit de la genèse du rapport d'un individu (masculin) au langage et à la poésie, cette poésie qui, en enseignant « le ressort et la détente des signes, » endosse « les contradictions de l'existence, ses obscurités » (41). En

proposant une analogie entre la naissance au monde et la naissance au mot, le récit insiste sur la lecture symbolique de l'importance d'une expérience inaugurale. D'où le traitement plutôt conceptuel de l'expérience amniotique et de l'accouchement qui se trouvent exprimés au début de la narration. Le souvenir, bien qu'il entraîne généralement une certaine forme de réécriture de l'histoire personnelle, s'engage encore plus ici dans un processus de transposition poétique, qui fait d'un destin individuel, la représentation d'une expérience plus universelle.<sup>7</sup>

De l'autre côté du spectre des narrations à caractère autobiographique, « Mon père, mon enfant » est tout le contraire d'un souvenir tendant à l'abstraction et à l'universel. À la limite du narratif, cette suite de réflexions d'une femme quant à sa relation avec son père constitue une interrogation très fortement personnalisée sur la filiation familiale. Grâce à un ton direct et sobre, la narratrice livre sa perception de la figure paternelle dans un récit discontinu dont le locataire est ce père disparu depuis longtemps. Le thème de la filiation, qui revient dans d'autres nouvelles (« L'ancêtre sur son âne, » « L'ermite des mers ») est explicite dans le titre et la substance du récit, qui souligne, d'une part, le renversement des rôles (père/fille = mère/fils) que permet le passage du temps et, de l'autre, la continuité des traits paternels dans les générations qui se suivent, lorsque la narratrice reconnaît dans « les yeux noirs » de son fils et de ses petit-fils, l'« espièglerie voilée » de son propre père (90).

Entre les deux pôles que nous venons de décrire se situent les deux petites histoires d'enfance que sont « La balançoire » et « Horreurs et délices. » La deuxième est particulièrement intéressante puisqu'elle associe deux souvenirs opposés : l'un négatif (être obligé de manger du bœuf), l'autre positif (se délecter des restes d'une réception), dans une dynamique de juxtaposition des contrastes qu'on associe souvent à Chedid (Knapp, 7).

La commémoration soulignée dans « Le Cimetière des libres-penseurs » est quant à elle d'autant plus forte qu'elle se situe essentiellement à l'extérieur du cadre familial. En effet, lorsqu'on reprend

à son compte le souvenir d'autrui, comme le fait la fillette qui surprend le geste commémoratif de la jeune femme auprès du tombeau de son amant, on crée une chaîne du souvenir reliant ici le monde des morts à celui des vivants. Quand la fillette affirme : « Il sera aussi dans mon souvenir » (58), elle annonce que le geste commémoratif sera lui-même commémoré, donc en quelque sorte mis en abyme.

Sous des diverses formes, le premier type de récit que nous venons de décrire s'inscrit au cœur même de la dynamique du recueil. Le procès d'intériorisation qu'est le souvenir y est donné comme la résultante d'une « conscience de la vie vécue, de l'expérience acquise et à partager » (Mieting, 151). Que cette conscience soit authentique importe peu, elle possède les accents personnels qui permettent de développer certains aspects de l'axe commémoratif.

### Souvenir collectif et commémoration

Dans un autre groupe de nouvelles, la commémoration passe du statut de souvenir personnel à celui de souvenir collectif ou familial, grâce à une perspective du dehors qui donne à l'anecdotique une orientation différente. On dirait ici que la commémoration, non revendiquée par un sujet spécifique au sein d'un discours qui se désigne comme autoréférentiel, privilégie une lecture moins personnalisante et plus universelle. Voilà pourquoi des nouvelles comme « L'Ancêtre sur son âne » ou « Les Métamorphoses de Batine, » qui constituent la commémoration hétérodiégétique d'un geste, d'une situation, d'une lignée familiale, se lisent davantage comme des contes, c'est-à-dire comme des récits où l'anecdote — dépouillée de toute considération psychologique au premier degré — se révèle en fin de compte plus complexe qu'elle n'en a l'air.<sup>8</sup> Cette distinction entre les deux premiers groupes de nouvelles quant au traitement de la commémoration n'est pas sans rappeler celle que l'on retrouve entre nouvelles et contes dans *Le Médiannoche amoureux* de Tournier, où les seconds, racontés à la troisième personne, sont porteurs d'un sens collectif (voire universel), alors que

les premières, narrées à la première personne, renvoient à la problématique expérience individuelle.<sup>9</sup>

Par ailleurs, un trait distinctif des trois nouvelles mentionnées est le fait qu'au lieu de se centrer sur un souvenir de jeunesse, l'histoire met en scène des épisodes qui touchent essentiellement la fin de la vie de personnages déjà âgés. En termes de perspective d'existence, on est plus près ici de l'épilogue que du prologue.

Par exemple, le récit qui ouvre le recueil, « L'Ancêtre sur son âne, » raconte, en une forme de raccourci biographique, l'existence de l'ancêtre fondateur d'une famille, en insistant sur le traitement que lui réservent ses descendants à la fin de sa vie et après sa mort.<sup>10</sup> On y voit l'histoire familiale, détournée, réécrite par un travestissement du geste fondateur, en l'occurrence la fondation de la famille par un homme de condition modeste :

Plus d'un siècle après [...] certains descendants [...] tentèrent de dresser un arbre généalogique.

Très vite, ils butèrent sur le tronc. Le découvrant obscur et indigent, ils se hâtèrent de le travestir.

Le « vendeur de bouchons » se métamorphosa en fils de gouverneur [...] (23).

La nouvelle témoigne avec une ironie discrète de l'évolution historique qui mène de l'ordinaire d'un individu à l'extraordinaire de sa légende.

Les caprices du rapport entre l'image et la réalité, entre les attentes et le destin font également l'objet de « Les Métamorphoses de Batine, » la très longue nouvelle qui est au centre même du recueil. L'effort que font les proches d'un peintre âgé pour le tirer définitivement de l'oubli, en lui imposant une image différente de ce qu'il est, se termine ironiquement en un échec. Le directeur de galerie américain est en effet déçu par ce qu'il trouve après la transformation subie par Batine. L'effet commémoratif est raté ; la commémoration ne pouvant prendre place, peut-on croire, que dans l'authenticité. Ce récit répond au premier, où est souligné l'effet déformant de la commémoration, alors qu'ici, c'est la déformation de l'image qui résulte en l'échec du projet commémoratif.

Deux composantes de la commémoration ressortent clairement de la description des récits que nous venons de faire : l'inscription de l'individu dans le temps et sa filiation généalogique (avec la notion de responsabilité qui y est rattachée). Si les autres récits du recueil n'apparaissent pas toujours proprement commémoratifs, ils sont néanmoins apparentés à ceux précédemment décrits par la façon dont ils développent ces deux aspects.

### Souvenir et temporalité

« Face au présent » est d'ailleurs un exemple de nouvelle où la commémoration est doublée, comme le titre l'indique, d'une réflexion sur le rapport à la temporalité. Ce récit a à son centre une interrogation sur le statut du présent, son rapport au passé, mais aussi à l'avenir, qui est une préoccupation majeure de l'autobiographie et de la biographie.

Le rendez-vous avec le passé que représente la rencontre de Wallace avec Pauline après un demi-siècle est un acte commémoratif qui abolit le temps : « Ils [...] se regardèrent [...] si longuement, si profondément que le présent devint soudain éternité » (34).

« La dernière ronde, » où est souligné le caprice du destin face à la mort, constitue d'une manière indirecte une réflexion ironique sur le rapport au temps et à la mort.

Deux autres nouvelles, « Sacrée mouche, » « Née des ténèbres, » accentuent principalement l'importance du rapport à la temporalité grâce à une narration à la première personne. À la limite de l'anecdotique, ces très brèves nouvelles, qui se situent à la fin du recueil, se centrent sur un moment de l'existence à la fois anodin et très significatif. Par l'intérêt qu'on lui porte, ce moment accède ainsi à un statut privilégié, qu'il s'agisse de la présence d'une mouche, dans un cas, ou d'une contemplation des effets de l'aube sur la façade voisine, dans l'autre. Il s'agit d'une forme implicite de commémoration, éminemment privée, comme le souligne l'insistance sur la force — parfois poétique, comme dans « Née des ténèbres » — de l'ordinaire ou du quotidien.



## Allégeances et filiations

Il reste à examiner un dernier groupe de récits plus hétérogènes (« L'Ermite des mers, » « La Femme en rouge » et « Le Poids des choses, » « Le Tramway no 9 ») qui ont cependant en commun la notion d'allégeance et de responsabilité, dans un contexte familial ou collectif.

Tandis que « Le Poids des choses » peut être saisi comme une métaphore du poids des habitudes et des obligations, « La femme en rouge » souligne l'attachement d'une mère à son fils prisonnier. Bilan de vie, ce récit constitue un rappel de la force de l'amour maternel. Ce rappel s'incarne dans la robe rouge, objet commémoratif qui évoque une période où la femme était plus jeune, ainsi que sa relation avec son fils, puisque c'est ce qu'elle porte pour lui rendre visite en prison.

« L'Ermite des mers » et « Le Tramway no 9 » sont deux récits homodiégétiques qui insistent sur l'instauration entre deux personnes de liens étroits, familiaux ou non. Dans la première nouvelle, la découverte par le vieux gardien de phare de l'existence d'un petit-fils résulte en la création d'une étroite relation choisie et assumée :

Nous dialoguons comme si nos âges, la disparité de nos existences stimulaient en chacun un désir d'union, de nouvelle parenté (73).

De plus, en écho à ce qu'on retrouve dans « Mon père, mon enfant, » on insiste sur les ressemblances physiques d'une génération à l'autre, signalant qu'une partie de soi est transmise à ses descendants, assurant ainsi une forme de survie par-delà la mort.

Dans « Le Tramway no 9, » comme dans « Le Cimetière des libres-penseurs, » c'est plutôt la création d'un lien dû à la contingence qui est soulignée. L'entrée de la jeune narratrice dans l'univers d'autrui, celui d'Édouard et de sa mère, la conduit à prendre la relève de cette dernière, en assumant la responsabilité du jeune homme.

D'autres aspects de la notion d'allégeance sont illustrés dans « Les Frères du long malheur » et « À la mort, à la vie. » Dans le premier cas, il s'agit du déchirement éprouvé par l'individu entre la famille de sang et

la famille de choix ; déchirement exacerbé par les conflits civils et religieux. Dans le cas de la seconde nouvelle, l'étroite relation qui existe entre deux frères (et le réseau de responsabilités qui en découle) est mise à dure épreuve par l'arrivée d'une troisième personne qui change les règles du jeu.

### Chedid et la nouvelle commémorative

Au cours de sa carrière d'écrivain, Chedid a fait plusieurs fois appel au genre de la nouvelle, ce genre que Vieignes (1) estime quelque peu négligé par le XXe siècle. Chedid semble d'autant plus affectionner ce type de texte qu'il lui rappelle la concision qui caractérise le travail poétique pour laquelle on la connaît principalement.<sup>11</sup> Son dernier recueil, *À la mort, à la vie*, bien que très diversifié dans sa substance comme dans sa perspective, semble toutefois s'unifier autour d'un certain nombre de stratégies reliées à la rétrospection et à la commémoration. Il est possible d'identifier la présence des mêmes stratégies dans les recueils antérieurs de Chedid. Par exemple, comment ne pas sentir l'effet autobiographique relié à un souvenir d'enfance dans « La Punition » et « Solfège aux œufs » (*Mondes Miroirs Magies*) ? On pourrait aussi parler de commémoration implicite relié à un petit détail du quotidien dans « Face aux violettes. »

Il reste toutefois que ce que l'on retrouve occasionnellement dans les deux recueils précédents se trouve en une concentration beaucoup plus forte dans *À la mort, à la vie*. En dépit de la diversité des situations et des regards narratifs, le recueil semble faire converger ses composantes de façon à créer l'impression de non-différenciation signalée par Vaquin. Il y a certainement effet de trompe-l'œil, la présence du « complexe » décrit au cours de cet article donnant — par association — l'illusion que la commémoration joue un rôle plus grand que ce n'est effectivement le cas.

Même si le recueil se termine par un récit qui constitue l'apologie de la vie (« Née des ténèbres »), le vieillissement et la mort rôdent tout autour.

Sous différentes formes, la mort se retrouve en effet dans bon nombre de nouvelles. La mort inattendue qui surprend dans « La Femme en rouge, » « La dernière ronde » et « L'Ermite des mers ; » la réflexion sur une mort qui date déjà : « Le Cimetière des libres-penseurs, » « Mon père, mon enfant » « L'Ancêtre sur son âne. » Mais surtout la proximité et l'appréhension de la mort, dans *À la mort, à la vie* et dans les nouvelles où se profile implicitement la mort au bout d'une longue vie. La préoccupation du texte pour le regard rétrospectif associé à la vieillesse, la définition des filiations et des responsabilités est si systématique qu'elle glisserait presque du côté de l'obsession, si ce n'était l'écriture retenue de nombreuses nouvelles qui contraste avec le souffle des romans et des autres recueils de Chedid.<sup>12</sup> On peut se demander si une telle impression de réserve n'est pas attribuable à une forme de pudeur face au traitement — souvent autoréférentiel — de thèmes délicats, reliés au vieillissement et à la mort, qui, de toute évidence, s'imposent à la conscience de l'écrivain, mais semblent s'interdire des effets d'écriture variés et brillants.

On a maintes fois signalé la présence, dans l'œuvre de Chedid, de la dynamique complexe qui relie la mort et la vie.<sup>13</sup> Dans le cadre de ce recueil, toutefois, les choses ne se présentent pas de la même manière. Au lieu d'un échange continu entre les deux dimensions qui fournirait la « tension cardinale » du texte (Althen, 36), c'est la mort qui semble ici constituer la force d'entraînement de la majorité des nouvelles, engageant le lecteur à devenir le témoin d'un processus de réminiscence. Cette présence sous-jacente de la mort est rendue encore plus déterminante par le titre qui, une fois dégagé de la nouvelle éponyme d'origine, prend un sens beaucoup plus étendu et d'autant plus fort qu'il colle vraiment avec l'ensemble des récits.

Dans le cadre de l'ensemble de l'œuvre de Chedid, il serait tentant d'affirmer que les récits de cette auteure font généralement une grande place à la commémoration. On n'a qu'à penser au *Survivant*, roman où le souvenir de l'être disparu devient si fort qu'il empiète sur le sens du réel du personnage principal. On pourrait dire la même chose de *L'Autre*, où le lien qui s'établit entre deux êtres mériterait certainement d'être qualifié de commémoratif. On se rend compte dans ces cas, que l'évocation

commémorative se présente comme un moyen, un cadre, un contexte qui permet à l'auteure d'explorer des aspects fort diversifiés. Dans *À la mort, à la vie*, la commémoration se présente toutefois moins comme un moyen qu'une fin, un objectif qui s'impose et qui relègue au second rang d'autres préoccupations de l'écriture. La commémoration, au lieu d'être point de départ et procédé, devient point d'arrivée ; au lieu de permettre un déploiement de l'écriture, elle est l'instigatrice d'une convergence, d'un retour à elle-même.

Pour paraphraser la formule de Didier Coste (250), on pourrait dire qu'en exprimant le commémoré, le texte annonce que son expression constitue la véritable commémoration.

Mais si cette tendance est indéniable, elle n'est pas tout ; elle ne constitue certainement pas le mot final d'un parcours complexe d'écrivain, pour lequel « [i]l n'y a pas d'épilogue [...] / Ni confins / Ni sens inverse / À l'incessant voyage » (*Poèmes pour un texte*, 26).

### Notes

<sup>1</sup>Notons, au passage, que cette réminiscence est généralement associée ou attribuée aux nombreux personnages âgés qui peuplent ces histoires.

<sup>2</sup>Vaquin (7) souligne d'une façon polie une certaine pauvreté des récits, en affirmant que « [d]evant ce foisonnement de lieux, de personnages, de situations, l'écriture ne fait pas de différences. Elle demeure soignée et lisse. Au point que, parfois, elle semble trop étale. »

<sup>3</sup>Ce commentaire de Georges-Emmanuel Clancier (105) au sujet des *Marches de sables* nous semble s'appliquer à l'ensemble de la production de Chedid.

<sup>4</sup>Dans plusieurs de ses romans, Chedid développe d'ailleurs la notion de famille de substitution (voir *L'Enfant multiple*, 1989).

<sup>5</sup>Dans ce sens, les nouvelles du recueil évoquent la définition que l'on donnait au genre aux XVe et XVIe siècles : un bref récit digne d'être rapporté (Dupuis, 52).

<sup>6</sup>Kalya, grand-mère libanaise, qui a vécu en Égypte et qui réside depuis longtemps en Europe, évoque en effet Chedid, installée en France depuis 1946.

<sup>7</sup>Il ne s'agit pas de dire que poésie et autobiographie ne font pas bon ménage, au contraire. La poésie est néanmoins trop évidemment travail de transposition pour ne pas nuire d'une certaine manière à l'effet de vraisemblance autobiographique. Jean-Yves Tadié (11) signale que le récit poétique a tendance à refuser — partiellement — la référentialité de ce qui se présente comme histoire (collective ou personnelle).

<sup>8</sup>Agnès Vaquin utilise d'ailleurs le terme conte (7) au sujet des deux premiers récits mentionnés.

<sup>9</sup>À ce sujet, voir Jean-Philippe Beaulieu (163-171).

<sup>10</sup>Il ne s'agit pas de biographie au sens strict, mais plutôt d'effet biographique, auquel tend d'ailleurs plus ou moins tout récit de fiction, comme le signale M. Calle-Gruber (188).

<sup>11</sup>La question de savoir quelle appellation convient le mieux à Chedid est éminemment discutable. La réception qu'on accorde à ses œuvres souligne cependant que la personnalité poétique de l'auteure imprègne tous les genres qu'elle emploie.

<sup>12</sup>Dans son avant-propos au numéro de *Sud* consacré à Chedid, Pierre Torrelles (8) affirme d'ailleurs que ses « nouvelles sont des poèmes en prose. »

<sup>13</sup>Astrid Olivia affirme à ce sujet que Chedid est « contrainte d'envisager la mort si elle veut saisir la vie » (166).

## Bibliographie

- Althen, Gabrielle. « Comme un acte de parole. » *Sud* 94-95 (1991) : 35-40.
- Beaulieu, Jean-Philippe. « Le Médiannoche amoureux ou le récit analogique. » *Symposium*, 45 (1991) : 163-171.
- Calle-Gruber, Mireille. « Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque. » *Autobiographie et biographie*. Éd. M. Calle-Gruber et A. Rothe. Paris : Nizet, 1989 : 185-199.
- Chedid, Andrée. *À la mort, à la vie*. Paris : Flammarion, 1992.
- \_\_\_\_\_. *L'Autre*. Paris : Flammarion, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Les Corps et le temps*. Paris : Flammarion, 1978.
- \_\_\_\_\_. *La Maison sans racines*. Paris : Flammarion, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Mondes Miroirs Magies*. Paris : Flammarion, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Poèmes pour un texte (1970-1991)*. Paris : Flammarion, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Le Survivant*. Paris : Juillard, 1963.
- Clancier, Georges-Emmanuel. « Roman et poésie avancent sur les mêmes marches de sable. » *Sud* 94-95 (1991) : 105-107.
- Coste, Didier. « Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire. »

- Individualisme et autobiographie en Occident*. Éd. C. Delhez-Sarlet et M. Catani. Bruxelles : Éd. de l'Université de Bruxelles, 1983 : 249-263.
- Dupuis, Roger. « *Les Cents Nouvelles Nouvelles* » et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Knapp, Bettina. *Andrée Chedid*. Amsterdam : Rodopi, 1984.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Éd. du Seuil, 1975.
- Mieting, Christoph. « La Grammaire de l'Égo. Phénoménologie de la subjectivité et théorie autobiographique. » *Autobiographie et biographie*. Éd. M. Calle-Gruber et A. Rothe. Paris : Nizet, 1989 : 149-162.
- Olivia, Astrid. « Au travers du vivant. » *Sud*, 94-95 (1991) : 163-167.
- Tadié, Jean-Yves. *Le Récit poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978.
- Toreilles, Pierre. « Avant-propos. » *Sud* 94-95 (1991) : 3-9.
- Vaquin, Agnès. « Entre l'élan et la chute, l'ombre et la lumière. » *La Quinzaine littéraire* 604 (1992) : 7.
- Michel Viegnès. *L'Esthétique de la nouvelle au vingtième siècle*. New York : Peter Lang, 1989.