



Année académique 2017-2018

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

DE BROUWER

Maëlle

ÉDITION D'UN TEXTE MANUSCRIT ET ANALYSES DE GENRE : *MINA* *OU LA MAISON DU PASSÉ* D'HÉLÈNE LEGROS (1901)

GRAVET Catherine

Mémoire

Résumé

Ce mémoire consiste en l'édition d'un texte manuscrit d'Hélène Legros, conservé dans les archives de Marie Delcourt au CARHIF, intitulé *Mina ou la Maison du Passé*, daté du 15 août 1901. Nous situerons d'abord le contexte socioculturel belge de l'époque au regard de l'inclusion des femmes dans celui-ci. Nous proposerons une biographie d'Hélène Legros ainsi qu'une réflexion sur son rapport à l'écriture. Nous ferons ensuite l'édition du texte *Mina ou la Maison du Passé*. Y précèdera une présentation du fonds d'où il provient ainsi qu'une mise au point théorique philologique. Enfin, nous réaliserons un commentaire du texte en deux volets. Le premier tiendra compte du texte *Une maison de poupée* (1879) d'Ibsen, qui offre de potentielles clés de lecture. Le second consistera à dégager les motifs propres à Hélène Legros. Somme toute, à travers notre travail, nous tenterons de répondre à la question, tout en se demandant si elle est pertinente : que signifie éditer un manuscrit provenant d'une autrice ?

Merci à ma promotrice Catherine Gravet et à Pauline Castel de l'Université de Mons, à Els Flour du CARHIF, à Philippe Bastin de la Terre de Durbuy, à Philippe Curvers neveu d'Alexis Curvers ainsi qu'à mes proches, Annick Bernard, Lyse Vancampenhoudt et Pierrot Desmet.



Portrait d'Hélène Legros conservé aux Archives et Musée de la Littérature (AML 00548/0161).

Introduction

« Les femmes qui lisent sont dangereuses »¹ (surtout lorsqu'elles envisagent cette activité qui ouvre sur l'espace illimité de la pensée, de l'imagination et du savoir, troqué contre l'étroitesse du monde domestique) et « Les femmes qui écrivent vivent dangereusement »² (à cause de leur anticonformisme) titrent Laure Adler et Stefan Bollman. Voici, peut-être, pourquoi nous trouvons qu'il est intéressant d'étudier, afin de connaître et reconnaître à leur juste valeur, les écrivaines ? Mais c'est surtout l'écart entre les productions de femmes et leur passage à la postérité ainsi que les inégalités de genre actuelles dans le domaine littéraire, le questionnement que tout cela suscite, qui nous poussent à travailler sur les écrivaines (belges). L'un des moyens qui permet d'atteindre notre objectif de reconnaissance est l'édition d'œuvres inédites provenant de femmes. Dans le cas de notre mémoire, nous éditons *Mina ou la maison du passé* (1901) d'Hélène Legros (1874-1933).

La démarche est donc féministe. Mais cela ne signifie pas que nous allons proclamer que toutes les productions de femmes sont supérieures à celles des hommes et tombées à chaque fois à tort dans l'oubli. Il s'agit de rester dans une attitude critique et rigoureuse intellectuellement vis-à-vis de notre méthodologie et face aux découvertes réalisées. Toutefois, dans le cas du littéraire, l'approche (si pas la méthodologie³) féministe veut particulièrement que l'on reconnaisse les rapports sociaux de genre, l'oppression des femmes et des minorités de genre (à la croisée d'autres critères discriminants comme la classe, la race, etc.), se place contre l'androcentrisme comme norme (oppressive) et démystifie la sacro-sainte « objectivité » en la remplaçant par le principe des « savoirs situés »⁴. Cette approche pose donc des questions différentes qui sont en lien avec ses préoccupations éthiques dont le but est d'ébranler une vision dominante pour la remplacer par une vision égalitaire. Dans le cadre des savoirs situés, nous devons nous présenter, puisque cette recherche est aussi le fruit d'une subjectivité, la nôtre : jeune femme (25 ans), plutôt ci-genre, universitaire (en master de spécialisation en études de genre et précédemment diplômée en Langues et Lettres françaises et romanes [USLB

¹ ADLER Laure, BOLLMAN Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2016.

² ID., *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Paris, Flammarion, 2017.

³ Par exemple, et contrairement à d'autres chercheuses, Huguette Dagenais soutient qu'il existe une méthodologie féministe : DAGENAIS Huguette, « Méthodologie féministe et anthropologie : une alliance possible », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 11, n° 1, 1987, pp. 19-44.

⁴ Sur les différentes épistémologies du 'point de vue' (bien que nous n'adhérons pas à son effacement de la dimension genrée dans ses conclusions) : ESPINOLA Artemisa Flores, « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du 'point de vue' », *Cahiers du Genre*, n° 53, 2012, pp. 99-120. Sur le féminisme du positionnement : BRACKE Sarah, PUIG DE LA BELLACASA Maria, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, n° 54, 2013, pp. 45-66.

puis ULB]), de classe moyenne privilégiée, à priori hétérosexuelle, blanche, valide, végane et militante écologiste et féministe (écoféministe [constructiviste], pro-sexe, inclusive). Mais la subjectivité n'est pas l'apanage du·de la chercheur·euse. La recherche féministe n'envisage pas les personnes comme des *objets* de recherche mais plutôt comme des *sujets* à part entière, impliquant un rapport d'intersubjectivité et de réciprocité, avec qui se co-crésent le savoir parce qu'elles prennent part activement au développement et à la problématique de la recherche. Toutefois, Eleni Varikas écrit que dans la recherche tournée vers le passé, « le rapport d'intersubjectivité est, par exemple, impossible [...] nos sujets n'ont aucun moyen de se... défendre de nos hypothèses ou interprétations »⁵.

Dans notre travail, nous utiliserons deux concepts largement employés dans les études féministes : le genre et l'intersectionnalité. Depuis l'introduction du genre en France fin des années quatre-vingts par la traduction de l'article fondateur de l'historienne américaine Joan Scott par Eleni Varikas⁶, son éclatement par la pensée queer (notamment Judith Butler⁷), peut-on encore percevoir le genre comme « un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin) »⁸ ? Cette définition n'est valable que pour une société occidentale de conception traditionaliste qui, à la différence d'autres cultures et mœurs, ne reconnaît que deux genres. Afin d'élargir cette perspective, nous tentons ici de donner une définition souple du genre qui soit inclusive et non binaire : *système de catégorisation et d'identification sociales hiérarchisées, défini dans un contexte historique, social, culturel et géographique, qui résulte à l'origine de la combinaison entre sexe et valeurs et qui produit, en même temps qu'il en est influencé, des représentations, des comportements et des attentes*. Notre application du genre dans ce mémoire, selon cette définition, tiendra compte du contexte socio-culturel belge des XIX et XX^e siècles, qui ne reconnaît traditionnellement que deux genres : le masculin et le féminin. Nous ajoutons donc à la lunette genre, le concept d'intersectionnalité. Celui-ci fut introduit dans la recherche début des années 90 par Kimberlé Crenshaw⁹, féministe américaine

⁵ VARIKAS Eleni, « L'approche biographique dans l'histoire des femmes », *Les Cahiers du GRIF, Le genre de l'histoire*, n° 37-38, 1988, p. 48.

⁶ SCOTT Joan et VARIKAS Éléni, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, Le genre de l'histoire, pp. 125-153.

⁷ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par KRAUS Cynthia, Paris, La Découverte, [1990] 2006.

⁸ BERENI Laure, CHAVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2012, p. 10.

⁹ CRENSHAW Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », trad. de l'anglais par BONIS Oristelle, *Cahiers du Genre*, 39, n° 2, 2005, pp. 51-82.

noire, dans le cadre (juridique) des violences faites aux femmes noires. L'intersectionnalité a permis et permet de mettre en évidence les situations particulières vécues par des femmes dites racisées, alors ignorées par les féministes blanches mainstream. Le concept a fait son chemin et s'est élargi à d'autres discriminations que la race. Le *blanchiment* du concept d'intersectionnalité a été, à juste titre, critiqué parce que l'aspect racial en a été totalement évacué. Nous utiliserons donc ce concept puissant, dans un contexte blanc : il nous semble important de spécifier la blancheur de notre recherche, comme on spécifie une recherche lorsqu'elle a trait à des personnes racisées, le blanc n'étant ni neutre ni universel. Nous définissons dès lors l'intersectionnalité comme étant *le croisement de deux ou plusieurs discriminations qui a pour effet la production d'une situation spécifique*. Notre emploi de l'intersectionnalité dépasse le trio classique des études féministes « genre, classe, race » en prenant en compte la nationalité, étroitement liée aux facteurs linguistique et culturel, qui s'appliquent aux écrivaines belges, à Hélène Legros en particulier.

Nous employons dans ce mémoire l'écriture inclusive. Lorsque nous référons à un terme générique ou à un ensemble de personnes mixte du point de vue du genre, nous appliquons le principe du point médian, ce qui donne des expressions du type écrivain·e(·s), auteur·trice(·s), etc. Dans le même ordre d'idées, nous utilisons des pronoms inclusifs tels *iel(s)* à la place d'*il(s)*. Lorsque les substantifs faisant référence à des personnes sont usités au masculin ou au féminin, ils renvoient strictement au genre (*gender*) qui y est associé. Enfin, et tant que cela se peut, nous employons des concepts non genrés : nous nous adressons par exemple au *lectorat* et non au *lecteur*.

Notre mémoire se divise en trois chapitres principaux. Le premier contextualise le texte que nous éditons. Il nous faut donc présenter à la fois la situation socio-historique et littéraire des personnes assignées femmes ainsi qu'Hélène Legros. Après un rappel des conditions sociales et culturelles des femmes et des écrivaines belges de la fin de siècle, nous proposerons une biographie scientifique de Legros, précédée d'une remise au point théorique sur les liens entre genre et biographie ainsi que d'une réflexion méthodologique. Dans notre second chapitre nous interrogerons, par la pratique, l'édition *féministe* en 2018 d'un manuscrit datant de 1901, si celle-ci se marque par une différence liée au genre et si oui, laquelle. Nous tenterons de nous situer en même temps dans le débat philologique en déterminant ce qu'est une édition fiable et fidèle et dans quelle mesure les apports de la critique génétique sont dans notre cas intéressants. Notre troisième chapitre sera un commentaire de texte dont la base est l'intertextualité et débouche sur des considérations et analyses internes et formelles.

Marie Closset (dont le nom d'autrice est Jean Dominique), amie d'Hélène Legros, dresse vers la fin de sa vie un portrait de l'écrivaine lorsqu'elle évoque sa première visite en 1919 à Barvaux-sur-Ourthe. En l'occurrence, elle écrit ceci :

[...] elle eût, en d'autres circonstances, produit une œuvre originale et forte. Elle avait peut-être un génie égal à celui des sœurs Brontë – sa solitude était plus grande que la leur, sa liberté plus limitée, sa culture plus fine. Les vingt premières pages d'*Aline* évoquent des figures dignes des meilleurs maîtres.¹⁰

Notre conclusion relative à *Mina ou la maison du passé*, tout en tenant compte du contexte spécifique de l'œuvre, confirmera ou infirmera peut-être ce sentiment...

¹⁰ GRAVET Catherine et MEDER Cornel (éd.), *Aline Mayrisch-de Saint-Hubert, Marie Delcourt-Curvers. Correspondance. 1923-1946*, Luxembourg, Cercle des amis de Colpach, 2009, p. 455.

Chapitre 1. Qui est Hélène Legros ?

Comprendre *Mina ou la maison du passé* et pourquoi ce texte n'a jamais été édité auparavant suppose qu'on connaisse au moins le contexte social, culturel et historique des écrivaines belges à la fin de siècle mais aussi son autrice, Hélène Legros. Notre premier chapitre est donc divisé en deux points : (1) le contexte socio-historique et la question littéraire, (2) Hélène Legros, écrire la vie d'une femme de lettres (XIX-XX^e siècles).

1.1. Contexte socio-historique et la question littéraire

Nous nous emploierons ici à établir les liens entre le contexte historique, culturel et social avec le champ littéraire afin d'en montrer les implications directes dans ce dernier et si transgression il y a, sur quel mode celle-ci s'opère. Ces descriptions sont systémiques et de l'ordre du général mais ne nient en aucun cas les possibilités d'agencements et d'interactions individuelles.

1.1.1. Le Masculin et le féminin : le Public et le privé

La théorie des deux sphères, ou idéologie des sphères séparées, modèle et idéologie bourgeoises normatives et asymétriques¹¹ aux XIX et XX^e siècles veut que soient assignées à la sphère privée (le foyer) les femmes – dont les vertus civilisatrices sont idéalisées et qui lorsqu'elles sont bonnes épouses puis bonnes mères, dévouées, sont « accomplies » – tandis que la sphère publique est propre aux hommes – qui ont accès, dans le modèle démocratique médiatique¹², aux journaux, clubs, cafés, parlement. Ainsi, dans la sphère littéraire, Christine Planté constate que « l'énumération de ce que recouvre le deuxième genre, le genre *public*, recoupe celle des domaines interdits aux femmes : religion, histoire, politique, tragédie, épopée, genres poétiques élevés » car s'attaquant à ces sujets, l'écrivaine transgresse une seconde fois l'ordre genré, la première fois résidant dans le simple fait d'écrire, ce *potentiellement publiable*¹³. En effet, les écrivaines dérangent : « sortant de la sphère de la reproduction et de leur rôle de procréatrices, elles entrent dans celle de la production et de la création ; parce que, ne se vouant plus tout entière à la survie de l'espèce, elles prétendent vivre comme individus »¹⁴. Nous dirions que ce « désordre » remet en cause le partage genré du travail – et les fonctions autant symboliques que réelles – l'un tourné vers l'extérieur (public) associé au *masculin*,

¹¹ BERENI Laure, CHAVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, *op. cit.*, p. 221.

¹² PLANTÉ Christine et HERENTY Marie-Ève, « Masculin/Féminin dans la presse du XIX^e siècle. Le genre de la critique », *Femmes et critique(s) Lettres, Arts, Cinéma* [En ligne], Presses universitaires de Namur, 2009, p. 2.

¹³ PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 197.

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

synonyme de nombreux possibles, l'autre tourné vers l'intérieur (privé, intime) associé au *féminin*, synonyme de vie domestique. Plus qu'une remise en cause, ce « désordre » prouve qu'une autre répartition du travail (ou des tâches) est possible et qu'elle peut être égalitaire ou indifférenciée du point de vue du genre, un changement qui déplaît forcément et révèle le conservatisme, l'antiféminisme voire la misogynie qui sommeillent en chaque individu quel qu'en soit le degré. Nous pensons que la théorie des deux sphères repose sur l'essentialisme biologique qui naturalise les genres masculin et féminin entre autres par une justification basée sur le sexe. En conséquence, remettre en cause l'idéologie des sphères séparées revient à mettre en branle cet essentialisme biologique.

Dès lors, nous voyons au moins deux phénomènes relevés par Christine Planté qui témoignent du fait qu'écrire de la part des femmes nécessite une forme de « conversion » de cet acte d'écriture, justifiée par leur genre. D'abord, les écrivaines nient presque toujours vouloir écrire pour écrire et justifient leur pratique via divers alibis (pouvant se combiner) qui les voue à un acte extralittéraire : l'écriture exutoire (comme thérapie), l'écriture didactique (ou propagande) et l'écriture gagne-pain (en tant que métier) légitiment et détournent l'attention de l'acte lui-même puisque sa nature subversive paraît ainsi désamorcée¹⁵. C'est ce que l'essayiste a appelé l'« instrumentalisation de l'écriture ». Ensuite, les sujets et les genres littéraires « publics » sont interdits aux écrivaines : l'obligation de féminité les cantonne au roman (une autobiographie déguisée pour un public féminin), à la correspondance (en raison de son caractère privé et de son absence d'intention littéraire), le journal (synonyme d'intimité et de passivité puisqu'il ne suppose pas de démarche de publication)¹⁶. Nous ajoutons à cela le conte (des historiettes à destination des enfants) et la poésie amoureuse (propice à l'épanchement de soi et à l'émotion).

1.1.2. Le Masculin et le féminin : Éducation et « éducation »

Un des premiers combats (proto)féministes – avant le droit à la citoyenneté (première vague du féminisme), à la libre disposition de son corps (seconde vague) et l'inclusion des minorités et de l'intersectionnalité (troisième vague) – fut celui de l'accès à un enseignement de qualité et non religieux pour les femmes. Cette revendication n'est pas anodine : dès le début du XIX^e siècle, le modèle bourgeois destine aux jeunes filles une éducation distincte (arts d'agrément, broderie, etc.) en raison de leur rôle dans la société (principalement, femme au

¹⁵ *Ibid.*, p. 151.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 196-210.

foyer), idée qui fut soutenue et complétée par le discours médical et scientifique dès la deuxième moitié du XIX^e siècle qui la justifie en raison de la « spécificité biologique » des femmes¹⁷.

En Belgique, c'est Isabelle Gatti de Gamond (1839-1905) qui concrétise les aspirations de sa mère Zoé de Gamond¹⁸ (1806-1854) en ouvrant et dirigeant avec le soutien de la Ville de Bruxelles le Cours d'Éducation pour Jeunes Filles, rue du Marais (1864-1899). Outre l'accès à de nombreux métiers et l'entrée à l'Université qu'ils permettent¹⁹, ces cours ont de novateur qu'ils sont laïques, présentent une pédagogie avant-gardiste et proposent des cours scientifiques de qualité²⁰. Leur ouverture entraîne alors une vive polémique qui atteint l'arène parlementaire et se caractérise par une persistante contre-offensive catholique tant verbale (écrits, etc.) que factuelle (entre autres, les enfants de la rue du Marais sont exclus par les curés de leur première communion)²¹. Quoi qu'il en soit, le modèle Gatti essaime : une école laïque, elle aussi prestigieuse, 24 rue de la Paille, est la deuxième institution non religieuse à ouvrir ses portes en Belgique²² :

Il s'agit du second Cours d'Éducation pour jeunes filles, fondé par la Ville de Bruxelles en 1876, rue de la Paille, et dirigé par Henriette Dachsbeck (1841-1914), une institutrice et proche collaboratrice d'Isabelle Gatti de Gamond. De style « plus familial et moins rigide » que le premier établissement, l'école répond cependant aux mêmes ambitions et affiche le même esprit que son aînée.²³

D'autres institutions s'ouvrent dans la lignée de l'école du Marais. Notons par exemple l'Institut supérieur des Demoiselles ouvert par Léonie de Waha (1836-1926) à Liège. Cependant, ces premières écoles laïques « témoignent elles-mêmes de la prégnance des représentations féminines traditionnelles »²⁴.

Les effets directs de la démocratisation et de l'amélioration de l'enseignement par son ouverture, entre autres, aux femmes est l'augmentation du nombre d'écrivaines²⁵. Toutefois,

¹⁷ VAN CAUWENBERGE Sabine, « Femmes artistes en Belgique au XIX^e siècle », *Sextant*, 12, 1999, pp. 16-17.

¹⁸ Par ailleurs, fourériste.

¹⁹ VAN ROKEGHEM Suzanne, VERCHEVAL-VERVOORT Jeanne, AUBENAS Jacqueline, *Des femmes dans l'histoire en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, Luc Pire, 2006, p. 30.

²⁰ MORELLI Anne, « Isabelle Gatti de Gamond. Hors du féminisme bourgeois », *Sextant*, volume 1, 1993, pp. 57-62.

²¹ GUBIN Éliane, PIETTE Valérie, *Isabelle Gatti de Gamond (1839-1905). La passion d'enseigner*, Bruxelles, GIEF-ULB, 2004, pp. 48-49.

²² GRAVET Catherine et STOCKMAN Pauline, « Hélène Legros, traductrice pathétique », *Traductrices et traducteurs belges*, Gravet Catherine (éd.), Mons, Université de Mons, coll. Travaux et documents, 2013, p. 202.

²³ GEMIS Vanessa, *Femmes de lettre belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, thèse en langues et lettres, Université libre de Bruxelles, 2009, p. 218.

²⁴ *Ibid.*, p. 214.

²⁵ REID Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Bellin, 2010, p. 122.

devenir écrivain·e ne requiert pas le suivi d'études spécifiques mais suppose des compétences linguistiques et culturelles dont l'acquisition est subordonnée au genre. On retrouve dans l'enseignement de la littérature à destination des filles une dialectique de l'interdit et l'absence de droit d'accès à l'activité littéraire²⁶ et un manque de modèles féminins puisqu'ils diffèrent du culte de l'auteur²⁷. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, alors que les jeunes intellectuels lisent Verlaine ou Zola, les jeunes intellectuelles sont principalement éduquées à la littérature romantique²⁸.

1.1.3. Le Masculin et le féminin : le Centre et la périphérie

La littérature française²⁹ a de particulier que la centralisation parisienne de la vie culturelle, intellectuelle et littéraire est à son summum, Paris accueillant la quasi-totalité de ces institutions. Les littératures centrales et les littératures périphériques entretiennent dès lors des rapports de force, qui ne sont pas donnés une fois pour toute et qui peuvent être *centripètes* (elles sont attirées vers le centre, le terme possible est l'*assimilation*) ou *centrifuges* (elles se tiennent éloignées, le terme possible est l'*indépendance*) et se déterminent toujours en fonction du centre. L'autonomie dont jouit la littérature dominante lui permet de tenir sur elle-même un *discours de l'universalité* tandis que la littérature dominée, qui présente un faible degré d'autonomie, doit développer un *discours de la singularité*. Ainsi, la périphérie peut soit s'assimiler, soit se différencier de la littérature du centre. Ainsi, on note pour la Belgique trois phases correspondantes aux grands types de stratégies mobilisées :

- *phase centrifuge* : 1830 (1856)-1920 – « littérature belge (de langue française) » ;
- *phase centripète* : 1920-1960/70 – « littérature française de Belgique » ;
- *phase dialectique* : 1960/70-... – « littérature francophone de Belgique ».³⁰

Les questions que nous nous posons quant à ce système centre parisien-périphérie belge sont doubles. D'abord, les femmes et les mouvements de littérature portés par des femmes, si l'on considère qu'ils sont pertinents, s'intègrent-ils dans ce modèle ? Nous ne pouvons répondre à cette interrogation ici car elle nécessite une analyse profonde. Ensuite, peut-on considérer que les femmes – en tant que groupe – entretiennent des rapports de force semblables à ceux à l'œuvre dans la littérature française ? En tout cas, nous pensons que les rapports

²⁶ GEMIS Vanessa, *Femmes de lettres belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, op. cit., p. 324.

²⁷ BONNEMAISON-Paquin Christine, « Un paradoxe féminin. Participation et mise en marge dans l'histoire littéraire », *Masculin/féminin. Le XIX^e siècle à l'épreuve du genre*, textes réunis et présentés par Chantal BERTRAND-JENNINGS, Toronto, Centre d'Études du XIX^e siècle Joseph Sablé, 1999, p. 216.

²⁸ GEMIS Vanessa, op. cit., p. 242.

²⁹ Nous résumons dans ce paragraphe la théorie de : DENIS Benoît et KLINKENBERG Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Lovreval, Labor, 2005, pp. 33-43.

³⁰ DENIS Benoît et KLINKENBERG Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, op. cit., p. 65.

masculin-féminin et centre-périphérie ont de commun qu'ils sont des rapports de force systémiques hiérarchiques, de domination et asymétriques où le plus souvent le centre/masculin détermine le valorisant/valorisé et représente la plus haute instance de consécration tant sur les plans symboliques que matériels. Établir le parallèle entre ces deux systèmes revient à considérer d'un point de vue théorique que : (1) le masculin/les hommes concentrent entre leurs mains les institutions culturelles, (2) le féminin/les femmes – qui se définissent en fonction du centre – ont le choix de soit s'intégrer dans les pratiques littéraires à la manière des hommes pour aboutir à une assimilation, soit se tenir plus ou moins éloignées et aboutir à une différenciation, (3) le masculin/les hommes jouissent d'une forme d'autonomie leur permettant de tenir un discours universaliste sur eux-mêmes alors que le féminin/les femmes doivent développer un discours singulier à leur propos. Si l'on prend en considération, par exemple, l'existence des conceptions de « littérature féminine » et d'« écriture féminine » (et pas de « littérature masculine » ni d' « écriture masculine »), le fait que la littérature française est présentée de manière universelle mais dans les faits à très forte représentation masculine, l'hypothèse ne nous semble pas idiote mais nécessite d'être nuancée, creusée et exemplifiée.

Somme toute, les écrivaines belges sont à la croisée de deux rapports de pouvoir : elles sont femmes et, si pas provinciales, belges ou appelées « flamandes », soit, elles ne sont pas parisiennes.

1.2. Hélène Legros : écrire la vie d'une femme de lettres (XIX^e-XX^e siècles)

Après avoir brièvement présenté un contexte social, culturel et littéraire principalement du point de vue du genre féminin (selon une approche relationnelle, avec le genre masculin), intéressons-nous à Hélène Legros. Dans ce point, nous réfléchissons d'abord à ce que signifie écrire une vie de femmes de lettres (belge) et comment le faire avant de proposer une biographie d'Hélène Legros – qui ne sera autre que la pratique des réflexions et recommandations précédentes.

1.2.1. Genre et biographies de femmes de lettres

Le genre biographique pose de nombreuses questions : celle du choix des sources ou de leur absence (du point de vue du genre, en particulier dans les biographies de femmes), celle des éléments retenus ou non, celle de la rédaction (puisque l'écriture tente de reconstruire une réalité) mais aussi celle des enjeux d'énonciation. En effet, nous pensons que « toute biographie est, dans une plus ou moins grande mesure, auto-biographique »³¹ puisque la « reconstruction

³¹ VARIKAS Eleni, « L'approche biographique dans l'histoire des femmes », *op. cit.*, p. 51.

de la réalité historique du [ou de la] *biographé[e]* est tributaire de l'imagination et de la subjectivité du [ou de la] *biographe* »³². Dans cette optique, chaque biographie devrait fournir des indices sur l'identité de son auteur·trice, ce que nous avons fait dans l'introduction.

Biographies de femmes et savoirs féministes

A partir des années 1980, dans la littérature scientifique francophone, des chercheuses féministes ont mis en évidence les spécificités et les difficultés des biographies de femmes (de lettres). C'est le colloque organisé en 1984 par Michelle Perrot qui permet, entre autres, de critiquer l'approche biographique jusque-là pratiquée, parce qu'elle pose cette question : « Une histoire des femmes est-elle possible ? ». À la suite de celui-ci les *Cahiers du GRIF* publièrent leur numéro spécial intitulé « Le genre de l'histoire »³³. Eleni Varikas nous y invite à envisager l'expérience sociale des femmes comme « *un perpétuel va-et-vient entre le donné et le vécu, l'objectif et le subjectif, les déterminations et les marges de manœuvre* ; un va-et-vient dans lequel s'inscrit le projet d'une vie et qui construit et reconstruit sans cesse l'univers social dans lequel s'affirment, en tant que sujets, les individus et les collectifs » ainsi qu'à dépasser les dichotomies soumission/révolte, production/reproduction, public/privé et masculin/féminin³⁴. Nous retenons de Christine Planté³⁵ qu'elle met en évidence l'inscription historique et culturelle du ou de la biographe. En effet, iel est un sujet qui pose des questions selon son époque à la biographée. Aussi, la biographie demeure un acte de langage (des sources à son objet) ce qui a pour conséquence qu'elle ne peut jamais être posée en tant que vérité arrêtée. Il nous faut dès lors et toujours réécrire les vies de femmes. Enfin, Christine Planté remet en question la neutralité du choix chronologique où sont, certes, mis en évidence les blancs et les discontinuités : « la linéarité de l'écriture et la logique du récit [...] contribuent à favoriser l'illusion de cohérence et de totalité, l'irruption du psychologisme et l'instauration d'une causalité »³⁶.

Vingt ans plus tard, Vanessa Gemis montre comme le modèle de l'écrivaine a révélé les dysfonctionnements des catégories historiques traditionnelles : « les biographies de femmes soulèvent des questions et des difficultés méthodologiques révélatrices d'une logique patriarcale dont la réalité à une époque donnée se répercute sur l'écriture de l'histoire *a*

³² ARON Paul, PREYAT Fabrice, « Introduction », *CONTEXTES* [En ligne], 3, 2008, mis en ligne le 23 juin 2008, consulté le 30 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/2543>.

³³ *Le genre de l'histoire*, n° spécial, *Les cahiers du GRIF*, n°37-38, printemps 1988, 153 p.

³⁴ VARIKAS Eleni, « L'approche biographique dans l'histoire des femmes », *op. cit.*, p. 53.

³⁵ PLANTÉ Christine, « Écrire des vies de femmes », *Le genre de l'histoire*, n° spécial, *Les cahiers du GRIF*, n° 37-38, printemps 1988, pp. 57-75.

³⁶ *Ibid.*, p. 65.

posteriori »³⁷. La chercheuse pointe dans son article trois questions méthodologiques concernant les biographies de femmes. D'abord, le genre a conditionné la conservation des archives (longtemps par et pour les hommes) dont la conséquence est l'occultation de parcours féminins atypiques sauf dans certains secteurs comme le social, le paramédical et l'enfance. Ensuite, alors que les hommes jouissent d'une constante nominale, le nom des femmes varie (suite au mariage et à cause de la stratégie récurrente du pseudonymat). Enfin, il est plus difficile de suivre les trajectoires de femmes à cause de l'absence de carrière continue. Celles-ci apparaissent souvent dans des circonstances exceptionnelles ou à certains moments de leur vie.

En somme, aujourd'hui, l'enjeu des biographies de femmes est de ne pas (et plus) reproduire un modèle *essentialisant* de *La Femme*, objet de projections psychologiques, idéologiques, philosophiques, culturelles, fantasmatiques, etc. Il s'agit alors de réhabiliter les *femmes, sujets* et individus grâce à une *construction* biographique. Mais effectuer ce glissement sémantique de *La Femme essentielle objet* vers *les femmes construites sujets* ne va pas de soi. L'enjeu méthodologique est là non négligeable.

Biographies de femmes et enjeux méthodologiques

D'un point de vue méthodologique, nous nous demanderons maintenant ce qu'est une bonne biographie de femme (de lettres)³⁸ ? (1) Une bonne biographie est transparente. Premièrement, le-la biographe se doit de rendre apparents ses attentions et sa subjectivité – l'enjeu énonciatif doit être clarifié, chose que nous avons faite dans l'introduction au mémoire. Et deuxièmement, cela signifie que le-la biographe doit exposer les manquements, les trous et les interrogations soulevées par le récit de vie, de sorte que d'autres chercheur·euse·s puissent les combler ou compléter partiellement.

(2) Nous pensons que le-la chercheur·euse doit réaliser un va-et-vient entre les sources scientifiques (biographies, articles scientifiques, encyclopédies...), directes (journaux, lettres...) et indirectes (archives civiles, institutionnelles...) au regard des limites (les journaux intimes expriment l'intimité et offre un aspect psychologisant, les correspondances parvenues sont édulcorées) mais aussi de la complémentarité (nuancer, compléter, confirmer, infirmer... une information) de chacune de ces sources – qui de toute façon disent quelque chose sur la pensée de son auteur·trice ou de l'époque. Une recherche complète dans ces sources prend en

³⁷ GEMIS Vanessa, « La biographie genrée : le *genre* au service du genre », *COntEXTES* [En ligne], 3, 2008, mis en ligne le 24 juin 2008. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/2573>.

³⁸ Cette réflexion (que nous reformulons) est issue d'un travail universitaire dans le cadre du cours de *Méthodes de recherche en études de genre* donné par Damien Zanone et Florence Degrave qui interroge le rôle du genre dans l'hypothèse opérant dans le « travail biographique ».

compte la variation nominale plus importante chez les femmes (patronyme, nom du mari, anonymat, pseudonymat [qui est souvent un nom d'homme], effacement du nom au profit d'un collaborateur qui récupère la paternité de l'œuvre [mari, amant, père, frère]). Comme les hommes, il faut jongler entre l'identité civile et l'identité littéraire : le choix du nom employé dans la rédaction biographique relève du cas par cas mais reste plus compliqué pour les femmes dont le nom est de toute façon transmis par un homme.

(3) Dans sa recherche comme dans le processus d'écriture, il faut à tout prix que le·la chercheur·euse évite la reproduction de stéréotypes de genre. C'est le travail le plus difficile, car il suppose que la personne ait déjà pris conscience de sa propre intégration des stéréotypes de genre et de la vision androcentrique de son époque, lesquels doivent être déconstruits : il faut avoir commencé un processus d'interrogation sur soi-même et de déconstruction de ses normes de genre. Car c'est après une reconstruction de sa propre vision qu'il est possible au·à la chercheur·euse de ne pas reproduire les logiques sexistes normées oppressives. *Primo*, le comportement de non-reproduction doit être à l'œuvre dans les sources (il ne faut pas se concentrer uniquement sur des sources choisies en raison du genre mais ouvrir son panel) et dans le manque de sources (il ne faut pas extrapoler ou projeter des hypothèses stéréotypiques [le romanesque et le psychologique] dans les blancs du récit ni considérer la non-importance des événements dans les vies de femmes) lesquelles peuvent influencer sur le principe organisateur de la biographie (et ne pas choisir abusivement le passionnel, le sentimental ou le psychologique). *Secundo*, ce processus s'opère également dans la mise en récit des vies de femmes où le·la biographe peut, en plus, reproduire à tort les catégories mentales de son époque ou de l'époque de la biographée (ou réduire partiellement la biographée à celles-ci). Il s'agit, d'une part, de ne pas reconnaître les femmes comme n'étant que des éternelles mineures en ne les considérant que sous la tutelle du père ou du mari et de les exclure totalement des institutions (bibliothèques, cercles intellectuels, etc.). Dans ce cadre, l'impact du mariage est en partie déterminant et donc à nuancer et l'on ne peut restreindre le travail intellectuel de ces femmes dans une forme de passivité, notamment dans leurs démarches intellectuelles ou prises de décision. Par ailleurs, nombre de biographies tendent abusivement à l'invisibilisation des mères (pourtant actives dans l'éducation et indicatrices sociales importantes), des mentoresses (qui témoignent des liens et influences entre intellectuelles), en somme des filiations et héritages féminins, au profit de la mise en évidence des pères, des mentors et autres paternités³⁹. L'on comprend ces réflexes

³⁹ Par exemple, Björn Olav-Dozo et Vanessa Gemis, lorsqu'ils répartissent les écrivains et les écrivaines belges en quatre classes sociales dans leur thèse, se basent sur la catégorie socio-professionnelle des pères sans jamais tenir compte des mères dans leur grille analytique : OLAV-DOZO Björn, *Mesures de l'écrivain. Étude*

lorsque d'aucuns considèrent encore qu'au XX^e siècle, pour constituer des biographies contemporaines, les valeurs masculines sont en soi déterminantes⁴⁰. L'effet pervers de ces conceptions n'est autre que l'entretien de cadres androcentriques – qui confortent l'idée de la domination masculine – et d'un cercle où se consolide par ailleurs l'idée que les femmes (de lettres) ne sont pas légitimes en termes d'attention et de recherche, qu'elles ne jouent pas de rôle important, qu'elles n'en ont pas les moyens, qu'il n'y a pas de sources à leur propos, etc. Soit, nous pensons qu'une bonne biographie se doit de choisir une rédaction inclusive et mixte et qui, bien sûr, visibilise le masculin ou le féminin lorsque l'un d'eux est pertinent.

1.2.2. Hélène Legros : une biographie⁴¹

Hélène Marie Amélie Legros est née le 15 mars 1874 dans le village de Barvaux-sur-Ourthe de la région de Durbuy en Belgique. Elle est la fille du médecin de campagne Léon Legros (1840-1915) et d'Elvire-Marie Reclaire (1846-1879). Léon Legros, né à Virton le 12 janvier 1840 et décédé le 24 avril 1915, fils de Dieudonné et de Barbe Walse, s'installe à Barvaux sur la demande de son beau-frère Willièrre, ingénieur à la construction du chemin de fer de la ligne de l'Ourthe et père de Berthe Willièrre, qui n'y trouvait pas de médecins pour soigner les ouvriers malades ou blessés⁴². Elvire-Marie Reclaire, née le 13 juillet 1846 et décédée le 3 mai 1879, est la fille du percepteur des postes Jules Reclaire et de Marie-Joseph Naime, qui exploitaient l'« Hôtel de Liège » où Léon Legros prend pension ; Léon et Elvire-Marie se marient le 30 novembre 1871, cinq ans après l'arrivée de Léon à l'Hôtel⁴³. L'auberge « Hôtel de Liège » est une gentilhommière, une maison bourgeoise⁴⁴, faite construite par la puissante famille Collin au XVIII^e siècle et qui fut vendue en 1866 à Jules Reclaire, occupant la maison avec son épouse, Marie-Josèphe Naime⁴⁵.

sociostatistique du sous-champ littéraire belge francophone de l'entre-deux-guerres, Thèse en langues et littératures romanes, Université de Liège, 2007, 361 p. ; GEMIS Vanessa, « Chapitre 2. Milieu social d'origine », « Annexes », *Femmes de lettre belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, op. cit., pp. 181-196 ; 509-550.

⁴⁰ (surligné par nous) « dans des sociétés marquées par la **prédominance des valeurs masculines** et des activités à caractère manuel, on comprend que le critère de l'aptitude physique occupe une position centrale. Et si on y ajoute des modes de transmission entre générations basés sur la succession, **le fils prenant la place du père** une fois qu'il s'est retiré, on comprend mieux le bien-fondé d'un mode de catégorisation qui distingue les âges des uns des autres en leur reconnaissant ou en leur assignant des aptitudes physiques et morales » : GUILLAUME Jean-François, LALIVE D'EPINAY Christian, THOMSIN Laurence, *Parcours de vie : regards croisés sur la construction des biographies contemporaines*, op. cit., pp. 9-10.

⁴¹ Outre des réflexions personnelles, les éléments non référencés sont tirés de : GEMIS Vanessa, *Femmes de lettre belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, op. cit., 512 p.

⁴² BELLIN François, « Les lettres d'Hélène Legros de Barvaux revisitées », *Terre de Durbuy*, 85, mars 2003, p. 37.

⁴³ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁴ Classée le 28 octobre 1982 en raison de sa valeur historique et artistique. La maison « Legros » est maintenant le Centre culturel de la Ville de Durbuy. Sa conciergerie est à présent la Bibliothèque publique communale.

⁴⁵ BERNARD Joseph, « La maison Legros », *Terre de Durbuy*, 14, 1985, pp. 45-47.

Au décès d'Elvire-Marie, sa sœur aînée Marie-Amélie Reclaire (1841-1884) épouse le 28 juin 1883, en secondes nocces, le docteur Legros et reprend l'intendance de la maison familiale qui est ensuite, et successivement, reprise par ses grands-parents paternels et maternels puis par Emma Legros (1844-1916) en 1891, sœur cadette du docteur. Marie-Amélie Reclaire serait née en 1841 et décédée le 30 octobre 1884⁴⁶.

Hélène Legros est inscrite de 1888 à 1890 aux Cours d'éducation pour jeunes filles (ou Cours d'éducation B) de la rue de la Paille à Bruxelles. Elle garde par la suite contact avec celle qui lui conseille certaines lectures et qui l'initie aux langues étrangères⁴⁷, sa professeure de littérature Augustine de Rothmaler (1859-1942), lui écrivant et lui rendant visite à Bruxelles, et à qui elle voue une certaine admiration et passion. Elle est ensuite envoyée, de 1890 à 1891, à Nonnenwerth⁴⁸ en Allemagne dans un pensionnat religieux ; elle commence à écrire à sa cousine Berthe Willièrre et elle perfectionne son allemand⁴⁹. Elle rentre à Barvaux-sur-Ourthe fin 1891, alors qu'elle a 17 ans, pour seconder sa tante dans la gestion domestique et pour s'occuper de son père, veuf et remarié, ainsi que de ses deux frères, aux études. Elle rencontre en décembre 1891 un certain Jacques Divelshauvers, étudiant boursier en médecine à Bologne et ami de son frère Robert, dont elle s'éprend et avec qui elle entretient une correspondance pendant neuf mois (à partir d'aout 1896), c'est par ailleurs Léon Legros qui mettra fin à leur « manège »⁵⁰. Robert (1872-1933) et Maurice Legros (1876-1919) sont alors étudiants en médecine à l'Université de Liège après une scolarité à l'Athénée de Dinant. Leurs études rythment la vie familiale. Hélène Legros trouve toutefois un peu de temps le matin pour apprendre seule l'italien, qu'elle étudie après s'être suffisamment instruite en anglais et plus tard, en juillet 1911, elle éprouvera le désir d'apprendre le russe⁵¹.

Robert Legros, né le 5 novembre 1872 et décédé à Barvaux le 29 juillet 1933, a épousé en premières nocces Thérèse Alexandre et en secondes nocces Anne-Marie Remy de Wéris (décédée en 1976), dite Anna⁵². Il est le frère avec qui Hélène s'entend le mieux. Quant à Maurice, né le 2 juillet 1876 et décédé à Barvaux le 23 novembre 1919 (aveugle à cause du

⁴⁶ BELLIN François, « Les lettres d'Hélène Legros de Barvaux revisitées », *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ GRAVET Catherine et STOCKMAN Pauline, « Hélène Legros, traductrice pathétique », *Traductrices et traducteurs belges*, Gravet Catherine (éd.), Mons, Université de Mons, coll. Travaux et documents, 2013, p. 202.

⁴⁸ « une île sur le Rhin près de Bad Honnef, dans le Palatinat rhénan » : *ibid.*, pp. 202-203.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 202-203.

⁵⁰ BELLIN François, « Les lettres d'Hélène Legros de Barvaux revisitées », *op. cit.*, p. 38-40.

⁵¹ GRAVET Catherine et STOCKMAN Pauline, *op. cit.*, p. 204 ; p. 225.

⁵² BELLIN François, *op. cit.*, p. 37.

tabès⁵³), celui-ci est resté célibataire et s'est domicilié à Anvers⁵⁴. Les trois enfants Legros s'intéressent tout particulièrement à la littérature, les frères apportant des livres à Hélène, Maurice ayant failli abandonner ses études pour être journaliste puis écrivain⁵⁵ (mais il sera aussi, par exemple, membre du cercle liégeois l'Avant-Garde⁵⁶).

Léon Legros est un libéral et anticlérical affiché. Par exemple, en 1894, celui-ci milite, avec son fils Maurice, contre le parti catholique en sur-collant des affiches « très injurieuses » du parti catholique. En 1895, Léon Legros participe à l'élaboration de la liste libérale de Barvaux-sur-Ourthe dans le but de renverser le règne catholique. Maurice devient socialiste (il s'implique, par exemple, en 1900, lors des élections législatives du 27 mai et provinciales du 3 juin⁵⁷) tandis que Robert et Hélène (qui, elle, trouve les socialistes « plats et vulgaires ») penchent pour l'anarchisme. Ces deux derniers traduisent en 1899 *L'Unique et sa propriété (1845)*⁵⁸ du philosophe allemand Max Stirner, qui ne sera cependant signé que par le prénom du frère, suivi du patronyme maternel, Robert L. Reclaire. Hélène écrit à propos de Stirner :

chacun est libre d'en tirer les conclusions qu'il veut – le principe c'est qu'on dirait qu'il est impossible de ne pas réfléchir beaucoup – sur soi-même, et sur les autres, et sur la vie – et quand on a lu, il est impossible de ne pas y voir un peu plus clair. Je ne crois pas du tout qu'il faille croire Stirner sur parole, mais je ne crois pas non plus qu'on doive s'indigner et le trouver immoral, impie et sacrilège. J'en ai retiré pour moi quelques bons principes que je reconnais de jour en jour être vrais [...] En tous cas, mieux vaut encore s'efforcer de regarder le monde et la vie avec les yeux de Stirner, que de leur chercher tous les jours querelle parce qu'ils ne répondent pas à ce que nous rêvons.⁵⁹

Hélène Legros voit dans sa correspondance une échappatoire au quotidien monotone. La vie à Barvaux est rythmée par les saisons et, en général, Hélène ne quitte la maison, dont elle tient l'intendance avec sa tante Mimitte (elle s'occupe du ménage, de la cuisine et de la comptabilité de son père et joue au whist le soir), que pour de courts séjours dans sa famille⁶⁰. Elle fera de ses lettres un lieu d'échange intellectuel. Elle écrit abondamment à sa cousine et

⁵³ Maladie nerveuse d'origine syphilitique.

⁵⁴ BELLIN François, *op. cit.*, p. 38-43.

⁵⁵ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, aout 1898, (*Les lettres d'Hélène*. Recueillies par Dominique Halévy. Présentées par Didier Sénécal, Paris, Éditions Hermé, 1986, p. 324).

⁵⁶ Il cosigne une lettre adressée à Camille Lemmonier et Georges Eekhoud : ML 2963/6.

⁵⁷ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, samedi 2 juin 1900, (lettre non archivée).

⁵⁸ STIRNER Max, *L'Unique et sa propriété (1845)*, trad. de l'allemand par Robert L. Reclaire [et Hélène Legros], Paris, P.V. Stock, 1899, 438 p.

⁵⁹ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, jeudi soir (fin janvier/début février 1900), (lettre non archivée).

⁶⁰ BELLIN François, *op. cit.*, p. 38 ; p. 41.

plus grande amie, sa confidente, Berthe Willière⁶¹ (1876-?), avec qui elle partage un intérêt pour la littérature. Mais peu à peu, sa correspondance prend la forme d'un véritable projet littéraire dont l'objectif est d'écrire une confession qui soit sincère (même si celle-ci est longue et écrite n'importe comment), publiable à titre posthume. Les lettres de sa cousine, par contre, ont été brûlées à sa demande. Outre un échange intime, elle envoie parfois à Hélène des nouvelles d'Augustine de Rothmaler et de Jacques Diveslhauvers ou encore des rébus. Berthe Willière est également formée aux Cours d'éducation pour jeunes filles. Elle termine ses études en 1893 et perd peu après sa mère. Elle quitte alors Bruxelles avec sa sœur Flore pour Neuilly-sur-Seine (rue de la Ferme, 23⁶²), puis habite à Paris au 148 Avenue Wagram mais, contrairement à Hélène (qui va, certes, à Bruxelles voir Berthe⁶³ ou Augustine de Rothmaler, avec son frère Robert⁶⁴, à Paris avec Marie Delcourt⁶⁵ ou visiter sa famille à Hal ou Mons⁶⁶), voyagera beaucoup (Barvaux, Bayreuth, Munich, Berlin, Copenhague, Vienne...). Dans ses lettres, Hélène Legros se plaint de la tristesse et de la solitude de Barvaux, des tâches domestiques qui ne l'amuse guère qu'un temps et qui sont la principale cause de ses rares voyages. Elle sort de la maison pour se promener, sur la route de Bomal ou le long de la rivière. Elle a une très bonne connaissance de la faune et de la flore, des fleurs en particulier. Cloisonnée, elle n'est pendant longtemps pas au courant de l'actualité, mais en 1900 elle écrit : « depuis que je lis chaque matin cet excellent journal qui s'appelle l'Aurore, je me fais du monde une idée plus juste »⁶⁷.

Se sentant comme « Robinson » à Barvaux, Hélène Legros écrit et projette quelques projets littéraires. En novembre 1892, elle écrit : « j'aurai des rentes, c'est-à-dire après la première édition de mon volume “poésies diverses et morceaux de prose divers” »⁶⁸. Le 6 décembre, elle fait même mention d'un roman et d'un carnet que Berthe a exceptionnellement pu lire : « Quant à la lecture de mon roman, je ne suis pas du tout de ton avis. Je veux bien que des personnes le lisent, mais à dix lieues de distance, sinon je serai rentrée sous terre de honte avant le dénouement. As-tu souvenance du temps où je te laissai lire certain carnet, à condition

⁶¹ Une correspondance de plus de quarante ans...

⁶² Hélène Legros envoie une carte postale à cette adresse le 12 juin 1900.

⁶³ Moment dont elle se rappelle dans une lettre à sa cousine : Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, juin 1892, (*Les lettres d'Hélène, op. cit.*, p. 83).

⁶⁴ Ils vont par exemple à la Monnaie : Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Bruxelles, fin octobre 1894, (*Les lettres d'Hélène, op. cit.*, p. 102).

⁶⁵ Lettre de Marie Closset, 30 mars, très probablement adressée à Marie Delcourt, Archives Curvers : ML 11852/4.

⁶⁶ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, 1900, (lettre non archivée).

⁶⁷ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, vendredi 12 janvier 1900, (lettre non archivée).

⁶⁸ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, novembre 1892, (*Les lettres d'Hélène, op. cit.*, p.35).

que tu resterais sur le banc du jardin pendant que je rentrerais à la maison ? »⁶⁹. Hélène Legros se plait aussi à faire de la poésie ; bien qu'elle ne leur trouve aucune valeur, il lui arrive par exemple d'envoyer des vers à sa cousine⁷⁰. Restent quelques rédactions dont nous avons la trace⁷¹. D'abord, elle réécrit une œuvre d'Ibsen (*La maison de poupée* [1879]) pour laquelle existent deux manuscrits, le conte en trois actes *Peau d'Ane*, daté du 26 février 1901, qui précède au drame en quatre actes *Mina ou la maison du passé*, terminé le 15 août 1901. L'on a écrit qu'Hélène voulait cautériser la plaie que lui laisse Jacques Divelshauvers lorsqu'il disparaît de sa vie en entreprenant ce travail littéraire dès 1895 (qui serait alors une autobiographie), qu'elle abandonne en août 1898 pour le reprendre début des années 1900⁷². Cependant, c'est plutôt la lecture de plusieurs traductions allemandes d'Ibsen qui déclenche chez la jeune femme une série de réflexions⁷³. Ensuite, Hélène Legros écrit un roman, *Petite Ville*, d'abord dans le secret de sa famille puis en marge de ses occupations journalistiques, à Barvaux-sur-Ourthe. Dès 1902, elle n'écrit plus en cachette mais au vu et au su de sa famille⁷⁴. Enfin, en novembre 1906 paraît *Aline. Mœurs villageoises* qui est la seule nouvelle publiée de son vivant, sous le nom d'auteur Claude Milet⁷⁵ dans *La Belgique artistique et littéraire*⁷⁶. Dès 1910, Hélène Legros laisse derrière elle ses ambitions littéraires et professionnelles et n'écrit plus que pour elle seule.

Dès l'année 1900, Hélène Legros aide son père, le docteur Legros : « je deviens très pharmacienne depuis un mois, je passe mon temps à piler du sucre et à plier des petits paquets, ce [illisible] n'est pas compliqué »⁷⁷. De 1900 à 1904 environ, Hélène Legros offre une place très importante dans sa vie à Augustine de Rothmaler et réagit en amoureuse ; Berthe souligne à plusieurs reprises qu'elle n'est qu'un substitut de Jacques Divelshauvers et se montre aussi jalouse du fait qu'Hélène fasse d'abord lire ses textes à son ancienne professeure plutôt qu'à elle⁷⁸.

⁶⁹ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, 6 décembre 1892, (*Les lettres d'Hélène*, op. cit., p. 37).

⁷⁰ Deux quatrains en dissyllabes : *Ibid.*, p. 60 et voir Annexe V.

⁷¹ Les manuscrits de *Peau d'Ane*, *Mina ou la Maison du Passé* et d'*Aline* sont conservés dans le Fonds Marie Delcourt du CARHIF.

⁷² BELLIN François, « Les lettres d'Hélène Legros de Barvaux revisitées », op. cit., p. 49.

⁷³ Voir 3.2. Commentaire du texte.

⁷⁴ BELLIN François, op. cit., p. 50.

⁷⁵ L'usage du pseudonyme n'est pas étonnant mais reste dans l'ensemble minoritaire ; il vaut mieux passer pour un auteur que pour une femme auteur. REID Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Bellin, 2010, p. 118.

⁷⁶ MILET Claude, « Aline », *La Belgique artistique et littéraire*, Bruxelles, t. V., n° 14, novembre 1906, pp. 172-198.

⁷⁷ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, mardi printemps 1900, (lettre non archivée).

⁷⁸ MARTIN-FUGIER Anne, « Les lettres des célibataires », *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle*, CHARLIER Roger (dir.), Fayard, 1991, p. 418.

C'est d'un réseau d'amitiés intellectuelles dont s'est entourée Hélène Legros et dont témoigne son importante correspondance. C'est par l'entremise de son ancienne professeure, « M^{lle} Roth », qu'Hélène Legros fréquente un milieu artistique, intellectuel et littéraire antiautoritaire, regroupé autour de la figure d'Élisé Reclus, à Bruxelles, et qu'elle rencontre Maria Van Rysselberghe, Aline Mayrisch-de Saint-Hubert (en 1903⁷⁹) et Marie Closset⁸⁰. L'écrivaine belge Maria Van Rysselberghe (1866-1959), est la fille de Sylvie Monnom qui tient la maison d'édition (avant sa reprise, dite Imprimerie Delvigne-Callewaert) qui est un des points de référence de l'édition belge, qui édita par exemple la *Jeune Belgique* et *L'Art Moderne*⁸¹. La grande bourgeoise et voyageuse luxembourgeoise, dite Loup, Aline Mayrisch (1874-1947), organisera avec son mari après la Grande Guerre le « Cercle de Colpach », grand rendez-vous intellectuel et politique, lieu de rencontre entre Français et Allemands⁸². Hélène Legros rencontre Loup en 1905, laquelle l'abonnera à la Nouvelle Revue Française, fondée en 1909 et dont elle gardera l'abonnement jusqu'en 1920⁸³. Marie Closset (1873-1952) est une femme de lettres (sous le pseudonyme Jean Dominique, optant pour le vers libre, mentoresse, théoricienne) et pédagogue (d'abord à la rue du Marais, ensuite à l'Institut de culture française qu'elle cofonde)⁸⁴. Elle est invitée en 1919 à Barvaux après un échange épistolaire soutenu⁸⁵. Enfin, c'est Hélène Legros qui fait se rencontrer Aline Mayrisch et Marie Delcourt⁸⁶, l'helléniste, latiniste et historienne de l'humanisme, qui est la première femme chargée de cours à l'ULg⁸⁷. Hélène Legros rencontre à Colpach dans les années 1920 Tatiana Mikhailovna (1903-1990), dite Tania, petite fille de Léon Tolstoï (1828-1910) et épouse du prince Alexandre Lvoff (1900-1976)⁸⁸.

⁷⁹ GRAVET Catherine, « D'un portrait graphologique : "Infiniment séduisant" », *Le Bulletin des Amis d'André Gide*, 40^e année, t. 35, n° 155, 2007, p. 375.

⁸⁰ GEMIS Vanessa, « Derrière *Les lettres d'Hélène* : sociabilité et réseaux littéraires féminins en Belgique francophone (de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle) », *Recherches féministes*, n° 241, 2011, pp. 126-127.

⁸¹ QUAGHEBEUR Marc, « Lecture », dans VAN RYSELBERGHE Maria, *C'était il y a quarante ans*, Bruxelles, Éditions Labor, 2005, p. 218. cité dans GEMIS Vanessa, *Femmes de lettre belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, op. cit., p. 115.

⁸² GEMIS Vanessa, « Derrière *Les lettres d'Hélène* : sociabilité et réseaux littéraires féminins en Belgique francophone (de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle) », op. cit., p. 127.

⁸³ MARTIN-FUGIER Anne, « Les lettres des célibataires », op. cit., pp. 421-422.

⁸⁴ « CLOSSET Marie », *Dictionnaire des femmes belges : XIX^e et XX^e siècles*, GUBIN Eliane, Bruxelles, Racines, 2006, pp. 110-112.

⁸⁵ GRAVET Catherine et MEDER Cornel (éd.), *Aline Mayrisch-de Saint-Hubert, Marie Delcourt-Curvers. Correspondance. 1923-1946*, Luxembourg, Cercle des amis de Colpach, 2009, p. 447.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷ « DELCOURT Marie », *Dictionnaire des femmes belges : XIX^e et XX^e siècles*, GUBIN Eliane, Bruxelles, Racines, 2006, pp. 170-171.

⁸⁸ GRAVET Catherine et STOCKMAN Pauline, « Hélène Legros, traductrice pathétique », op. cit., p. 226.

Hélène Legros était graphologue. L'on a conservé de sa plume au moins huit portraits graphologiques, dont elle est une spécialiste. Par exemple, l'on a conservé le portrait d'André Gide⁸⁹, qui était ami avec Aline Mayrisch, qui date probablement de fin 1913 ou début 1914⁹⁰. Hélène Legros semble posséder le *Traité pratique de graphologie* de Jules Crépieux-Jamin (1885), le père de la graphologie, et elle a également tiré le portrait de sa cousine Berthe Willière, le 23 août 1911 ainsi que de son frère Robert, l'écrivain Charles-Louis Philippe (1874-1909) et Augustine de Rothmaler en 1909⁹¹.

Lors de la Première Guerre mondiale, au début de laquelle le père Legros décède, Barvaux est en zone occupée et la vie entière est changée. Hélène Legros, qui vit avec Robert et tante Mimitte, distribue des vêtements qu'elle coud avec les couturières et de la soupe aux enfants pauvres, elle accueille et nourrit également les soldats alliés, Français et Anglais alors prisonniers des Allemands avec qui on flirte et discute⁹². Heureusement pour la famille, les Legros ont des facilités de ravitaillement grâce à de vieux clients du père, ce qui n'empêche pas qu'il fallut planter la pelouse de pommes de terre ou encore la prêter au Comité qui fournit des légumes de toute sorte pour la « Soupe des gosses »⁹³.

En 1920-1921, Hélène Legros milite pour le droit de vote des femmes, elle prononce à cette occasion des conférences et fait signer des pétitions. Sa cousine Berthe lui fait comprendre qu'elle n'est pas de son avis, parce que les femmes devraient plutôt apprendre auprès de leurs amants, ce à quoi Hélène argumente que ce sont les femmes qui font tourner le monde : « Elles sont plus réalistes et plus actives que les hommes, surtout les intellectuels »⁹⁴. Son engagement de gauche continue. En novembre 1921, naît le projet chez Robert et Hélène Legros d'installer une bibliothèque populaire dans la maison de Barvaux et en 1922 le Conseil communal, à la majorité catholique, décide de le concrétiser⁹⁵. Après l'investissement important d'Hélène et de Robert, la bibliothèque est finalement inaugurée le dimanche 18 juin 1922, Marie Delcourt, qui avait acheté des livres pour l'occasion, était présente et Robert fit un discours⁹⁶.

⁸⁹ Conservé dans les archives d'Alexis Curvers.

⁹⁰ GRAVET Catherine, « D'un portrait graphologique : "Infiniment séduisant" », *op. cit.*, p. 383.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 388-389.

⁹² PICKARD A., « Échos de la Première Guerre mondiale à Barvaux d'après les lettres d'Hélène Legros », *Terre de Durbuy*, 29, 1989, pp. 1-18.

⁹³ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁴ MARTIN-FUGIER Anne, *op. cit.*, p. 425.

⁹⁵ PICKARD A., « La genèse de la Bibliothèque communale de Barvaux d'après les lettres d'Hélène Legros », *Terre de Durbuy*, 32, 1989, pp. 52-54.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 55-58.

En 1924, Hélène Legros quitte Barvaux-sur-Ourthe pour Landenne-sur-Meuse puis emménage définitivement, après l'ablation d'un sein⁹⁷, en 1926, à Tilff-sur-Ourthe, avenue Jules Neef 41⁹⁸, avec Marie Delcourt dans une maison offerte par Aline Mayrisch, qui la soutient également financièrement. Hélène Legros arrête alors de vivre « par procuration », elle qui se retrouvait seule dans le village de Barvaux et attendait le retour d'un frère pour avoir des nouvelles du monde⁹⁹. Ayant besoin d'argent, elle traduit quelques œuvres depuis l'allemand pour Gallimard¹⁰⁰ avec qui elle est en contact grâce aux interventions d'Aline Mayrisch qui la recommande à Jacques Rivière le 28 janvier 1923¹⁰¹. Elle traduit d'abord en 1924 *Voyage dans l'Inde* de Waldemar Bonsels, qui ressemble plus à une adaptation en raison des libertés qu'elle prend et confère à l'œuvre plus de poésie, d'images, de longueur et d'humanisme¹⁰². En 1925 c'est *Le rêve et son interprétation* de Freud qu'Hélène Legros traduit, « instinctivement », sans la rigueur que requiert un ouvrage scientifique à moins de souhaiter vulgariser le texte¹⁰³. En 1926 et un an après parution de l'original, c'est *Dostoïevski à la roulette. Texte et documents* que traduit Hélène Legros. Hélène Legros démontre à trois reprises son excellente connaissance de l'allemand, il ne lui manquerait que l'expérience et le temps pour être une très bonne traductrice : « les erreurs de sens sont quasiment inexistantes, le français est, la plupart du temps, irréprochable »¹⁰⁴.

À cette période, Hélène Legros ne fait pas que traduire, elle écrit aussi. Par exemple, elle propose un article sur la graphologie à la *Revue belge*¹⁰⁵ dont Pierre Goemaere est secrétaire général et Marcel Lobet secrétaire de rédaction. Pourtant d'abord retenu, son papier ne peut pas être publié en raison d'un autre article accepté huit mois plus tôt sur le même sujet et aboutissant aux mêmes conclusions. Cependant, Pierre Goemaere suggère à Hélène Legros de l'adresser, en se recommandant de lui-même, à Arthur De Ridder qui n'est autre que le Directeur littéraire du journal *Le Soir*.

⁹⁷ MARTIN-FUGIER Anne, *op. cit.*, p. 407.

⁹⁸ GRAVET Catherine, « D'un portrait graphologique : "Infiniment séduisant" », *op. cit.*, p. 376.

⁹⁹ GRAVET Catherine et STOCKMAN Pauline, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰⁰ BONSELS Waldemar, *Voyage dans l'Inde (1816)*, trad. de l'allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1924. FREUD Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, trad. de l'allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1925. GRIGOREVNA DOSTOJEVSKAJA Anna, FULOP MILLER René, ECKSTEIN Friedrich et OEMANSKIE Dmietrie, *Dostoïevski à la roulette. Texte et documents*, trad. de l'allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1926.

¹⁰¹ GRAVET Catherine et MEDER Cornel (éd.), *op. cit.*, p. 17.

¹⁰² GRAVET Catherine et STOCKMAN Pauline, *op. cit.*, pp. 212-217.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 217-224.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 231.

¹⁰⁵ Archives et Musée de la Littérature : ML 4331 / 732.

Le 13 septembre 1933, un an après le mariage de Marie Delcourt avec Alexis Curvers, Hélène Legros décède à 59 ans suite à une longue et affreuse agonie, l'enterrement a lieu le 15 septembre¹⁰⁶. Aline Mayrisch écrit : « Hélène Legros se meurt de la manière la plus triste : par vieillesse précoce, par épuisement. Je sais maintenant comment on meurt de faim, car son organisme n'arrive plus à assimiler... »¹⁰⁷. L'on peut soupçonner que la malade ait notamment été usée par la drogue car Hélène a consommé de la morphine, qu'elle dérobait dans la pharmacie de son père¹⁰⁸. Les Legros accusèrent Marie Delcourt d'avoir séquestré Hélène¹⁰⁹. Alexis Curvers et Jean Hubaux publie chez Gallimard un roman qui lui est dédié, *Bourg-le-rond*¹¹⁰.

Hélène Legros était sourde et porte assez tôt un intérêt pour les rêves et leur interprétation – elle transcrit par exemple ses rêves dans des carnets. Aussi, Hélène Legros ne s'est jamais mariée et c'est dans son cas un choix délibéré : elle écrit notamment « comme je serai une vieille fille, j'aurai un peu plus de liberté que quand j'en étais une jeune, et c'est une perspective très agréable »¹¹¹. Elle se déclare par ailleurs en faveur de l'union libre. Enfin, Hélène Legros était une personne à la sensibilité particulière, qui n'aime guère les choses ni les gens banaux. Lisons, pour conclure, cet extrait qui montre que loin d'être superficielle, Hélène Legros était une personne vraie : « Moi j'aime les gens qui se passionnent, pourvu que ce ne soit pas pour la pose, et dans certains milieux il est très difficile de démêler la pose du naturel »¹¹².

Conclusion : un rapport malaisé à la littérature...

Hélène Legros est exemplative du décalage en termes de genre de ce qu'il est permis ou interdit de lire lorsqu'on est assignée femme. On peut lire dans sa correspondance :

Il y a une chose que je rêve de lire, c'est un roman italien de Gabriele d'Annunzio (à la mode pour le moment, paraît-il) et intitulé *Il Piacere*, mais je crois que cet auteur est tout

¹⁰⁶ GRAVET Catherine et MEDER Cornel (éd.), *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁷ MERCIER Pascal et MEDER Cornel, *Correspondance Aline Mayrisch – Jean Schlumberger*, *op. cit.*, p. 335.

¹⁰⁸ GRAVET Catherine, « D'un portrait graphologique : "Infiniment séduisant" », *op. cit.*, pp. 377-378.

¹⁰⁹ MERCIER Pascal, MEDER Cornel (éd.), *Aline Mayrisch – Jean Schlumberger. Correspondance 1907-1946*, Luxembourg, Publications nationales, 2000, p. 358. Cité dans GRAVET Catherine et MEDER Cornel (éd.), *Aline Mayrisch-de Saint-Hubert, Marie Delcourt-Curvers. Correspondance. 1923-1946*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁰ CURVERS Alexis, SARRAZIN Jean, *Bourg-le-rond*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1937.

¹¹¹ On retrouve à ce sujet plusieurs réflexions dans sa correspondance ; Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, mardi (mars 1896), (*Les lettres d'Hélène*, *op. cit.*, p. 193).

¹¹² Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, vendredi (été 1892), (*Les lettres d'Hélène*, *op. cit.*, p. 29).

ce qu'il y a de moins à l'usage des aimables jeunes filles – le titre même de ce livre le dit assez.¹¹³

Robert vient de se payer un livre, pas à notre usage, hélas ! mais qui m'a toujours tentée extraordinairement : les *Confessions* de Rousseau. Comme il l'enferme à clef, je n'aurai jamais à lutter contre la tentation.¹¹⁴

En effet, ses lectures, qui sont pourtant une échappatoire au quotidien et à la sphère familiale et une des seules activités intellectuelles accessibles, sont surveillées par son père et sa tante, selon laquelle lire le soir dans son lit semble à cette dernière « le comble de l'inconvenance » : elle se voit interdire les lectures d'Alexandre Dumas, Anatole France, Gustave Flaubert ou encore Choderlos de Laclos et, enfin, Hélène Legros intègre parfaitement ces interdits dans une forme d'autocensure (d'initiative, elle ne se dirigera pas vers certains ouvrages)¹¹⁵. Elle ne lira donc pas *Madame Bovary* ou *Les liaisons dangereuses* qui sont pourtant considérés comme des chefs d'œuvre de la littérature française. Par contre, il ne lui est pas dangereux de lire les Romantiques : ses frères lui apportent de Bruxelles les recueils de Vigny et de Musset, et au-dessus de son lit les portraits de Lamartine et de Musset mais elle lira aussi Maeterlinck, Ibsen, Shakespeare, Goethe et Tolstoï¹¹⁶. N'en demeure toutefois un vrai décalage avec ses contemporains, lorsqu'elle se fait lectrice d'une tradition dont la représentation est presque entièrement masculine (elle a toutefois lu George Sand, Madame de Staël et quelques autres écrivaines célèbres). Ces interdictions ne concernent pas une Hélène Legros jeune fille : son père lui interdit des « littératures obscènes » quand elle a encore 37 ans¹¹⁷.

Il arrive qu'Hélène Legros mentionne dans ses lettres le fait que leur rédaction est interrompue. Citons quelques extraits représentatifs : « Depuis le commencement de ma lettre j'ai été interrompue quatre fois »¹¹⁸ ou « Si tu trouves que je passe trop brusquement d'un sujet à l'autre, c'est la faute de Mimitte qui rompt le fil à chaque instant et vient d'observer encore que mon chignon est placé trop bas »¹¹⁹. Et ceux qui l'interrompent, ce sont généralement ses frères ou son père pour qu'Hélène leur rende un service (préparer un thé ou un café, un goûter, etc.) ou par sa tante (pour faire son travail domestique), ce qu'on ne demanderait pas à un jeune homme. C'est parfois la correspondance même entre Berthe et Hélène qui est arrêtée,

¹¹³ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, 13 juin 1895, (*Les lettres d'Hélène, op. cit.*, p. 152) cité dans GEMIS Vanessa, *Femmes de lettre belges (1880-1940), op. cit.*, p. 239.

¹¹⁴ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, juillet 1895, (*Les lettres d'Hélène, op. cit.*, p. 154) cité dans GEMIS Vanessa, *Femmes de lettre belges (1880-1940), op. cit.*, p. 239.

¹¹⁵ GEMIS Vanessa, *op. cit.*, pp. 239-240.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 242-243.

¹¹⁷ MARTIN-FUGIER Anne, *op. cit.*, p. 412.

¹¹⁸ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, jeudi soir (décembre 1899), (lettre non archivée).

¹¹⁹ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, lundi 1901, (lettre non archivée).

notamment lorsqu'Hélène s'occupe de la maison, en y faisant des travaux, avec sa tante Mimitte où lorsque cette dernière est absente – il lui arrive d'aller à Virton, par exemple. D'une part, ces ruptures du temps genrées ne sont pas idéales pour quiconque a la prétention de faire une œuvre littéraire : ainsi dérangée dans son travail, l'écrivaine peut perdre le fil de sa pensée, être arrêtée en pleine création intense, etc. ce qui retarde, de plus, l'aboutissement de l'œuvre. D'autre part, les occupations qui justifient ces arrêts sont des activités quotidiennes qui représentent au moins un temps plein, même lorsque les femmes sont secondées par des domestiques (comme c'est le cas chez les Legros). Bref, c'est un vrai travail même s'il est invisible et non rémunéré¹²⁰ que représente le rôle de maîtresse de maison, le ménage et/ou l'éducation d'enfants (Hélène Legros restera célibataire toute sa vie mais s'occupera d'enfants qui ne sont pas siens), de plus que les Legros accueillent à répétition de la famille et des ami·e·s, pendant les vacances d'été principalement (elle a alors couramment jusqu'à une douzaine de personnes à nourrir et la cuisine est artisanale¹²¹). En plus, elle participe à la confection de « bouteilles » de médicament pour la pharmacie paternelle¹²². Dès lors, être écrivaine représente un « double métier »¹²³. De même que le divorce ou le veuvage constituent une reprise en main de leur destinée pour les femmes, ne plus devoir s'occuper de ses frères et de son père pour Hélène Legros et quitter le foyer familial est synonyme d'indépendance mais aussi de la nécessité de gagner sa vie, ce qui peut conduire à prendre la plume et de mettre à profit son talent pour être publiée : on connaît d'elle quelques traductions et la rédaction d'articles.

Il n'est donc pas étonnant que la seule œuvre qu'Hélène Legros ait publiée de son vivant le soit dans *La Belgique artistique et littéraire*, revue qui témoigne par ailleurs d'une ouverture aux écrits de femmes. Aussi, le père Legros lui reproche qu'elle écrit trop de lettres, on comprend alors qu'écrire une œuvre au vu de sa famille soit franchement délicat. Il n'est pas surprenant non plus que la première œuvre jugée littéraire, offrant une première (et très modeste) notoriété à Legros et qui ait été publiée à titre posthume soit sa correspondance, une œuvre sincère, quasi une autobiographie pour la période concernée. Il s'agit de *Les lettres d'Hélène* par Halévy et Sénécal (1986). Christine Planté dit à propos du genre épistolaire, le « mode d'expression féminin par excellence » : « sans prétention, tournée vers les autres, remplie de détails quotidiens, si des beautés s'y rencontrent, on ne saurait reprocher aux femmes, elles relèvent de la nature, de leur nature, et non de l'art. C'est pourquoi les femmes y

¹²⁰ Au sens du féminisme matérialiste.

¹²¹ MARTIN-FUGIER Anne, *op. cit.*, p. 411.

¹²² *Ibid.*, p. 411.

¹²³ GEMIS Vanessa, *Femmes de lettres belges (1880-1940)*, *op. cit.*, p. 273.

excellent »¹²⁴. Et il est vrai que dans les *Lettres d'Hélène* on trouve « ces beautés » et aussi de la profondeur. Mais celles-ci sont le fruit d'une sélection : « les plus impulsives, les plus fragiles, les plus abandonnées »¹²⁵ nous dit l'introduction, des 300 lettres sont l'écho d'une jeune Hélène (de ses 16 à 24 ans). L'on a d'Hélène plus de 620 lettres, écrites entre le 2 octobre 1890 et début juillet 1931. Ce recueil épistolaire est très stéréotypique des possibilités de publication des femmes. En effet, les qualificatifs (l'impulsion, la fragilité et l'abandon) des lettres sont clairement des stéréotypes du genre féminin et, en plus, l'ouvrage nous représente une femme dans l'état de sa vie qu'on représente le plus (sa jeunesse). Enfin, le regroupement thématique des lettres nous donne principalement à voir une Hélène dans un rapport à un homme, son « unique amour » et lui accorde une importance exagérée. Il va sans dire qu'outre le fait qu'on rapporte encore une femme à un homme¹²⁶, cette représentation nie complètement l'homosexualité de l'autrice. Nous avons, par exemple, un morceau de feuille quadrillée, sur lequel Hélène Legros a écrit : « Le 25 janvier 94. Ma dernière après-midi de liberté, adieu ! la liberté dans la solitude n'est pas le bonheur, mais l'ennui d'une autre façon me fait peur. Mon Dieu, et toi, ma mère chérie, je vous promets de tacher de rendre heureuse celle qui revient – donnez-moi le courage de ne pas penser à moi. [Hélène a ensuite écrit une phrase en allemand difficile à déchiffrer] ». On trouve de l'autre côté cet acrostiche :

Au bord de la rivière, un saule aux feuilles blanches,
 Un saule aux bras tordus sème son blanc duvet.
 Gais échos d'autrefois, vous chantiez sous les branches
 Un soir que le tilleul dans les airs embaumait.
 Sa voix chère vibrait dans le flot qui s'épanche,
 Triste et doux, son regard souriait dans les cieux
 Il n'était pas d'abeilles errant avec la brise
 Ni de grillon blotti sous l'herbe, qui ne dise
 Et ne redise encor ce nom mystérieux.¹²⁷

On ne pourrait mieux conclure qu'en citant Vanessa Gemis : « la trajectoire d'Hélène Legros traduit les ambivalences de la formation intellectuelle offerte aux femmes dès la fin du XIX^e siècle et montre la manière dont s'exerce l'autorité familiale sur l'espace des possibles féminins, plus précisément sur les conditions d'accès des femmes à la sphère littéraire : d'Hélène Legros, l'histoire littéraire n'aura gardé aucune trace »¹²⁸.

¹²⁴ PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac*, op. cit., p. 202.

¹²⁵ LEGROS Hélène, *Les lettres d'Hélène*, op. cit., p. 8.

¹²⁶ On représente très souvent les femmes artistes comme étant épouse, mère, sœur, amante de, réflexe à peu près inexistant pour les hommes artistes.

¹²⁷ Acrostiche d'Hélène Legros, 25 janvier 1894, non archivé, transmis par Philippe Curvers.

¹²⁸ GEMIS Vanessa, « Derrière *Les lettres d'Hélène* : sociabilité et réseaux littéraires féminins en Belgique francophone (de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle) », op. cit., p. 130.

Chapitre 2. Éditer *Mina ou la maison du passé* d'Hélène Legros (1901)

Après avoir présenté le contexte socio-historique, la question littéraire ainsi qu'Hélène Legros nous proposons maintenant un tout autre exercice : l'édition du texte manuscrit *Mina ou la maison du passé* (15 août 1901). Nous poserons d'abord un cadre théorique, inspiré à la fois des questions plus traditionnelles de la philologie de l'édition et de la critique génétique, dans une certaine mesure.

2.1. Cadre théorique

Pour qu'une édition soit acceptable, elle doit s'interroger sur l'entité textuelle qu'elle présuppose et reconstruit, la théorie ou encore, le plus souvent, la routine à laquelle elle se conforme¹²⁹. C'est pourquoi, et dans un souci de clarté ainsi que de transparence, notre cadre théorique comporte deux parties : l'une porte sur la philologie de l'édition/éditoriale ou ecdotique, l'autre sur la critique génétique.

2.1.1. Philologie de l'édition / éditoriale ou encore ecdotique

La philologie de l'édition est plus une science pratique que doctrinale ou abstraite puisqu'elle s'exprime surtout par la publication de textes, l'apport de solutions concrètes à différents cas de figure et se caractérise par la diversité des disciplines impliquées (littérature, linguistique, histoire) mais aussi par l'absence d'une méthodologie commune : elle est plutôt un faisceau de règles méthodologiques et voit une variabilité en termes de traditions nationales¹³⁰. Cette branche de la science philologique¹³¹ a pour but « la production de textes fiables et fidèles », sachant que ces deux concepts se définissent différemment selon « le temps et l'espace de la discussion »¹³².

Notre texte datant du tout début du XX^e siècle, nous connaissons moins de problèmes philologiques que les médiévistes, par exemple, qui doivent émettre des choix relatifs aux différentes versions existantes, à l'orthographe, à la notion plus floue et à l'intention auctoriales. En effet, nous éditons ici ce que nous pensons être la dernière version du texte, qui est autographe (un manuscrit transcrit à la main par l'autrice elle-même). Nous avons par conséquent l'avantage qu'il n'y a pas plusieurs états d'un texte imprimé (ou copié), qui

¹²⁹ RICO Francisco, « Éditions savantes et lecteurs réels », *Genesis*, t. 30, 2010, p. 32.

¹³⁰ TROTTER David, *Manuel de la philologie de l'édition*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, pp. 2-3.

¹³¹ « La philologie est une science de l'écrit [...] qui s'occupe de tout ce qui tourne autour du texte » : *Ibid.*, p. 1.

¹³² *Ibid.*, p. 5.

contiennent des variantes ou des « erreurs » (de structure, contenu, etc.) ou qui ait subi des transformations suite à un dialogue avec le lectorat, ce qui pose la question du comment et de quelle édition réaliser, comme c'est le cas par exemple du *Don Quichotte* de Cervantès¹³³. Néanmoins, cela ne signifie pas que notre attitude scientifique ne doit pas être rigoureuse ni respecter le texte...

Dès lors, nous avons dans un premier temps abordé notre texte littéraire comme étant d'abord un ensemble structuré de signes linguistiques, lesquels transportent un sens précis et qui peuvent ensuite être interprétés. C'est pourquoi la transcription de ces signes doit exactement correspondre au manuscrit et précède toute intention interprétative ou toutes corrections que nous avons effectuées et que nous mentionnerons (voir *infra*) : notre volonté est de constituer une édition qui puisse autant être employée par le littéraire que par la linguistique¹³⁴ mais qui, toutefois, ne vaudra jamais un retour au manuscrit si l'on s'intéresse à certaines questions (comme la pratique manuscrite). Nous gardons aussi à l'esprit qu'« ontologiquement, un texte n'a jamais existé tel que le donne à lire une édition critique, aussi imitative soit-elle »¹³⁵. Nous avons également conscience qu'éditer reste une « hypothèse sur un état de la langue »¹³⁶.

Concrètement, comment avons-nous appliqué cela dans notre édition ? Le but premier est d'atteindre un public de spécialistes de la littérature. Dans cette optique, l'orthographe a été modernisée selon les règles de la nouvelle orthographe du 6 décembre 1990. Nous avons également corrigé les très rares fautes d'orthographe (d'accord principalement). Nous n'avons pas réécrit les corrections (ratures, réécritures...) effectuées par Hélène Legros elle-même et en avons donc transcrit la version dite définitive. Afin d'offrir une version cohérente nous nous sommes permis quelques ajouts et modifications. Dans le manuscrit, certaines scènes et tableaux sont mal ou pas référencés, un personnage est appelé à la fois *Le père*, *Le docteur*, *Le docteur L*. Nous avons donc remédié à ces variantes ainsi qu'à d'autres éléments plus ponctuels (« ds » pour « dans », etc.). Puisque nous voulons aussi rendre cette édition pertinente pour les linguistes, et par souci de transparence, nous mentionnons en annexe tous les mots (ordonnés

¹³³ RICO Francisco, « Éditions savantes et lecteurs réels », *op. cit.*, pp. 29-34.

¹³⁴ « une édition cherchera toujours à satisfaire des exigences différenciées et à viser donc des spécialistes de différents domaines » : WILHELM Raymund, « L'édition de texte – une entreprise à la fois linguistique et littéraire », *Manuel de la philologie de l'édition*, TROTTER David (éd.), Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, p. 147.

¹³⁵ DUVAL Frédéric (éd.), *Pratiques philologiques en Europe. Actes de la journée d'étude à l'École des chartes le 23 septembre 2003*, Paris, Écoles des chartes, 2003, p. 17.

¹³⁶ WILHELM Raymund, « L'édition de texte – une entreprise à la fois linguistique et littéraire », *op. cit.*, p. 145.

selon leur place dans le texte) qui ont été modernisés et les quelques ajouts et modifications de notre ressort.

Relevons enfin dans le manuscrit des soulignements, ratures et réécritures au crayon qui sont le fait d'une autre personne¹³⁷ et dont on ne sait pas quand elles ont été effectuées. Dans l'édition, nous n'avons pas pris en compte ces modifications puisque nous nous référons aux décisions de l'autrice seulement. Cependant, nous les avons référencées en note de bas de page : nous récrivons simplement le mot ou le groupe de mots lorsqu'il y a réécriture et précisons si un mot ou groupe de mot est souligné ou barré.

Voici comment nous avons rendu, dans ce cas, un texte fiable et fidèle, lequel ne perd pas de vue qu'il veut atteindre un lectorat et lui faire vivre une expérience agréable, ce qui est l'un des buts de la littérature.

2.1.2. De la critique génétique ?

La critique génétique est « l'étude de la création en train de s'effectuer et laissant de son travail mental des traces matérielles (brouillons, plans, scénarios, esquisses, versions abandonnées, reprises, épreuves corrigées) »¹³⁸. Cette discipline herméneutique, liée aux archives, a même proclamé à ses débuts que « le texte n'existe pas ». Elle peut alors être vue comme allant à l'encontre de l'ecdote puisque elle déstabilise le texte voire le dissout. Elle nous intéresse néanmoins parce qu'elle propose la notion d'*intentionnalité*¹³⁹ : le matériel obéit à une structure intentionnelle, comportant un *sens* qui se comprend via une *epochè* (suspension du jugement naturel) afin de mettre au jour son *eidos* (son idée essentielle)¹⁴⁰. Les avant-textes (ou matrices) contiennent des indices permettant d'accéder indirectement au processus d'écriture¹⁴¹ et leur validité doit être appréciée dans un contexte d'écriture particulier¹⁴². Nous n'envisageons donc pas dans notre mémoire de constituer un dossier génétique : nous ne

¹³⁷ La première hypothèse était qu'il s'agissait de Marie Delcourt ou Alexis Curvers. Seulement, Philippe Curvers nous a affirmé que l'un-e comme l'autre ne se serait jamais permis une telle chose. Soit, nous ne savons pas qui est à l'origine de ces « corrections ».

¹³⁸ CONTANT Michel, FERRER Daniel (éd.), *Pourquoi la critique génétique ?*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 7.

¹³⁹ Notion construite par Husserl et introduite en France par Sartre et Merleau-Ponty, qui « est liée moins à un état de conscience qu'à un acte perceptif, pratique, comportemental et/ou langagier, et cet acte présuppose un *background* (un fond) génétique et culturel, un ensemble de règles et de codes qui permettent à un individu d'imprimer, consciemment ou non, une *finalité* à son acte. » : CONTANT Michel, « Une idée fondamentale pour la génétique littéraire : l'intentionnalité », *Pourquoi la critique génétique ?*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁰ CONTANT Michel, FERRER Daniel (éd.), *Pourquoi la critique génétique ?*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴¹ FERRER Daniel, « Le matériel et le virtuel », *Pourquoi la critique génétique ?*, CONTANT Michel, FERRER Daniel (éd.), *op. cit.*, p. 15.

¹⁴² *Ibid.*, p. 23.

présentons, éditons et commentons qu'un texte final. Mais nous utiliserons l'avant-texte dans le cadre de l'interprétation de *Mina ou la maison du passé*.

Finalement, nous restons de ce point de vue dans une vision assez traditionnelle. Car dans notre cas, le fonds Marie Delcourt contient un autographe intitulé *Peau d'Ane. Conte en 3 actes*, qui constitue une première version de *Mina ou la maison du passé*. Première version ou brouillon¹⁴³ ? Sa matérialité, c'est-à-dire, un texte manuscrit soigné dans un carnet noir laisserait penser qu'Hélène Legros l'ait envisagé en tant que version finale le 26 février 1901, décision sur laquelle elle est revenue puisqu'elle a abandonné cette version pour donner le texte que nous éditons, daté du 15 août 1901, c'est-à-dire environ 6 mois plus tard. Cet abandon est l'expression d'une « intentionnalité subjective » qui peut être perçue comme un « phénomène intentionnel »¹⁴⁴ qui déterminera dans une certaine mesure notre lecture de *Mina ou la maison du passé*.

2.2. *Mina ou la maison du passé* : édition du texte

Nous présenterons ici le texte et son édition, selon les choix que nous avons précisés au point 2.1.1. *Mina ou la maison du passé* est écrit dans un cahier toilé noir, format A5, ligné. L'écriture d'Hélène Legros est fine, penché vers la droite et franchement soignée. Les ratures sont assez rares, l'encre est noire. Hélène Legros écrit sur toute la largeur des pages. Pour la majorité du carnet, elle n'écrit que sur une face sur deux, sur la page de droite. Vers la fin surtout, Hélène Legros écrit sur toutes les faces et un ensemble de feuilles volantes ont été ajoutées. Contrairement à ce qui est inscrit sur l'enveloppe où le cahier est rangé, le texte est complet, une partie seulement des feuilles était désordonnée.

Le cahier est conservé dans le Fonds d'Archives Marie Delcourt du CARHIF, le Centre d'Archives et de Recherches pour l'Histoire des Femmes, 10 rue du Méridien (Bruxelles), données par Philippe Curvers, neveu d'Alexis Curvers (qui était le mari de Marie Delcourt, amie d'Hélène Legros). Ces archives contiennent deux autres manuscrits, *Peau d'Ane* et *Petite ville*. Le fonds contient aussi de nombreuses lettres écrites par Hélène Legros, envoyées à Marie Delcourt, depuis Barvaux, Landenne ou Tilff. Celles-ci ont été rassemblées dans des ensembles appelés *Carpeta* probablement en fonction de l'époque de leur rédaction, bien qu'un certain nombre ne soit pas daté. Pour certaines, a été conservé la face timbrée avec l'adresse de Marie

¹⁴³ Brouillon : « manuscrit de travail écrit avec l'intention d'être corrigé pour servir à la rédaction ou à la mise au point définitive d'un texte » : BIASI Pierre-Marc de, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », *Pourquoi la critique génétique ?*, CONTANT Michel, FERRER Daniel (éd.), *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁴ MARTY Éric, « Génétique est phénoménologie », *Pourquoi la critique génétique ?*, CONTANT Michel, FERRER Daniel (éd.), *op. cit.*, p. 100.

Delcourt. De rares lettres ne sont pas regroupées, l'une est adressée à Berthe. Le fonds contient également un cahier noir A6 où Hélène Legros a écrit quelques pensées. Il y a aussi de courts brouillons graphologiques. Dans un carnet en papier buvard rosé défraîchi avec le temps, à la couverture art nouveau, on trouve des pages lignées avec un court brouillon littéraire (nous pensons qu'il s'agit d'une partie du plan de *Peau d'Ane*) et quelques pensées d'Hélène Legros.

Mina ou la maison du passé

Personnages

LE DOCTEUR ETIENNE LAURENT

MARC }
LUCIEN } *ses enfants*
MINA }

ELISABETH – *sa seconde femme*

LEÏLA – *une jeune veuve*

ANDRÉ MESNIL – *un jeune homme*

LE PETIT ABEL }
LA PETITE LILINE } *deux enfants*

MICHEL X... *un jeune homme*

MADAME JEAN }
MADAME RICHARD } *deux voisines*

EVA

Se passe dans un village.

Acte I

Tableau I.

Une grande chambre simplement meublée. A gauche, une fenêtre où sont assises Elisabeth et Mina – elles raccommodent du linge. Au fond la porte d'entrée, à droite la porte de la cuisine. A la table ronde du milieu, Abel est assis, écrivant un devoir, son sac d'écolier près de lui. Liline, auprès, joue avec une poupée et des chiffons.

Scène I.

Elisabeth, Mina, les deux enfants

Liline

Tante Elisabeth, pourquoi fais-tu aller ainsi ta tête et tes lèvres ? est-ce que tu parles à quelqu'un que nous ne voyons pas ?

Elisabeth

Non, enfant... mais c'est que je vis ailleurs, sais-tu, quelquefois... ma vie n'est pas toujours celle que vous voyez, la stupide vie que je mène ici...

Abel

C'est moi qui voudrais m'en aller d'ici ! Tante, pourrions-nous bientôt retourner à la maison ?

Elisabeth

Tu sais bien que vos parents désirent que nous vous gardions tant qu'il y a du danger chez vous. As-tu envie de devenir malade, dis ?

Abel

Non, tante, je sais bien... mais je n'aime pas l'école... Oh, si vous saviez !

Mina

Qu'est-ce qu'on t'a fait, à l'école ?

Abel (prêt à pleurer.)

On m'a... on m'a... Tout à l'heure, pendant la leçon, le petit Georget a laissé tomber sa tartine, en jouant... et le maître l'a mis dans le coin... Alors j'ai laissé tomber la mienne aussi, et...

Mina

Et tu as été puni ? Ce n'est rien va...

Abel

Non, on ne m'a pas puni... le maître a ramassé ma tartine, et il me l'a rendue... Pourquoi ne me punit-on pas ? Je veux qu'on me punisse, moi...

Liline

C'est parce que nous sommes riches, je crois... les autres petits ont des souliers qui ne sont pas cirés, et leurs habits sont vilains...

Abel

Alors je ne veux plus qu'on cire mes souliers... et je veux

Elisabeth

Allons, ne dis pas de sottises. As-tu fini ton devoir ?

Abel

Presque...

Liline

Regarde, tante, comme ma poupée est malade ! Pauvre petite !

Mina

Ma belle petite Liline ! (*prenant la petite sur ses genoux.*) Mais non, elle n'est pas malade... Ote-lui ces vilains chiffons. Veux-tu que nous lui fassions une belle robe ?

Elisabeth

Tu ne vas pas te mettre à faire des robes de poupées, j'espère ?

Liline

Si, elle est malade... Je ne veux pas que tu dises non... Elle est bien malade, ma pauvre petite...

Elisabeth

Laisse donc cette enfant, Mina... tu la rendras insupportable. Elle est assez grande pour jouer seule. N'as-tu rien de plus utile à faire qu'à rester là avec un enfant sur les genoux ?

Liline (*se dégageant des bras de Mina.*)

Laisse-moi... je vais à la cuisine, moi... je vais près de Françoise... elle est gentille, elle rit toujours avec moi...

Elisabeth

Laisse Françoise à son ouvrage... allez jouer au jardin, tous les deux...

(*Les enfants sortent.*)

Scène II.

Mina et Elisabeth

(Mina s'est levée et a rangé son ouvrage.)

Elisabeth

Tu as fini ?

Mina

Non, mais... si tu veux bien, j'irai d'abord au cimetière, avant qu'il fasse nuit.

Elisabeth

Tu fais ce que tu veux, naturellement... Depuis quand ai-je des permissions à te donner ?

Mina *(hésitant.)*

C'est que je n'y suis plus allée depuis longtemps... et... tu le sais bien... grand-mère aimait à me voir prendre soin des tombes...

Elisabeth

Mais oui, naturellement, Mina... Ne dirait-on pas que je veux t'empêcher de faire ton devoir ? C'est ton devoir de ne pas oublier les morts... Ils tiennent plus de place que moi dans ta vie... je ne t'en veux pas... je n'ai pas le droit d'exiger de toi beaucoup d'affection.

(Silence – Mina a cherché une corbeille et des ciseaux.)

Mina

Pendant sept ans, j'y ai porté des fleurs tous les jours.

Elisabeth

Et pendant ce temps, qui s'occupait de la maison ? Ton père, toi, Lucien, vous êtes tous les mêmes... vous ne connaissez rien de la vie. Tout devait marcher singulièrement, quand...

Mina

Quand j'étais seule pour soigner père ? oui, c'était quelquefois drôle... nous riions... mais d'autres fois ça l'agaçait... Quand les hommes deviennent un peu vieux, ils n'aiment plus qu'on manque d'idées pratiques... je crois...

Elisabeth

Et ce sont les idées pratiques qu'il a cherchées en moi... Ah ! si je n'avais pas passé ma vie à travailler pour les autres, je saurais aussi bien que vous toutes les belles choses qu'on apprend dans les livres quand on a le temps... Vous me mépriseriez un peu moins...

Mina *(se rasseyant près d'elle.)*

Pourquoi dis-tu cela, Elisabeth ?

Elisabeth

Parce que c'est ainsi. Vous riez donc quelquefois, quand je n'étais pas là ?

Mina

Quand tu n'étais pas là ? Non... mais quand Philippe y était encore...

Elisabeth

Philippe... toujours Philippe... Depuis que ton frère Philippe est mort, ton père me hait... pourquoi ? n'est-ce pas absurde ? Est-ce une raison, parce qu'on souffre, pour en faire¹⁴⁵ les autres responsables ? moi surtout, qui me suis dévouée à son bonheur... au vôtre¹⁴⁶, enfants... A peine entrée dans cette maison j'ai vu mourir Philippe... d'une maladie dont il souffrait depuis longtemps... Est-ce ma faute s'il a été soigné trop tard ? Et aujourd'hui encore, est-ce ma faute si ton frère Marc ne veut pas s'entendre avec ton père ? Et si Lucien...

(La porte du fond est entrouverte doucement.)

Scène III.

Elisabeth, Mina, Marc

Marc *(passant la tête par la porte entrouverte.)*

Hé bien, les femmes ! le père est sorti ?

Mina

Oui.

Marc *(entrant tout à fait.)*

Ouf ! Je m'ennuyais là-haut.

Elisabeth

Tu pouvais descendre.

Marc

Moi ! regarder encore en face quelqu'un qui m'a dit... Ce qu'il m'a dit ? Non, c'est fini... Il y a un trou entre nous deux... nous ne sommes plus père et fils que de nom...

Elisabeth

Il faudra bien vous réconcilier un jour ou l'autre... Autant le faire tout de suite.

¹⁴⁵ faire : rendre

¹⁴⁶ au vôtre : et aux vôtres

Marc

Vous croyez peut-être que je vais rester ici ? Zut, plus d'études ! après ce qu'on m'a dit... Je m'en irai... Oh, soyez tranquilles, je ne vous demanderai jamais rien... je suis capable de gagner ma vie, peut-être...

Elisabeth

Allons, ne parle pas ainsi... Tu as en main les moyens d'arriver à une position honorable, ne les gaspille pas.

Marc

A une position ? A un esclavage dégoûtant comme celui du père ? et qu'a-t-elle fait de lui, cette vie ? Que fera-t-elle de nous ?

Mina

Marc, ne parle pas ainsi... Ah, vous ne l'aimez pas, vous ! Vous n'avez pas vécu sa vie, partagé son âme... Tu ne te rappelles pas, Marc.

Marc

Trop, Minette, je me rappelle trop... Et que nous a-t-il appris, en somme ? A oublier le bonheur...

Elisabeth

Vous étiez jeunes... c'était à vous de réagir.

Marc

Je réagis, parbleu, je réagis ! Et c'est pour cela que je vous le dis, Elisabeth : Docteur, moi ! Il fera chaud quand je serai docteur ! Docteur ! Pouah ! ignoble ! Dévouement, abnégation... à d'autres !

Elisabeth

Il est facile de railler l'abnégation, quand on ne se sent pas le courage de la pratiquer...

Marc

Bah ! Vous la pratiquez pour plusieurs, vous, Elisabeth... c'est votre vocation, n'est-ce pas ? Mais nous ne vous comprenons pas... nous sommes des aveugles, nous ne voyons pas la beauté de votre âme...

Elisabeth

Je n'ai pas de prétentions à la beauté. Que vous ai-je fait, mes enfants ? Pourquoi me haïssez-vous ? Et votre père, pourquoi est-il si dur pour moi ?

Mina

Il est bien dur aussi pour lui-même, Elisabeth... L'hiver, dans la pluie, dans la neige, toujours sans se plaindre... Alors, nous, pourquoi nous plaindrions-nous ? Pourquoi voulez-vous être plus heureux ? Il ne demande rien, lui...

Marc

Je sais, je sais... Tu es ensorcelée, toi... mais pour moi c'est différent... et mon idéal, je l'ai placé ailleurs.

Mina

Tu pensais comme moi, dans le temps... tu voulais devenir semblable à notre père... Oh, Marc, que c'était beau ! quand il nous emmenait avec lui dans les villages... quand on cueillait ensemble des fleurs dans les haies... Puis on s'arrêtait¹⁴⁷ pour suivre l'alouette au haut du ciel, pour étudier les plantes, les champs... Et nous entrions ensemble dans les petites maisons, et nous nous asseyions pour l'attendre sur le banc de bois de la cuisine... Souvent, quand il parlait aux malades, le son de sa voix m'est arrivé, si douce que j'en pleurais... et quand nous revenions le soir en regardant les étoiles, je croyais marcher près d'un dieu...

Elisabeth

Je sais bien qu'il est bon, qu'il est grand, qu'il fait du bien à tous... mais.

Mina

Et aujourd'hui encore, Marc... quand au travers de la foule tu le vois passer, avec sa tête blanche penchée, est-ce que tu ne sens pas cela ? Comme un frisson, dans le cœur...

(Silence – Marc s'est promené quelque temps par la chambre.)

Marc

Avouez que vous avez peur... Ah ! pauvres poules qui avez couvé un canard... Ça vous effraierait de me savoir tout seul dans le vaste monde ! Vous y viendrez pourtant...

Elisabeth

C'est ton devoir de rester ici... mais tu n'as pas de cœur...

Marc

Très peu, du moins.

Elisabeth

Ton père avait raison d'être en colère tantôt... Tu es un malhonnête homme...

Marc

Oui.

Elisabeth

On n'agit pas ainsi quand on a de l'honneur.

(Marc a pris son chapeau et se met en devoir de le brosser... Mina a pris sa corbeille et ses ciseaux et s'est glissée doucement hors de la chambre.)

¹⁴⁷ on cueillait ; on s'arrêtait : soulignés.

Marc

Si je ne suis pas honoré, c'est que je suis forcé d'aller par les rues avec ce vieux chapeau... quand j'en aurai un neuf, vous verrez ! J'ai honte devant mes amis...

Elisabeth

Si tu n'avais pas tant d'amis, tu te conduirais mieux...

Marc

Ça, c'est une phrase... Laissez-les tranquilles, mes amis. Vous n'allez pas pleurer ?

Elisabeth

Oui, c'est toujours ainsi... Et quand vient le moment où il faut inventer des mensonges pour te tirer d'affaire, c'est moi, toujours moi qui suis responsable !

Marc

Allons, allons ! n'allez-vous pas vous poser en victime ?

Elisabeth

Je ne pose pas, Marc... Je fais mon devoir en essayant de...

(On frappe à la porte.)

Scène IV.

Elisabeth et Marc, Madame Jean

Madame Jean (*entrant.*)

Bonjour, bonjour, chère Madame... le docteur est là ? non ? ça ne fait rien... Monsieur Marc pourra peut-être me donner... restez, ne vous dérangez pas, je vous en prie... c'est pour mon père...

Elisabeth

Cela ne va pas encore ?

Madame Jean

Toujours la même chose... vous comprenez... un homme qui n'y voit plus ! et son intelligence qui baisse tous les jours ! Depuis ce matin, il jure, il crie sans discontinuer. Ne l'avez-vous pas entendu d'ici ? Ah ! je n'en puis plus ! c'en est trop... j'en ai la tête rompue. Tenez, je me suis sauvée, tantôt... je suis allée pleurer chez le voisin...

Elisabeth

Il souffre d'avantage, peut-être.

Madame Jean

Oh que non ! non, c'est pure méchanceté... Imaginez-vous qu'il ne peut plus me souffrir... Et il me traite ! Ô, ma pauvre mère, si tu es condamnée à voir cela de là-haut ! (*elle pleure.*)

Elisabeth

Il s'ennuie peut-être... dans son état... Ne pourrait-on pas trouver quelqu'un, un homme de confiance qui lui tiendrait compagnie, qui le distrairait ?

Madame Jean

Il a le vieux Joseph qui ne le quitte pas d'une semelle... mais que voulez-vous ? papa le trouve trop bête. « Enfin, papa, lui ai-je dit, je ne peux pourtant pas aller chercher un ingénieur ou un avocat pour vous tenir compagnie ! » et savez-vous ce qu'il m'a répondu ? « Imbécile ! ». Oui, voilà ce qu'il faut s'entendre dire. (*Se lève.*) Allons, je rentre dans mon enfer... Monsieur Marc, vous penserez à ma commission ? Un peu de morphine... je l'enverrai prendre tantôt par Monsieur Michel. Ah, jeunesse, vous êtes heureuse ! Vous ne connaissez rien de nos misères ! quand j'étais jeune fille... Pourquoi riez-vous, impertinent ?

Marc

Moi, Madame ? Dieu me préserve de...

Madame Jean

Oui, quand j'étais jeune fille, j'ose dire que j'ai été heureuse... C'est que je n'étais pas faite pour vivre au village, moi ! Mes parents m'ont élevée dans du coton... et quand je me suis mariée, j'étais mince comme un roseau... je ne pesais pas cinquante kilos...

Marc

Ciel, Madame ! et Monsieur Jean vous a bien voulue quand même ?¹⁴⁸

Madame Jean

Vous êtes mal élevé, Monsieur Marc... Allons, je me sauve... Au revoir... au revoir, Madame... ne vous dérangez pas.

(*Elle sort.*)

¹⁴⁸ a bien voulue quand même ? : souligné.

Scènes V.

Elisabeth et Marc, puis Mina

Elisabeth (*reprenant son ouvrage.*)

Quelle folle !

Marc

Bah ! c'est une bonne femme...

Elisabeth

Tu appelles cela une bonne femme, toi ? Une enfant gâtée... C'est son devoir, après tout, de soigner ses parents... tout le monde passe par là... ce n'est pas toujours facile, mais on l'accepte sans tant de grimaces... N'est-ce pas révoltant, la façon dont elle parle de son père ?

Marc

Ça ne fait de mal à personne... Il ne doit pas être commode, le vieux...

Elisabeth

Tout le monde ne parle pas de cela aussi légèrement que toi... les voisins sont indignés, je les ai entendus...

Marc

Que veux-tu qu'elle y fasse, la pauvre femme ? Elle est égoïste avec une candeur qui vous désarme... et si maladroite !

Elisabeth

Ce serait trop facile... on est maladroit quand on le veut bien, elle n'est plus une enfant... je ne comprends pas ton obstination à la défendre.

(Mina rentre silencieusement par la porte de droite... elle tient d'une main un chapeau de paille et de l'autre sa corbeille pleine de fleurs qu'elle pose sur la table.)

Marc

Je ne la défends pas, je ne demande qu'à la laisser où elle est... Toi aussi, hein, Mina ?

Elisabeth

Si Mina se souciait un peu plus de ceux qui l'entourent, on ne s'en trouverait pas plus mal.

Marc

Pour l'amour de Dieu, Elisabeth, ne prenez pas tout au tragique... votre éducation n'est pas réussie, décidément... nous aurons bien du mal à la déformer...

Elisabeth

Je suis un peu trop vieille pour cela, mes enfants... et trop vieille aussi pour être tournée en ridicule.

Marc

Voyons, vous savez bien qu'ici c'est toujours de la plaisanterie... jamais sérieux... notre réputation est faite sous ce rapport... Mais vous me faites perdre mon temps ici. Au revoir, les femmes ! (*Il sort.*)

Scène VI.

Elisabeth et Mina

Elisabeth

Où va-t-il ?

Mina

Pas loin... sans doute en face...

Elisabeth

Il ne va pas se mettre sur le pied de passer là ses journées ?

Mina

Je ne sais pas... je crois qu'il s'y amuse mieux qu'ici.

Elisabeth

Ne veux-tu pas dire que c'est moi qui le chasse de la maison ? Dis-le franchement... Dites-le... Si je vous gêne, je m'en irai. Dieu ! Que suis-je venue faire dans cette maison ?

Mina

Pourquoi veux-tu me faire dire cela, Elisabeth ? Vrai, je n'y ai jamais pensé...

Elisabeth

Je ne veux rien te faire dire. Je suis une étrangère pour toi, voilà tout... pour toi et pour les autres. Et puis vous trouvez que je me plains trop ; mais, franchement, ton père n'a-t-il pas tort ? Est-ce qu'autrefois il agissait ainsi ? A présent, quand il est hors de la maison, quand il s'amuse, tout lui est égal... Les clients pensent venir... il y en a là qui attendent depuis trois heures...

Mina

Elisabeth... je t'en prie... tais-toi...

Elisabeth

Je sais, je sais... tu me donneras tort. (*On frappe à la porte du fond.*)

Scène VII.

Elisabeth, Mina, Madame Richard

Madame Richard (*entrant.*)

Bonjour, mesdames... Le docteur n'est pas là ?

Mina

Il va rentrer.

Madame Richard

Je reviendrai... ne vous dérangez pas... Mon Dieu, mes chères, imaginez-vous, je reviens du sermon... Ce père, c'est à en mourir de rire... J'ai de la religion, moi... j'en ai... mais je n'admets pas ces grimaces. Voyez toutes nos femmes : elles plantent là mari et enfants pour aller se pâmer devant ce missionnaire ! Il faut les voir, la bouche ouverte, les yeux ronds... c'est à en mourir ! Je m'étonne seulement de n'y avoir pas vu Madame Jean...

Elisabeth

Elle sort d'ici.

Madame Richard

Encore une, celle-là ! (*la main sur le bouton de la porte pour sortir.*) Je ne vous dis qu'un mot : Elle se plaint de son père, mais c'est un bonheur qu'il soit là, le vieux ! ... Quand cette femme n'aura plus ni père ni mère pour y veiller¹⁴⁹ ... pauvre Monsieur Jean ! je le plains... Allons, j'en ai trop dit... au revoir !

Elisabeth

Oui, c'est une malheureuse femme... mais je crois que vous exagérez...

Madame Richard

Moi ? Et, tenez, ce petit instituteur qu'elle a pris chez elle... ce Michel... cette tête rousse... sous prétexte que l'école n'est pas assez bonne pour son gamin... Elle s'en soucie bien, de l'éducation de l'enfant ! Ce n'est pas à moi qu'on en fait accroire ! Elle est plus riche que moi, oui... mais je ne donnerais pas mon âme pour la sienne... Entre nous, savez-vous ! tout à fait entre nous... Au revoir, Mesdames !

(*Sort.*)

¹⁴⁹ y veiller : veiller sur elle.

Scène VIII.

Mina et Elisabeth

Mina

Et c'est son amie intime pourtant... quelle méchante femme !

Elisabeth

Un peu bavarde... mais c'est une femme raisonnable et qui voit juste.

Mina

Je ne l'aime pas.

Elisabeth

Naturellement... il suffit que je dise blanc pour que tu dises noir... Cela ne peut pas durer... Le jour où tu daigneras parler sérieusement avec moi...

Mina (*qui s'est occupée à mettre son chapeau pour sortir, s'arrête.*)

Que veux-tu dire ?

(*Le docteur Laurent entre.*)

Scène IX.

Elisabeth, Mina, le Docteur Laurent (*entre silencieusement et s'occupe à parcourir les lettres et journaux posés sur la cheminée... Mina baisse la tête et arrange les fleurs... silence.*)

Elisabeth

Il y a sans doute encore quelqu'un de bien malade chez les Gérard ? voilà deux heures que tu y es.

(*Silence.*)

Des gens sont venus, ils sont repartis... naturellement... ces gens ont autre chose à faire qu'à perdre leur temps ici...

(*Silence.*)

Tu as tort, Etienne... c'est dans ton intérêt que je parle... Pourquoi s'obstiner à...

Le docteur Laurent (*relevant la tête et s'approchant de la fenêtre.*)

J'ai tort ? oui, j'ai tort... Et s'il me plait d'avoir tort ? J'en suis le maître... Et je suis d'âge... entends-tu ? je suis d'âge à avoir tort sans me l'entendre dire...

Elisabeth

Quelle colère, pour si peu de chose !

Le docteur Laurent

Peu de chose, oui... mais tous les jours la même chose. Elisabeth, n'apprendras-tu jamais à te taire ? sauras-tu, une fois, une seule, me permettre d'avoir tort et te taire ?

Elisabeth

C'est bien, je me tairai. Je souffrirai en silence.

Le docteur Laurent

Je ne te demande pas de souffrir... si cela t'amuse... si cela vous amuse toutes les deux de parler de moi tout bas... Et puis, discuter avec toi, à quoi bon ? à quoi bon te demander ce que tu ne peux pas me donner ? Tu ne comprends pas, tu ne comprendras jamais, et voilà notre vie. (*Va pour sortir.*)

Elisabeth

Tu t'en vas encore ? (*le docteur sort.*)

Scène X.

Mina et Elisabeth

Mina (*après un assez long silence.*)

Elisabeth... pourquoi es-tu venue chez nous ?

Elisabeth

Parce que j'ai eu pitié de vous, pauvres petits enfants sans¹⁵⁰ mère... Ma mère à moi venait de mourir, et je n'avais plus personne à qui consacrer ma vie...

Mina

Tu aurais pu être libre... tu n'as pas voulu ?

Elisabeth

Je n'ai pas voulu vivre en égoïste. Dans le couvent où j'ai été élevée, j'avais pour amie une vieille religieuse qui m'apprenait à aimer Dieu... elle me parlait de devoir, d'abnégation... je croyais en elle. Quand j'ai quitté le pensionnat, elle m'a donné une image... elle avait écrit dessus : « Prière, travail, s'oublier pour les autres ». Je me suis juré de lui obéir toujours.

Mina

Et c'est pour cela que tu es venue... oui, je comprends... je comprends maintenant...

Elisabeth

Quoi donc, Mina ?

¹⁵⁰ pauvres petits enfants sans : vous n'avez plus de.

Mina

Des choses compliquées... alors tu es venue... ce n'est pas parce que tu nous aimais... c'est pour cela que tu es une étrangère...

Elisabeth

Des raisonnements, toujours des raisonnements ! c'est Lucien qui t'apprend à parler ainsi... Ah ! que j'aime mieux un brave garçon qui aime et respecte simplement son entourage, sans tant le discuter et sans chercher toujours pourquoi.

Mina

Oui... tu aimes mieux tout ce qui n'est pas nous... et pourtant tu es venue.

Elisabeth

J'ai été folle... ah ! j'ai été folle¹⁵¹ de tout sacrifier pour vous !

Mina

Qu'as-tu sacrifié ?

Elisabeth

Ma vie n'a pas été ce que tu crois, Mina... si j'avais voulu ! On me trouvait intelligente... j'étais belle aussi... c'est le chagrin qui m'a rendue vieille à trente-cinq ans.

Mina (*s'est appuyée à la fenêtre et regarde au dehors.*)

Personne ne t'a fait de chagrin... tu as fait ce que tu as voulu...

Elisabeth

J'ai renoncé à tout... Et déjà, dans ce pensionnat dont je te parle... j'avais une amie très chère... Un jour, sœur Loyola me dit « Quand tu seras rentrée dans le monde, ne va pas la voir... elle a des frères et tu es trop belle ». Je n'ai plus revu mon amie...

Mina (*quittant la fenêtre.*)

C'est Lucien qui arrive là-bas... avec André Mesnil.

Elisabeth

J'espère que cet André ne va pas rester longtemps ici.

Mina

Je ne sais pas... Les autres fois, il restait longtemps.

Elisabeth

Quand tu étais seule... C'est peu convenable.

¹⁵¹ Été folle : eu tort (deux fois).

Mina

Grand-mère était là, alors.

Elisabeth

Dans l'état où elle était !... Enfin, moi, je n'ai jamais pu souffrir cet André... Un faiseur de phrases, un poseur... Lucien se laisse absolument dominer par lui... (*On entend la voix de Françoise qui chante dans la chambre à côté.*)

Et quand tu étais seule, tu permettait aux gens de faire ce vacarme dans la cuisine ? (*elle se lève.*)

Mina

Tu ne vas pas la faire taire ?

Elisabeth

Mais si... Ce n'est absolument pas convenable... Où as-tu vu qu'on tolère cela ?

Mina

Tu vas lui faire de la peine.

Elisabeth

Tu crois peut-être que ces gens-là sont susceptibles ? (*elle a rangé son ouvrage et sort. Lucien et André arrivent de l'autre côté de la fenêtre.*)

Scène XI.

Mina dans la chambre, Lucien et André dans la cour qu'on voit de la fenêtre.

Lucien

Mina, tu es là ? Viens voir André ! le voilà...

André

Bonjour, Mademoiselle Mina.

(*Mina lui tend la main par la fenêtre.*)

Lucien

Et voilà ma petite sœur... ma sage sœur... mon vieux philosophe... Viens, tu te promènes avec nous ?

Mina

C'est que je ne peux pas... j'allais justement au cimetière, regarde... Où allez-vous ?

Lucien

En bateau, du côté d' « est-ce que je rêve ».

André

« Est-ce que je rêve » ? Qu'est que c'est ?

Mina (*très vite et rougissant.*)

Je vous le dirai... plus tard... As-tu la clef, pour le bateau ?

Lucien

Non, je vais la prendre... vous permettez ? un instant et je reviens (*s'en va*).

Scène XII.

Mina et André

Mina

Comme cela le change, de vous revoir ! Avec nous il ne veut plus jamais se promener...
Il vous aime tant !

André

Je le trouve moins gai qu'autrefois... Qu'a-t-il ?

(*Mina ne répond pas et s'occupe de ses fleurs.*)

Ne vous croyez pas tenue à rester pour moi, Mina... Portez vos fleurs là-bas... Les morts
me garderaient rancune peut-être...

Mina

Les morts... Il y a longtemps que vous êtes venu pour la dernière fois !

André

Six ans... oui... j'ai voyagé... Vous étiez une gamine en robe courte, il y a six ans !

Mina

Une gamine sérieuse... (*riant*). Vous rappelez-vous ce bouquet que vous m'avez donné
un jour ? des branches de baies rouges...

André

Vraiment ? un bouquet de branches ? et alors ?

Mina

Alors je me suis sauvée... à cause d'un grand tablier déchiré que j'avais.

André

Ce bouquet... mais oui, c'était là-bas, au tournant de la rivière ; je vous revois
maintenant... et le plein soleil, et la fraîcheur de l'eau... et vous étiez la dame de mes pensées,
ce jour-là, Mina... Mais vous n'avez pas même levé les yeux pour me sourire...

Mina

Je n'osais pas... Et Lucien a dit « C'est André qui a ramé tout le temps ». Vous aviez l'air si fatigué que j'ai pleuré de remords... après, la nuit...

André

Voilà le fauteuil où grand-mère s'asseyait... pour nous apprendre à faire tourner les tables... Vous rappelez-vous ?

Mina

Elle vous aimait bien... Vous n'étiez pas si moqueur que Marc et Lucien... Vous aviez presque l'air de prendre les esprits au sérieux.

André

Mais c'est qu'elle me grondait, quand je riaais !

Mina

Elle était si vieille, et si malheureuse ! elle nous apprenait à aimer le passé...

André

La « Maison du Passé » disions-nous.

Mina

C'est vous qui aviez trouvé cela... nous l'aimions, la vieille maison... Mais plus tard, quand grand-mère aussi est allée dormir là-bas, il a fait bien noir dans la maison du Passé !

André

Pauvre Mina !

Mina

Je ne savais plus vivre... je ne savais plus regarder en avant... Ce qui m'a sauvée... je puis bien vous le dire ? ce qui m'a sauvée, c'est d'aller là-bas et d'y porter des fleurs... Mais les autres n'aiment pas... Elisabeth n'aime pas...

(Silence.)

Oui... bien loin dans le passé, c'est notre enfance... un si beau rêve, si plein de lumières ! Puis la mort, la mort... où étais-je pendant ces années-là ? au cimetière sans doute, avec eux... un peu de moi les suivait quand ils s'en allaient ainsi... Puis un jour, j'ai osé regarder... j'ai réfléchi en regardant les tombes... et tout le cher passé a subitement refléuri pour moi... invisible, mais bien vivant... Vous allez rire de moi...

André

Pourquoi rirais-je, Mina ? Il y a longtemps, plus longtemps encore que pour vous, ma mère à moi nous a quittés aussi... Autour de moi aussi, on a pleuré, il a fait nuit... mais de jour en jour, ma ressemblance avec la morte les frappait d'avantage, et grâce à moi un peu de son

âme est demeurée parmi nous... je m'en rendais compte, j'en étais fier et heureux, moi aussi, comme vous...

Mina

Vous êtes bon, vous, André... Vous comprendriez qu'on s'agenouille là-bas dans les grandes herbes, quand le soleil descend tout rouge derrière la tour... et les herbes et les fleurs, et les marguerites et les boutons d'or, se balancent et se font des signes... je les aime... je voudrais les caresser... Et quelque chose de doux flotte autour de moi... doux comme le regard de notre mère... Alors, je sens qu'elle est là... elle nous voit, elle nous aime... elle n'est pas morte !

André

Vous êtes heureuse, Mina ?

Mina

Heureuse ? oui, sans doute... puisque je ne voudrais pas changer... Je ne saurais pas vivre une autre vie... C'est comme cette vigne, tenez, qui grimpe là dehors... elle est née au pied de notre mur, elle le fleurit, elle nous donne ses grappes quand elle en a... Est-elle heureuse ? que sait-elle ? elle n'aimerait pas qu'on la dérange, voilà tout... (*le regarde en souriant.*) Les oiseaux voyageurs ne comprennent pas cela...

(*La voix de Lucien au dehors.*)

André ! y es-tu¹⁵² ?

André

Je viens... A plus tard, Mina.

(*Il s'éloigne et Mina se prépare à sortir avec ses fleurs.*)

¹⁵² y es-tu : viens-tu.

Tableau II.

Un sentier le long de la rivière – dans une prairie, au près d'une montagne tapissée de ronces et de noisetiers avec quelques sapins. Le soleil couchant rougit la rivière bordée de saules.

Mina et André (arrivent lentement, en se promenant.)

André

Qu'il fait beau ! Vous m'avez promis quelque chose, Mina.

Mina

Oui ? Quoi donc ?

André

Vous m'avez promis l'histoire d' « est-ce que je rêve »...

Mina

C'est vrai... oh, je veux bien... mais il faudrait nous asseoir... ici tenez, sous le sapin... Ce n'est pas long à raconter, et c'est un peu tôt...

Il y a quinze ans... c'est quand j'étais toute petite... et Lucien, et Marc, et Philippe... Ma marraine nous avait amenés ici tous les quatre, un jour, au printemps. C'est au printemps qu'il faut venir ici, il y a des fleurs, des primevères plein l'herbe, et la montagne, là, en est toute dorée. Nous faisons des bouquets, ma marraine les arrangeait dans un grand panier. Elle souriait... oui, d'elle toute, c'est seulement son sourire que je revois en fermant les yeux... Elle est partie en voyage, puis elle s'est mariée bien loin... je ne l'ai plus vue...

André

Et « est-ce que je rêve » ?

Mina

Mais oui... nous y sommes, mais c'est difficile à dire... Alors, elle souriait... et son sourire rayonnait d'elle, et tout ce petit coin était comme un paradis où l'on se sentait si bien, si... si en sûreté. On ne se sent pas toujours en sûreté, n'est-ce pas ? Elle m'avait mis un grand tablier blanc tout neuf, tout raide, vous savez... et elle me trouvait belle... On sent cela... on sait bien que ce n'est pas vrai mais ça fait plaisir quand même, ça veut dire qu'on vous aime très fort... Vous riez ? oui ?

André

Mais non, Mina... Et alors ?

Mina

Tenez, c'était là, au pied du saule... en écartant les herbes c'était plein de violettes... ainsi, tout bleu, tout d'un coup, vous n'avez pas idée quelle joie cela fait... Alors, je ne sais pas

pourquoi, je n'ai plus rien dit... Et j'ai demandé tout bas à ma marraine « Est-ce que je rêve ? ». Elle a ri, puis nous sommes devenues sérieuses et on est rentré à la maison... Voilà...

André

Et les paroles de Mina sont restées célèbres.

Mina

Oui... pourtant je ne l'avais pas dit pour tout le monde... Les enfants sont sots ! et ma marraine a presque pleuré...

(Silence.)

Vous ne dites plus rien ? Que¹⁵³ pensez-vous ?

André

Ce que pensait votre marraine, peut-être... « Est-ce que je rêve ? ». Car, si je ne revois pas, je souffrirais... un enfant peut comprendre cela...

Mina (s'approche de lui et lui prend la main.)

J'ai seulement voulu vous dire pourquoi j'aime ce petit coin. Vous l'aimerez aussi, maintenant ?

André

Vous l'aimez... c'est-à-dire que vous chérissez en lui un souvenir... C'est toujours ainsi dans la « Maison du Passé ».

Mina

Est-ce mal ?

André

Non... et pourtant n'avez-vous jamais rêvé d'une autre vie ? Vous avez vu les autres... vos amies...

Mina

Mes amies ? Je n'ai aimé que Leïla de Saunes... vous la connaissez, c'est quand vous veniez qu'elle demeurait là bas... A présent elle est veuve... Quand nous étions petites, c'est vrai... elle m'a parfois fait désirer... quoi ? le mariage... l'amour... Elle savait tant de choses et en parlait si bien !

André

Oui... en effet... elle « parlait » très bien.

¹⁵³ Que : à quoi.

Mina

Quand Leïla m'en parlait, le mot « amour » me semblait si doux ! Je ne sais pas ce que c'est pour les autres, aimer... Mais plus tard, quand j'étais toute seule et que j'y ai rêvé... on ne peut pas s'empêcher de se faire une idée des choses.

André

Et la vôtre ? Mais je crois qu'elles se ressemblent toutes.

Mina

Je ne sais pas... écoutez-moi bien. (*Elle se rapproche de lui.*) Il m'a semblé, alors, que toutes les chambres devenaient plus vastes, plus grises, plus silencieuses encore... avec de hautes grilles, et des corridors longs, longs, qui se perdaient au loin... et moi, j'étais une jeune religieuse avec un voile sur la tête... dans un grand cloître peuplé d'ombres qui glissaient sans se voir. Lui aussi, il était là, vivant comme moi... il était mon confesseur, nous nous parlions bas... des cloches invisibles sonnaient pour nous seuls, et nul autre ne pénétrait dans le cloître béni... Je lui disais mes péchés, et il me les pardonnait.

André

Vos péchés... pauvre Mina, savez-vous ce que c'est que le péché ?

Mina

Oh oui... vous ne savez pas tout ce que je sais... et moi, je ne sais pas au juste... mais tenez, quand on est là tout seul pendant une grande journée... on vit, on travaille, on se fatigue... Le soir, on a fait tout ce qu'on devait... mais ce n'est pas assez... on est triste, on a peur... on a peur de soi-même, comme si un étranger était là, méchant, effrayant, tout au fond de nous. C'est alors que j'avais besoin de lui...

André

Lui ?

Mina

Oui... lui, mon rêve, mon confesseur, mon fantôme... Il m'écoutait, j'étais rassurée et tout s'éclairait d'une lumière de paradis... Je ne savais plus s'il était Dieu, ou si Dieu était lui... Il était plus que Dieu, il me comprenait mieux... Est-ce cela, aimer ?

André

Peut-être, mais ce n'est pas vivre. (*Il s'est levé et approché de la rivière.*) Mina, regarde ces fleurs... Viens, regarde... Comment les appelles-tu ?

Mina (*se rapprochant de lui.*)

Ces fleurs jaunes ? Je ne sais pas leur nom, mais je les connais bien...

André

Vois, qu'elles sont belles ! Elles mourront demain... tantôt, peut-être, un enfant les cueillera, les rejettera flétries... Mais qu'importe ? Elles ont une heure pour être heureuses,

pour s'abandonner au flot qui les berce, au soleil qui fait étinceler la nacre de leur calice d'or... Vois, la libellule les effleure... la brise les caresse avec amour... elles sont heureuses, elles vivent la vie que Dieu leur a faite, sans lendemain ! ... C'est ton Dieu aussi, Mina... non plus ton Dieu d'obscur prière, mais le Dieu de vie et d'amour ; c'est lui qui t'a faite douce, bonne et belle... le même soleil fait rayonner tes yeux bleus, fleurit tes joues roses... C'est la seule règle à suivre, Mina : sois semblable à ces fleurs que tu aimes, ne crains pas de vivre si tu veux être aimée de Dieu, du Dieu d'amour qui te sourit en elles... Laisse tes joues s'empourprer ou pâlir, parle et sourit, chante et pleure... le son de ta voix, le reflet d'or de ta chevelure, le pli de ta lèvre, joyeux ou triste... la caresse de ton regard... ce sont là les prières, les vraies, qui s'élèveront vers le Dieu d'amour... Ceux qui t'aimeront sauront l'y comprendre et s'agenouiller devant lui... devant toi !

Mina (s'est approchée de lui et lui prend la main.)

Je vous crois, quand vous parlez ainsi...

Parfois, je suis si triste ! ce sont ces choses, sans doute... je regarde les herbes, les fleurs, les hautes graminées si jolies au soleil... Je ne pense plus, j'écoute, au loin, si loin ! quelque chose comme le murmure d'un paradis où chanteraient les anges... Et je les aime alors, les grandes prairies vivantes... je voudrais prendre tout, caresser tout... être leur sœur... Dites, André, pourquoi cela ? les autres sont-elles ainsi ?

(Silence.)

Et pourquoi ces fleurs me font-elles penser à Leïla ?

André

Leïla... encore ! Pourquoi tant parler de Leïla aujourd'hui ?

Mina

Je l'ai vue hier, Leïla... oui, je l'ai vue... Pensez un peu ! après 7 ans, elle est revenue... avec sa mère... elle est ici pour longtemps et je l'aime encore plus qu'avant ! Elle est si belle... Qu'avez-vous ?

André

Rien, Mina...

Mina

N'est-ce pas qu'on est bien ici ?... Parlez-moi... Je m'aime mieux ; quand je suis auprès de vous.

André

Parler... de quoi ? du passé ?

Mina

Je ne sais pas parler d'autre chose... je voudrais bien... pour vous... Vous êtes fâché ?

André

Mais non, Mina... Je suis heureux aussi, moi, près de vous...

Mina

Vous n'êtes plus le même... Alors, c'est que vous avez froid ? Il y a du brouillard, là-bas... oui... il fait froid... Retournons.

André (*la retenant près de lui.*)

Restez, Mina... un instant... encore un instant...

(*Silence.*)

Mina

Vous avez été malade, n'est-ce pas, l'an dernier ?... C'est Lucien qui me l'a dit...

André

Vraiment ! Lucien vous a dit ?

Mina

Oui... Vous ne l'êtes plus, maintenant ? Lucien me parle quelquefois de vous... c'est pour cela... Venez, rentrons, pour que vous n'ayez pas froid...

André

Aidez-moi d'abord à comprendre, Mina... je cherche ce qui vous rend si belle, et pourquoi dans vos yeux cette lueur si blême, cette lueur inquiète que je ne connaissais plus... Autrefois, oui... ma mère avait ainsi ses heures lumineuses... J'étais bien petit... pourquoi l'ai-je fait si souvent pleurer ?

(*Mina se retourne et éclate en sanglots.*)

André (*se lève après un instant de silence.*)

Rentrons... Mina... vous aviez raison... il est tard, et Lucien nous attend.

(*Ils suivent lentement le sentier... Mina a séché ses larmes et marche un peu en arrière en arrachant les fleurs au hasard.*)

André (*s'arrête et se retourne vers elle.*)

Mina... est-ce que nous rêvons ?

Acte II

Tableau I.

Dans la même maison – Bureau donnant sur le jardin – deux fenêtre à droite – entre les fenêtres une armoire vitrée avec des fioles diverses sur les rayons – porte au fond avec d’un côté des rayons chargés de livres et de l’autre une grande vieille horloge – à gauche une grande armoire – des portraits au mûr – une table au milieu couverte de livres et papiers.

Scène I.

André seul, assis à la table et écrivant...

(Mina entre par le fond... André se retourne et se lève.)

André

Bonjour, Mina...

Mina

Non... restez là, je vous en prie... quand je suis entrée, je vous ai vu penché ; écrivant, ainsi... et j’ai cru le revoir.

André

Qui, Mina ?

Mina

Mon frère, Philippe, celui qui est mort¹⁵⁴.

André

Je ne l’ai pas connu...

Mina

Non... chaque fois que vous êtes venu, il était à l’étranger... mais quand il revenait c’était ma joie.

André

A qui ressemblait-il ? à Lucien ?

Mina

Oui, un peu... Il était plus grand, plus sage... Il n’y a que vous qui me fassiez penser à lui... Quand il était avec nous, tout le monde vivait mieux... Il me parlait de tant de choses ! ou bien il dictait et moi j’écrivais... et je comprenais tout...

¹⁵⁴ Celui qui est mort : barré.

André

Et c'est depuis que Philippe n'y est plus, qu'on parle ici comme dans une chambre de malade ?

Mina

C'est pour cela que vous voulez déjà partir ?... Oui ?... ailleurs ce n'est pas ainsi... je me le suis dit parfois...

André

Alors, vous écriviez, pour Philippe... N'avez-vous jamais pensé à le faire pour vous-même ?

Mina (*riant.*)

Ecrire, moi !... Pourtant oui, vous me rappelez quelque chose... c'est vous, maintenant, qui voulez parler du passé ?

André

Vous me le faite aimer, Mina...

Mina (*s'assied près de la table tout en causant.*)

Il y a longtemps que j'ai rêvé cela ! faire quelque chose de bien, de grand... écrire des romans pour les malades.

André

Pour les malades ?

Mina

Mais oui... Vous ne savez pas... C'est qu'ici, on en voit tous les jours, des malades... Et puisqu'ils sont les plus malheureux, on doit les aimer le plus... C'est pour eux qu'on doit travailler... J'ai connu, moi, une pauvre malade qui écoutait si doucement les histoires ! Cela la faisait sourire et oublier... mais j'aurais pu lui en écrire de bien plus belles ! oui... y mettre tout, tout ce qu'on a dans le cœur de triste et de doux comme eux... vous comprenez ? Alors j'ai voulu commencer... puis j'ai oublié... Il m'a fallu penser à autre chose...

André

C'est dommage.

Mina

Croyez-vous ? non, vous riez... Ce serait beau, pourtant.

André

Certes, Mina, ce serait beau, et vous l'avez compris... écrire n'est pas un jeu, écrire est une œuvre d'amour... l'œuvre la plus pure, la plus vaste, la plus douloureuse peut-être...

Mais beaucoup ne comprennent pas cela... beaucoup nous méprisent, parce que notre vie ne se gaspille pas en paroles, en gestes, en rires et en larmes semblables aux leurs... Ils ne

savent pas que pour nous, écrire, c'est vivre... d'une vie moins éphémère et plus profonde... que les mots et les phrases sont faites des battements de notre cœur, et que la souffrance nous briserait comme elle les brise si nous ne transformions pas silencieusement l'orage intérieur en sérénité et en joie... une joie pure et consciente, supérieure à l'apaisement de l'oubli, à la consolation matérielle¹⁵⁵, à la brutale vengeance satisfaite... Une joie que tous les êtres aimants, tous ceux qui savent nous lire avec amour, comprendront et partageront.

Un beau rêve ! oui, Mina... Avoir là, devant soi, épanouie comme un immense jardin, l'humanité tout entière... l'humanité engourdie encore, sommeillant dans la fraîche rosée du matin... Lui jeter un appel, et voir s'entrouvrir, radieux, tous ces calices... toutes ces âmes... respirer leur parfum, les faire frissonner et vivre au souffle de sa propre vie... c'est être soi-même le soleil et la vie, c'est être Dieu !

(Mina s'est approchée de lui et l'écoute attentivement.)

Il faut souffrir... oui, Mina... il faut avoir bien souffert... il faut renoncer aussi à la pitié qui va aux banales souffrances... Car on haussera souvent les épaules en nous appelant rêveurs... et si quelque jour une création vivante, un être formé du sang de notre cœur, et que des années de lutte et de torture auront fait grandir lentement en nous mêmes... cet être, si nous parvenons à le détacher de nous... à le jeter, trésor inestimable, héros adoré et plein de vie, à l'univers qui se reconnaîtra en lui et l'adorera à genoux... nous, humbles créateurs, passerons obscurs et muets sous tant de lumière, sans rien demander...

Vous avez vu parfois, le dimanche, la pauvre mère de famille épuisée de travail, mal vêtue... et devant elle les petits enfants courent joyeux, coquettement vêtus... leurs joues roses font plaisir à voir, et le visage de la pauvre mère s'illumine d'un sourire... Ce sourire est divin !

Mina (lui prend la main.)

Si j'écris, un jour... ce sera pour vous... pour vous seul...

Scène II.

Les mêmes et Marc (entre brusquement.)

Marc

Mina, Elisabeth t'appelle... et tache un peu qu'on dine, hein ? c'est insupportable. Quand je serai chez moi, je te réponds que tout marchera mieux...

(Mina sort.)

¹⁵⁵ La consolation naturelle : barré.

Scène III.

Marc et André

Marc

Et vous supporteriez cette vie-là, vous ?

André

Ainsi ? attendre l'heure du dîner ? ma foi oui...

Marc

Ce n'est pas cela... au diable ! Dîner, je m'en soucie bien ! C'est vivre dans ce trou qui m'exaspère... Vivre est beaucoup dire... on n'y meurt pas, c'est tout...

André

Le cercle est restreint, oui... Mais y vivre, y vivre pleinement, ne me paraît pas impossible.

Marc

Restreint ? parbleu ! c'est-à-dire qu'il n'y a plus moyen d'y tenir... positivement... il n'y a plus moyen. Et qu'y feriez-vous, vous ?

André

On peut vivre en soi-même... vivre pour ses idées... les semer, les répandre et les faire aimer.

Marc

Oui... bon pour eux, les malades, les rêveurs... mais je ne suis pas malade, moi... Qu'en dirait-on, hein, si un beau jour l'oiseau s'envolait ?

André

Et où iriez-vous ?

Marc

Pas embarrassé... mes mesures sont prises... il y a longtemps que j'aurais pu, si j'avais voulu... Pourquoi diable est-ce que je vais vous parler de cela ?... Mais à qui parler, dites-le moi ? Ici, à la maison ?... des fous ! On en enferme qui ne sont pas si fous...

André

Alors, partez... Vous êtes libre.

Marc

Vous me direz que mon devoir est de rester... oui, je le sais.

André

Il n'est pas question de devoir, je crois...

Marc

Je vais les désoler, les désespérer... Ils ont besoin de moi... En restant, je me sacrifie, positivement...

André

Voyons, Marc... pas de ces phrases, pas ce mot-là entre nous... Il n'a plus de sens pour nous... C'est un avis sincère que vous me demandez ?

Marc

Certainement.

André

Alors, commencez par vous bien persuader que vous êtes libre. Se sentir libre, voilà le grand point... Celui qui se sent libre ne se trompera plus, il cherchera de lui-même le milieu le plus propice à l'expansion complète de son âme, il découvrira de lui-même son seul devoir ; il s'attachera à développer librement les facultés qu'en somme il ne possède pas seul, qu'il doit à tous puisqu'elles ont leurs racines bien au-delà de sa fragile existence... Et votre petit mot de sacrifice, que viendra-t-il faire ici ?

Marc (*se lève.*)

Alors, vous me conseillez de partir ?... Il y a des raisons... des raisons de sentiment, si vous voulez... Enfin, merci, André... j'y penserai.

(*Il sort.*)

Scène IV.

André seul

Lui aussi... lui aussi me croit fort et libre... en lui parlant, je le croyais aussi... Mais le souffle du passé a engourdi mon âme... Partir... il le faudrait... Mais là-bas, dans une prairie close, un beau soir, nous avons parlé de choses mortes... et puis ? Ah ! quel vent frais balayera cette atmosphère de rêve ? où est la réalité ? où est la vie ? Qui me délivrera ?

(*La pluie continue à frapper les vitres... il reste assis près de la table et rêvant – on frappe à la porte.*)

Scène V.

André et Leïla

(*La porte s'ouvre doucement, Leïla entre et fait quelques pas.*)

Leïla

Il n'y a personne ?

(*André se retourne brusquement vers elle – elle l'aperçoit et fait un pas vers lui.*)

Ah ! c'est vous...

Dieu, quel temps ! (*Elle jette dans un coin son ombrelle mouillée, sur une chaise son chapeau et son manteau – robe claire, chevelure très blonde ébouriffée elle secoue la tête, relève vivement ses cheveux humides et tend la main.*) Bonjour, André...

André (*se lève lentement et comme distrait.*)

Bonjour Leïla...

Leïla

Hé bien, quoi ? Vous ne me reconnaissez pas ? (*Elle secoue sa jupe humide, fait quelques pas, inspecte la chambre, s'arrête devant la glace et arrange ses cheveux.*) Je vous dérange ? Je vous ai réveillé, peut-être ?

André (*sourit, et s'approche d'elle.*)

Non, pas du tout... Bonjour, Leïla... (*Il lui tend la main... silence.*) Au contraire... je vous attendais...

Leïla

Bah ! moi je ne m'attendais pas... un caprice qu'a eu maman, et nous voilà à la campagne pour un mois, à moins que nous ne repartions demain... Et vous ? que devenez-vous ?... (*regarde la table.*) Des livres, des paperasses... Trop de livres, enfant !... Et ce fauteuil, où est-il ? (*elle se laisse tomber dans un fauteuil près de la fenêtre.*) Quel temps ! Quel pays ! Pauvre Leïla !

André

Je vous reconnais, oui... c'est bien vous... Leïla aux cheveux d'or...

Leïla

C'est bien moi, André, oui... et les cheveux d'or et le reste... veuve, il est vrai... vous avez su ? mais maman ne m'a pas donné l'exemple des longs deuils...

André

Madame de Saunes se porte bien ?

Leïla

Très bien... Cette pauvre maman ! elle me désole, André... vous la connaissez ! une enfant, une véritable enfant ! Et depuis la mort de papa, depuis qu'elle n'a plus personne pour la conduire... heureusement que je suis là, moi ! Elle est trop bonne voyez-vous... beaucoup trop bonne... le premier venu en fait ce qu'il veut... Elle ne sait pas compter, elle ne sait pas refuser...

Au fait, André, je crois que c'était là ma vocation : guider les petits enfants, leur donner la main, leur enseigner la vie...

(*Elle se lève et fait quelques pas dans la chambre en examinant tout.*)

Rien n'est changé... rien ne change ici... voilà les portraits, la grande horloge... voilà l'armoire à jouer cache-cache... N'ai-je pas de nouveau dix ans ?

(Elle se rassied.) Et tenez, André... c'est si vrai, ce que je viens de vous dire, que mon mari lui-même... Il aurait pu être mon père, n'est-ce pas ? hé bien, lui aussi n'aurait pas fait un pas sans me demander...

André

C'est pour me parler de... de ce monsieur, que vous êtes venue ?...

Leïla

Vous dites ?... Je cherche la petite Mina... n'est-elle pas ici ?

André *(se levant pour sortir.)*

Certainement... Je la préviendrai, si vous voulez.

Leïla

André !... Restez là... je ne veux rien... croyez-vous que je demande quelque chose à celui qui n'a sur les lèvres que des paroles sombres... les paroles du premier venu ?...

André

Des paroles banales... Leïla... que pensez-vous ? que cherchez-vous ?... *(Il se rassied auprès d'elle.)* Je vous ai offensée, Leïla ? pardonnez-moi, et causons... causons comme de vieux amis.

Leïla

Non... décidément non... je n'ai rien à vous dire... Je me repose un instant et je vais moi-même chercher Mina. Toujours la même, Mina, elle aussi... toujours la petite chouette effrayée de jadis... la petite religieuse...

André *(se levant brusquement.)*

Leïla ! une fois pour toutes...

Leïla

Que veux-tu ?

André

Des paroles banales... en vérité, Leïla ! et après ? quoi encore ? Il y a trop de choses, vois-tu... trop de souvenirs entre nous...

Leïla

Assieds-toi donc... il n'y a plus rien, entre nous... qu'importe tout cela ? tu le sais bien... Celui que j'ai aimé, l'enfant de jadis, n'est-il pas mort, André ? dis ?

André

Mort ?...

Leïla

Eh oui ! l'as-tu oublié ! là-bas, sous les grands arbres, au bruit de la cascade... un radieux printemps, n'est-il pas vrai, dans ce pays-là ?... André... ? ne l'as-tu pas senti, toi aussi ? ne sens-tu pas que nous avons fait un trop beau rêve alors ? et toute cette pluie, ne te tombe-t-elle pas comme un linceul sur le cœur ?

Que disions-nous ? ah oui ! Il est mort... et dans les hautes herbes, au bruit de la cascade... avec quelle douceur, André, il doit dormir là-bas !

André

A quoi bon ? Leïla... n'as-tu pas peur de le réveiller ? A quoi bon rappeler ces choses ?

Leïla

Je ne rappelle rien... Je te réponds, et puis je m'en vais. Pleut-il encore ?... Il est mort... et pourtant, il me trouvait belle... Que veux-tu ? C'était son droit peut-être, à cet enfant... oui, un enfant... un enfant qui n'aimait bien que la lune et les étoiles, le nuage qui passe, le regard qui va vers un autre... Leïla, la petite amie d'enfance... la sœur... il a marché près d'elle sans la voir, il avait son rêve dans les yeux, son je ne sais quoi... Mais Leïla devenue l'étrangère... Leïla, la femme d'un autre... Celle-là...

André

Où veux-tu en venir ?

Leïla

A rien... Peut-être, s'il avait voulu... mais s'est-il jamais soucie de vouloir.

André

Non... Tu étais sa force, toi, Leïla... tu étais sa conscience et sa volonté... et je me souviens, et je sais tout ce que tu m'as donné... là-bas, pendant ces quelques jours de rêve... Tu m'as appris à regarder la vie, tu m'as appris à regarder en face la vie et la lutte qui m'épouvantaient... et ta volonté sure a créé la mienne, car toi, tu sais vivre aussi naturellement que la fleur s'ouvre... Et moi, vois-tu... on m'a parlé d'intelligence... A quoi bon intelligence... farce inutile qui s'évanouit devant l'inconscience journalière... Devant le fait, le fait brutal, nous reculons... nous souffrons... nous cédon enfin... à quoi ? à la fatalité... Ah oui ! la fatalité, pour nous, c'est le rocher qui nous écrase, c'est l'être inconscient qui nous prend en pitié... c'est la femme, impassible et belle aujourd'hui comme hier... A ceux-là il est aisé de vivre... Ceux-là savent ce qu'il faut faire... et moi, moi j'en suis si las !

Leïla

Tu m'attendais, André, as-tu dit tout à l'heure... Pourquoi ?

André

L'ai-je dit ? Non, c'était une autre... ou bien, était-ce toi ? Je ne sais plus... Quand j'étais collégien, on m'envoyait chez de vieux oncles que j'ai... on m'envoyait là pendant les vacances... Le soir les vieux s'endormaient de bonne heure.

Leïla

Quelle histoire me fais-tu là ?

André

Rien... C'était une jolie fille qui faisait le ménage... nous logions porte à porte, au grenier...

Leïla (s'est levée et se prépare à partir.)

Fais-moi grâce du reste...

André

C'est fini... Je crois qu'elle m'a écrit, après... As-tu quelquefois regardé jouer aux dames, Leïla ?

Leïla

Oui.

André

Alors, tu as vu de ces joueurs qui n'attendent pas la fin de la partie pour brouiller le jeu ?

Leïla

Je ne les admire pas le moins du monde.

André

Non, c'est vrai... tu as toujours été logique, toi...

Leïla (qui s'est occupée à remettre son chapeau, se rassied.)

Peut-être... et pourtant, cet enfant dont nous parlons, André... s'il l'avait voulu, lui qui ne savait que sourire comme un roi quand on allait à lui les mains pleines... s'il l'avait voulu... moi... oui, moi, Leïla aux cheveux d'or¹⁵⁶, j'aurais su m'agenouiller devant lui... car les autres ne me donnaient que la joie, le triomphe, la folie... et lui me faisait rêver de souffrance... et lui seul m'a fait désirer être semblable à la première enfant venue, à l'enfant qui pleure dans le sentier...

André

Oui... tu m'as été bonne, Leïla... tu m'as tout donné, librement, dans la joie de ton cœur... Et l'enfant que nous avons laissé là-bas te rend grâce – mais l'homme d'aujourd'hui doit oublier...

Leïla

L'homme ... ? enfant ! enfant que je connais mieux qu'il ne se connaît lui-même !

¹⁵⁶ Leïla aux cheveux d'or : souligné.

André

Oui... tu connais... tu connais trop, Leïla... Plus un parole, si tu ne veux pas me forcer à te haïr... à haïr en toi ce passé qui n'est plus, cet enfant que je ne veux plus être... Tu es belle, et tu sais ce qu'il faut dire... Ah ! tu serais la plus forte et je te haïrais...

La connais-tu, Leïla, peux-tu la comprendre, la joie que je cherche aujourd'hui ? Crois-tu qu'il est possible de renaître enfin... renaître dans une âme jaune pour qui n'existera que l'heure présente... une âme pour qui ma force nouvelle sera la force éternelle... et qui sentira ma bonté présente sans compter les larmes qu'elle a fait couler jadis ?... Elle me regardera de ses yeux clairs, elle me dira « tu sais », « tu comprends », sans avoir sondé mes ignorances et mes faiblesses... et nous vivrons sans le remords de ce qui fut, et nos fleurs ne seront pas des fleurs de cimetière...

Leïla

Elle... celle dont tu parles... crois-tu que je ne la connais pas ?

André

Alors, tu en sais plus que moi... car je pars...

Leïla

Tu pars ? Justement, la pluie a cessé... Oui, vous êtes tous ainsi... Il vous faut des adorations nouvelles, des adorations aveugles...

André

Si tu veux... prends-le ainsi... Nous ne nous comprendrions plus, à quoi bon l'essayer ?

Leïla (*prête à sortir.*)

André !... Tu le veux... tu as su vouloir, enfin... Mais je ne pleurerai pas seule...

André (*sans l'écouter, s'est appuyé à la fenêtre et regarde au dehors.*)

Maison du Passé ! n'est ce pas, que c'est à nous de te détruire enfin ? A nous qui voulons comprendre, à nous qui savons dire, à nous qui t'avons aimée ?... N'est-ce pas ? Maison que nos jeunes bras ont enveloppée de tendresse... et pourquoi ? pour que tu nous brises enfin, tandis que ceux qui t'ignorent s'en vont d'eux-mêmes vers la vie ?... Non... Tout le reste plutôt que t'appartenir !

Leïla

Adieu, André...

André

Adieu !...

(*Elle sort.*)

Tableau II.

Un soir du même été – La chambre de Mina – (Au fond, la fenêtre est ouverte – Paysage au loin : colline au pied de laquelle la rivière serpente entre les arbres – le soleil vient de se coucher, teinte rougeâtre sur le ciel – La fenêtre, au dehors, est entourée de vigne – Dans la chambre : au mur à droite, un grand Christ devant un prie-Dieu – porte – une petite commode sur laquelle sont des photographies, des fleurs dans des vases, etc.

Scène I.

Mina seule – debout devant la fenêtre – elle regarde au loin – puis s’assied sur la fenêtre et appuie sa tête contre le mur)

Que je suis fatiguée ! Père reste bien longtemps ! Tantôt, il fera nuit dans le sentier... J’ai peur ! (*Se levant brusquement.*) Je voudrais qu’il soit là ! Que tous soient là... j’ai peur... De quoi ? Mon Dieu, n’ai-je pas fait cela tous les jours de ma vie : attendre ceux qui sont dehors ?... cela ne me faisait rien, et aujourd’hui... Ah ! j’ai toujours peur... depuis ce soir, ce beau soir au bord de l’eau...

Là-bas, voilà la tête du vieux saule... on peut la voir... Quel frisson a passé sur moi, qui ne veut plus me quitter ? Est-ce que quelqu’un va mourir ?... Mourir... c’est aller là-bas, sous les grandes herbes... dormir auprès des autres... Non, mon Dieu... je n’ai pas peur de mourir, moi...

(*Elle s’approche de la commode et arrange les fleurs.*)

Pauvres petites ! déjà fanées... « Mina, ne crains pas de vivre si tu veux être aimée de Dieu... du Dieu d’amour qui te sourit dans ces fleurs... ». En me disant au revoir, il était pâle, si pâle... sa main était douce et cela m’a fait mal... mal jusqu’au fond du cœur... La mort... la mort pour lui... pour André... non, mon Dieu... non, je ne veux pas... (*Elle s’arrête devant le Christ et le regarde en rêvant.*) C’est vrai qu’il lui ressemble... ses cheveux sont noirs, mais ils flottent ainsi, doux et longs, sur son beau front... On voudrait les écarter, doucement, pour mieux voir comme son front est grand...

Même quand il sourit, on dirait qu’il est triste... Pourquoi, mon Dieu ? son sourire est comme le vôtre... il me brise les genoux... Oui... être ainsi devant lui... lui dire les prières que je vous dis... il me comprendrait, il me donnerait ses mains si blanches... Les miennes sont laides... mais c’est qu’il ne travaille pas, lui... Il écrit toujours... il pense... à quoi ? et ses poignets sont si minces... en ivoire comme les vôtres...

Pourtant, c’est un homme... comme Marc... comme Lucien. Quel âge a-t-il ? vingt six ans...? Et moi... vingt...

(*Elle va à la fenêtre et regarde encore.*)

Il fera nuit... bientôt...

(*Elle revient et s’arrête encore devant le Christ.*)

« Il a voulu mourir pour les hommes, tant il les aimait ». Cela est beau ! Quand j’étais petite, maman me disait cette histoire... je ne comprenais pas... Aimer... c’est si facile, aimer ! donner tout son cœur et toute son âme ! Aimer tous les hommes ! Je ne les connais pas, moi...

l'univers, c'est père et les autres, et ceux qui dorment là-bas... et Leïla... et lui... André ! Je les aime... Ils vivent tous, là, dans mon cœur... Dieu ! que de richesses ! que c'est grand !

(Elle s'assied sur la fenêtre et rêve.)

Mourir pour les hommes... Non, vivre pour eux... être fort, être bon ! Je suis forte, moi... je pourrais faire tant de choses... tout de grand, tout de bon ! Dieu, n'en ai-je pas cent, n'en ai-je pas mille, des vies... enfermées là et qui voudraient jaillir toutes ensemble... parler, chanter, se répandre dans tout l'univers...

Tout cela en moi ! être si petite, si peu de chose, et si grande ! Ne rien savoir... et pourtant, parlez-moi et je comprendrai tout ! tout !...

Que de vie ! chaque minute est pleine... et depuis vingt ans, chaque minute a été semblable... chacune a laissé tomber sa semence de vie... et aujourd'hui... pourquoi aujourd'hui ?... elles germent, elles poussent, elles fleurissent... Dans tout l'avenir, que de minutes encore !

(Elle va à la fenêtre – regarde – puis étend les bras avec joie.) Je suis forte ! Je les aime tous... et je sais être belle... il l'a dit ! *(Elle s'approche des fleurs et les regarde encore.)* « Elles ont une heure pour être belles... pour vivre la vie que Dieu leur a faite... sans lendemain... »

N'est-il pas là ? Depuis qu'il m'a regardée, depuis ce beau soir... c'est en vain qu'il est parti, qu'il est bien loin... son regard est partout autour de moi... je le sens... il m'enveloppe... il me dit d'être belle... André ! André... je veux vivre... vivre comme les fleurs, les grandes herbes et les papillons sous le ciel... mais ne me quitte pas, André... reste toujours là, auprès de moi... reste !

(La porte s'ouvre brusquement, Mina tressaille et se retourne.)

Scène II.

Mina et Elisabeth

Elisabeth

Je t'ai appelée deux fois... n'as-tu pas entendu ?

Mina

Non...

Elisabeth

Tu es remarquablement distraite, depuis quelque temps... Je ne te demande pas pourquoi... je n'ai jamais mendié ta confiance...

Mina

Elisabeth... Mais je n'ai rien... je n'avais rien à te dire...

Elisabeth

Je ne t'en veux pas... Tu crois que je ne suis pas comme les autres, que je ne connais rien, que je ne vois rien... (*Mina se détourne et regarde par la fenêtre au loin.*)

Si j'étais ta mère, tu penserais : « elle peut me comprendre... quand elle était jeune, elle a été comme moi »... Ah ! Mina ! Ma jeunesse n'a pas été ce que tu crois... Quand j'avais vingt ans, j'ai aimé... (*Mina se retourne vivement, et la regarde avec crainte.*)

Et même, j'ai été aimée, moi... oui... il m'a prouvé qu'il m'aimait...

Mina

Elisabeth... mon Dieu ! que faut-il... que veux-tu de moi ?

Elisabeth

Rien... Je sais que tu ne me diras rien... Tu es bien la fille de ton père, toi : c'est le même orgueil que je sens en vous deux... Et si je me donne la peine de vous interroger, vous me répondez par le silence. Ah ! c'est bien de sa faute si...

Mina

Tais-toi... ne parle pas de lui... je ne veux pas... (*elle fond en larmes.*)

Elisabeth

Enfin, il n'est pas question de lui... et pour le reste... fais ce que tu voudras... aime... quelqu'un qui ne t'aimera jamais... un égoïste, incapable d'un sentiment sérieux... aime le, poursuis ton rêve... C'est pour ton bien que je t'avertis... J'ai plus d'expérience que toi, peut-être.

Mina (a séché ses larmes... après un silence.)

Elisabeth... Que voulais-tu dire, tantôt ? Quand tu avais vingt ans ...

Elisabeth

Tu voudrais savoir pourquoi je ne me suis pas mariée alors ? Sa mère à lui ne voulait pas... elle rêvait d'une princesse pour son fils... elle serait morte de chagrin s'il lui avait désobéi. Il m'aimait, mais j'ai fait mon devoir...

Mina

Qu'est-il devenu ?

Elisabeth

Il s'est marié, plus tard. C'est une grande consolation, Mina, que la conscience du sacrifice accompli...

Mina

Le sacrifice... oui... on m'a déjà dit ces choses... grand-mère m'apprenait cela... et quand notre mère est morte... ah, Elisabeth ! j'ai cru, vois-tu, que je pourrais... j'ai cru que notre père serait heureux... à cause de moi... toujours.

Elisabeth

Tu étais trop jeune pour engager ainsi ta vie... Et c'est pour cela que tu m'en veux d'être venue chez vous ?

Mina

Oh non ! non ! c'est fini... j'en suis bien loin, maintenant...

Elisabeth

Je le sais, que tu en es loin... Réfléchis, Mina, et tu comprendras plus tard que j'ai eu raison... *(Elle sort.)*

Scène III.

Mina seule

Que dit-elle ?... des vieilles choses... J'ai oublié ! *(Elle s'assied à la fenêtre et joue un instant avec les branches de vigne qui flottent devant puis rêve.)*

Quand Lucien était petit... il avait peur des guêpes... c'était moi qui montais à l'échelle pour lui cueillir du raisin... L'an dernier, on voulait abattre la vieille vigne... j'ai pleuré... on me l'a laissée...

On m'a laissé aussi la haie d'épines, là-bas, au fond du jardin... Marc voulait la remplacer par un mur... Mais jadis, notre mère s'accoudait à la petite porte entre les branches, et nous rêvions avec elle en regardant couler l'eau...

Et mes vieux sureaux, au coin de la pelouse, où grand-mère venait s'asseoir... j'ai voulu les garder... Car parfois encore, assise à leur ombre, j'entends la voix de grand-mère... Elle me disait que maman était bonne, qu'il fallait être comme elle... et je n'avais pas l'idée qu'il puisse exister une autre loi...

Quand nous étions tout petits, le mur était déjà vieux... j'y ai cueilli des brins de mousse verte et de fougère, et les mouches d'or y volaient au soleil... Mina était semblable à elles... Mina était une petite plante enracinée dans la vieille maison, Mina se réjouissait des caresses du soleil... Il semblait que ce serait toujours ainsi...

Qu'y a-t-il aujourd'hui ? là moi... autour de moi ? Quelque chose a frissonné là, comme les grandes ailes d'un oiseau qui voudrait s'envoler... Pour aller où ? Le ciel est si grand ! ... Il fait sombre, les murs m'écrasent... ils me font mal... où aller, mon Dieu ? Il y a trop de murs, trop de poussière...

(Elle se penche à la fenêtre.) Là-bas, peut-être... là-bas sous les saules... l'air est léger... un peu d'herbe... et rien au-dessus de nous... rien que le ciel où Dieu nous a souri !...

(Silence – puis elle se détourne vivement et reste arrêtée devant la commode – regarde un portrait.) Mère !... Ta Mina... ta petite fille ne sait plus te parler...

Quand il était petit, il la faisait pleurer... Elle l'aimait tant ! Je la vois... elle est pâle, avec des cheveux noirs... elle se penche sur lui... Mère d'André, que tes yeux sont doux ! leur tendresse me pénètre... elle m'emplit... Suis-je donc semblable à toi ?

Elle se penche sur le petit berceau tout blanc... elle le caresse, elle l'apaise... elle le serre contre son cœur... Son cœur ! ô Dieu ! le mien brûle... Il m'étouffe... peut-on souffrir¹⁵⁷ ainsi ?... (*Mina s'est assise auprès de la fenêtre... elle cache son front dans ses mains... silence.*)

Non !... cela, c'est le péché ! quand j'étais petite, on m'a dit des choses que je ne comprenais pas... Le péché ! j'ai peur !... Qu'y puis-je, mon Dieu ?... Dieu ! ne peux-tu pas écarter cela de moi ? (*Elle est tombée à genoux sur le prie-Dieu – on frappe à la porte puis la porte s'ouvre.*)

Scène IV.

Mina et Leïla

Leïla

Bonjour, Mina ! Est-elle jolie aujourd'hui !

Mina

C'est toi ? (*elle se jette à son cou*) oh ! je t'aime, Leïla...

Leïla

Je n'ai qu'un instant... figure-toi... nous partons demain... un nouveau caprice de maman... j'ai toutes nos malles à faire ce soir (*elle s'assied près de la fenêtre*).

Mina

Tu vas partir... Toi aussi !

Leïla

Moi aussi ? quoi donc ?... Tu m'envies peut-être, petite Mina ?... Mais non... tu ne sens pas, toi... ton voile de religieuse te tient chaud au cœur... tu ne sens pas qu'il fait froid, qu'il fait triste ici...

Mina

Oui... Tout le monde trouve qu'il fait triste ici... Toi aussi, Leïla...

Leïla

Mina... quand nous jouions, dans le temps, à... comment s'appelle ce jeu ? on court, on donne trois coups de poing... tu sais ?... tu étais toujours prise, toi. Tu n'as jamais su te défendre, Mina... je n'aime pas cela...

¹⁵⁷ Souffrir : souligné.

Mina (*s'est approchée et assise tout près de Leïla.*)

Cela est si loin ! aime-moi, aujourd'hui ! aime-moi... dis ?

Leïla

Mais tu savais dessiner si bien les « petits » enfants ! des petits enfants au berceau avec des petites frimousses si douces... si sages !

Mina

Leïla... ta voix m'entre dans le cœur... n'est-ce pas que tu comprends, toi ?

Leïla (*la repoussant légèrement.*)

Que veux-tu ?... (*Silence.*) Ne te semble-t-il pas qu'elle a été belle, notre enfance ? si claire, si radieuse ! Te rappelles-tu ce jour... nous nous étions perdus dans un sentier de chèvrefeuille, avec ton frère Lucien et son ami, et André Mesnil...

Mina

Oui... je me rappelle...

Leïla

A quoi tient notre destinée ! Pour un rien, Mina... Mais tu rêves, tu ne m'écoutes pas...

Mina

Si... si... je t'écoute... parle encore !

Leïla

Tu avais les yeux pour ne pas voir, toi ! Quand on jouait cache-cache, tu étais condamnée à chercher, naturellement...

Mina (*s'est approchée et s'appuie contre elle.*)

Que disais-tu d'André, Leïla ?

Leïla

Pour un rien, je serais devenue la femme d'André Mesnil... Hein ! ça t'étonne ? petite chouette, va ! Toujours ton petit air calme...

Mina

Et puis ?... et alors, dis ?... pourquoi...

Leïla

Pourquoi je ne l'ai pas épousé ? Mes parents n'ont pas voulu... Il n'est pas fort, André... Non, c'est vrai, tu ne sais pas... Ils exagéraient peut-être un peu, mes braves parents... Au fait, moi non plus, je n'aime pas les malades...

Mina (*l'a repoussée brusquement et s'est éloignée.*)

Leïla

Il était désolé, le pauvre garçon... Puis je me suis mariée... Mais le reste, tu ne le comprendrais pas... Petite religieuse, va ! tu as bien la meilleure part... Nous autres femmes, quand nous aimons, nous sommes condamnées à souffrir... Et cet André... il ne valait ni plus ni moins que les autres...

(Silence.)

Leïla *(lentement, en se levant pour partir.)*

Un soir... il y a longtemps... un soir doux comme celui-ci... nous nous promenions, André et moi... nous nous sommes attardés dans l'herbe, au bord de l'eau, sous les saules... Il a eu froid, et ensuite... il a manqué mourir... Il est temps... au revoir, Mina.

Mina *(immobile et sans s'approcher d'elle.)*

Est-ce que c'est vrai ? dis ?... est-ce vrai ? Leïla... je t'aimais tant ! tant ! *(elle se laisse tomber sur la chaise et sanglote.)*

Leïla *(prête à sortir.)*

Je ne t'ai rien fait, moi, Mina...

Mina *(relève la tête.)*

Le soir, au bord de l'eau... Pourquoi... pourquoi me dis-tu cela... veux-tu me faire mourir ?... n'était-ce pas assez, dis ?... *(sanglotant)* dis-moi que non ! dis-moi que ce n'est pas vrai !

Leïla *(émue, s'est rapprochée.)*

Mina, ma petite religieuse...

Mina

Non... non, va ! Pas ce nom ! Je suis Mina... et je suis belle !

Leïla *(hésite un instant.)*

Adieu... *(Elle sort.)*

Scène V.

Mina seule

André !... oui, me voici... voici Mina... Pauvre André ! pauvre petit enfant qui souffre ! Et moi... je suis forte, je suis belle... ô Dieu ! pourquoi mes joues sont-elles si roses, puisque tu l'as fait souffrir... lui,... souffrir... et son front si pale sous ses longs cheveux... loin du cœur de Mina !

Reprends tout cela, je n'en veux plus ! prends ma force, prends le beau sang qui rougit mes joues... ou bien, je te haïrai ou bien de te bénir... Mère... tu m'as donné la vie, toi aussi... pourquoi cela ? à quoi bon ? que voulez-vous de moi ?...

(Elle se laisse tomber à genoux sur le prie-Dieu.) Ah ! je vous aimerai et je vous bénirai ! Ne le faites pas mourir, ne le faites pas souffrir, lui ! Il m'a dit de venir... ô Dieu ! ne le faites pas mourir !

Acte III

Tableau I.

Un an plus tard – c'est encore l'été – vers le soir – Dans le jardin derrière la maison – Mina et Lucien sont assis sur un banc : Lucien fume et rêve, Mina travaille sans lever les yeux à un ouvrage de couture.

Scène I.

Mina et Lucien

Lucien

Laisse donc cet ouvrage, Mina : tu m'impaticentes !

(Mina continue.)

Lucien

On n'y voit plus... Tu te crèves les yeux inutilement...

Mina

Non, on n'y voit plus... rentrons, alors...

Lucien

Te voilà aussi insupportable que les autres ! Rentrons... travaillons... Que veux-tu que je devienne, moi, au milieu de vous ?

Mina (laisse tomber son ouvrage sur ses genoux.)

Oui, dans le temps, nous riions à nous deux... comme deux enfant... deux enfants perdus dans le bois, qui s'arrêtent au bord du chemin pour se montrer les fleurs qu'ils ont cueillies... Mais la nuit vient... dans les contes c'est ainsi... Et puis, après ?...

Lucien

Bah ! C'est la vraie vie, ça, ramasser les fleurs... et quand je te vois là, près de la fenêtre, coudre des boutons en face d'Elisabeth... c'est risible ! si encore ça t'amusaît... mais non, tu deviens comme les autres comme notre père... ça ne fait-il pas pleurer de le voir penché sur l'ornière de chaque jour... usant ses forces, usant sa vie dans un travail qui n'est plus une joie... Et à quoi bon ?... Toi non plus, Mina, tu ne sais plus vivre...

Mina

C'est trop difficile, Lucien... c'est plus difficile que de coudre des boutons va.

(Silence.)

Lucien

As-tu des nouvelles de Marc, par hasard ?

Mina

Non... mais toi ? Il ne t'a pas écrit ?

Lucien

Au diable si je sais où il est ! Et je m'en soucie peu...

Mina

Je croyais que tu saurais nous le ramener... Tu parles si bien, quand tu veux !

Lucien

Bah ! Il a assez de biceps pour se tirer d'affaire... S'il a quelques embêtements dans la vie ça ne lui fera pas de mal... qu'il tache d'y rester à moitié propre, c'est tout ce qu'on peut lui demander.

Mina

Père est silencieux... son regard pèse sur moi comme un orage...

Lucien

Ne te plains pas... Quand je ne serai plus malade, c'est moi qu'on va saisir et atteler : deuxième bœuf à la charrue ! Ah ! ce gremlin de Marc est trop heureux !

Mina (*se rapprochant de lui.*)

Tu me restes, toi, Lucien...

Lucien

Ne sois pas ridicule... Dis-moi un peu... pourquoi diable... cet André a-t-il la manie de m'imposer son affection ? Venir me voir... m'exhiber sa petite femme... Parce qu'on a été amis au collège, ce n'est pas une raison...

Mina

Tu l'aimais bien... dans le temps...

Lucien

Entre amis de notre calibre, vois-tu, on s'aime... tant qu'on peut tirer quelque chose l'un de l'autre... intellectuellement parlant...

Mina

Tu ne penses pas cela ?

Lucien

Il était intéressant, je ne dis pas... mais aujourd'hui... Un monsieur calé, marié, qui gagne de l'argent !

Mina

Il en faut bien pour vivre... quand on a une femme.

Lucien

Et un gosse, un de ces jours... Une famille... n'est-ce pas dégoûtant ? Quand de nous tous, c'est lui qui criait le plus haut son amour de l'indépendance... ! Elle est gentille sa petite¹⁵⁸ ! Mais ce qu'il pose devant elle !

(Silence.)

Lucien

As-tu remarqué les yeux de cette petite femme ? Des yeux magnifiques... transparents, puis... des yeux d'enfant... Mina, je vais te faire un aveu radical...

Mina

Je t'écoute.

Lucien

Quand nous étions jeunes, André et moi... je ne me suis jamais senti tout à fait à mon aise auprès de lui. Il était si beau ! si beau que c'en était humiliant... on avait conscience de sa laideur... on en souffrait...

Mina

Sa laideur... non, tu ne crois pas cela.

Lucien

Je sais, je sais... une figure intéressante, hein ? Mais lui... n'est-il pas beau comme un jeune dieu ?

Mina

Il a l'air heureux... Mais tu ne l'aimes plus, aujourd'hui...

Lucien *(se lève brusquement.)*

Aujourd'hui ? Que peut-il exister encore entre nous, aujourd'hui ? Il est fort, il est libre... il a façonné sa vie comme il l'a voulu... Et tu demandes si je l'aime encore !

(La porte de la maison s'ouvre doucement... Mina tressaille...)

Mina

Tais-toi... le voici... Non, c'est Eva...

Lucien

C'est la petite Eva... bonsoir, je vous laisse...

Mina

Lucien... reste ! reste avec moi...

¹⁵⁸ Petite : écrit dessus : femme.

Lucien

Merci bien ! à plus tard ! (*Il salue silencieusement Eva qui paraît sur le seuil, et s'éloigne.*)

Scène II.

Mina et Eva

Mina (*seule.*)

C'est plus difficile aujourd'hui qu'hier... Et demain ? et après... mon Dieu ? – Bonjour, Eva.

Eva

Mina... je viens m'asseoir un peu près de toi... J'aime tant, vois-tu, parler de petites choses comme je faisais avec maman... et je ne suis plus jamais avec des femmes, maintenant...

Mina

Veux-tu que nous rentrions ?

Eva

Non... restons... les autres sont si sérieux, chez toi ! Mais toi, je t'ai aimée tout de suite. Ne sois pas fâchée, Mina, mais... j'ai peur, dans votre maison... je ne saurais pas m'habituer.

Mina

De quoi as-tu peur, Eva ?

Eva

On voit des choses si tristes... Hier encore, comme nous entrions, ce pauvre homme qui est entré en même temps... il était si pâle ! et sa main enveloppée de linges... et, tout le long du corridor, des taches de sang... Ah, Mina... comment peux-tu vivre ici ? Ça ne te fait rien, de voir cela ?

Mina

On s'habitue... on s'habitue à tout, je crois... Il y a si longtemps qu'elles passent sur nous, toutes ces ombres de misère ! Dans la nuit, on ne les voit plus...

Eva

Et quand ils sont guéris, est-ce qu'ils viennent vous dire merci ? pour que vous les voyiez rire, au moins, quelquefois.

Mina

Oui... quelquefois, les heureux viennent... Mais nous leur faisons peur...

Eva

Moi, je ne m'habituerai pas. Quand j'étais petite, si j'entendais parler d'une chose triste, je me sauvais... et puis je m'exilais la nuit, et je pleurais en pensant à tout ce qui arrive de terrible... Maman disait toujours : « Ma petite Eva n'est pas née pour souffrir, cela lui fait plus mal qu'aux autres » pauvre maman !

Mina

Tu as su la quitter pour venir si loin ?

Eva

Avec André, qu'est-ce que ça faisait ? Avec un autre, je n'aurais jamais été.

Mina

Il y faisait beau ? il y faisait doux, dans ton pays ?

Eva

Oh oui ! Quelquefois, cela me fait pleurer... Maman travaillait à toutes sortes de jolies choses... il y avait de belles fêtes, l'hiver... et je l'aidais à garnir un grand arbre de Noël pour les petits enfants pauvres... Vous ne connaissez pas cela, vous... Ce Noël-ci, j'étais toute seule et il faisait froid... j'ai presque pleuré...

Mina

Bientôt, tu n'auras plus besoin des petits enfants pauvres...

Eva

Pourquoi ?... ah oui... oui... mais d'ici-là, mon Dieu !... Je voudrais être brave, Mina... je suis si heureuse ! Avant de le connaître, je crois que je ne pensais à rien du tout... Maintenant j'apprends des choses tous les jours... je deviens si intelligente ! et quand même je ne comprends pas ce qu'il fait... il aime de m'avoir là... seulement...

Mina

Quoi donc, Eva ?...

Eva

Tu ne sais pas cela, toi... tu as des frères, on apprend toujours un peu... Mais chez nous j'étais toute seule et maman ne me laissait rien faire... Alors, au commencement, André riait, quand je devais mettre un point à ses affaires, attacher quelque chose... c'était toujours mal fait...

Mina (*s'est levée brusquement.*)

Viens, Eva, viens... rentrons... n'aie pas peur va... les malades sont plus doux que les heureux...

Eva

Mon mari va venir me chercher... oh ! Mina... un bouquet... tu m'as promis un bouquet des verveines de là-bas... (*La porte de la maison s'ouvre.*) Voilà André... justement... Je viens, André... je reviens tout de suite (*s'en va en courant dans le jardin.*)

Scène III.

Mina et André

André

Où va-t-elle ?

Mina (*qui a fait un mouvement pour suivre Eva, puis s'arrête, et s'assied sur le banc... André reste debout, appuyé à la rampe.*)

Chercher quelques fleurs... des verveines...

(*Silence.*)

Mina (*brusquement et regardant attentivement de l'autre côté, où les arbres et les herbes sont plongés dans l'obscurité.*)

Quand partez-vous ?

André

Demain... demain matin... (*Silence.*)

Que regardez-vous, là, Mina ?

Mina

Je ne regarde rien... Si... je regarde un papillon... un gros, gris, là sur l'herbe... Qu'est-ce que cela vous fait ?

André

Cela ne me fait rien, si vous voulez... Pardon, Mina... Nous changeons tous... mais je ne croyais pas avoir changé autant...

Mina

Je ne sais pas... je crois que vous êtes toujours le même.

André

Mais je ne suis plus votre frère... et je n'ose pas vous demander ce que j'ai fait à Lucien pour que...

Mina

Vous êtes heureux... n'est-ce pas ?

André

Oui.

Mina

Vous êtes fier, n'est-ce pas, parce qu'Eva vous a suivi de si loin ? parce qu'elle a tout quitté pour vous ? Votre orgueil est satisfait... alors...

André

Vous ai-je trop parlé de moi, Mina ? de mon bonheur ? Autrefois, vous étiez affectueuse et inquiète comme une sœur...

Mina

Autrefois... Non, André... non... ne croyez pas... je ne veux pas que vous soyez malheureux...

André

Vous ne riez jamais, et vous m'écoutez doucement... J'ai cru...

Mina

Quoi ? Non, vous ne devez pas croire... rien... je ne vous demande rien n'est-ce pas ?... D'abord, ce que vous croyez, ce n'est pas vrai... ça n'a jamais été vrai... Vous pouvez vous tromper comme tout le monde... Pourquoi souriez-vous ?

André

Je ne souris pas... mais je ne vous comprends plus...

(On entend, dans les sapins derrière la haie, un air de flageoles, un air très doux... tous deux écoutent.)

André

Qu'est-ce ?

Mina

C'est notre voisin qui s'amuse toujours ainsi... c'est un jeune homme... un instituteur... il s'appelle Michel. *(Tous deux écoutent silencieusement un instant.)*

André

Il y met toute son âme, le garçon...

Mina

Et vous... quand vous écrivez... comme dans le temps... Vous y mettez aussi toute votre âme ?

André

Oui, Mina... N'est-ce pas là la seule grande joie ? Maintenant encore, oui... répandre son âme dans les choses, c'est la soustraire à l'écrasement de la vie journalière... et c'est le seul

moyen de réaliser ce qu'il peut y avoir en nous-mêmes de trop vibrant, de trop personnel... de trop aimant...

Mina

Je voudrais savoir faire quelque chose... une chanson, un tableau... Savez-vous ce qu'il dirait, mon tableau?... Regardez ces grands sapins noirs... il faudrait les entourer d'une haie d'épines bien fermée... et puis, que les sapins soient balancés très fort par le vent... Est-ce qu'on pourrait faire voir le vent ? faire voir que les sapins pleurent ?

André

Mais... je crois que oui... C'est tout ?

Mina

Il faut que les sapins pleurent... Et, au-dessus, de grands nuages couleur de plomb qui ferment l'horizon de toute part et qui écrasent la terre... c'est en automne... on doit voir que la haie est mouillée et pleine de petites feuilles jaunes...

André

Et faut-il qu'on entende aussi le flageolet sous les arbres ? Ecoutez... le voilà encore.

Mina

Vous riez... moi aussi... c'était pour rire.

André (*brusquement... se levant.*)

Non, je ne ris pas... non... mais vous, Mina... pourquoi voulez-vous repousser la minute sincère... quand elle allait sonner pour nous... quand je l'attendais...

Mina

Vous attendiez... Ah oui ! cela vous ferait plaisir, n'est-ce pas, si... Non, non... André... laissez-moi.

André

Alors... adieu, Mina... adieu, et rien de plus... J'avais cru que, de vous à moi, une parole sincère... Mais c'est mieux ainsi peut être...

(*Eva revient en courant, chargée de fleurs.*)

Eva

Me voici... J'ai été longtemps n'est-ce pas... ? Regarde, André... cette haie... n'est-ce pas gentil, et tous ces arbres noirs derrière... on dirait que des surprises vont se lever par là... Au revoir, Mina (*elle l'embrasse*).

André

Mina... me pardonnez-vous ? (*Mina détourne la tête – ils remontent et rentrent.*)

Scène IV.

Mina seule (*couvre sa figure de ses mains et pleure.*)

Pourquoi es-tu venu le réveiller ? il dormait, je l'avais forcé à se taire... il m'avait fait si mal déjà ! et puis tu t'en vas, et moi je reste, et je n'ai pas parlé... Pourquoi ? sa présence est douce, sa parole aurait été si douce, si vraie ! et c'est fini ! Cette heure a coulé comme de l'eau dans mes doigts, et c'est fini !

(*Elle regarde vers la porte.*)... Il est peut-être là... Que sait-il ? qu'a-t-il compris ? entre nous deux, les paroles ne comptent pas... Et s'il revenait ? pourquoi ne reviendrait-il pas ? Mon cœur n'a plus d'orgueil... non... je lui dirais tout... je lui dirais « André... ». Non, c'est trop difficile... il commencerait, lui...

(*Elle fait quelques pas dans le sentier en arrachant des fleurs au hasard.*) J'ai lu dans ses yeux qu'il va revenir... Il pensera « elle pleure »... puis il viendra... il a été trop cruel... mais ce n'est pas sa faute, mon Dieu ! Il fera doux l'attendre ici (*elle se rassied sur le banc*).

Eva... elle est si petite ! elle serait rentrée là-bas avec sa mère... et nous, nous deux... Il fait froid dans la nuit ! la nuit est terrible... et là-bas les petits enfants dorment... il y en a aussi qui jouent sous la lampe, et des mères qui sourient... Ils ne savent pas, ils ne sentent pas tout ce qu'il y a de cruel... personne ne comprend !

André ne vient pas... (*elle se lève et avance dans le sentier, le long de la haie.*) Ce sont les fleurs qui mettent ce parfum terrible dans l'air ?... Oui, vous aussi, vous étiez des amies, quand la petite fille jouait dans le sentier... aujourd'hui vous faites comme les autres... Vous la faites mourir !

André, reviens, je te dirai tout ! je te dirai que chaque soir, parmi les roses, des voix chantaient nos fiançailles... et puis, que j'étais à toi... et puis, que j'ai tant pleuré ! et quand le vent gémissait dans les grands arbres, c'était ma détresse que j'entendais sangloter là-haut... et tout est mort sans toi... les yeux n'ont pas de regard et les paroles sont vides... et ce sera toujours ainsi, mon Dieu ! car je n'oserais pas... ne reviens pas, non, jamais !...

(*elle revient lentement vers la maison – Au fond du sentier – derrière la haie, on entend un bruit de branches froissées dans le jardin voisin – la figure de Michel y paraît et il se penche au-dessus de la haie.*)

Scène V.

Mina et Michel

Michel (*appelant à voix basse.*)

Mademoiselle Mina !

(*Mina se retourne à demi puis continue son chemin. Michel, plus fort :*)

Mademoiselle Mina !

Mina (*se retourne et s'arrête, puis fait quelques pas vers la haie.*)

Que me voulez-vous ?

Michel

Rien... c'est Madame Jean qui m'envoie... une commission pour Monsieur « le docteur ».

Mina

Allez la lui faire... il y a une porte... on peut sonner...

Michel

Je le sais bien... Oui, je sais bien qu'il y a une porte. Vous aussi, vous me méprisez. Pourquoi me détestez-vous ?

(Mina, faisant un mouvement pour s'éloigner.)

Je ne vous dois rien du tout... Bonsoir, Monsieur Michel.

Michel

Non... écoutez-moi, Mademoiselle Mina... On vous a raconté des choses sur mon compte, n'est-ce pas ?... des choses... Vous savez ce que je veux dire...

Mina

Je ne sais rien... cela ne me regarde pas...

Michel

C'est parce que je suis pauvre que vous me méprisez, n'est-ce pas ?

Mina

Non... pas du tout... Je ne vous méprise pas.

Michel

Et si même c'était vrai, ce qu'on vous a raconté ? J'avais bien le droit de me venger... Ah ! on m'humilie dans cette maison ! On m'appelle tête de navet, cheveux de renard ! parce qu'ils sont riches, et que moi, pour avoir la paix, j'ai dû travailler, étudier... Il faut travailler beaucoup, Mademoiselle Mina, pour devenir instituteur...

Mina

Je n'en doute pas. Et cette commission, à la fin ?

Michel

Ce n'est rien... non, il n'y a pas de commission, j'ai dit cela ainsi... histoire de vous parler un peu, Mademoiselle Mina... je vous voyais de loin vous promener toute seule... Vous aviez l'air plus douce et moins fière. Vous ne voulez pas m'écouter, les autres jours... est-ce ainsi ?... Mais ce soir, j'ai pensé que vous le voudriez bien... Le soir... ainsi, tout seul... moi aussi je... Vous savez ce que je veux dire.

Mina

Oui, oui... Qu'est-ce que ce petit air que vous jouiez tout à l'heure ?

Michel

C'est moi qui l'ai fait... pour vous parler... L'aimez-vous ?

Mina

Il est joli... Bonsoir, Monsieur Michel...

Michel

Bonsoir... Oh ! je ne vous ennuierez plus longtemps... je partirai d'ici, je ferai des études pour devenir un homme libre... Vous verrez que j'aurai le courage d'aller jusqu'au bout !

Mina

Vraiment ? Et... que voulez-vous devenir ?

Michel

Vétérinaire... et alors je... *(Mina l'interrompt par un éclat de rire.)*

Vous aussi... vous vous moquez de moi !

Mina (riant toujours.)

Bonsoir, Monsieur Michel *(elle se sauve en courant vers la maison et rentre rapidement... Michel l'a suivie du regard).*

Michel

Vous aussi... Ah, je me vengerai ! je me vengerai... j'en ai bien le droit...

Tableau II.

Dans la même maison – même chambre qu’au commencement de l’acte II. C’est en novembre. Par les deux fenêtres de droite on voit le jardin où tombe une pluie fine. A gauche, devant le feu, Lucien est assis dans un fauteuil... il fume en lisant, et l’air est obscurci par la fumée. Puis Mina entre...

Scène I.

Mina et Lucien

Mina

Que fais-tu là ?

Lucien

Je me chauffe...

Mina (*approchant du feu.*)

Et cette fumée ?... Du feu, d’abord, il n’y en a pas ! Qu’as-tu donc fait

Lucien (*sautant sur ses pieds.*)

Il n’y en a pas ! Je l’avais pourtant bien allumé. Comme je l’avais allumé !... Arrange-moi ça, va, Mina... et apporte-moi... non, ce n’est pas la peine...

Mina (*occupée à arranger le feu.*)

Pourquoi n’as-tu pas appelé quelqu’un pour faire ce feu ?

Lucien

C’est ça... pour qu’Elisabeth crie comme un paon ! Dans la maison d’Elisabeth, je n’appelle personne pour me servir...

Mina (*après être allée ouvrir une fenêtre.*)

Et moi ?... Plains-toi, tant que tu m’as ! Est-ce qu’à nous deux nous ne sommes pas chez nous ? toujours ? dis ? (*s’approchant de lui et le caressant.*)

Lucien

Ma petite sœur... (*brusquement et reprenant son livre.*) Ne dis pas de sottises.

Mina

Je t’ennuie... je suis toujours ennuyeuse... (*elle va à la fenêtre et regarde tomber la pluie en appuyant son front contre les vitres.*)

Lucien... si Marc pouvait revenir !

Lucien

Bah ! as-tu besoin de lui ?

Mina

Il riait tant, Marc ! il prenait de la place, il faisait du bruit... Lui... ou un autre... Voir quelqu'un... n'importe qui... quelqu'un de nouveau...

Lucien

Le fait est que notre baraque devient lugubre... Et à propos, Mina... cette amie que tu avais... la petite Leïla... qu'est-elle devenue ? on ne la voit plus...

Mina

Leïla ?... Je ne sais pas... Pourquoi penses-tu à Leïla ?...

Lucien

Elle ou une autre... n'importe... C'était une bonne fille... Il y avait plus de joie dans son petit doigt qu'en vous tous ensemble... y compris Elisabeth... mais vous ne sentez pas cela, vous... la joie, la force, la santé... c'est un détail... on est au-dessus...

Mina

Je n'en peux¹⁵⁹ rien, Lucien... C'est venu ainsi sur nous¹⁶⁰... pourquoi ? et toi, tu n'aimes plus personne maintenant...

Lucien

Aimer... quoi ? qui ? Des amis peut-être ?... Tu ne sais pas, Mina, ce qu'on a¹⁶¹ pour ses amis... quand on sent qu'ils ne peuvent plus avoir pour vous que de la pitié. On les hait, vois-tu, Mina... Et après ? Nous ne nous croiserons plus. Moi, retiré de la circulation...

Mina

Sois sage, et tu y rentreras vite.

Lucien

N'essaye pas de cela... non... pas toi... Sois gentille, fais-moi tout ce que je veux, pour que plus tard vous ne regrettiez rien... pour que j'aie été heureux... très heureux.

Mina (*sanglotant.*)

Non... tais-toi, Lucien... tais-toi.

Lucien

Hé bien ! qu'est-ce ? Te voilà aussi ridicule que les autres. Est-ce qu'Elisabeth déteint sur toi ?... C'était pour rire, bête. Viens, mets-toi là... (*Mina s'assied près de lui.*)

Au fond, tu t'embêtes ici, hein ? oui... moi aussi... Mais que veux-tu ? Quand on a un pied dans le marais, il faut tirer ferme pour que l'autre ne suive pas... Mais je suis décidé... sais-tu quel rève je fais, Mina ? Ainsi tout bas, sans en rien dire... au printemps prochain, je

¹⁵⁹ N'en peux : écrit au-dessus : n'y peux.

¹⁶⁰ Ainsi sur nous : souligné.

¹⁶¹ A : écrit au-dessus : éprouve.

persuade père de mon mieux, et je pars en voyage... ce ne sera pas commode, j'entends d'ici les si et les mais... Tu m'aideras, toi, n'est-ce pas ?

Mina (*sautant joyeusement.*)

Oui ! oh oui ! Ce sera facile ! Ce sera si amusant !

Et que ferai-je, moi, Lucien... sans toi ?

Lucien

Je t'écrirai... A propos, le facteur est venu ?

Mina

Je vais voir.

Lucien

Non, j'y vais... reste donc là ? Pourquoi me sers-tu toujours ainsi ? écoute... ce soir, viens près de moi... nous causerons... je t'expliquerai mes projets... mon plan est tout fait...

Mina

Tu es bon, Lucien... (*elle l'embrasse. Lucien sort.*)

Scène II.

Mina seule... (*debout à la fenêtre ouverte, la pluie a cessé, un rayon de soleil éclaire le jardin.*)

Est-ce que c'est vrai ?... est-ce qu'un jour, nous pourrons rire encore ?... quand ses chers yeux me le disent, je le crois... Il faut bien croire... et du fond de tant de peine, c'est comme si nos cœurs se souriaient...

Et nous luttons... nous luttons toujours... pourquoi ? il y a un trou noir, un grand trou noir devant nous... et les autres aussi, quand ils font semblant de rire et de chanter, je vois bien qu'au fond de leurs yeux c'est du désespoir... a quoi bon ? Il y a des puissances terribles dans l'air... c'est le vent glacé de leurs ailes qui passe sur nous...

Ah ! soulever enfin ce plomb qui m'écrase ! J'ai pleuré... j'ai tant pleuré ! les soirs me rendent folle... et chaque matin il faut rouvrir les yeux... parler... marcher... pourquoi ?...

La mort n'est pas triste... la terre ne serait pas si lourde sur mon cœur... la terre est douce, elle boit du soleil, elle nourrit les fleurs. Si je voulais ! (*Elle s'arrête devant l'armoire vitrée et machinalement veut l'ouvrir.*) Personne ne se doute de ma force... ma liberté, elle, est là-dedans... j'ai travaillé avec père et je ne me trompe plus... la voilà... toute petite... blanche et fine avec un petit chaperon vert.

(*La porte s'ouvre brusquement.*)

Scène III.

Le docteur Laurent et Mina

Le docteur Laurent (*brusquement.*)

Que fais-tu là ?

Mina (*interdite.*)

J'arrange... je voulais.

Le docteur Laurent

Ferme cette fenêtre... (*Mina obéit silencieusement.*)

Le docteur Laurent

Quelle maladresse ! (*approche de la fenêtre et la ferme lui-même avec bruit tandis que Mina recule vers la table...*) Voilà... et tu t'arrangeras désormais pour la laisser fermée...

Mina

Que voulez-vous dire ?

Le docteur Laurent

Ne fais pas la bête. Laisse cet objet... inutile de le casser... (*Mina pose vite sur la table l'objet quelconque qu'elle tourmentait machinalement.*)

Regarde-moi.

(*Mina le regarde avec frayeur...*)

C'est bien... c'est très bien... Tu commences à me fatiguer, Mina... J'ai le droit... je suis le maître, entends-tu ?... j'ai le droit de savoir ce qui se passe dans ma maison.

Mina

Je ne fais rien...

Le docteur Laurent

Je ne te demande pas de me contredire... les autres s'en chargent... mais toi aussi, naturellement... Tu ne vauds pas mieux que les autres...

Mina

Père... je fais ce que je peux... que voulez-vous ? qu'avez-vous ?

Le docteur Laurent

Défens-toi... dis-moi, prouve-moi que je me suis trompé... que je me trompe depuis deux mois que je t'observe... que tu ne me caches rien... Fais-moi croire que je n'ai pas vu le changement qui s'est opéré en toi... redeviens ce que tu étais jadis... redeviens la petite fille toute rose, aux yeux clairs, qui devait être ma dernière joie en ce monde...

J'espérais beaucoup de toi, Mina.

Mina

Vous croyez que je ne l'ai pas compris... que je ne sens rien.

Le docteur Laurent

Non, tu n'as rien compris, tu n'as rien fait... Non, tu ne vaux rien. L'honneur, le devoir, la raison... tout cela n'est rien, pour toi... Tu es incapable d'un raisonnement, incapable de volonté... tu n'es bonne qu'à savoir tes instincts... Oui, ouvrir la fenêtre... regarder avec une attention telle qu'on tressaille à ma voix... et le soir, dans le jardin, le long de la haie, écouter les airs de flûte de ce garçon... ce garçon roux... ce... ne me force pas à en dire plus. Crois-tu que le vieux père est incapable de voir ?

Mina

C'était cela !... et vous croyez... vous pensez... Quelle horreur ! père, non... n'est-ce pas ? Vous ne le croyez pas ?

Le docteur Laurent

Tu me forces à le croire. L'évidence est là... Tu vas, tu viens, poussée par quelque chose que j'ignore... quelque chose que tu me caches, que tu ne me diras pas... non... Et moi, j'espérais encore... j'avais la folie d'espérer encore un peu de confiance... un peu de tendresse... mais c'est fini, Mina...

Mina (s'est détournée et cache sa figure entre ses mains.)

Nous nous aimions bien... et voilà qu'aujourd'hui, vous m'écrasez... vous aussi... père... ce n'était rien pourtant... rien que des choses si douces, si belles... et je croyais qu'un jour vous le liriez dans mon cœur... et que cela vous ferait sourire... je croyais...

Le docteur Laurent

Je ne sais pas ce que tu croyais... Tu ne t'es jamais donné beaucoup de peine pour me le faire connaître. Je ne puis me rendre compte des choses que par leur résultat pratique... je vois ce qu'elles ont fait de toi...

Mina

Une... une bien malheureuse...

Le docteur Laurent

Et moi, Mina ? Moi aussi, je suis malheureux... Après une longue vie de travail... une vie de luttés dont tu ne peux pas te rendre compte... Où est la joie ? où sera le repos pour moi ? Tu sais ce que j'ai perdu... tu sais que ce n'est pas fini... bientôt, je serai seul, Mina... car de toi je n'attends plus rien. Et pourtant, tu étais à l'âge des réflexions sérieuses. Si tu avais voulu !

Mina

Vous serez seul... et moi ? que m'est-il resté ?... Quand vous avez pleuré, j'ai pleuré avec vous... Je me suis tue tristement parce que vous vous taisiez et je croyais que c'était mon devoir.

Le docteur Laurent

C'était un devoir en effet, Mina...

Mina

Je sais... je sais... et maintenant... les autres, les plus misérables ont leur vie qu'ils aiment... leur vie qui est à eux... et parfois je les vois pleurer sur leur vie... mais ils se relèvent toujours et s'en vont en chantant... ils rient, ils oublient... Et moi, je sens que je meurs... je meurs de tristesse et de misère...

Le docteur Laurent

Je ne t'ai jamais demandé cette... cette exagération ridicule...

Mina

Nous nous aimions bien... Quand vous partiez seul dans les chemins couverts de neige, les autres continuaient à vivre... moi, je vous suivais du cœur et je pleurais. Quand vous rentriez, la nuit, dans la chambre vide, je vous entendais... et j'aurais voulu être notre mère...

Je ne disais rien... je croyais que cela devait être ainsi et que vous le saviez... je croyais que vous saviez tout... père... quand vous me regardiez sans rien dire... ne me lisiez-vous pas comme un livre ?

Le docteur Laurent

J'ai peut-être négligé de le faire... j'étais trop las, trop vieux... à quoi suis-je encore bon aujourd'hui ?... Je ferai ma tâche jusqu'au bout... le reste... le reste est mort... je l'ai voulu ainsi.

Mina

Bien des choses sont mortes ! et nous sommes las... Père, ceux qui ont vécu toute une vie de bonheur ne sont pas fatigués comme moi...

Le docteur Laurent

Toi aussi ?... Si je me suis tu, Mina... si je me suis tu trop souvent, sais-tu pourquoi ?... J'avais trop de tristesses à vous cacher, enfants. Je me disais, après moi, ce sera fini... les autres continueront à vivre.

Mina

Les autres ?... Vous ne saviez donc pas que nous vous aimions plus que tout ?

(Silence.)

Le docteur Laurent

Ma pauvre Mina ! Je t'ai plainte parfois... et c'est pour cela qu'un jour j'ai fait la folie d'introduire chez nous cette étrangère, ce monstre d'égoïsme...

Mina

Oh ! père !

Le docteur Laurent

Tais-toi. Je le dis, parce que je le sais : un monstre d'égoïsme, sous sa réputation d'angélique dévouement... un être inconscient, imperfectible... et ce ne serait rien encore sans cette infernale prétention qui la porte à critiquer systématiquement tout ce qui n'est pas elle... tout ce qui sort du cadre étroit de ses petites préconceptions. Je n'y prendrais pas garde, si ce n'était pas contagieux... Oseras-tu la défendre ? As-tu vu ce qu'elle a fait de tes frères en leur communiquant cet esprit de dénigrement qu'elle exerce envers moi... en leur apprenant à mépriser mes conseils ..? Mais non... tout est de ma faute... vous m'accusez tous... Le vieux radote, n'est-ce pas ? Ah ! bientôt vous aurez raison... et toi-même, Mina... on te l'a appris, à toi... ce n'étais pas dans ta nature autrefois... ce n'étais pas dans la nature de celle dont tu as les traits dont tu avais le regard, le sourire...

Mina (*pleure un instant puis essuie brusquement ses larmes.*)

Je sais... oui, je sais... j'ai rêvé longtemps, et je les ai bien aimés, les souvenirs... les reliques...les fantômes... C'étaient des amis que vous m'aviez donnés... Vous ne m'aviez pas dit qu'on peut se réveiller et qu'il y a des choses terribles... non... on se taisait... on se taisait toujours... Et puis voilà : aujourd'hui, on me méprise. Ne le saviez-vous pas, vous ? Vous deviez bien savoir que j'étais comme les autres... Vous ne m'avez rien dit et j'ai souffert... ah ! j'ai tant souffert qu'on ne saurait pas dire combien ! Mais je le sais, aujourd'hui... je l'ai appris toute seule et je le sais... qu'on se lasse, à la fin, de s'agenouiller toujours devant un songe !

Le docteur Laurent

Tu viens d'oser me dire « il n'y a rien »... Tu vois que tu as appris aussi à mentir.

Mina

Je ne sais pas... c'est difficile à dire, toutes ces choses silencieuses... le jour me fait peur, et pourtant, c'était beau ! ah oui ! c'était beau... c'était la lumière... la vérité et la vie !

Le docteur Laurent

Tu t'es trahie toi-même... fais-moi grâce de tes phrases, la franchise n'en a pas besoin. J'attends un dernier mot.

Mina

Je vous le dirai... je vais vous le dire, vous raconter tout... Mais ce n'est pas ce que vous pensez... non, pas celui-là, père ! Je le déteste tant ! J'ai peur quand je sais qu'il est là...

Le docteur Laurent

A la bonne heure ! achève, et tu me rendras heureux... Non, n'est-ce pas ? tu ne peux pas préférer à ton vieux père cet étranger... ce pantin... cet infâme... Suffit, n'en parlons plus... Comment ai-je pu supposer ?... Mais c'est que je le méprise... je le méprise, ce garçon... Tu sais pourquoi ? Tu sais son histoire ?

Mina

Oui... on m'a dit que Monsieur et Madame Jean sont séparés... à cause de lui.

Le docteur Laurent

Comprends-tu ?... non, tu ne comprends pas encore tout ce qu'il y a d'odieux à se placer ainsi entre un mari et sa femme... à détruire tout ce qu'il y a de plus sacré au monde... Tu le sauras un jour, Mina : il est une chose belle entre toutes et c'est un crime de la profaner... même en pensée...

Mina

Une chose belle... oui... Même en pensée... Ah ! je suis misérable ! je n'ai rien fait de mal, père...

Le docteur Laurent

Que te reste-t-il à me dire ? parle, Mina...

Mina

Non, non ! ne me forcez pas... non... je ne peux pas dire... Il n'y a rien, il n'y aura plus jamais rien !... Vous me faites mourir...

Le docteur Laurent

Mourir ?... mourir, pour avoir dit une fois la vérité à ton père ? Oui, tu es ainsi... dans notre maison, c'est ainsi... depuis longtemps. Plus de famille, plus de tendresse, plus de confiance...

Tu as un secret ? garde-le, je ne veux pas l'entendre. Tu n'étais pas prévenue ? Je te préviens aujourd'hui : veille à ton honneur. Nous n'avons plus rien à nous dire (*s'apprête à sortir... Mina pleure*).

(*Ouvrant la porte pour sortir.*) Les larmes ne te tireront pas d'affaire.

Mina (*brusquement.*)

Restez... restez près de moi ! père !...

Le docteur Laurent

Que dis-tu ?...

Il y a des malheureux, là-bas, qui souffrent... qui m'attendent, qui m'aiment... Ceux-là sont ma vraie famille, et désormais, puisque tu le veux, je n'en aurai plus d'autre...

Mina

Non... non... je ne veux pas ! dites-moi... (*le docteur sort... Mina tombe assise près de la table et sanglote, la tête dans ses mains et les coudes sur la table... puis se lève enfin.*)

Scène IV.

Mina seule

J'ai beaucoup pleuré... mais c'est loin... bien loin maintenant... je ne pleurerai plus jamais... Ils m'ont dit trop de mensonges, ils mentent tous... je ne saurais plus vivre les jours !...

Je n'ai pas peur, je sais ce qu'il faut... je sais au juste ce qu'on doit prendre... Père me donnait des leçons... j'étais sa petite fille, il m'aimait... ah ! qu'il y a eu de beaux jours !... Maintenant ses yeux sont cruels... ses yeux m'ont donné froid... Il l'a dit du fond de son âme... il me méprise... et j'ai toujours été ainsi... Suivre ses instincts ?... et les autres, comment font-ils ?... est-ce que je ne suis pas comme les autres ?...

Mais c'est fini !... je ne peux plus !... Il y a trop de choses qui pleurent dans moi... des choses vieilles, vieilles comme le monde... Et les heures viennent de si loin ! elles sont si basses, si lourdes quand elles s'appuient sur moi ! C'est plus facile de se laisser tomber là... ainsi... rester longtemps ainsi... et s'endormir !... *(Elle appuie sa joue sur sa main et frôle du coude un gros livre posé sur la table.)*

Le livre de père... celui qu'il aime... Quand il l'ouvrira encore... ah ! c'est une peine bien terrible que je vais lui faire !...

Quand j'étais petite... quand maman était là... il m'asseyait le soir sur ses genoux... Il nous lisait une histoire dans ce livre... une histoire triste et si douce !... Il y avait une femme qui s'appelait Andromaque... et puis... qu'était-ce encore ?... Celui qu'elle aimait lui passait doucement la main sur les cheveux... maman s'est penchée, j'ai vu qu'elle pleurait... et j'ai pleuré...

Ce n'était pas vrai... non... toutes les choses belles sont des mensonges qu'ils m'ont dits... ils m'ont fait croire... pourquoi ?... pour me faire rougir, aujourd'hui... ah Dieu ! ils ont tout sali... ils ont sali mon cher doux trésor au fond de mon âme... la vie n'est-elle pas honteuse à vivre ?... Ils marchent au soleil, les autres... Comment peuvent-ils encore... Ah ! mettre son front sur son bras et rester ainsi... dans la nuit !... Mais d'abord, il faut... *(Elle va à l'armoire, l'ouvre vivement et prend la petite fiole.)* Voilà !

(En ce moment on entend des pas d'enfant au dehors... la porte est bousculée et le petit Abel entre en courant suivi de sa sœur.)

Abel

C'est moi le premier ! j'ai gagné !

Liline

Parce que tu m'as poussée... Tante Mina, il m'a poussée...

Mina

Allez-vous en vite... Ici, ce n'est pas la place des enfants...

Abel

C'est pour te dire ce que l'oncle Lucien a dit...

Mina

Lucien... dépêche-toi, alors. Je n'ai pas le temps de jouer avec toi...

Abel

Il a lu une lettre et il a dit que Madame... Madame... Comment est-ce qu'elle s'appelle ?

Liline

Ce n'est pas Madame... C'est tante Eva que moi je l'appelle.

Abel

Tais-toi. Il a dit que tante Eva est morte... et il a encore dit toute sorte de choses...

Mina

Il a dit... Tu es sûr qu'il a dit... Eva !... Et c'est pour cela que vous criez, que vous riez ?... méchants enfants !

Abel (s'en allant.)

Je suis tout de même arrivé le premier, moi !

(Liline pleure – Mina, silencieuse un instant – puis remet dans l'armoire la petite fiole qu'elle venait d'y prendre.)

Viens, Line... ma petite Line... ne pleure pas... je n'ai pas le droit de te faire pleurer, moi (*plus bas*). Car maintenant... je ne veux plus mourir !

Acte IV.

La même chambre qu'au 1^{er} acte – c'est une après-midi d'été, il y a des fleurs un peu partout sur les meubles. Le docteur Laurent et Marc sont assis près de la table et jouent aux dames. Elisabeth et Mina travaillent près de la fenêtre ouverte, par où l'on voit la cour ombragée de grands arbres. – Tous les quatre sont en deuils.

Scène I.

Le docteur Laurent, Marc, Elisabeth et Mina.

Elisabeth (*après avoir regardé un instant par la fenêtre.*)

Hé bien ! Vous avouerez pourtant que j'avais raison ! Depuis dix minutes que je suis ici, je n'ai pas compté moins de douze vaches passant devant la grille...

Marc (*sans cesser de regarder son jeu.*)

Qu'est-ce que ça prouve ?

Elisabeth

Ça prouve... ça ne prouve rien, mais c'est un voisinage intolérable ; pourquoi permettre cela aux gens quand on aurait si bien le droit de les empêcher de passer là ?...

C'était bien assez que la baraque d'en face nous ouvre tous les jours une nouvelle fenêtre sur la cour... sans accepter encore les vaches de tout le monde ! Elles ont la route, pour aller à l'eau... qu'elles s'en servent ! Mais non... on aime mieux s'épargner trois pas...

Marc

Ces fenêtres... Elisabeth, avouez que vous en rêvez la nuit... hein ?

Elisabeth

Quand on a une propriété, on ne la laisse pas déprécier par les voisins.

Marc

Je vous assure, Elisabeth, que nous n'avons pas l'intention de vendre jamais ceci...

Elisabeth

Vendre ou non... C'est pour vous, pour votre agrément... N'est-ce pas dommage d'avoir laissé grandir ces baraques quand on aurait pu les avoir pour rien... Le beau plaisir d'être relégués derrière un tas de fumiers ! il faudrait se faire un entourage au moins présentable.

Marc

L'entourage, c'est pour les passants. Je vous jure bien que quand j'aurai de l'argent je l'emploierai à me faire un intérieur confortable, plutôt qu'à embellir les environs. Et quand sept cents vaches passeraient tous les jours sur le chemin, pourvu que j'aie un bon fauteuil dans ma chambre... Pardon, père... c'est à mon tour ?

Le docteur Laurent

Oui... tache donc de faire attention... (*jouent en silence quelques instants.*)

Marc (*se retournant vers la fenêtre.*)

Ce qui me gêne, ce ne sont pas vos fumiers... non... mais cette église, tenez, là... si je pouvais l'acheter et la raser ! Non, non, Elisabeth... nous aimons mieux un fumier qu'une église, nous... (*Il rit, le père sourit.*)

Elisabeth

C'est comme vous voulez... ce que j'en dis, c'est pour vous...

Le docteur Laurent

Tu as perdu... encore une, hein ?

Marc (*se levant.*)

Non... on m'attend là-bas... réunion de la société de gymnastique...

Le docteur Laurent

Ah ! ça marche ?... Il faudra que j'aie voir ça un de ces jours...

Marc

Ça marche... oui... à peu près... ils ont besoin de moi. Gymnastique, c'est facile à dire... mais quand à côté de cela on a les Cartes et le Cabaret... Tiens, l'autre jour... tu connais le petit Thomas ? Toi, Mina, tu le connais... il allait à l'école avec nous.

Mina

Oui... je sais...

Marc

Hé bien ! figure-toi que ce petit peintre, qui a toujours des cartes graisseuses plein ses poches, est venu nous proposer une partie de Steck. Là, les cartes en main, il est arrivé... « Je te connais, toi, lui ai-je dit... Tu es payé par nos ennemis, toi... Tu voudrais nous corrompre, et répandre le bruit que la société de gymnastique de X... est une société pour rire, qui existe sur les affiches, et n'est bonne qu'à s'attabler au Cabaret ?... Pas de ça, mon ami ! » Le pauvre laid diable n'a jamais su si je parlais sérieusement ou non... il est devenu tout petit et n'a plus soufflé mot (*il rit*).

A propos, Mina... Félicitations !

Mina

A propos de quoi, Marc ?

Marc

Je te cherchais, tantôt, dans ta chambre... et j'ai remarqué que cet affreux bonhomme que tu t'obstinais à laisser au mur, ce bon Dieu de plâtre, en a disparu... Bravo ! te voilà ma sœur enfin ! donne-moi la main puisque tu as fini par comprendre.

Mina

Comprendre quoi ?... dans le temps, tu en riais et moi je l'aimais... je comprenais pourquoi il était là... qui de nous avait raison ?... je ne sais pas... je l'ai été parce que je ne comprenais plus...

(Marc s'occupe à ranger le jeu... le docteur Laurent s'est tourné vers Mina et la regarde... elle laisse tomber son ouvrage et éclate en sanglot.)

Le docteur Laurent

Pas de raison ! pas de volonté, pas de caractère... C'est de la lâcheté, voilà tout. Je commence à me fatiguer de tes larmes, Mina. Tous, vous êtes... ils étaient comme toi : On donne tête baissée dans la première sottise venue... on va jusqu'au bout... et quand il est trop tard on vient à moi ; je n'ai plus qu'à approuver, donner ma bénédiction... Que te faut-il encore ? que t'avons-nous fait ?

Mina

Nous sommes en deuil, père...

Le docteur Laurent

Ce n'est pas à toi à me le rappeler... et du reste, tu ne me tromperas pas : la mort d'un frère, après trois mois... non, Mina, ce n'est pas cela qui t'a changée ainsi... Et ton mariage... tu l'as voulu... T'ai-je contrariée ? t'ai-je jamais fait une observation ? je t'avais avertie...

Elisabeth

Ton père a raison, Mina... nous t'avions avertie... Si tu avais suivi mes conseils...

Le docteur Laurent

Silence ! Je ne te demande pas, à toi, d'intervenir entre nous...

Elisabeth

Oui... encore, toujours ! c'est moi qui aurai tort... c'est moi qui suis de trop... Une fois pour toutes, nous nous expliquerons franchement ; si je suis de trop, je m'en irai... je ne le supporterai pas plus longtemps... non... non. Certes, je ne le supporterai pas. *(Elle sort.)*

Scène II.

Le docteur Laurent, Marc et Mina

(Marc s'est préparé à sortir, puis s'est rassis et considéré en fumant sa pipe.)

Mina

Vous n'avez pas de pitié !

Le docteur Laurent

C'est à moi, peut-être, à avoir pitié ?... Après le mal que tu m'as fait ? après tes mensonges ? Tu m'avais juré que tu n'aimais pas cet homme... et aujourd'hui...

Mina

Je ne l'avais jamais regardé, alors... et maintenant... oui, sans doute, je l'aime... puisque je vais devenir sa femme...

Le docteur Laurent

Et c'est pour me braver, alors, que tu t'es efforcée d'en arriver là ?

Mina

Non... non, mon Dieu ! Vous m'avez dit des choses si cruelles... Et Elisabeth...

Le docteur Laurent

Elisabeth ? Ah, nous y voilà ! Continue...

Mina

Rien... elle aussi, elle m'a fait honte de lui... Ce n'était pas vrai... et... Ah ! je vous ai déjà dit tout cela ! et puis voilà : j'aime autant me marier avec lui.

Le docteur Laurent

Tu es ainsi... J'aime autant ! Tu as commencé par vouloir, tu t'es butée à cette idée... et quand il est trop tard pour reculer : j'aime autant !... et des airs résignés, et des larmes...

Mina

Je ne pleurerai plus...

Le docteur Laurent (*se levant et prêt à sortir.*)

Tu ne veux plus pleurer, Mina ? alors, crois-moi : ne sois jamais mère... ne serre pas contre ton cœur les petites têtes souriantes qui font notre orgueil... jusqu'au jour où leurs larmes font notre désespoir... Va, Mina... tu pleureras de les avoir mis au monde. (*Il sort.*)

Scène III.

Mina et Marc

Mina

Pauvre père !

Marc

Tu l'agaces... Et au fond, vois-tu... tout ça, c'est de l'imagination... tu aimeras ton mari, parbleu ! tu aimeras ta famille... Ce Michel est un brave type... Il se jetterait au feu pour moi, Michel... Et, quand tu voudras parler à des gens intelligents, tu nous auras toujours hein, Mina ?

(*Mina a caché sa figure entre ses mains et ne répond pas.*)

Allons, ne recommence pas... Après tout, si tu ne veux pas... dis non... envoie les promener et tout sera dit. Va, j'ai eu à me tirer de pas plus difficiles que celui-là... (*souriant*)... au cours de mes voyages...

Mina

Tu n'as pas su être libre... moi non plus...

Marc

Que veux-tu ?... Crois-tu que je n'en ai pas, moi, des chagrins ? J'en fais moins de parade que toi... Et j'ai appris, vois-tu, que celui qui a un toit sur la tête, avec la certitude de manger demain, aurait tort de se plaindre... Le reste, c'est de l'imagination...

Mina (*sans l'écouter.*)

Qui a parlé là ? avec père... du côté du jardin ?...

Marc (*prêt à sortir.*)

Je ne sais pas... en tous cas, je n'y suis plus... Ah mais... c'est que cela marche, notre gymnastique ! Dans dix ans, tu verras, quels résultats ! Ce matin encore, je regardais jouer les mioches là sur le chemin... Que c'est donc laid ! et lourd, et gauche, et maladroit ! Quelle jeunesse ! Nous changerons cela, je te le promets. A tantôt, Mina.

(*Il sort... Mina reste debout un instant, regardant la porte.*)

Mina

Il a raison ! Ils ont tous raison ! (*Elle va se rasseoir dans le fauteuil près de la fenêtre. La porte du fond se rouvre et le docteur Laurent entre accompagné d'André.*)

Scène IV.

Le docteur Laurent, Mina, André

Le docteur Laurent

Mina... je t'amène un vieil ami (*Mina se retourne brusquement vers eux et se tait.*)

Vous venez voir... tout ce qui me reste, Monsieur Mesnil. (*Mina lui tend la main en silence.*)

André

Moi aussi, je suis seul aujourd'hui... plus seul que vous... et j'avais besoin de revoir mes amis... mon amie...

Le docteur Laurent

Oui, c'est un malheur, un grand malheur pour vous. Pauvre petite ! Mais vous êtes jeune, vous avez l'avenir, vous recommencerez la vie... La jeunesse n'a pas le droit de pleurer... (*Il les regarde un instant puis sort.*)

Scène V.

Mina et André

Mina

Il s'en va... Vous lui faites mal, je crois... Vous, c'est encore un peu Lucien (*elle s'est rassise auprès de la fenêtre*).

André

Mina... je ne suis pas venu pour réveiller vos peines... Voulez-vous...

Mina

Nous pouvons causer... oui... venez près de moi... asseyez-vous et nous causerons ainsi, c'est bien... (*Silence.*) Vous nous le rappelez trop voyez-vous. C'est lui qui vous aimait... c'est à cause de lui que... que je vous ai connu...

André

Oui, Mina... et c'est pour cela que si vous le voulez... aujourd'hui... Me permettez-vous de parler de joie, Mina ? Sentez-vous comme moi toute celle qui peut naître encore de nos larmes passées ? Savez-vous d'où je viens ?

Mina

Je ne sais plus rien de vous... personne ne me parle plus de vous... jamais...

André

Je viens de chez nous, Mina... depuis une heure je marche, j'ai longé la rivière, j'ai reconnu nos saules... mais notre sentier est plein d'épines comme un sentier qu'on oublie...

Mina

Nous avons rêvé, André... Oui... c'est de l'imagination, rien de plus... ne le saviez-vous pas encore ?

André

C'est vous, Mina, qui parlez ainsi ?

Mina

C'est moi... ce n'est plus moi... que sais-je ?... Tenez, ce matin on a ramassé un pauvre petit qui travaillait sur le toit de l'église... un faux pas, et il est tombé là sur la rue... on l'a porté sur un matelas, il est mort tout de suite... et son père, sa mère, sa petite sœur qui le regardaient... Ce n'était pas de l'imagination, non... c'était terrible... et moi, moi qui pleure ainsi sans savoir pourquoi !

André

Dans quelques jours, la petite sœur recommencera à rire... et le père à l'ouvrage, la mère à la maison, tous souriront au jour et à ses chères joies... Mina, ne le voulez-vous pas, vous ?... ensemble, à nous deux... voulez-vous que nous recommencions la vie ?

(Silence.)

Mina

Vous m'avez bien fait pleurer, vous...

André

Involontairement, Mina.

Mina

Elle aussi, elle m'a bien fait pleurer... la Maison... vous savez...

André

La « Maison du Passé »... N'en parlons plus, voulez-vous ?... Me voici, Mina, auprès de vous... libres pour la première fois ! Pauvre Mina ! si elle vous a fait pleurer, c'est que vous sentiez comme moi ce qu'elle a étouffé en nous dès le premier jour, la première minute... Dès le premier regard, si nous avions su être nous-mêmes, si nous nous étions abandonnés à la force cachée qui nous poussait l'un vers l'autre... alors, maintenant, toujours, Mina... Comme nous nous serions aimés !

Mina

Oui, André... oui...

André

Votre douceur, votre silence... et mille choses indéfinissables, et tout ce que les mots ne peuvent traduire et tout ce que les étrangers ne peuvent comprendre... tout cela nous a unis dès le premier jour...

Mina

Alors, maintenant, toujours... Oui, je le savais... je l'ai su la première...

André

Chère Mina !

Mina

Il y a longtemps, longtemps de cela ! Je vous connaissais déjà un peu... Vous étiez si grand pour moi ! Un jour, Lucien revenait de voyage, il vous avait vu, et je lui ai demandé... enfin, il m'a dit « André, tu ne le reconnaîtrais pas va ! il a une belle barbe aujourd'hui... ».

Et je me suis sauvée au jardin... pourquoi ? je ne sais pas... j'avais peur des autres, mon cœur battait si fort... j'ai pris un panier et je suis montée dans le grand cerisier... et en cueillant les cerises, bien longtemps, j'ai écouté... c'était dans l'air, dans les feuilles, dans la lumière du ciel... c'était cela, André, mais je ne savais pas...

Quand vous êtes revenu, je ne vous ai pas regardé... J'avais promis aux morts de n'aimer qu'eux, toute ma vie...

André

Mina... nous sommes heureux ! Nous savons... et la Maison du Passé n'existe plus.

Mina (*avec un geste vers la chambre.*)

Regardez donc... C'est toujours elle...

André

Mais nous sommes les plus forts... En vous, Mina, n'est-il pas vrai qu'en vous tout est clair et libre ? n'est-ce pas que nous avons suivi tous deux la même route, souffert des mêmes luttes, sans le savoir, parce que cela devait être...

Mina (*se levant brusquement.*)

Taisez-vous... Vous ne savez pas... taisez-vous...

(*La porte s'ouvre brusquement et Michel entre, sans voir d'abord André – Il jette sur la table un gros bouquet de branches vertes et de grappes de baies rouges.*)

Scène VI.

Mina, André et Michel

Michel

Tiens, Mina, voilà ce que tu aimes ! J'ai eu un mal !... sans compter une maudite farce qui m'est arrivée. (*Apercevant André.*) Monsieur...

Mina

Monsieur Mesnil (*à André*) Monsieur Michel X, mon fiancé...

(*Salut et silence.*)

Michel

Ce qui m'est arrivé... tu ne le devines pas, hein ? Une boîte d'allumettes, que j'avais dans la poche de mon pantalon et qui a pris feu... encore un peu...

Mina

C'est bon, c'est bon... Il y en a déjà plein les vases, des fleurs... cherche-moi quelque chose pour mettre celles-là... Va...

Michel (*sortant.*)

J'y cours...

Scène VII.

Mina et André

(Silence d'un instant – Mina repousse brusquement de la table le bouquet, qui tombe à terre – puis va vers la fenêtre et regarde au dehors...)

André

Mina... pourquoi m'avez-vous fait cela ?

Mina *(se retournant brusquement vers lui...)*

Je vous ai fait... quoi ?... C'est moi qui vous ai fait quelque chose ?... ah ! c'est injuste... c'est injuste... Que voulez-vous ? Pourquoi êtes-vous revenu, vous ? N'était-ce pas bien assez, dites, sans cela ?

André

Et pourtant... Ce que vous m'avez dit tout à l'heure, c'était vrai...

Mina *(est tombée assise dans le fauteuil et cache sa figure entre ses mains.)*

Ah ! je ne devrais pas !... je devrais vous détester... c'est vous, c'est votre faute... pourquoi... Et j'ai pleuré ! j'ai tant pleuré à cause de vous... et à cause des autres aussi... Tous ceux que j'aimais m'ont fait pleurer... lui, il m'a fait rire... toujours rire.

André

Je n'en doute pas.

Mina

Oui... il est grotesque... oui... mais si j'aime mieux cela ? si je suis fatiguée... fatiguée d'être à genoux ! Et si c'est une chose faite, enfin ? Pourquoi venez-vous juger ce que vous ne pouvez pas comprendre ? pourquoi venez-vous me parler de ce qui aurait pu être si... si...

André

Si j'étais revenu plus tôt... Je l'aurais voulu, Mina... Il y a des mois que j'attends cette heure...

Mina

Il y a des mois !... c'est vrai... Vous auriez dû venir... Je vous attendais, moi.

André

Vous m'attendiez ?

Mina

Oui... quand Lucien est mort... Vous ne savez pas tout ce que j'ai rêvé... C'était si terriblement égoïste, André... Les autres ne pensaient qu'à pleurer, et moi... je vous espérais... Vous n'êtes pas venu, et ç'a été la fin de tout...

André

Je n'ai pas pu venir.

Mina

Vous n'y avez pas pensé... c'est naturel... c'est moi qui suis folle... ce n'est pas votre faute... les autres ne peuvent pas sentir ces choses-là, mais que voulez-vous ? quand on en sort, les ailes sont brisées...

André

Non, Mina, non, puisque me voici... et vous savez bien que nous nous appartenons... Vous le sentez, que plus rien désormais n'a le pouvoir de nous séparer... rien et les autres promesses, les autres fiançailles... Mina... les nôtres n'ont été exprimées par aucune parole, mais depuis le premier jour elles attendent silencieusement en nous-mêmes, et voici l'heure unique qui n'appartient qu'à nous... Oubliez tout le reste, et dites-moi oui.

Mina

Vous voulez que...

André

Que vous soyez ma femme... oui, Mina... le voulez-vous ?

Mina (*s'est levée brusquement, puis se détourne vers la fenêtre – silence.*)

Et lui ?... lui... je dois le suivre.

André

Taisez-vous. Me voici... vous voici... le Passé n'existe plus...

Mina

Et Mina... la vôtre... celle du Passé... elle n'existe plus... André, elle vous aimait trop... vous et la Maison... Vous l'avez tuée à la fin... et moi, je vis, je ris... oui, je ris... il est grotesque et je ris !... et les autres me méprisent !...

André

Pauvre Mina ! Vous ne l'aimez pas...

Mina

Taisez-vous... ne me demandez rien... Si vous me demandez, je devrai vous dire, à vous... Avec les autres, c'est facile... Vivre à côté de sa vie, parler à côté de sa pensée... mais vous, André... Ah ! ne le savez-vous pas déjà ? je mourrais de vous le dire et vous venez me le demander... pourquoi ? Partez, André, partez vite...

André

Je ne vous demande rien, Mina... rien que de me regarder en face et de me dire si c'est bien vrai, que vous ne voulez plus de la vie et du bonheur.

Mina (*après un silence.*)

Après tout ce qui s'est passé ! si les autres savaient que je ne l'aime pas, je mourrais de honte... André, n'est-ce pas toujours ainsi pour nous autres ?... je n'avais plus la force de faire mieux, j'ai laissé aller... C'est vrai, vous ne savez pas encore !

André

Mina... je ne savais pas encore que je vous aimais autant !

Mina

Oui... nous nous aimons bien... Je vais vous dire... Cet hiver-ci a été si terrible, André ! Noir comme la tombe... et des larmes, des reproches, du silence... un silence qui écrase le cœur et le fait mourir... Un jour... oui, on a beau s'enfoncer dans le noir, cela n'empêche pas les choses d'arriver... Un jour il faisait du soleil et je suis descendue au jardin... et le long de la haie j'ai fait un bouquet de violettes pour vous... pour vous, André... je vous appelais... pourquoi n'êtes-vous pas revenu alors ?

(*Silence.*)

André

Et alors, Mina ?

Mina

Alors... l'autre, il était là... par-dessus les branches, il me regardait... il m'a tendu la main... nous avons ri... il y avait si longtemps que je n'avais plus ri ! Il avait le geste de vos doigts, ainsi... et je l'ai regardé, je ne sais pas ce qu'il a cru... il était toujours là, et je le voyais de loin... au soleil, ses cheveux brillaient comme de l'or...

Une autre fois, un soir... je regardais couler l'eau... j'aurais voulu mourir mais le soir était si doux que j'ai rêvé qu'on pourrait encore aimer la vie... il est revenu... parmi tant de morts, lui seul était toujours vivant... et voilà... j'ai voulu tout ce qu'il a voulu... et quand les autres m'ont fait des reproches j'ai dit « je l'aime »... Et ils l'ont cru... Et vous me méprisez, maintenant... vous comme les autres...

André (*indécis, s'est levé et a fait quelques pas dans la chambre puis s'arrête près de Mina.*)

Vous avez bien fait de me parler... Vous faites bien, comme toujours... Mina... au fond de vos larmes mêmes on sent une sérénité divine... l'obéissance à quelque chose que je ne comprends plus, mais que j'admire, que je respecte en vous... Et moi ? je suis malheureux, Mina... Un autre, à ma place saurait ce qu'il faut faire... un autre vous dirait... quoi ? Ce qu'il faut dire, sans doute... je ne sais pas... j'ai peur des mots... un mot crée la souffrance... Et c'est moi, moi qui parlais de force et de liberté, moi qui parlais de joie, qui vous tendais la main, Mina... Mina, dites-moi ce qu'il faut faire ! Je voudrais vous obéir...

Mina

Obéir ! à moi ! André... je suis misérable et vous êtes si grand !

André

Dites-le moi, Mina... car je vous aime, à cette heure, comme je ne vous ai jamais aimée... Les autres ont affleuré ma vie... et vous, vous y êtes entrée, silencieusement, dès le premier jour... si douce et si forte que je n'ai rien su, rien voulu, et qu'aujourd'hui je souffre... Ne sommes-nous pas perdus, Mina ? perdus dans la nuit ?

Mina

Pauvre André ! Ce n'est rien, André, je sais que ce n'est rien... On croit qu'on mourra, puis on vit... on vit, on rit... et d'un jour à l'autre on s'attache d'avantage à la terre... Mais vous êtes plus grand que moi, vous ferez bien mieux que je n'ai fait.

André

De quoi parlez-vous là, Mina ? de nous séparer ?

Mina

Il le faut... il le faut, je vous jure... Pourquoi êtes-vous revenu ? pourquoi, Mon Dieu ?

André

Sans doute, Mina, pour que désormais aucune contrainte ne pèse plus sur vous... pour que vous puissiez librement choisir, et vivre... comme votre cœur vous le dira.

Mina

Vivre... il faudrait vivre, être heureuse... Mais je ne saurais plus vivre au soleil... je ne saurais plus me déshabituer de pleurer...

André

Vous ne savez pas encore tout ce que vous avez été pour moi... Mina, un jour, il y a longtemps, vous m'avez dit « Vous êtes bon »... et j'ai rêvé de l'être pour vous... Me donnerez-vous la joie de vous être bon, Mina ? dites oui... dites que vous essayerez... et vous serez heureuse, et je verrai resplendir le bonheur, les yeux que j'ai gardés si doux et si voilés dans ma pensée...

Mina

Vous croyez aux miracles... oui... Vous croyez qu'à l'oiseau blessé on montre un peu de ciel et de soleil, et qu'il s'envole tout de suite en chantant... Je ne peux pas... vous me faites peur, André !

André

Vous ne m'aimez plus...

Mina

Je ne sais pas... je ne sais pas... Vous n'auriez pas dû revenir !

André

C'est donc cela que vous voulez ! Renier, briser tout ce qu'il restait en nous de grandeur et de beauté... tout ce qui aurait pu fleurir librement aujourd'hui... Et puis ? Nous n'avons donc rien à nous dire... Nos chemins se séparent... Votre destinée sera telle que vous l'aurez faite.

Mina

Je n'ai rien fait ! Non, je n'ai jamais rien su, rien voulu, rien compris... André ! C'est terrible d'être séparés ainsi !

(Mina pleure... Silence.)

André

Que faisons-nous ? Que voulons-nous ?... Personne ne nous sépare !...

Je vous ai bien aimée, Mina !

Mina (essuie ses larmes et se lève.)

Moi aussi, André, je vous ai bien aimé... dans le temps... mais c'est une chose morte... on peut en rire aujourd'hui, on ne pleure plus, on ne pleurera plus (*elle s'est appuyée à la fenêtre et regarde au dehors*).

Andrée... en traversant le jardin, tout à l'heure, avez-vous vu qu'on les a abattus ?

André

Nos sapins ? leur place est vide – oui, je les ai cherchés...

Mina

Vous n'oubliez pas, vous... N'est-ce pas que la vie était grande, jadis, autour de nous ? quand il y avait des chansons dans les branches, des murmures des voix lointaines, des âmes qui pleuraient ? Pourquoi est-elle devenue toute petite aujourd'hui ?

André

Des chansons, des voix lointaines... et bien d'autres choses encore, qui ont jailli de notre premier regard... Mina, l'univers tout entier ne s'est-il pas ouvert pour nous, et ne l'avons-nous pas compris tout entier ? Non, pour celui qui a vécu des heures semblables, la vie sera toujours grande désormais... Peut-il se sentir isolé dans l'univers ? n'est-il pas fier de toutes les joies et de toutes les souffrances, de toutes les forces, de toutes les faiblesses, de tout ce qui chante dans le ciel et de tout ce qui gémit sur la terre ?... peut-il, un seul instant, cesser d'aimer ?

Mina

André... je ne voudrais pas ne vous avoir jamais connu...

André

Et moi, Mina... Vous avoir aimée ! avoir aimé la maison du Passé !...

Mina

Elle était douce, quand vous étiez là pour me la faire comprendre...

André

C'est aux autres désormais que je veux parler d'elle... à ceux que vous avez aimés, Mina... à tous les malades, à ceux dont la vie obscure s'est courbée longtemps sous un ciel d'orage, entre des haies d'épine... à ceux-là qui n'ont connu que la tristesse de vivre... Je veux qu'ils frémissent à ce qui vous a fait pleurer, je veux qu'ils entendent la plainte du vent dans les branches, et que nous les aidions à contempler et à comprendre... ils souriront peut-être à leur vie et la trouveront plus belle...

Mina

Oui, André... Vous seul connaissez les paroles douces, les paroles qui sont un refuge.

André

Et je leur dirai aussi, Mina, quel merveilleux amour nous aurions vécu, si nous avions eu plus tôt la force et la lumière...

Mina

Oui... Vous, l'art vous consolera... et Mina sera oubliée... ah, je le sais, André ! si vite, si vite oubliée ! (*elle pleure.*)

André

C'est un reproche, Mina ?

Mina

Non, André, non...

André

Vivre, c'est oublier... c'est faire pleurer... mais vivre est si beau !... et elles ne mourront pas, Mina, les heures sincères que nous avons vécues... elles germeront lentement au bout de notre route, et c'est d'elles seules que naitrons parfois quelques fleurs...

Mina (*s'est appuyée à la fenêtre et regarde au dehors.*)

C'est là, dans les arbres, que je vous ai vu pour la première fois... Lucien appuyait son bras sur votre épaule, et j'ai cru voir une auréole à votre front...

André

Vous aviez une robe sombre, une robe de deuil... Vous m'avez paru toute petite et lointaine...

Mina

Ce sera toujours plus loin maintenant... André... parlons encore des choses finies.

André

Mina ! non, j'ai mieux à faire... recommencer la vie, seul... puisque vous ne voulez plus...

Mina

Je ne peux plus ! non, je ne peux plus ! Allez... j'oublierai que c'est fini pour toujours !

André

Adieu, Mina. (*Mina lui tend la main puis se détourne brusquement, il sort.*)

Mina, seule, s'est laissé tomber dans le fauteuil près de la fenêtre...

Adieu, André !... André... qu'avons-nous fait ?... je ne comprends plus... plus rien...

(Michel entre brusquement.)

Scène VIII.

Mina et Michel

Michel (*posant un vase à fleurs sur la table.*)

Tiens, Mina, est-ce que ça pourra te servir ?... J'ai été longtemps, hein ?... (*regardant autour de lui.*) Il est parti ?

Mina

Oui.

Michel (*s'approchant d'elle.*)

C'est heureux... on ne... m'a pas même dit merci...

Mina (*se levant brusquement.*)

Non... laisse-moi... je ne veux pas... je ne veux plus...

Michel

Quoi ? que t'arrive-t-il ?... (*Il remarque les fleurs répandues à terre.*) C'est ainsi que tu rangeras notre ménage, Minette ? plus tard ? dis.

Mina

Non... non, jamais !... jamais... je ne veux pas ! Mon Dieu, est-ce qu'on ne finit pas par en mourir un jour ?... est-ce qu'on ne peut pas mourir là, écrasé de peine... écrasé de honte...

Michel (*brusquement.*)

Honte... honte de qui, Mina ?

(Mina cache sa figure entre ses mains.)

Michel

Prends garde ! Tu ne veux pas... dis-tu... tu ne veux pas... Et si moi... entends-tu... si moi je venais te dire un jour « Je ne veux plus ! ».

Mina (*le regarde un instant en silence.*)

Pardon ! pardon !... Oui... c'est mon maitre (*elle se laisse tomber à genoux et ramasse en hâte les fleurs éparses autour d'elle – Michel la regarde faire*).

Michel

Oui, c'est une brave petite femme ! Nous nous entendrons bien, va, Mina... (*il se penche sur elle et l'embrasse.*)

15 août 1901.

Chapitre 3. Commenter *Mina ou la maison du passé* d'Hélène Legros (1901)

Le dernier chapitre de notre mémoire consiste en un commentaire de texte. Les sources et les archives à la fois montrent que *Mina ou la maison du passé* est un exercice de réécriture. Nous envisageons donc ici l'intertextualité afin de proposer un commentaire de texte qui soit le plus pertinent possible. Notre approche de l'œuvre est en premier lieu interne mais s'appuie aussi sur des éléments extérieurs au texte. Et pour conclure, nous demanderons si l'on peut vraiment qualifier cette œuvre d'autobiographique, ou pas.

3.1. L'intertextualité dans/et le commentaire de texte : cadre théorique

3.1.1. Intertextualité et figure auctoriale

Selon Sophie Rabau, l'intertextualité « sert à définir la littérature comme à analyser les procédés littéraires » et a donc deux fonctions, la première étant définitoire, la seconde étant opératoire¹⁶². La chercheuse écrit ensuite qu'une poétique de l'intertextualité demande d'étudier comment un texte s'approprie un ou plusieurs textes¹⁶³. En dépit des différentes définitions qu'on lui donne¹⁶⁴, nous entendrons largement l'intertextualité comme toute relation de coprésence entre des textes¹⁶⁵ et représente bien un outil d'analyse du texte.

C'est ici que la critique génétique peut devenir intéressante. Sans être un retour à la critique des sources, celle-ci permet d'analyser le travail d'assimilation et de transformation, caractéristique du processus intertextuel, ne se limitant alors pas à la désignation d'une origine¹⁶⁶. Ce travail nous intéresse car nous pourrions alors donner du sens à cette assimilation et transformation mais aussi, et surtout – puisque c'est là notre but et en cela nous nous écartons d'une critique génétique pour passer ensuite au commentaire de texte – au texte lui-même. L'indice de cet intertexte est alors, selon Riffaterre, l'*agrammaticalité* (au sens très large, comme étant un élément du texte jugé inacceptable grâce à notre compétence linguistique), qui permet de repérer le « connecteur », un signe double, « un indices de coexistence dans une même séquence verbale d'un texte et d'un intertexte, indice donc d'intertextualité [...] sa première fonction est de faire le pont entre le texte et l'intertexte, non seulement en symbolisant

¹⁶² RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 16.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁴ Dont les auteur·trice·s marquant sont, entre autres, Julia Kristeva, Roland Barthes, Laurent Jenny, Gérard Genette, Antoine Compagnon, Tiphaine Samoyault.

¹⁶⁵ Nous ne précisons expressément pas s'il s'agit d'un phénomène d'écriture, de réécriture ou de lecture.

¹⁶⁶ FERRER Daniel, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, GIFFORT Paul, SCHMID Marion (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 206.

la présence de l'un dans l'autre, mais en symbolisant leur inséparabilité »¹⁶⁷. Tantôt l'indice n'est pas précisément identifiable, tantôt un seul mot suffit, tantôt il est une absence.

Le texte est-il indépendant de la figure auctoriale ? Si un courant comme le structuralisme proclame la mort de l'auteur (et de l'autrice ?), là où la crise du sujet littéraire commencée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle atteint son sommet, nous pensons toutefois qu'il n'est pas judicieux de se passer entièrement de celle-ci. Tout comme Sophie Rabau, nous pensons aussi qu'« il est très difficile de penser aux relations entre les textes sans poser la question de l'auteur [et de l'autrice], sans noter que l'écriture intertextuelle engage le rapport d'un sujet à ceux qui l'ont précédé et sans se demander premièrement si la personne de l'auteur[·trice] fonde l'identité du texte, deuxièmement quel est exactement le rapport entre création et originalité, troisièmement à qui appartient le texte littéraire. »¹⁶⁸.

3.1.2. Commentaire de texte

Pour résumer la pensée d'Axel Preiss et de Jean-Pierre Aubrit, le commentaire se caractérise par son ambition d'unité, d'homogénéité et de profondeur afin d'obtenir après analyse une compréhension dominée, il possède une forme de dépendance par rapport au texte et constitue la matière même d'un discours critique qui dans sa démarche retrouve le cheminement créateur de l'écrivain-e, en somme il est l'objet d'une interprétation ou d'une réécriture¹⁶⁹. En d'autres mots, le commentaire n'est ni une explication, ni une dissertation et demande que ses méthodes soient adaptées en fonction de l'objet texte, ce qui sous-entend aussi qu'il ne faut pas projeter sur celui-ci des concepts trop larges ou trop faciles, qu'il est trop maladroit d'établir un plan linéaire pour en faire ressortir la réflexion et la problématique qui s'en dégage, que l'on dégage¹⁷⁰.

3.2. Commentaire du texte

Maurice a rapporté de Bruxelles plusieurs traductions allemandes d'Ibsen – je les ai lues – c'est drôle, je ne trouve pas cela très beau, et cependant je l'aime parce qu'en le lisant je pense à une masse de choses et longtemps après j'y pense encore. Il y en a cependant une jolie : *Nora, ou la Maison de poupée*. Maurice prétend qu'il n'y a pas moyen

¹⁶⁷ RIFFATERRE Michael, « Contraintes intertextuelles », *Texte(s) et Intertexte(s)*, LE CLAVEZ Éric, CANOVA-GREEN Marie-Claude (éd.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 38. cité dans FERRER Daniel, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », *op. cit.*, pp. 209-210.

¹⁶⁸ RABAU Sophie, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁹ PREISS Axel, AUBRIT Jean-Pierre, *L'explication littéraire et le commentaire composé*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 113.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 105-110.

d'y comprendre ; si, on le comprend, mais il faut le lire deux ou trois fois, ce que j'ai fait – et depuis j'y pense toujours, je ne sais pas pourquoi.¹⁷¹

Notre commentaire du texte *Mina ou la Maison du Passé* se divise en deux parties principales. Il observe d'abord – et sans être une étude comparative – comment Hélène Legros a déployé à sa manière les motifs présents dans *Une maison de poupée* d'Ibsen, c'est-à-dire le rapport hommes-femmes (aussi comme étant une réciprocité), le regard social et la morale des apparences, la tentation du repli sur soi (vs. la liberté) et la communication difficile¹⁷². Ensuite, le commentaire présente des topics propres à Hélène Legros et qui lui confère une originalité et une couleur particulière : le conflit générationnel, la religion, la maison du passé et la symbolique florale. Nous ne faisons donc pas de commentaire acte par acte au profit d'une analyse par thèmes que nous jugeons plus profonde. Pour référencer les extraits de *Mina ou la maison du passé*, nous écrivons, en les séparant par une virgule, A. pour acte, T. pour tableau, S. pour scène, à chaque fois suivi du numéro (suivi par un point) auquel ils se rapportent. Nous ne précisons le tableau que lorsque l'extrait provient du deuxième tableau. Par exemple, « A. III., S. VII » correspond à la scène sept du premier tableau de l'acte trois et « A. I., T. II., S. V. » correspond à la scène cinq du deuxième tableau du premier acte.

Une réécriture...

Une maison de poupée de Henrik Ibsen est une pièce de théâtre publiée chez un éditeur danois en décembre 1879. Le succès, de même que la polémique, est immédiat ; dès 1880 le texte est traduit en allemand et en anglais (il faut attendre 1889 pour le français)¹⁷³. Ibsen et sa pièce font écho aux débats du temps : des intellectuel·le·s, dont Ibsen était proche, regroupé·e·s autour de Georg Brandes participent à la « percée moderne », qui défend l'émancipation de tous et toutes (entre autres, l'émancipation féminine) par la culture, l'éducation et l'ouverture au monde, et de 1879 à 1884 le milieu bohème de Christiania, notamment, connaît un débat autour de la « double morale » (le fait qu'on traite différemment les hommes et les femmes qui ont de nombreuses conquêtes)¹⁷⁴.

Une maison de poupée s'apparente plutôt à un drame mais l'ambiguïté générique se doit d'être soulevée : la pièce se tourne parfois vers une comédie de mœurs, le vaudeville, un

¹⁷¹ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, 30 mars 1894, (*Les lettres d'Hélène*, Barvaux, juillet 1898, cité dans *Les lettres d'Hélène*, op. cit., p. 75).

¹⁷² Ce sont les motifs que Florence Fix relève dans son analyse et sur laquelle nous nous basons : FIX Florence, « Dossier », *Une maison de poupée*, IBSEN Henrik, Paris, Flammarion, 2016, pp. 227-276.

¹⁷³ FIX Florence, « Dossier », op. cit., p. 227.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 229-231.

réalisme austère, le drame noir ou encore la tragédie moderne¹⁷⁵. Quoi qu'il en soit, Ibsen infléchit vers un théâtre social, propose plus une réflexion qu'une solution autour de l'asservissement consenti aux autres. Dès lors, la vision d'*Une maison de poupée* comme étant une pièce féministe est une construction apostériori. Cependant, celle-ci pose la question des rapports de soumission hommes-femmes, et, plus largement, l'enlèvement dans le conformisme social et l'austérité morale. Dans ce cadre, et dans un versant nettement plus pessimiste, Hélène Legros se représente à sa façon les personnages d'*Une maison de poupée*. Le personnage principal est une femme, Mina, qui n'est plus une épouse mais une jeune fille à marier d'environ vingt ans. L'histoire en est dès lors toute différente : plutôt que de s'orienter vers une sortie du mariage, la fin d'un asservissement pour trouver la liberté et l'éducation de soi pour alors envisager les rapports d'égal à égal entre hommes et femmes, c'est le processus d'enfermement dans un mariage de servitude qu'Hélène Legros nous montre.

Chez Ibsen, comme chez Legros, le rapport hommes-femmes est d'abord un rapport de possession, de soumission et de sacrifice. Elisabeth, la seconde femme du docteur Etienne Laurent, incarne cette idée de sacrifice de sa vie et de dévouement féminin. Elle dit qu'elle n'a « pas voulu vivre en égoïste » (A. I., S. X.), celle-ci s'est promis de travailler et de s'oublier pour les autres. C'est, par ailleurs, la seule raison de sa présence et de ses occupations dans la maison. Quant à elle, Madame Richard avance que c'est un bonheur d'avoir quelqu'un sur qui veiller (A. I., S. VII.). Ainsi, cette soumission ultime des femmes aux hommes se concrétise dans l'effacement de soi pour s'occuper des autres : l'abnégation. C'est tout ce chemin que suit Mina au cours de la pièce puisqu'à la dernière scène sa volonté est niée au profit de celle de son fiancé qui refuse qu'elle revienne sur sa décision de mariage. Ce sont Elisabeth de même que la grand-mère de Mina qui lui enseignent qu'en tant que femme, elle est vouée au sacrifice, que c'est son devoir. Elisabeth répète quel est et qu'elle fait son devoir mais se préoccupe aussi de le rappeler aux autres : à Mina, à Madame Jean, à Marc. Cette estime du devoir, elle l'acquiert d'une vieille religieuse lorsque jeune fille, elle était en pension dans un couvent.

Si le théâtre représente à foison dans ses schémas actanciels la relation maître-esclave, on peut en envisager le parallèle avec la relation homme-femme voire patriarche-femme sous ses différentes déclinaisons : père-fille, frère-sœur, fiancé-fiancée. Toutefois, cette soumission ne se consent pas sans obstacle pour toutes les femmes de la pièce ; certaines y échappent, du moins, partiellement. En l'occurrence, Madame Jean se sauve de son père – qui jure, crie et

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 269-271.

l'insulte – en allant chez le voisin : elle sort de chez elle, chose que Mina ne fait pas puisqu'elle ne sort que pour rendre visite, pour ne pas les oublier, aux morts. Pour sa part, Leïla de Saunes est la seule amie que Mina ait aimée. Son père mort, elle est heureusement là pour guider sa mère (qui ne lui a « pas donné l'exemple des longs deuils » [A. II., S. V.]). Mais elle n'a pas seulement autorité sur sa mère : son ancien mari, décédé, avait l'âge d'être son père et lui aussi n'aurait pas fait un pas sans lui en demander l'autorisation. Par ailleurs, André ne veut pas se marier avec elle car elle serait la plus forte et il la haïrait... Leïla est le seul personnage féminin qui parvient à échapper à la soumission liée au genre. Son caractère est à l'opposé de celui de Mina.

Le devoir est rappelé, surtout par les personnages nettement plus âgés que Mina. Le docteur Laurent lui rappelle aussi quel est son devoir en tant que jeune fille (mais aussi son honneur et son usage de la raison). Ce qu'il lui demande alors, c'est de redevenir « sa petite fille toute rose, aux yeux clairs » (A. II., T. II., S. III.), sa dernière joie au monde. Il lui demande d'être une enfant : il l'infantilise mais Mina se dérobe de ce rôle qu'il veut lui donner. Le docteur Laurent personnifie bien ce qu'est le patriarche. En l'occurrence, il dit à plusieurs reprises qu'il est le maître, d'une part parce qu'il a un certain âge (quand Elisabeth lui dit qu'il a tort de ne pas répondre, il dit : « J'ai tort ? oui, j'ai tort... Et s'il me plait d'avoir tort ? J'en suis le **maitre**... Et je suis **d'âge**... entends-tu ? je suis **d'âge** à avoir tort sans me l'entendre dire... » [A. I., S. IX.]), d'autre part parce qu'il est chez lui (lorsqu'il demande à Mina de lui rendre des comptes sur ses agissements : « je suis le **maitre**, entends-tu ?... j'ai le droit de savoir ce qui se passe dans **ma maison** » [A. II., T. II, S. III.]). Un autre personnage qui fait figure de maître envers Mina est Michel, qui est alors de la même génération. Dans la dernière scène, celui-ci assure son emprise sur Mina en la renvoyant à ses devoirs : lorsqu'il voit les fleurs répandues par terre, il lui demande : « c'est ainsi que tu rangeras notre ménage, Minette ? plus tard ? dis. ». Notons la minorisation de Mina, sa future femme, processus qui n'a pas lieu pour les hommes, par le suffixe *-ette*, infériorisation qui s'affirme dans la dernière réplique de la pièce : « Oui, c'est une brave **petite** femme ! » avant de se pencher pour l'embrasser – il est donc surélevé par rapport à elle. Il n'a, par ailleurs, pas besoin de dire qu'il est le maître puisque c'est Mina qui le proclame comme tel : « Pardon ! pardon !... Oui... c'est mon **maitre** » avant de tomber à genoux. Mina se place elle-même physiquement, verbalement et symboliquement dans un rapport de soumission à un homme. Et c'est sur cette image que la pièce se termine. Mina n'est pas la seule femme minorisée : Lucien dit d'Eva – la jeune épouse d'André Mesnil

qui quitte son foyer et l'Italie pour lui – qu'elle a « des yeux magnifiques... transparents, puis... des yeux **d'enfant**... » (A. III. S. I.) et qu'elle est la « petite femme » d'André.

Toutefois, les rapports de soumission sont réciproques. Au départ, c'est Michel, en tant qu'homme, qui est soumis à une femme, Mina, en raison de sa classe sociale (il subit par ailleurs l'humiliation de la part des bourgeois, la famille Jean, qui l'emploient). En effet, il est instituteur et Mina est plus riche que lui. Michel lui demandera « vous aussi, vous me méprisez. Pourquoi me détestez-vous ? » et réitérera très vite sa question : « c'est parce que je suis pauvre que vous me méprisez, n'est-ce pas ? » (A. III. S. V.). La scène V., qui conclut le premier tableau de l'acte III., se termine sur cet objectif de Michel, parce qu'elle se moque (elle rit) de lui : « Vous aussi... Ah, je me vengerai ! je me vengerai... j'en ai bien le droit... ». Dès lors, les épousailles entre Michel et Mina peuvent s'envisager sous une perspective double : un rapport hiérarchique genré qui « rentre dans l'ordre » sous-tendu par un retournement hiérarchique lié à la classe sociale vécu comme une vengeance. Dès lors, cette interprétation par la classe sociale donne sens à la première scène de la pièce où l'on voit le petit Abel se plaindre qu'il n'est pas puni par son maître comme son camarade « Georget » (alors qu'il commet la même bêtise que lui) pour la seule raison qu'il est riche. Bien qu'elle revête un caractère franchement commun, cette première scène comporte d'autres éléments en guise de prémisse. Relevons déjà le fait que c'est Elisabeth qui met fin aux « sottises » d'Abel et que c'est elle-même qui lui demande s'il a bien fini son *devoir*. Ce n'est pas un hasard si ce mot polysémique est pour la première fois prononcé par la vieille Elisabeth à un enfant : le sens du devoir se transmet bien d'une génération à une autre... Et ce n'est pas un hasard non plus si le terme *maitre*, lui aussi polysémique, apparaît déjà dans la bouche d'Abel : comme Mina envers Michel, la personne soumise à l'autorité d'un maître le nomme de la sorte. Par ailleurs, dans cette pièce, on (se) proclame maître sans jamais faire mention de la maîtresse de maison, comme si cette posture allait de soi, n'étant pas non plus source d'angoisse puisqu'elle n'est pas remise en question, et qu'il ne fallait pas l'affirmer verbalement. C'est quand son autorité est remise en question que le docteur Laurent se proclame « maître ».

Aussi, si A. IV., S. IV. le docteur Laurent amène André Mesnil, alors jeune veuf, voir Mina, tout ce qui lui « reste », n'est-ce pas dans l'espérance qu'elle revienne sur sa décision d'épouser Michel pour plutôt choisir André ? Pourquoi un tel choix de la part du docteur ? André représente un parti bien plus intéressant pour l'honneur et l'image de la famille puisque sa situation sociale est meilleure : il est, certes, un philosophe, un intellectuel mais il est surtout à ce moment un monsieur calé qui gagne de l'argent, en somme, un bourgeois qui promet

l'image souhaitée par le docteur Laurent. Le docteur Laurent est donc tributaire du choix du mari par sa fille dans le cadre d'une mise en scène sociale enviable. Le père n'a d'autre choix que de se soumettre à la décision finale de Mina pour son mariage : elle met complètement à mal l'image sociale qu'il espérait. Cette image est d'autant plus dégradée que, finalement, deux de ses fils sont morts, que l'impertinent Marc et lui ne s'entendent pas vraiment et qu'Elisabeth a quitté le foyer. *In fine*, le patriarche a perdu tout le contrôle et l'autorité qu'il pouvait avoir, il se retrouve seul dans une maison devenue lugubre.

La réciprocité du rapport de soumission répond principalement à une angoisse : le regard social et la morale des apparences. En effet, dans l'environnement bourgeois le regard collectif est très important et, dans un conformisme de classe, il arrive tout logiquement que les apparences prennent le dessus sur la réalité. Ainsi, il faut se plier au rôle qui est le sien : Elisabeth se dévoue aux autres, Mina dit à André « Je ne saurais pas vivre une autre vie... » (A. I., S. XII.). Madame Richard incarne ce point de vue collectif angoissant lorsqu'elle apparaît à la scène VII. de l'acte I : dans sa deuxième réplique elle se moque des femmes qui, le matin à l'église, se pâment devant le « missionnaire » de père et ne se gêne pas de désapprouver les plaintes de Madame Jean à l'égard de son père ainsi que son choix d'instituteur alors que celle-ci n'a cure de l'éducation de son enfant. Elisabeth, garante de la morale (religieuse) et du devoir, dira de Madame Richard que « c'est une femme raisonnable et qui voit juste » (A. I., S. VIII.). Mina, par contre trouve qu'elle est une méchante femme : elle critique ce regard social auquel elle succombera partiellement puisqu'elle ne peut révéler que son amour pour Michel est un mensonge (que seul André Mesnil a percé).

Un des moyens de résister à ce regard social est la tentation du repli sur soi. Alors qu'Elisabeth se plaint de l'intolérable passage des vaches sur leur propriété et de l'entourage peu présentable, Marc – qui n'a cure des convenances sociales – lui rétorque : « quand j'aurai de l'argent je l'emploierai à me faire un intérieur confortable, plutôt qu'à embellir les environs [...] pourvu que j'aie un bon fauteuil dans ma chambre... » (A. IV., S. I.). Mais la personne qui se replie le plus sur elle-même est bien sûr Mina. Non seulement, ses déplacements physiques sont restreints puisqu'elle est assignée au foyer – ses seuls déplacements externes se limitent à visiter les morts et aux promenades dans le jardin – mais elle manque de confident·e-s. Les monologues de Mina n'étonnent alors pas. Le tableau II. de l'acte II. en contient trois (aux scènes II., III. et V.) où l'on voit Mina se tourner vers Dieu, le seul qui puisse l'entendre. Ces monologues sont par la suite de plus en plus sombres : aux scènes II. et IV. du tableau II. de l'acte III., les deux tentatives de suicide de Mina avortent. Le repli sur soi se transforme, de

manière radicale, en volonté de mettre fin à ses jours, d'abandonner la vie. Et cette idée de suicide représente pour Mina une forme de liberté :

La **mort** n'est pas triste... la terre ne serait pas si lourde sur mon cœur... la terre est douce, elle boit du soleil, elle nourrit les fleurs. Si je voulais ! (*Elle s'arrête devant l'armoire vitrée et machinalement veut l'ouvrir.*) Personne ne se doute de ma force... ma liberté, elle, est là-dedans... j'ai travaillé avec père et je ne me trompe plus... la voilà... toute petite... blanche et fine avec un petit chaperon vert. (A. III., T. II., S. II).

La scène IV. (du même tableau au même acte) est plus explicite :

J'ai beaucoup pleuré... mais c'est loin... bien loin maintenant... je ne pleurerai plus jamais... Ils m'ont dit trop de mensonges, ils mentent tous... **je ne saurais plus vivre** les jours !...

Je n'ai pas peur, je sais ce qu'il faut... je sais au juste ce qu'on doit prendre... Père me donnait des leçons...

[...] la vie n'est-elle pas **honteuse à vivre** ?... Ils marchent au soleil, les autres... Comment peuvent-ils encore... Ah ! mettre son front sur son bras et rester ainsi... **dans la nuit** !... Mais d'abord, il faut... (*Elle va à l'armoire, l'ouvre vivement et prend la petite fiole.*) Voilà !

Alors que la Nora d'Ibsen est bien souvent cantonnée au salon, la Mina de Legros est souvent montrée dans sa chambre, qui donne sur le jardin et où l'on rentre facilement : c'est donc un lieu accessible, qui est pourtant censé être un endroit très intime. Bref, c'est l'intimité de Mina qui nous est toute donnée qui est toute accessible, ce qui limite d'autant plus sa liberté. Et puisque la marge de manœuvre de Mina est assez restreinte, comment lire son choix de mariage avec Michel ? En somme, Mina est-elle vraiment libre de choisir son mari ? Celle-ci a vingt ans et est donc en âge de se marier. Par ailleurs, autour d'elle, les jeunes se marient : Leïla est déjà veuve, André se marie puis devient veuf, son grand frère Philippe qui est mort avait déjà deux enfants. Le docteur Laurent ne s'oppose pas aux épousailles entre sa fille et Michel, bien qu'il les réprouve et les conçoit comme une bravade contre son autorité. Justement, si Mina semble vouloir se marier c'est que c'est la seule voie de sortie – outre la mort – qu'elle trouve pour quitter cette maison et la tristesse tout particulièrement. En effet, elle n'aime pas Michel mais son choix se porte sur lui parce tout le monde l'a fait pleurer... sauf lui : « lui, il m'a fait rire... toujours rire. » (A. IV., S. VII.). Mais la dernière scène montre qu'elle s'est trompée et la mort refait irruption : « Mon Dieu, est-ce qu'on ne finit pas par en mourir un jour ?... est-ce qu'on ne peut pas mourir là, écrasé de peine... écrasé de honte... ». Arrêtons-nous un instant sur ce mot *écrasé* : ce n'est pas la première fois que Mina se sent écrasée. Elle dit à la scène III

(A. II., T. II.) : « Il fait sombre, les murs m'écrasent... ils me font mal... où aller, mon Dieu ? Il y a trop de murs, trop de poussière... ». Elle réitère ce sentiment d'écrasement scène II. du tableau II. de l'acte III. : « Ah ! soulever enfin ce plomb qui m'écrase ! ». À la scène suivante elle dit au docteur Laurent : « vous m'écrasez... vous aussi... père... ».

Un autre personnage qui tente d'être libre est Marc. Il ne s'entend pas avec son père, semble rejeter les études et compare le travail de son père, qui pourtant le mène à la position sociale qui devrait être la sienne, à « un esclavage dégoûtant » qui lui a appris à « oublier le bonheur » (A. I., S. III.). Marc compare le métier de docteur au dévouement et à l'abnégation : les hommes, eux aussi, seraient contraints à une forme de sacrifice de soi du point de vue de la morale (toujours représentée dans cette scène par Elisabeth). Mais ce sacrifice s'opère sur un mode tout différent, celui du travail, lequel permet de gagner de l'argent, ce qui offre des possibilités et perspectives plus larges que les femmes. Une autre preuve de la liberté de Marc est son détachement vis-à-vis du regard social et des apparences. Le jeune homme est impertinent et tourne la morale en ridicule. Par exemple, quand Elisabeth lui dit qu'il n'a pas d'honneur (car son devoir est de rester), il lui rétorque que s'il n'est pas honoré, c'est qu'il est forcé d'aller par les rues avec son vieux chapeau qui lui fait honte devant ses amis. Dans la scène V., lorsqu'Elisabeth lui dit : « Tout le monde ne parle pas de cela [le père malade de Madame Jean] aussi légèrement que toi... les voisins sont indignés, je les ai entendus... », Marc demande à ce qu'on laisse Madame Jean « où elle est » : il refuse de prendre part à ce regard social en s'offusquant ou non des dire et agir du voisinage. Outre la possibilité de gagner de l'argent, ce qui prouve qu'il est plus aisé aux hommes, ici Marc, de se libérer du rôle social que la morale exige d'eux est leur mobilité physique. En l'occurrence, Marc peut quitter la maison (où vivre lui devient de plus en plus insupportable) parce qu'il perd son temps avec « les femmes » (Elisabeth, Mina) et rejoindre ses nombreux amis. Par ailleurs, il n'est pas le seul à ne pas vouloir « trainer » avec « les femmes » : dans la scène I de l'acte III, lorsqu'Eva arrive, Lucien a vite fait de partir malgré la sollicitation de Mina. Aussi, Marc est parti à l'étranger où, selon son frère Lucien, il est « trop heureux » (A. III., S. I.).

Toutefois, Marc ne parvient à être libre. Suite au décès de Lucien, il rentre à la maison et il semble s'être réconcilié avec son père : il est le dernier fils qui lui reste. Et cette perte de liberté se couple à un certain repli sur soi : avec l'argent gagné, Marc s'emploiera à faire un intérieur confortable (A. IV., S. I.). Cependant, ce repli n'est pas total : Marc sort de la maison, il travaille à la société de gymnastique et c'est lui qui dit à Mina qu'elle peut refuser son mariage avec Michel. Il s'accompagne d'une raison que Marc a acquise lors de son voyage, il dit à Mina

« que celui qui a un toit sur la tête, avec la certitude de manger demain, aurait tort de se plaindre » (A. IV., S. III.). Ces paroles appartiennent à la dernière réplique de la pièce du personnage : soit, Marc a gagné en sagesse en adoptant une attitude responsable et adulte, soit il a intégré la *doxa* de son époque.

La question de la liberté est donc prégnante. Elle s'incarne le plus dans le personnage d'André Mesnil. C'est cet homme qui paraît être la seule échappatoire à une Mina enlisée dans un foyer de plus en plus dégradé (il l'aime, il est le seul qui la comprenne et avec qui elle peut parler ouvertement). Dès le début, Elisabeth désapprouve André : « Un faiseur de phrases, un poseur... Lucien se laisse absolument dominer par lui... » (A. I., S. X.). Par contre, le lectorat perçoit très vite que Mina et lui s'aiment. Lorsqu'ils se revoient, André a voyagé pendant six ans. Il amène alors la question du bonheur et de ce que c'est que vivre, dans le tableau II. de l'acte I., lorsqu'il s'adresse à Mina qui ne s'imagine vivre une autre vie. André Mesnil est aussi un écrivain – Philippe aussi écrivait et dictait parfois à Mina : il demande à Mina si elle n'a jamais pensé à écrire pour elle-même plutôt que pour les autres et exprime la pensée de Legros sur ce qu'est l'acte d'écrire, une « œuvre d'amour » (surligné par nous) :

Mais beaucoup ne comprennent pas cela... beaucoup nous méprisent, parce que notre **vie** ne se gaspille pas en paroles, en gestes, en rires et en larmes semblables aux leurs... Ils ne savent pas que pour nous, **écrire, c'est vivre...** d'une **vie** moins éphémère et plus profonde... que les mots et les phrases sont faites des **battements de notre cœur**, et que la souffrance nous briserait comme elle les brise si nous ne transformions pas silencieusement **l'orage intérieur** en sérénité et en **joie**... une **joie** pure et consciente, supérieure à l'apaisement de l'oubli, à la **consolation matérielle**, à la brutale vengeance satisfaite... Une **joie** que tous les êtres aimants, tous ceux qui savent nous lire avec **amour**, comprendront et partageront.

Nous constatons que l'acte d'écriture est étroitement lié à un mode de vie singulier menant au bonheur (une joie uniquement atteignable par la souffrance) qui se place au-dessus de la vie matérielle et dont la condition est la sincérité. Ensuite, André explique qu'écrire c'est être un humble créateur, c'est être Dieu, sans toutefois rien demander même si l'univers entier l'adore à genoux. Seulement, cette perspective reste associée au genre masculin, André rappelant ce qu'est le bonheur d'une femme (lequel est toujours liée à une forme de souffrance) :

Vous avez vu parfois, le dimanche, la pauvre mère de famille épuisée de travail, mal vêtue... et devant elle les petits enfants courent joyeux, coquettement vêtus... leurs joues roses font plaisir à voir, et le visage de la pauvre mère s'illumine d'un sourire... Ce sourire est divin !

Mina lui répondra : « Si j'écris, un jour... ce sera pour vous... pour vous seul... » et précédemment elle lui avoue qu'elle rêve d'écrire « des romans pour les malades ». Mina ne peut donc pas produire une œuvre, comme le fait cet homme, pour elle-même : on y retrouve à nouveau l'idée de dévouement puisqu'elle n'envisage l'écriture que pour d'autres. Cette discussion sur l'écriture, la liberté d'écrire, est interrompue par Marc, fâché, qui informe Mina qu'Elisabeth l'appelle pour préparer le dîner. Son rôle et son devoir de femme appellent Mina et mettent fin à cette *rêverie*. Il est à nouveau question d'écriture à la scène III. de l'acte III. André, répondant à Mina, lui dit qu'écrire, « répandre son âme dans les choses, c'est la soustraire à l'écrasement de la vie journalière ». On retrouve cette notion d'écrasement qui est tant présente chez Mina, qui ne parvient presque pas à s'en défaire. André Mesnil est le seul autre personnage à y faire allusion. Il dit à Leïla, dans la scène V. de l'acte II., « la fatalité, pour nous, c'est le rocher qui nous écrase ». Par ailleurs, André reconnaît que s'il est devenu ce qu'il est, c'est grâce à Leïla, qui a su lui apprendre à regarder la vie en face et à lutter, que sa « volonté sure » est à l'origine de la sienne car elle sait « vivre aussi naturellement que la fleur s'ouvre ». Seulement, contrairement à Mina, André parvient à se soustraire à l'écrasement, grâce à l'écriture. C'est alors que Mina imagine un tableau qu'elle peindrait avec une sincérité à laquelle elle met très vite fin, par le rire : « Vous riez... moi aussi... c'était pour rire ». Legros semble nous dire que l'art est un moyen de se sentir libre. Il n'est dès lors pas étonnant que ce soit par la musique que Mina s'est intéressée à Michel : c'est en jouant du flageolet qu'il attire l'attention de la jeune fille, qui l'écoute, sur lui et qu'il parvient ensuite à lui parler. De ce point de vue, c'est par attrait pour la liberté que Mina s'est intéressée à Michel.

De bon conseil envers Mina, André Mesnil encourage aussi les autres personnages à se sentir libre. Dans la scène III. de l'acte II., il présente à Marc – qui ne supporte plus de « vivre dans ce trou » deux moyens d'être libre : soit vivre en soi-même, pour ses idées (c'est-à-dire écrire, philosopher, rêver), soit de partir. En somme, quand Marc lui demande son avis sincère sur ce qu'il a à faire (partir ou rester), André, pour qui les mots *devoir* et *sacrifice* n'a pas de sens, lui répond :

Alors, commencez par vous bien persuader que vous êtes libre. Se sentir libre, voilà le grand point... Celui qui se sent libre ne se trompera plus, il cherchera de lui-même le milieu le plus propice à l'expansion complète de son âme, il découvrira de lui-même son seul devoir ; il s'attachera à développer librement les facultés qu'en somme il ne possède pas seul, qu'il doit à tous puisqu'elles ont leurs racines bien au-delà de sa fragile existence... Et votre petit mot de sacrifice, que viendra-t-il faire ici ?

C'est grâce à André que Marc décidera de partir. Cette réplique montre comme la liberté est une notion relativement individuelle : il appartient à chacun·e de chercher en profondeur et en soi ce que la liberté représente pour lui·elle.

Mais André est-il vraiment si libre ? Il dit : « lui aussi me croit fort et libre » (A. II., S. IV.). S'il était effectivement libre, en revenant dans cette maison, le passé et les choses mortes ont engourdi son âme. André rêve puis envisagerait sa liberté par le mariage. Leïla de Saunes arrive justement dans la scène V., dans la discussion, elle lui demande pourquoi il l'attendait, André répond : « L'ai-je dit ? Non, c'était une autre... ou bien, était-ce toi ? Je ne sais plus... ». Toutefois, il ne consent à la proposition d'union de Leïla car non seulement elle serait plus forte que lui et est logique mais, surtout, ce n'est pas avec elle que son « âme jaune » pourra renaitre. Il épouse alors Eva qui quitte son foyer et sa mère, « tout » et de si loin, pour André (chose qu'elle n'aurait pas faite pour un autre). Grâce à lui, sa petite femme devient plus intelligente et se dit heureuse. Cependant, l'on apprend la mort d'Eva dans la dernière scène de l'acte III. Si cette mort sert nécessairement de rebondissement narratif, l'on peut cependant lui octroyer une signification toute particulière. D'abord, Eva n'avait jamais occupé le rôle de maitresse de maison puisque chez elle, sa mère ne la laissait rien faire, elle doit donc tout apprendre. Ensuite, cet apprentissage se fait dans un contexte plutôt morose : Eva a peur de la maison à laquelle elle ne s'habituerait pas et notamment des malades – or, son mari a la santé fragile –, elle voit des choses tristes, elle vient d'un pays doux et passe à un climat froid. Enfin, et toujours dans la scène II. de l'acte III., Eva explique à Mina que sa mère lui disait toujours qu'elle « n'est pas née pour souffrir, cela lui fait plus mal qu'aux autres ». En conséquence, au regard du devoir de sacrifice féminin présenté dans cette pièce, notamment en tant qu'épouse, Eva ne pouvait survivre à ce rôle puisqu'elle n'est pas faite pour souffrir et que ce rôle s'apparente à la souffrance. La mort étant présentée, elle aussi, comme une forme de liberté, Eva recouvrerait sa liberté dans la mort.

Revenons à André Mesnil, qui n'est pas aussi libre qu'il n'y paraît – bien qu'il soit le personnage masculin le plus émancipé. Eva décédée, il revient chez les Laurent dans l'espoir d'épouser Mina (A. IV., S. V.). C'est le docteur Laurent qui l'introduit et laisse les deux jeunes gens ensemble : le père est maintenant l'entremetteur – il donne donc implicitement sa bénédiction pour ce mariage – alors que précédemment c'est par Lucien (maintenant mort) que Mina et André pouvaient passer du temps ensemble. Ces épousailles représenteraient une fin positive et le renouement familial, si elles avaient eu lieu. Cette dernière conversation entre les deux amoureux inaccomplis est représentative du balancier auquel est soumis André. Car pour

André, revenir vers Mina, c'est revenir dans le passé et dans les choses mortes (ils ont en commun une mère décédée, deux des frères de Mina sont disparus de même que la jeune Eva). Pour Mina, revoir André, c'est aussi un retour du passé ; entre autres, elle lui dit : « vous, c'est encore un peu Lucien ». André envisage son bonheur par le couple et, dans une logique qui rappelle la joie de l'écriture, il dit à Mina : « sentez-vous comme moi toute celle [joie] qui peut naître encore de nos larmes passées ? ». Seulement, dans un premier temps, Mina refuse de céder au passé et André semble changer de stratégie, il lui propose de « recommencer la vie », il lui dit :

La « Maison du Passé »... N'en parlons plus, voulez-vous ?... Me voici, Mina, auprès de vous... libres pour la première fois ! Pauvre Mina ! si elle vous a fait pleurer, c'est que vous sentiez comme moi ce qu'elle a étouffé en nous dès le premier jour, la première minute... Dès le premier regard, si nous avions su être nous-mêmes, si nous nous étions abandonnés à la force cachée qui nous poussait l'un vers l'autre... alors, maintenant, toujours, Mina... Comme nous nous serions aimés !

Mais Mina ne paraît pas si prête à opérer ce changement, dans la scène VII du même acte, elle rétorque à André :

Et Mina... la vôtre... celle du Passé... elle n'existe plus... André, elle vous aimait trop... vous et la Maison... Vous l'avez tuée à la fin... et moi, je vis, je ris... oui, je ris... il est grotesque et je ris !... et les autres me méprisent !...

En effet, Mina obéit à « quelque chose » qu'André ne comprend plus et le voici alors malheureux de cette distance entre elle et lui. Il semble que la liberté et le bonheur d'André sont soumis à l'acceptation ou non de Mina de l'épouser. Le rapport de soumission est, ici aussi, réciproque. De plus, André proclame : « je voudrais vous obéir... », ce qui est inenvisageable pour Mina puisqu'elle lui dit alors « je suis misérable et vous êtes si grand ! ». Pour André, le mariage est synonyme de rendre Mina heureuse, de vivre sans contrainte et qu'elle puisse émettre des choix librement... mais Mina lui dit encore que c'est impossible (« je ne saurais plus vivre au soleil... je ne saurais plus me déshabituer de pleurer »). À plusieurs reprises, André évoque le passé pour tenter de convaincre Mina et alors que personne ne les sépare, les deux personnages parlent avec nostalgie du passé, des choses, s'attachant à des lieux et à des souvenirs mais qui ne sont plus : ils se rappellent leurs sapins... mais ceux-ci sont abattus. Elle aussi, la souffrance réapparaît, tout comme les pleurs. Mina dit à André, sans le lui reprocher : « vous, l'art vous consolera... et Mina sera oubliée... », lequel répond : « vivre, c'est oublier... c'est faire pleurer... mais vivre est si beau ! ». L'art, synonyme de bonheur par la souffrance et

la sincérité, permettra à André d'être libre et heureux. La souffrance comme condition de la joie se concrétise dans la santé fragile d'André. C'est, par ailleurs, une des raisons qui vaut à Leïla de déprécier André face à Mina : « Un soir... il y a longtemps... un soir doux comme celui-ci... nous nous promenions, André et moi... nous nous sommes attardés dans l'herbe, au bord de l'eau, sous les saules... Il a eu froid, et ensuite... il a manqué mourir... ». Leïla est le seul personnage à avoir le dessus sur tous les autres, sur les hommes surtout (c'est la raison pour laquelle André ne consent à l'épouser), de par ses compétences (elle fait la comptabilité de sa mère), et sa connaissance de leur personne (elle connaît mieux André que lui-même). C'est Leïla qui fait désirer à Mina de se marier mais celle-ci est maintenant veuve, c'est-à-dire la meilleure condition sociale que puisse avoir une femme à l'époque vu qu'elle n'est plus ni sous la tutelle de son père, ni sous celle de son mari, bref elle jouit d'une forme de *liberté* et n'est pas cataloguée comme jeune fille. De plus, Leïla ne porte pas le nom de son mari, comme sa mère, elle est Madame de Saunes, dont le *de* indique la noblesse et qui suppose une rente ainsi que l'aisance et l'indépendance financière l'accompagne. C'est Leïla qui fait remarquer (A. II., S. V.) que rien n'a changé dans la Maison du Passé. Elle incarne, à l'inverse d'André qui est un rêveur, la raison : il lui dit : « Non, c'est vrai... tu as toujours été logique, toi... ». Leïla semble le personnage féminin qui jouit réellement d'une mobilité physique, malgré le fait qu'elle suive les caprices de sa mère, qu'elle guide toutefois. Les deux personnages libres, distincts de par leur genre, sont André et Leïla, à propos desquels Mina dit à plusieurs reprises qu'elle les aime. Leïla est aussi le personnage qui « parle bien » : elle maîtrise le langage et dirige les conversations, c'est comme cela qu'elle a donné envie à Mina de se marier. Sa rhétorique montre comme par le langage celle-ci domine les autres personnages : Mina est sa « petite religieuse », une « petite chouette », elle compare son mari défunt, sa mère et André à des enfants. En somme, elle les minorise.

Mais si Leïla n'a aucun mal à communiquer, il en va tout autrement pour les autres personnages. Tout comme dans *Une maison de poupée*, on trouve globalement une communication empêchée : les personnages se replient sur eux-mêmes et sont rarement aptes à la confiance ou au lâcher-prise. Ce qui frappe d'abord, c'est le silence des personnages : il arrive à Mina, Marc, le docteur Laurent, André, Lucien, Michel et même Leïla de se taire – mais pour des motifs tout différents et la portée du silence est non équivalente en fonction du genre. Dans *La maison du passé*, nous trouvons donc de nombreuses indications « *silence* » de la part de Legros. De tous ces personnages, c'est Mina qui se tait le plus et il n'est pas rare que son silence s'accompagne de pleurs, ceux-ci ne sont que l'expression de son impossibilité à

parler sincèrement et ouvertement. Mais ce refus de communiquer chez Mina pourrait lui provenir de sa relation à d'autres, aux membres de sa famille tout particulièrement. En effet, son père demande à Mina de se taire lorsqu'elle se montre choquée par ses paroles (A. III., T. II., S. III.) – elle ne les approuve alors pas et remet en question son autorité. C'est aussi André qui demande à Mina de se taire, quand, après lui avoir demandé si elle *voulait* être sa femme elle lui dit (en italique par nous) « Et lui ?... lui... je *dois* le suivre » (A. IV., S. V.) parce qu'il lui est insupportable qu'on oppose le devoir à la volonté. Toutefois, c'est Mina qui demande le plus aux autres de se taire. Elle demande à Elisabeth de se taire quand elle critique le fait que les patients attendent depuis trois heures là où le docteur est absent (A. I., S. VI.), après qu'Elisabeth lui ait dit :

Rien... Je sais que tu ne me diras rien... Tu es bien la fille de ton père, toi : c'est le même orgueil que je sens en vous deux... Et si je me donne la peine de vous interroger, vous me répondez par le silence. Ah ! c'est bien de sa faute si... (A. II., T. II, S. II.)

Nous avons relevé que Mina, tout comme son père, répond par le silence. Ici, à nouveau, Mina ne veut pas parler de son père. Mina demande aussi à Lucien de se taire d'abord lorsqu'ils parlent d'André, et qu'elle craint qu'il n'entre et les entende (A. III., S. I.), et ensuite quand il sous-entend qu'il va mourir (A. III., T. II., S. I.). Enfin, elle demande à André de se taire pour ne pas qu'elle doive lui avouer qu'elle est fiancée à Michel (A. IV., S. V.). En fait, Mina se définit – entre autres – par son silence. Certes, elle se tait parce qu'elle pense que c'est là son devoir (c'est ainsi qu'elle le justifie, par exemple, elle dit à son père : « je me suis tue tristement parce que vous vous taisiez et je croyais que c'était mon devoir » et son père le lui confirme : « c'était un devoir en effet, Mina... » [A. III., T. II., S. III.]), d'autant plus que des personnages plus âgés comme Elisabeth et son père lui reprochent le fait qu'elle les contredise. Mais ce silence prend ailleurs une autre dimension. André lui dit : « votre douceur, votre silence... et mille choses indéfinissables, et tout ce que les mots ne peuvent traduire et tout ce que les étrangers ne peuvent comprendre... tout cela nous a unis dès le premier jour... » (A. IV., S. V.). C'est ce manque de paroles, le non-dit qui lie André et Mina, qui définit leur amour voire leur relation, de manière métaphysique. Dans la même scène, André lui dit :

Non, Mina, non, puisque me voici... et vous savez bien que nous nous appartenons... Vous le sentez, que plus rien désormais n'a le pouvoir de nous séparer... rien et les autres promesses, les autres fiançailles... Mina... les nôtres n'ont été exprimées par **aucune parole**, mais depuis le premier jour elles attendent **silencieusement** en nous-mêmes, et voici l'heure unique qui n'appartient qu'à nous... Oubliez tout le reste, et dites-moi oui.

L'on pourrait penser que ce silence de la part de Mina envers André a lieu comme étant un prolongement de son devoir – auquel s'ajoute une forme de pudeur stéréotypiquement féminine. Aussi, Mina reproche à André de ne pas lui avoir écrit de lettre alors qu'elle l'attendait. Contrairement à *Une maison de poupée*, nous trouvons ici une *non correspondance*. Cependant, la lettre (ou son absence) occupe la même fonction centrale : elle accentue les rancœurs, les non-dits et les malentendus. Le fait qu'André n'écrive pas à Mina a pour effet qu'elle décidera de se fiancer avec Michel. Ici, la non-communication alors qu'elle est à la base même de leur relation, empêche les personnages de se retrouver (dans le mariage).

Paroles vraies, paroles absentes, observons maintenant les paroles fausses. Pour sortir de l'écrasement de la vie journalière et de la maison, Mina use d'un mensonge. En effet, elle n'aime pas Michel (seul André perçoit son secret) et ne peut l'avouer aux autres (sa famille) car elle « mourrait de honte » – c'est le regard social qui l'empêcherait de dire la vérité et si André est celui qui perçoit et connaît ce mensonge, c'est aussi parce qu'il n'est pas soumis comme les autres personnages à ce regard social. Pourquoi choisir Michel ? Le docteur Laurent soupçonne d'abord, à tort, une idylle entre Mina et Michel, il dit : « Tu me forces à le croire. L'évidence est là... Tu vas, tu viens, poussée par quelque chose que j'ignore... quelque chose que tu me caches, que tu ne me diras pas... non... » (A. III., T. II., S. III.). Plus loin, il dit à Mina : « Tu vois que tu as appris aussi à mentir », ce à quoi elle répond « je ne sais pas... c'est difficile à dire, toutes ces choses silencieuses... ». Si Mina finit par mentir, c'est parce qu'elle ne sait pas dire ce qui est passé sous silence par les personnages dans la maison. Parler est décidément trop dur (surligné par nous), dire la vérité la ferait mourir : « non, non ! ne me forcez pas... non... **je ne peux pas dire...** Il n'y a rien, il n'y aura plus jamais rien !... **Vous me faites mourir...** ». Pour Mina, la parole vraie est destructrice, c'est une parole qui tue ; de plus, la scène précédant et celle succédant au dialogue entre le père et Mina met en scène sa tentative de suicide. De tout cela, nous pouvons dire que Mina est typiquement le personnage qui refuse d'entendre ou de dire la vérité, pour elle, les paroles vraies ne peuvent améliorer la situation, elles la détruisent, elles sont une impossibilité, elle s'attache à l'indicible puisque le langage ne lui va pas.

D'autres formes de communication viennent suppléer le langage lorsqu'il est impossible. La première rencontre entre Michel et Mina se fait suite à un mensonge de celui-ci (le fait qu'il ait une commission pour monsieur le docteur). Mais ensuite, puisque Michel ne peut pas parler à Mina, en raison du mépris de classe qu'elle a à son égard, il tente d'entrer en communication avec elle par un autre moyen : la musique (par extension, les arts). Car Mina l'écoute quand il joue du flageolet (de la flûte), le soir, dans le jardin, le long de la haie. Notons

que c'est le flageolet joué par Michel qui met fin à la « parole sincère » entre Mina et André au jardin, alors qu'elle imagine un tableau qu'elle décrit verbalement (A. X., S. X.) : le non-verbal (l'art musical) prend le dessus sur le verbal (associé à l'art pictural). Enfin, une dernière forme de communication qui supplée aux paroles est le rire, de nouveau en lien avec Michel. Lors d'un hiver terrible, fait de reproches, de larmes et de silence, Mina fait un bouquet pour André qu'elle appelle mais le personnage qui apparaît est Michel, cette rencontre se fait sans dire un mot, Mina raconte : « Alors... l'autre, il était là... par-dessus les branches, il me regardait... il m'a tendu la main... nous avons ri... il y avait si longtemps que je n'avais plus ri ! Il avait le geste de vos doigts, ainsi... et je l'ai regardé, je ne sais pas ce qu'il a cru... il était toujours là, et je le voyais de loin... au soleil, ses cheveux brillaient comme de l'or... » (A. IV. S. V.). Précédemment, Mina dit du silence qui règne dans le foyer qu'il « écrase le cœur et le fait mourir », les paroles ne pouvant la sortir de son désespoir, c'est le rire qui est salvateur. Mais la dernière scène laisse présager que ce qui était salvateur chez Michel est du ressort de la tromperie et du mensonge, car là où Mina cherchait la joie, c'est l'enlèvement dans le mensonge, l'envie de mourir, la honte, et la soumission qu'elle trouve.

Et après Ibsen ?

Le premier rapport que nous avons soulevé dans notre commentaire concerne les hommes et les femmes. À celui-ci, se superpose un conflit générationnel. D'un côté, Elisabeth incarne une morale religieuse et le père, en patriarche, docteur, incarne une morale, quant à elle, bourgeoise. Ce qui lie ces deux personnages et leur morale est l'abnégation et le dévouement, que soulève Marc A. I., S. III. Mais pour autant, ces deux morales ne coïncident pas : Elisabeth et le docteur Laurent ne s'entendent pas et ce dernier lui demande par autorité, à elle aussi, de se taire (A. I., S. IX.). Finalement, elle partira d'elle-même de la maison. De l'autre côté, se trouvent les jeunes : les enfants Laurent (Lucien, Maurice et Mina), André, Leïla, Eva. La majorité d'entre eux représente le désir de liberté propre à la jeunesse et son articulation avec la morale, qu'elle soit religieuse ou non. Finalement, ces personnages se questionnent sur ce que signifie devenir adulte, mais surtout *comment* devenir adulte. Ces jeunes oscillent entre la rupture et la reproduction d'un modèle provenant des « ancien·ne·s » et chacun·e répond de manière différente : ces aménagements s'opèrent donc sur un plan individuel. Legros ne nous propose pas de solution collective sans toutefois empêcher des tendances plus générales.

Même de rien, la religion occupe une place importante voire centrale dans le déroulement de la pièce qu'elle provoque. Plusieurs personnages se l'approprient explicitement. Elisabeth, d'abord, à tout du comportement d'une nonne au couvent. Sa vie se résume à prier, travailler et

s'oublier pour les autres et c'est pour elle une façon d'aimer Dieu. Mina aussi a la foi. Elle compare son père à Dieu (« le soir en regardant les étoiles, je croyais marcher près d'un dieu... »), elle affectionnait fortement son confesseur (« Je ne savais plus s'il était Dieu, ou si Dieu était lui... Il était plus que Dieu, il me comprenait mieux... Est-ce cela, aimer ? » A. I., T. II.– on voit ici paraître le questionnement sur l'amour) et elle a dans sa chambre un grand Christ devant un prie-Dieu. Ce qui témoigne le plus de sa religiosité est son adresse à Dieu dans ses monologues, notamment face à son désespoir. Tou·te·s n'ont pas la foi. Des personnages affirment leur anticléricalisme voire leur anti-religion. Marc dit que s'il pouvait l'acheter, il raserait l'église du village et félicite ensuite Mina pour avoir retiré son « bon Dieu de plâtre » du mur de sa chambre (A. IV., S. I.).

André Mesnil est le personnage qui introduit une réflexion sur la religion catholique, à partir de l'A. I., T. II. Il affirme d'abord que Dieu est à l'origine de la vie et donc sa toute-puissance. André dit également que l'être humain a aussi la possibilité d'être Dieu, à propos de l'écriture, un beau rêve, qui est une œuvre d'amour : « c'est être soi-même le soleil et la vie, c'est être Dieu ! » (A. II., S. I.). Dans l'A. I., T. II., Il met en perspective deux manières d'appréhender la religion catholique. D'une part, il y a le Dieu d'obscures prières. C'est le Dieu de miséricorde, le Dieu de la mort, cruel, il est celui qu'on craint. On peut être, par ailleurs, frappé par le nombre de mort dans cette pièce : une mère décédée, Philippe puis Lucien, Eva, l'époux de Leïla et les tentatives de suicides de Mina. D'autre part, il y a le Dieu de vie et d'amour. C'est le Dieu de la joie, où l'on célèbre la beauté de la vie. C'est ce Dieu là qu'André conseille à Mina d'aimer : aimer Dieu c'est aimer sa création. Dans cette conception, s'agenouiller devant l'être aimé, c'est aussi s'agenouiller devant Dieu. André dit à Mina : « Ceux qui t'aimeront sauront l'y comprendre et s'agenouiller devant lui... devant toi ! » (A. I., T. II.). Mais les frontières entre ces deux visions ne sont pas si nettes puisqu'il est possible de basculer de l'une à l'autre. Ce basculement est fortement mis en scène dans le monologue de Mina, qui réfléchit sur ces religions catholiques, A. II., T. II., S. I. Mina compare André au Christ, elle met en exergue leurs ressemblances physiques, d'une certaine manière elle l'objective : des cheveux noirs, le grand front, le sourire qui brise les genoux, des poignets minces en ivoire. Ce Christ est mort pour les hommes tant il les aimait et c'est cela que Mina trouve beau. Ensuite, elle se résigne, trouve la beauté pour les vivants qu'elle porte dans son cœur. Finalement, pour Mina, aimer André, c'est aimer le Dieu de vie. Mina demande à ce Dieu de ne pas faire mourir André qui a la santé fragile (A. II., T. II., S. V.). Mais si André et Mina ne s'épousent pas, ne se retrouvent pas, elle souffre et ce Dieu d'amour n'a plus lieu d'être :

Mina dit d'André « tout est mort sans toi » (A. III., S. IV.). La religion, en tant qu'amour des hommes à l'image du Christ, serait la cause de la perte de Mina. Car il y a de cette logique qui porte Mina à s'engager auprès de Michel. Dans la dernière scène elle dit : « est-ce qu'on ne finit pas par en mourir un jour ? » et se résigne auprès de son « maître », Michel, qu'elle craint. Mina a choisi le Dieu cruel, le même Dieu pour qui elle chérissait auparavant les morts. Finalement, dans *Mina ou la maison du passé* la religion est mise en échec, malgré la rhétorique pro religieuse chez André et Elisabeth, c'est la faible rhétorique anticléricale de Marc qui semblerait avoir raison.

Un fait qui corrobore l'image du couvent et qui fait penser que la maison est à l'image de la vie religieuse est le silence qui pèse car les personnages se taisent : on y retrouve en filigrane le vœu de silence, d'autant plus qu'il est aussi question du devoir de se taire dans *Mina ou la maison du passé*. En plus, Leïla dit de Mina qu'elle est une petite religieuse. Cette maison du passé s'apparente à un couvent, aussi en raison du devoir d'abnégation pour les autres, qu'on soit femme au foyer ou médecin. On s'y plie à la loi du Dieu de miséricorde et la maison, dans la campagne froide, fait peur tant la maladie et la mort y sont présentes. C'est, par exemple, le sentiment d'Eva qui s'effraie d'y voir des choses tristes, les malades ou les tâches de sang laissées par les blessés, la jeune Eva qui ne survivra pas et mourra. Aussi, Mina a le devoir de ne pas oublier les morts, elle avait coutume d'aller au cimetière tous les jours.

Et nous pouvons dire que Mina incarne la maison du passé, elle se fond dans cette maison puisque de toute façon elle ne peut en sortir. Elle dit d'ailleurs « Mina était une petite plante enracinée dans la vieille maison » (A. II., T. II., S. III.), l'analogie avec le fait qu'elle est une plante renvoie par ailleurs à la passivité du personnage qui prend peu d'initiatives, tout particulièrement dans sa relation avec André. Outre son devoir de mémoire envers des personnes, elle chérit de se rappeler des moments qui s'incarnent matériellement, dans la maison (ce compris, le jardin). Elle pleure pour que son environnement ne change pas, elle conserve ce en quoi elle chérit des souvenirs et des personnes : la vigne (elle cueillait le raisin car Lucien avait peur des guêpes), la haie d'épines au fond du jardin (lui rappelle sa mère), les vieux sureaux (où sa grand-mère venait s'asseoir). Leïla dit : « Rien n'est changé... rien ne change ici... voilà les portraits, la grande horloge... voilà l'armoire à jouer cache-cache... » (A. II., S. V.). Mais Mina incarne tant le passé qu'elle amène d'autres personnages à parler du passé : c'est à tout le moins le cas de Leïla (A. II., S. IV.) et d'André (A. IV., S. VII.), elle parle de sa mère décédée avec son père. Quand Leïla lui parle du passé, Mina rêve.

Au fur et à mesure que la pièce avance, la maison se dégrade, de même que les relations entre les membres restant (deux des frères sont décédés) de la famille Laurent se détériorent. Elisabeth est partie. Mina ne cessait de contredire Elisabeth au début de la pièce mais essaye ensuite de la comprendre. Finalement, Mina se conforme à ses attentes religieuses et morales en prenant un époux auquel elle se dévoue, même si Elisabeth (comme le docteur Laurent) désapprouve l'homme en question. Ce sont là deux trajectoires inverses : Mina irait vers Elisabeth en pensant faire son devoir et Elisabeth quitte la maison délabrée. Comme on s'occupe des patient·e·s ou des autres, on s'occupe de la maison, c'est-à-dire qu'on l'entretient par le ménage, la rénovation, etc. Parallèlement à l'abandon de son métier de médecin et donc de ses patient·e·s par le père, la maison aussi est abandonnée, fuie, elle devient progressivement lugubre, on ne s'occupe pas correctement d'elle. Par exemple, Elisabeth dit : « quand il est hors de la maison, quand il s'amuse, tout lui est égal... Les clients pensent venir... il y en a là qui attendent depuis trois heures... » (A. I., S. VI.).

La première occurrence de l'expression « maison du passé » a lieu acte I., scène XII. C'est André qui le dit, et la locution est de son invention, alors qu'il se rappelle avec Mina de la grand-mère qui leur apprenait à aimer le passé dans la vieille maison lorsqu'ils étaient enfants. Après la mort de sa grand-mère, c'est le souvenir des morts qui a « sauvé » Mina. C'est par André qu'Hélène Legros explicite ce qu'est la maison du passé : « Vous l'aimez [un petit coin dont Mina parlait]... c'est-à-dire que vous chérissez en lui un souvenir... C'est toujours ainsi dans la “Maison du Passé” ». La *maison du passé* est donc non seulement l'habitation mais aussi son jardin où vit la famille Laurent où l'on accorde une valeur au matériel (meubles, etc.) ou au végétal en raison des souvenirs auxquels ils sont liés.

Cette maison fait effet sur les personnages. Eva est effrayée. Marc dit : « Mais à qui parler, dites-le moi ? Ici, à la maison ?... des fous ! On en enferme qui ne sont pas si fous... » (A. II., S. III.). Mina explique : « Elle aussi, elle m'a bien fait pleurer... la Maison... » (A. IV., S. V.). André exprime sa volonté d'en finir avec la maison du passé : « Maison du Passé ! n'est-ce pas, que c'est à nous de te détruire enfin ? A nous qui voulons comprendre, à nous qui savons dire, à nous qui t'avons aimée ?... N'est-ce pas ? Maison que nos jeunes bras ont enveloppée de tendresse... et pourquoi ? pour que tu nous brises enfin, tandis que ceux qui t'ignorent s'en vont d'eux-mêmes vers la vie ?... Non... Tout le reste plutôt que t'appartenir ! » (A. II., S. V.). Plus tard : « La “Maison du Passé” ... N'en parlons plus, voulez-vous ?... Me voici, Mina, auprès de vous... libres pour la première fois ! Pauvre Mina ! si elle vous a fait pleurer, c'est que vous sentiez comme moi ce qu'elle a étouffé en nous dès le premier jour, la première minute... Dès

le premier regard, si nous avions su être nous-mêmes, si nous nous étions abandonnés à la force cachée qui nous poussait l'un vers l'autre... alors, maintenant, toujours, Mina... Comme nous nous serions aimés ! » (A. IV., S. V.). André est persuadé que pour que Mina l'épouse, il leur faut effacer la maison du passé : « Mina... nous sommes heureux ! Nous savons... et la Maison du Passé n'existe plus. » (A. IV., S. V.). Seulement, Mina ne l'envisage pas comme lui : « Et Mina... la vôtre... celle du Passé... elle n'existe plus... André, elle vous aimait trop... vous et la Maison... Vous l'avez tuée à la fin... et moi, je vis, je ris... oui, je ris... il est grotesque et je ris !... et les autres me méprisent !... » (A. IV., S. VII.). Elle associe son amour pour André à son amour pour le passé, la mort, or elle dit avoir le désir de se tourner vers la vie. Quand elle lui dit « André... je ne voudrais pas ne vous avoir jamais connu... », il répond « Et moi, Mina... Vous avoir aimée ! avoir aimé la maison du Passé !... ».

En fait, si Mina et André ne se marient jamais c'est parce que la consommation de leur amour est impossible, c'est un amour qui doit se vivre par la distance et dans la souffrance. André dit de Mina, la première qu'il l'a vue : « Vous aviez une robe sombre, une robe de deuil... Vous m'avez paru toute petite et lointaine... ». Mina était d'emblée liée à la mort, elle lui répond : « Ce sera toujours plus loin maintenant... André... parlons encore des choses finies » (A. IV., S. VII). Juste avant, André dit : « Que faisons-nous ? Que voulons-nous ?... Personne ne nous sépare !... Je vous ai bien aimée, Mina ! ». Ainsi, malgré les anciennes recommandations ou, plutôt, les tentatives d'André, la relation André-Mina est orientée vers la mort (et sa possibilité) et le passé, cet amour se vit dans une sorte de distance. De plus, ils se remémorent beaucoup de souvenirs, parlent de leurs mères et de la grand-mère toutes défuntés, après avoir offert des fleurs à Mina André est tombé gravement malade. À chaque tentative de concrétisation sociale leur amour, c'est-à-dire par le mariage, qui sous-entend l'accomplissement charnel, l'un ou l'autre se trouve être fiancé·e. Ici, lors des rencontres entre ces différents protagonistes, les fleurs occupent une place symbolique non négligeable. C'est parce que le·la fiancé·e part chercher un bouquet de fleurs ou un vase pour celles-ci que Mina peut se retrouver avec André. C'est d'abord à la fin de la scène II. de l'acte III. qu'Eva, alors que son mari vient la chercher, va cueillir des verveines au jardin. Si Eva laisse le champ libre aux amoureux, Michel les interrompt parce qu'il apporte un ixième bouquet (de branches vertes et de baies rouges) à Mina. C'est là qu'André s'aperçoit que Mina n'était pas libre (ce qu'elle n'osait pas lui dire), contrairement à ce qu'il croyait. Elle se montre là proactive : c'est elle qui renvoie Michel chercher un vase pour mettre le bouquet. Dès lors, leur amour semble brusquement tourné vers le passé. Les deux fois où ils vont chercher un bouquet ou un vase,

les personnages disent avoir été longtemps (« J'ai été longtemps n'est-ce pas ? » [Eva, A. II, S. III.], « J'ai été longtemps, hein ?... » [Michel, A. IV., S. VIII.]). Et, dans les deux longues occasions où ils sont laissés à deux, l'amour de Mina pour André refait surface, grâce aux paroles, douces et sincères, aux mots, même s'ils font peur et s'ils créent la souffrance. Les fleurs sont des alliées de Mina : elles lui offrent des opportunités mais, surtout, dans l'avant-dernière scène elles sont une invitation à revenir sur ses fiançailles avec Michel en la laissant avec André.

Les fleurs en tant que symbole littéraire sont associées au genre féminin de manière générale. Ici, elles sont très étroitement liées à Mina. Elle apporte des fleurs aux morts, elle cueille des fleurs dans les haies, elle les arrange en bouquet, elle dit aimer les fleurs et vouloir les caresser, elle veut devenir leur sœur, au printemps elle faisait des bouquets avec sa marraine. Les fleurs sont aussi associées au silence et à la soumission de Mina. Dans l'acte I., scène IX., quand le docteur Laurent entre, le silence pèse, Mina baisse la tête et arrange les fleurs. Quand elle ne répond pas à André (A. I., S. XII.), Mina s'occupe de ses fleurs. Comment les fleurs sont-elles une image de la condition des femmes et, ici, de la condition de Mina ? André l'explique (A. I., S. XII) : « qu'elles sont belles ! Elles mourront demain... tantôt, peut-être, un enfant les cueillera, les rejettera flétries... Mais qu'importe ? Elles ont une heure pour être heureuses, pour s'abandonner au flot qui les berce, au soleil qui fait étinceler la nacre de leur calice d'or... Vois, la libellule les effleure... la brise les caresse avec amour... elles sont heureuses, elles vivent la vie que Dieu leur a faite, sans lendemain ! ... ». En somme, l'intérêt qu'on porte à des fleurs est leur beauté, cette beauté féminine est passagère, synonyme de jeunesse, qui doit se laisser cueillir, dans une forme de passivité. Et Mina intègre ces paroles : elle se les répète dans son monologue A. II., T. II., S. I. et y dit même qu'elle veut « vivre comme les fleurs ». Il y a bien une catégorie de personnes à qui ces fleurs ne sont pas offertes : les hommes (vivants). Les fleurs sont allégoriques des femmes, elles sont aussi cueillies par les enfants et sont offertes aux morts. Pour Mina, les fleurs font penser à Leïla et elle se demande pourquoi sans que personne n'y réponde : on pourrait penser que l'homosexualité refoulée du personnage apparaît timidement. Mina se pose cette question alors qu'elle est avec André, qu'elle aime, et dit de Leïla « elle est ici pour longtemps et je l'aime encore plus qu'avant ! Elle est si belle... » (A. I., S. XII.). Ou alors, elle voit en Leïla ce modèle d'une jeune femme qui s'est laissée épouser (par un homme plus âgé), c'est, de plus, Leïla qui savait si bien parler d'amour. Un autre endroit où ces fleurs sont associées à l'amour, puisqu'elles en naissent, est la scène VII de l'acte IV, André dit à Mina : « elles ne mourront pas, Mina, les heures sincères

que nous avons vécues... elles germeront lentement au bout de notre route, et c'est d'elles seules que naitrons parfois quelques fleurs... ». L'acte IV. est l'acte le plus chargé, voire surchargé, floralement : il y a dans la même chambre qu'au premier acte des fleurs un peu partout sur les meubles, Mina le fait remarquer à Michel « Il y en a déjà plein les vases, des fleurs... » (A. IV., S. VI.). C'est au moment où l'amour entre Mina et André est au plus haut, au plus dit, le plus explicité et que Mina s'est engagé dans le mensonge de son amour pour Michel dans le but de remplir son devoir de mariage. Mais les fleurs censées être les amies de Mina, sont là rejetées : S. VII. du même acte, Mina repousse brusquement de la table le bouquet que Michel lui a apporté, qui tombe à terre. Quand le fiancé remarque l'effet du geste repoussant, il met en garde Mina en la renvoyant à son rôle de femme (« C'est ainsi que tu rangeras notre ménage, Minette ? »). Elle résiste... mais finit par se soumettre à son « maître », et son geste de soumission s'exprime dans la hâte dont elle fait preuve à ramasser, tombée à genoux, les fleurs éparses autour d'elle. D'une certaine manière, Mina accepte ces fleurs comme elle accepte son rôle de jeune femme : elle/s doit/doivent se laisser cueillir tant qu'elle/s est/sont jeune/s...

Encore de l'intertextualité ? Quelques pistes...

Dans sa correspondance à Berthe Willière qui précède ou coïncide avec *Mina*, Hélène Legros cite quelques fois *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï, qu'elle a lu dans une traduction allemande. Cet extrait laisse penser qu'on peut lire en les personnages d'André Mesnil et de sa femme Eva le Prince André Bolkonsky et son épouse Lise de Tolstoï :

Cette fois c'est une petite fille de Heegd qu'on a réfugiée chez nous, une petite Eva de cinq ans avec de grosses joues roses, une grosse tresse blonde et une petite bouche toujours ouverte qui me fait penser à la petite princesse. Comment est donc son nom ? dans la guerre et la Paix ? la première femme du prince André ? – enfin, passons.¹⁷⁶

Notons aussi les ressemblances entre cette jeune fille recueillie et « la petite princesse », qui est – outre l'épouse dans *Guerre et Paix* – un des personnages de *Peau d'Ane*, le premier manuscrit de 1901 de Legros, laquelle princesse part de chez elle pour devenir domestique dans une maison bourgeoise. Cette perspective doit dans l'avenir augmenter ce premier commentaire de texte que nous avons ébauché. Mais d'autres pistes peuvent encore être explorées. D'abord, le titre du premier manuscrit de 1901, *Peau d'Ane*, nous indique une première intertextualité.

¹⁷⁶ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, 5 mars 1901, (lettre non archivée).

Ensuite, Mina mentionne dans un monologue Andromaque, notamment en référence au mensonge.

Peau d'Ane a en commun avec *Mina ou la maison du passé* un certain nombre de scènes qui sont des citations textuelles où seuls les noms de quelques personnages ont été changés. La première scène du deuxième tableau de *Peau d'Ane* devient la toute première scène dans *Mina* et nous observons la même chose concernant les scènes III., IV., V., VI., VII., VIII., etc. Certaines scènes changent d'acte. De *Peau d'Ane* à *Mina*, Blanche devient Mina, Marc devient Maurice et le jeune peintre Albert est alors l'écrivain André Mesnil. Dans la version finale du texte, Hélène Legros a effacé ces personnages : la princesse Edith (*Peau d'Ane*), son père le vieux roi, la vieille Barbara et la fée. Dans son travail de réécriture, Hélène Legros est passée de deux histoires à une seule, resserrant ainsi son propos, ajoutant certaines scènes et insérant certains motifs. Si *Peau d'Ane* est certainement un conte, on ne peut certainement pas en dire de même pour *Mina* bien qu'on puisse en ressentir à la lecture quelques restes comme une certaine idée de la féerie (le jeu « est-ce que je rêve », par exemple).

Conclusion

En conclusion, l'intertextualité en tant qu'élément opératoire dans un texte et outil d'analyse a permis de montrer comment le texte de Legros a assimilé, intégré et surtout transformé le texte d'Ibsen, *Une maison de poupée* dont la référence textuelle n'est pas tant explicite que cela, sauf peut-être la proximité entre les prénoms des protagonistes principales, Nora-Mina. Legros a su prendre suffisamment de distance avec le texte dont elle s'est inspirée pour offrir une œuvre originale, simple au premier abord, complexe et profonde, avec différents degrés de lecture, quand on y regarde de plus près. Legros pose d'une autre façon la question de l'asservissement consenti aux autres, dans un contexte bourgeois, pour Mina, par le mariage (Leïla fait figure de contre-exemple), en miroir et moins fortement, pour les hommes, médecins, par leur travail. Elle innove en lui donnant comme base la religion ou, plutôt, les religions catholiques. Différents rapports de force et hiérarchiques se croisent : le genre (des femmes aux hommes par la possession, la soumission, l'infantilisation/minorisation, le sacrifice – effacement de soi, abnégation), l'âge (conflit générationnel : la jeune génération éprise de liberté, revendicatrice et contradictoire, puis les attentes de l'ancienne génération) et la classe sociale (le mépris de classe et l'ascenseur social vécue sur le mode du combat et de la vengeance). Ces trois rapports s'imbriquent en vue du respect de l'ordre social et moral. Car le drame ne dépend pas que du point de vue de Mina, qui finira malheureuse. Mais c'est cet ordre social dans son ensemble qui est mis en échec. Certes, Mina pense sortir de la tutelle de son

père en se mariant mais tombe sous la tutelle d'un mari qu'elle n'aime pas, de plus qu'il *faut* qu'elle se marie avant que, telle une fleur, elle ne fane. D'ailleurs, Legros est en faveur de l'union libre et a vécu toute sa vie en célibataire : elle critique ici ouvertement le mariage. Mais ce qui met le plus en échec la reproduction de ce système social et moral, est le manque ou la mauvaise communication, faussée, mensongère, entre tous les personnages, qui semble être une règle de ce même modèle social. Legros montre comment les personnages se voilent la face par rapport à la dégradation des relations entre eux et de la situation : dans une maison de plus en plus lugubre et délabrée, on met de plus en plus de fleurs. Les fleurs sont une allégorie du sujet principal du texte (la jeune fille doit se faire épouser par un homme, dit vulgairement, avant qu'elle ne soit vieille et moche) et sont/c'est, finalement, un mensonge vers la quête du bonheur. Il y a différents moyens d'y échapper, et les solutions sont présentées sur un plan individuel, l'art ou le rêve (« est-ce que je rêve »), par exemple, mais ils reposent sur la sincérité et sur la poésie de l'instant vécu, supérieur à la vie matérielle, ce qui est difficile dans ce contexte bourgeois. Là, André, rêveur et artiste, est le personnage opposé à Michel, qui invoque le devoir et la reproduction sociale par le mariage. Enfin, c'est par le rire que Mina met fin aux moments sincères ou de rêverie pour plonger dans le mensonge : c'est un rire moqueur et un rire du grotesque.

3.3. Conclusion : une autobiographie ?

Pouvons-nous dès lors considérer cette œuvre comme étant une autobiographie ? La correspondance d'Hélène Legros et le commentaire du texte *Mina ou la maison du passé* (1901) nous permettent de répondre par la négative. Il est évident que des éléments de ressemblance sont frappants au regard de la vie à Barvaux que menait Hélène Legros. Elle y effectuait un travail domestique avec sa tante Emma et y était au service de son père médecin et de ses deux frères. Elle se plaint certes du silence qui pèse, de sa charge de travail. On reconnaît aussi le grand saule où Hélène aime à s'asseoir et son intérêt pour les plantes, les fleurs en particulier. Le nom Mesnil, pour André, nous rappelle Jacques Diveslhauvers, qui signe des articles sous le nom de Jacques Mesnil (par exemple, dans une lettre de Marie Closset très probablement à Marie Delcourt, elle écrit « Voici, pour Hélène qui me l'a demandé, l'adresse de Jacques Mesnil : quai de Marne 3 – Alfort. »¹⁷⁷).

Cependant, à côté de ces ressemblances, un trop grand nombre d'éléments divergent avec la réalité que pour qualifier cette œuvre d'autobiographique. Des personnages comme Leïla ne

¹⁷⁷ Voir Annexes IV. (ML 11852/4).

semblent rappeler personne de l'entourage d'Hélène Legros. Hélène Legros n'a pas un grand frère décédé qui a laissé la garde de ses deux enfants et n'a dans la réalité que deux petits frères alors que dans la pièce, Lucien est plus âgé qu'elle. Lors de la rédaction de l'œuvre, aucun des frères de Legros n'est décédé. S'il fallait reconnaître en Mina Hélène Legros, nous n'avons pas trouvé de mention dans sa correspondance de visites aux morts au cimetière. Les rencontres entre Mina et André sont trop nombreuses que pour rappeler celles entre Hélène et Jacques. Pour rappel, Hélène voit pour la première fois Jacques en 1891 et entretient avec lui une correspondance à partir d'août 1896 pendant neuf mois (donc jusqu'en été 1897) et l'on a dit qu'elle composait un drame pour « cautériser la plaie » une fois que son père lui a interdit de continuer cette échange épistolaire. Seulement, elle commence un drame ibsénien en 1895 qu'elle intitule d'abord *Les Pantoufles*, qui change bien souvent de nom¹⁷⁸. Et déjà la même année, elle imagine son personnage appelé Mina, son caractère opposée, Leïla et Legros envisage déjà une œuvre « métaphysique » faite de symboles. Elle écrit à sa cousine : « Je ne me rappelle plus mes symboles d'il y a trois ans – le décor et les personnages sont les mêmes, sauf quelques petits changements. Puis, comme je suis devenue beaucoup plus sage, j'ai supprimé deux suicides sur trois, et je me demande si je ne supprimerai pas le troisième... »¹⁷⁹. Impossible donc que son intention lors du commencement de son texte soit de se remettre d'un chagrin d'amour.

Outre ces éléments de comparaison entre le texte et ce que nous savons de la vie d'Hélène Legros, jamais dans sa correspondance nous n'avons trouvé de mention de sa part selon laquelle elle composerait une autobiographie, c'est-à-dire que jamais nous n'avons lu ce mot écrit par elle. Par ailleurs, Legros écrit à Berthe :

jamais je n'ai songé que la fantastique histoire de Mina et de Leïla pourrait devenir vraie jusqu'au bout ; il y a seulement certaines ressemblances qui me prouvent que, quand j'imaginai tout cela, je m'inspirais de bien des choses que je ne saurais dire, de tout ce qui m'entourait, de tout ce que je rêvais, désirais, pressentais... et puis vois-tu, le symbolisme, on y trouve tout ce qu'on veut, avec un peu de bonne volonté.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, vendredi (janvier 1895), (*Les lettres d'Hélène*, Barvaux, juillet 1898, cité dans *Les lettres d'Hélène, op. cit.*, p. 114) ; Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, vendredi (janvier 1895), (*idem.*, p. 117).

¹⁷⁹ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, jeudi (mai 1898), (*ibid.*, p. 311-312).

¹⁸⁰ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, mardi soir (mai 1898), (*ibid.*, p. 313).

Somme toute, nous pensons que qualifier d'autobiographie *Mina ou la maison du passé* d'Hélène Legros est un stéréotype de genre. Un fait non négligeable est que ce qualificatif a été posé la première fois par un homme, au regard de l'« unique amour » d'Hélène pour un homme, il va sans dire. Là alors, l'écrivaine n'est pas juste écrivaine, elle est d'abord perçue comme étant une femme et cette femme ne peut dépasser sa propre expérience pour produire une œuvre originale pourvue d'une intention esthétique : finalement, l'œuvre n'enferme que l'image de son autrice.

Conclusion

Que signifie éditer aujourd'hui *Mina ou la maison du passé* (1901) d'Hélène Legros ? Plus largement, que signifie éditer aujourd'hui une œuvre littéraire manuscrite d'une femme belge écrite il y a un peu plus d'un siècle ? Il y a selon nous au moins trois éléments à prendre en compte. Le premier est le contexte socio-historique et littéraire de cette écrivaine. Le deuxième est la spécificité, c'est-à-dire de la personne, Hélène Legros, sa trajectoire, son parcours de vie, son individualité qui la rendent unique. Le troisième élément est l'édition féministe contemporaine : où, comment, quel impact.

Sur la question des femmes et de l'écriture, nous sommes d'accord avec Martine Reid lorsqu'elle écrit « la question des femmes en littérature peut difficilement être séparée de leur histoire et de leur sensibilité à leur "condition". Être auteure ne peut se penser hors de cette condition, ce qui n'implique pas pour autant une écriture *propre* »¹⁸¹. Dans le contexte socio-historique en Fin de Siècle, du point de vue normatif, il est dit que les femmes et leurs pratiques littéraires sont de l'ordre de la sphère privée, intime. Les premiers cours pour jeunes filles qui se développe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle leur donne accès à une formation intellectuelle de qualité et leur ouvre des réseaux de solidarité entre femmes mais ne touchent que la bourgeoisie. Cependant, le genre conditionne l'accès à la littérature ainsi que les interdits de lecture et d'écriture : les femmes ne parviennent pas de la même manière ni avec la même reconnaissance au statut d'écrivain·e. Les écrivaines belges sont doublement marginalisées au regard de la littérature française : elles sont à la fois femmes – dans un rapport hiérarchique vis-à-vis des hommes/du masculin – et belges – dans un rapport hiérarchique vis-à-vis du centre littéraire parisien.

La Belgique Fin de Siècle s'insère dans une phase centrifuge (1830/56-1920)¹⁸² et 1880 marque la « Renaissance des lettres belges » notamment grâce à l'acquisition progressive d'une autonomie nationale pour le champ littéraire de langue française¹⁸³. A Barvaux, en province du Luxembourg (près de Durbuy), Hélène Legros vit au service de son père et de ses frères et, très occupée par le travail domestique qui ne lui plait pas, se trouve ainsi très à l'écart de la vie culturelle et intellectuelle. Il est difficile dans ce cas de concevoir une activité littéraire soutenue ou une inclusion régulière dans un cercle. De plus, son père lui reproche d'écrire trop de lettres,

¹⁸¹ REID Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Bellin, 2010, p. 15.

¹⁸² DENIS Benoît et KLINKENBERG Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Loverval, Labor, 2005, p. 65.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 126-128.

sa tante Mimitte l'interrompt lors de ses rédactions et, avec le père, marque ses réserves quant à ses lectures, même adulte. On imagine bien que pour Hélène Legros il n'a pas été aisé de faire accepter à sa famille qu'elle écrit et qu'elle se lance dans une activité littéraire. On sent nettement l'importance du travail domestique des femmes, d'Hélène Legros, et des attentes sociales à leur rencontre dans *Mina ou la maison du passé*, dans *Peau d'Ane* dont le nom est à ce sujet clair. Dans *Aline* aussi, publié sous un pseudonyme masculin (Claude Milet), on retrouve ce sujet de « l'éducation au sacrifice de ses aspirations individuelles et [de] l'enfermement des rêves dans la sphère privée »¹⁸⁴. *Mina ou la maison du passé* met donc aussi en scène l'ordinaire de la vie, celle du foyer, et nous donne à voir dans ses profondeurs l'intimité. Si elle se place dans les suites d'un Ibsen, cette œuvre rapproche Hélène Legros d'autres écrivaines comme par exemple Virginia Woolf (1882-1941), Gertrude Stein (1874-1946), Ingeborg Bachmann (1926-1973) qui écrivirent sur l'ordinaire et les tâches féminines traditionnelles des sociétés occidentales dont l'effet est alors l'irruption, depuis un point de vue féminin, de ce quotidien comme sujet d'une œuvre d'art, lui octroyant implicitement une valeur, et même plus, une légitimité littéraire.

Cependant, cette œuvre est restée à l'état de manuscrit. Certes, Hélène Legros écrit dans sa correspondance qu'elle ne désire pas s'atteler au vrai travail littéraire, c'est-à-dire mener le manuscrit jusqu'à son terme, le publier¹⁸⁵. Mais lorsqu'un manuscrit est édité et qu'il prend la forme d'un livre, son autrice entre dans la sphère publique, qui est traditionnellement réservée aux hommes. Elle se soumet à la potentielle critique et s'offre une visibilité en contradiction avec son genre. En plus, *Mina* est une pièce de théâtre, ce qui suppose une réelle existence une fois jouée devant un public. Et le théâtre est le genre public par excellence¹⁸⁶. De plus, lorsqu'elle est jeune, Hélène Legros, habituée alors au travail domestique, a bien intégré la doxa de son époque, on le voit notamment lorsqu'elle tient un discours antiféministe. Même inconsciemment, elle se soumet à l'opinion générale sur les comportements, les attitudes et les travaux des femmes socialement acceptés. Son avis changera avec l'âge.

Avons-nous dès lors le droit de publier ce manuscrit ? Et les autres ? Si Hélène Legros ne le souhaitait vraiment pas, si elle ne voulait jamais être publiée et qu'elle y renonçait totalement, n'aurait-elle pas brûlé ces cahiers comme les femmes avaient coutume de brûler

¹⁸⁴ GEMIS Vanessa, « Derrière Les lettres d'Hélène : sociabilité et réseaux littéraires féminins en Belgique francophone (de la fin du XIXe au début du XXe siècle) », *Recherches féministes*, 241, 2011, p. 124.

¹⁸⁵ MARTIN-FUGIER Anne, « Les lettres des célibataires », *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, CHARLIER Roger (dir.), Fayard, 1991, p. 420.

¹⁸⁶ PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 197.

(une partie de) leur correspondance ? La spécificité de la notoriété « d'Hélène »¹⁸⁷ est qu'elle n'entre « vraiment » dans la sphère publique que tardivement, à titre posthume, grâce à la publication d'une partie de sa correspondance en 1986. Outre le fait que publier une correspondance privée est intrusif, immortalisée par un écrivain, donc un homme, français, selon une vision stéréotypique du genre féminin comme nous l'avons démontré, Hélène Legros rêvait d'écrire une confession sincère, gage pour elle alors de ce qu'est la valeur littéraire (et c'est peut-être la seule raison qui justifie cette publication). Se demander alors si nous sommes légitime pour publier des œuvres fictionnelles, dont *Mina* où le commentaire a mis en évidence un développement artistique et symbolique, laisserait penser qu'il s'agit d'une mauvaise blague. Mais il y a au moins une raison valable concernant la publication de textes belges de plumes féminines... c'est qu'il reste à faire toute une histoire littéraire *compensatoire*. Les études de genre et les études féministes ont ouvert la voie à la recherche sur les écrivaines belges, en critiquant notamment le canon de la littérature et de l'histoire littéraire belge (androcentrique, blanc, occidental, hétérosexuel, etc.). Cependant, et malgré le travail de chercheuses et de chercheurs, cette intégration et la route vers une histoire littéraire francophone ou une histoire littéraire belge mixtes dépourvues de stéréotypes de genre demeure problématique¹⁸⁸.

Ainsi, par l'établissement d'une édition critique et grâce à une démarche scientifique dans le cadre de notre mémoire de *Mina ou la maison du passé* d'Hélène Legros, nous espérons avoir présenté un texte qui permette l'augmentation du niveau des éditions (malgré une absence de formation spécifique¹⁸⁹), qui soit inédit et qui offre une avancée scientifique (notre but étant une meilleure connaissance et diffusion des écrits de femmes en Belgique dans le but d'atteindre une histoire littéraire mixte).

Hors d'un mémoire, comment éditer un texte d'une femme belge ? Suite au féminisme des années 70 concomitant de l'apparition de l'écriture féminine (qui s'affirme par sa *différence* ou sa *spécificité* par rapport au masculin « universel » et en réaction à la vision du génie d'une Simone de Beauvoir qui ne remet pas en cause la légitimité des grands auteurs, plaidant pour une *égalité ontologique*¹⁹⁰), un certain nombre d'autrices sont remises en lumière, ce qui

¹⁸⁷ Soulevons, au passage, l'effacement du nom de famille dans le titre *Les Lettres d'Hélène*, qui est aussi une pratique conditionnée par le genre.

¹⁸⁸ A propos de cette histoire littéraire belge : GRAVET Catherine, « Les historiens des lettres belges sont-ils aveugles au genre ? », Questions de communication [En ligne], 15 | 2009. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/559> ; GEMIS Vanessa, « Littérature belge et études sur les femmes », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2011, n° 63, pp. 59-74.

¹⁸⁹ Sauf un séminaire de philologie (obligatoire), en troisième année du bachelier en Langues et Lettres françaises et romanes à l'Université Saint-Louis – Bruxelles, dispensé par Martine Willems.

¹⁹⁰ REID Martine, *op.cit.*, pp. 8-10 ; 15.

signifient, entre autres, qu'elles sont (ré)éditées. Par exemple, Martine Reid nous apprend qu'« en 1974, Antoinette Fouque crée les Éditions des Femmes. Celles-ci publient les premières éditions féministes de textes classiques écrits par des femmes, suivies plus tard par Indigo et Côté-femmes, petites maisons d'éditions qui ont ensuite fusionné »¹⁹¹. Faut-il publier les textes de femmes à côté de la littérature française, majoritairement masculin et en faire des exceptions ? Faut-il publier les textes belges en marge des éditions en littérature française ? Faut-il doublement marginaliser les écrivaines belges ? Éditer ainsi « à côté » ne permet-il pas de visibiliser des textes restés injustement à l'ombre ? De remettre en question et d'être implicitement une critique de l'édition classique où les écrits de femmes sont ponctuels, non proportionnels par rapports aux productions en leur temps ? D'assurer les publications d'écrits de femmes dans des structures spécifiques/féministes, qui jouissent d'une implication spécifique/féministes de la part de l'éditeur·trice et donc en toute « sécurité » ? Nous pensons qu'au vu du contexte actuel et de l'histoire compensatoire, nous avons à la fois besoin d'un travail spécifique et d'une intégration dans une histoire mixte.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

Bibliographie

1. Genre, recherches féministes et recherches sur les femmes

BERENI Laure, CHAVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2012.

BRACKE Sarah, PUIG DE LA BELLACASA Maria, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, n° 54, 2013, pp. 45-66.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Krauss, Paris, La Découverte, [1990] 2006.

CLAIR Isabelle, « Faire d terrain en féministe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 213, 2016, pp. 66-83.

CRENSHAW Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », trad. de l'anglais par Oristelle Bonis, *Cahiers du Genre*, 39, n° 2, 2005, pp. 51-82.

DAGENAIS Huguette, « Méthodologie féministe et anthropologie : une alliance possible », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 11, n° 1, 1987, pp. 19-44.

ESPINOLA Artemisa Flores, « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du 'point de vue' », *Cahiers du Genre*, n° 53, 2012, pp. 99-120.

GUBIN Eliane, *Dictionnaire des femmes belges : XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Racines, 2006.

JACQUES Catherine, MARISSAL Claudine et FLOUR Els, *Répertoire des sources pour l'histoire des femmes en Belgique. Bronnen voor de vrouwengeschiedenis in België, t. 1* : « Répertoire de la presse féminine et féministe en Belgique 1830-1994 », Bruxelles, Ministère de l'Emploi et du Travail, 1994.

SCOTT Joan et VARIKAS Éléni, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, Le genre de l'histoire, pp. 125-153.

TURCOTTE Emmanuelle, « Les méthodes mixtes dans la recherche féministe : enjeux, contraintes et potentialités politiques », *Démarches méthodologiques et perspectives féministes*, Vol. 29, n° 1, 2016, pp. 111-128.

2. Genre et histoire (littéraire)

ADLER Laure, BOLLMAN Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2016.

ID., *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Paris, Flammarion, 2017.

- ARON Paul, PREYAT Fabrice, « Introduction », *COntEXTES* [En ligne], 3, 2008, mis en ligne le 23 juin 2008, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/2543>.
- BONNEMAISON-PAQUIN Christine, « Un paradoxe féminin. Participation et mise en marge dans l'histoire littéraire », *Masculin/féminin. Le XIX^e siècle à l'épreuve du genre*, textes réunis et présentés par BERTRAND-JENNINGS Chantal, Toronto, Centre d'Études du XIX^e siècle Joseph Sablé, 1999.
- GEMIS Vanessa, « La biographie genrée : le *genre* au service du genre », *COntEXTES* [En ligne], 3, 2008. URL : <http://contextes.revues.org/2573> ; DOI : 10.4000/contextes.2573.
- GUBIN Éliane, PIETTE Valérie, *Isabelle Gatti de Gamond (1839-1905). La passion d'enseigner*, Bruxelles, GIEF-ULB, 2004.
- IRVINE Margot (dir.), *Les réseaux des femmes de lettres au XIX^e siècle*, @analyses, printemps-été 2008.
- LASSERRE Audrey, « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, 2009, pp. 38-54.
- MORELLI Anne, « Isabelle Gatti de Gamond. Hors du féminisme bourgeois », *Sextant*, vol. 1, 1993, pp. 57-62.
- NAUDIER Delphine, « Le champ littéraire à l'épreuve du genre », dans VON KULESSA Rotraud (éd.), *Études féminines/gender studies en littérature en France et en Allemagne. Actes des journées d'étude*, Fribourg, 2002, Fribourg, Frankreich Zentrum, 2004.
- EAD. et ROLLET Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- PIETTE Valérie, « Un réseau privé d'éducation des filles. Institutrices et pensionnats à Bruxelles (1830-1860) », *Sextant. Femmes de culture et de pouvoir. Liber amicorum André Despy-Meyer*, n° spécial, t. 13-14, 2000, pp. 149-177.
- PANTÉ Christine, « Écrire des vies de femmes », dans *Le genre de l'histoire*, n° spécial, *Les cahiers du GRIF*, n° 37-38, printemps 1988, pp. 57-75.
- EAD., *La petite sœur de Balzac*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.
- EAD., « Quel compte fais-tu des femmes ? », *Pouvoirs, puissance : qu'en pensent les femmes ?*, n° spécial, *Romantisme*, n° 85, 1994, pp. 67-78.
- EAD., « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, juillet-septembre 2003, pp. 655-668.

EAD. et HERENTY Marie-Ève, « Masculin/Féminin dans la presse du XIX^e siècle. Le genre de la critique », *Femmes et critique(s) Lettres, Arts, Cinéma* [En ligne], Presses universitaires de Namur, 2009.

SAINT MARTIN Monique de, « "Les femmes écrivains" et le champ littéraire », dans *Masculin/féminin 1*, n° spécial, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°83, juin 1990, pp. 52-56.

VAN CAUWENBERGE Sabine, « Femmes artistes en Belgique au XIX^e siècle », *Sextant*, 12, 1999, pp. 7-36.

VAN ROKEGHEM Suzanne, VERCHEVAL-VERVOORT Jeanne, AUBENAS Jacqueline, *Des femmes dans l'histoire en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, Luc Pire, 2006.

VARIKAS Eleni, « L'approche biographique dans l'histoire des femmes », *Les Cahiers du GRIF, Le genre de l'histoire*, n° 37-38, 1988, pp. 41-56.

3. Genre et littérature française de/en Belgique

BROGNIEZ Laurence et GEMIS Vanessa, *Écrivaines. Textyles*, Bruxelles, Le Cri, n° 42, 2011.

DENIS Benoît et KLINKENBERG Jean-Marie, *La littérature belge*, Lovreval, Labor, 2005.

GEMIS Vanessa, *Femmes de lettre belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, thèse en langues et lettres, Université libre de Bruxelles, 2009, 512 p.

EAD., « Femmes et champs littéraire en Belgique francophone (1880-1940) », *Société contemporaine*, 78, 2, 2012, pp. 15-37. <http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-15.htm>.

EAD., « Littérature belge et étude sur les femmes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63, 2011, pp. 59-74.

GRAVET Catherine, « Les historiens des lettres belges sont-ils aveugles au genre ? », *Questions de communication* [En ligne], 15 |2009, mis en ligne le 01 aout 2011. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/559>.

EAD. (éd.), *Traductrices et traducteurs belges*, Mons, Université de Mons, coll. Travaux et documents, 2013.

VAN DEN DUNGEN Pierre, « L'écriture et les femmes en Belgique au tournant du siècle », *Sextant*, n° 6, Femmes en lettres, pp. 81-113.

ID., « Un milieu de femmes de lettres francophones au tournant de siècle », *Sextant*, n° 11, *Femmes artistes (1)*, 1999, pp. 135-166.

4. Autours d'Hélène Legros

[s.d.] « Hélène Legros », manuscrit inédit, Papiers Jean Dominique, Archives et Musée de la littérature (Bruxelles), ML 8623/10/1.

BELLIN François, « Les lettres d'Hélène Legros de Barvaux revisitées », *Terre de Durbuy*, 85, mars 2003, pp. 35-51.

BERNARD Joseph, « La maison Legros », *Terre de Durbuy*, 14, 1985, pp. 45-49.

CURVERS Alexis, *Le Ruban chinois suivi de La vérité vous délivrera. Textes présentés et édités par CATHERINE GRAVET*, Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire, 2005.

GEMIS Vanessa, « Derrière *Les lettres d'Hélène* : sociabilité et réseaux littéraires féminins en Belgique francophone (de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle) », *Recherches féministes*, n° 241 (2011): 119–136. DOI: 10.7202/1006082ar.

GRAVET Catherine, « D'un portrait graphologique : "Infiniment séduisant" », *Le Bulletin des Amis d'André Gide*, 40^e année, t. 35, n° 155, 2007, pp. 371-390.

EAD., *Cahiers internationaux de symbolisme. Genre*, Mons, CIÉPHUM, n° 143-145, 2016, 520 p.

EAD. et STOCKMAN Pauline, « Hélène Legros, traductrice pathétique », *Traductrices et traducteurs belges*, Gravet Catherine (éd.), Mons, Université de Mons, coll. Travaux et documents, 2013, pp. 201-236.

GRAVET Catherine et MADER Cornel (éd.), *Aline Mayrisch-de Saint-Hubert, Marie Delcourt-Curvers. Correspondance. 1923-1946*, Luxembourg, Cercle des amis de Colpach, 2009.

LEGROS Hélène, *Les lettres d'Hélène. Recueillies par Dominique Halévy, présentées par Didier Sénécal*, Paris, Éditions Hermé, 1986.

MARTIN-FUGIER Anne, « Les lettres d'Hélène », *L'épistolarité à travers les siècles : geste de la communication et/ou écriture : colloque*, BOSSIE Mireille et A PORTER Charles (dir.), Stuttgart, Steiner, 1990, pp. 157-160.

EAD., « Les lettres célibataires », *La correspondance : les usages de la lettre au XIX^e siècle*, CHARTIER Roger (dir.), Paris, Fayard, 1991, pp. 407-426.

PICKARD A., « Échos de la Première Guerre mondiale à Barvaux d'après les lettres d'Hélène Legros », *Terre de Durbuy*, 29, 1989, pp. 1-18.

ID., « La genèse de la Bibliothèque communale de Barvaux d'après les lettres d'Hélène Legros », *Terre de Durbuy*, 32, 1989, pp. 52-58.

5. Bibliographie d'Hélène Legros

5.1. Traductions

STIRNER Max, *L'Unique et sa propriété (1845)*, trad. de l'allemand par Robert L. Reclaire [et Hélène Legros], Paris, P.V. Stock, 1899, 438 p.

BONSELS Waldemar, *Voyage dans l'Inde (1816)*, trad. de l'allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1924.

FREUD Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, trad. de l'allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1925.

FULOP MILLER Renée et ECKSTEIN Frédéric, *Dostoïevski à la roulette. Texte et documents*, trad. de l'allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1926.

5.2. Œuvres littéraires

LEGROS Hélène, *Peau d'Ane. Conte en 3 actes*, manuscrit, 26 février 1901.

LEGROS Hélène, *Mina ou la maison du passé*, manuscrit, 15 août 1901.

LEGROS Hélène, *Petite Ville*, manuscrit, s. d.

MILET Claude, « Aline », *La Belgique artistique et littéraire*, Bruxelles, t. v., n° 14, novembre 1906, pp. 172-198.

LEGROS Hélène, *Les lettres d'Hélène. Recueillies par Dominique Halévy, présentées par Didier Sénécal*, Paris, Éditions Hermé, 1986.

6. Aspects philologiques

CONTAT Michel, FERRER Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS, 1998.

D'IORIO Paolo, « Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique ? », *Genesis*, t. 30, 2010, pp. 49-53.

DÖRR Stephen et GREUB Yan (éd.), *Quelle philologie pour quelle lexicographie ? Actes de la section du xvii^e Congrès international de linguistique et de philologie romane*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016.

DUVAL Frédéric, *Les mots de l'édition de textes*, Paris, École de Chartes, 2015.

ID. (éd.), *Pratiques philologiques en Europe. Actes de la journée d'étude à l'École des chartes le 23 septembre 2003*, Paris, Écoles des chartes, 2003.

FERRER Daniel, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, GIFFORT Paul, SCHMID Marion (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 205-216.

IBSEN Henrik, *Une maison de poupée*, trad. par Régis Boyer, Paris, Flammarion, [1879] 2016.

- PREISS Axel, AUBRIT Jean-Pierre, *L'explication littéraire et le commentaire composé*, Paris, Armand Colin, 1994.
- RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- RASTIER François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.
- RICO Francisco, « Éditions savantes et lecteurs réels », *Genesis*, t. 30, 2010, pp. 29-34.
- TROTTER David, *Manuel de la philologie de l'édition*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015.
- VAN GORP Hendrik et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2005.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1. Qui est Hélène Legros ?.....	5
1.1. Contexte socio-historique et la question littéraire	5
1.1.1. Le Masculin et le féminin : le Public et le privé	5
1.1.2. Le Masculin et le féminin : Éducation et « éducation ».....	6
1.1.3. Le Masculin et le féminin : le Centre et la périphérie	8
1.2. Hélène Legros : écrire la vie d'une femme de lettres (XIX ^e -XX ^e siècles).....	9
1.2.1. Genre et biographies de femmes de lettres.....	9
1.2.2. Hélène Legros : une biographie	13
Conclusion : un rapport malaisé à la littérature.....	21
Chapitre 2. Éditer <i>Mina ou la maison du passé</i> d'Hélène Legros (1901).....	25
2.1. Cadre théorique	25
2.1.1. Philologie de l'édition / éditoriale ou encore ecdotique.....	25
2.1.2. De la critique génétique ?.....	27
2.2. <i>Mina ou la maison du passé : édition du texte</i>	28
Chapitre 3. Commenter <i>Mina ou la maison du passé</i> d'Hélène Legros (1901).....	109
3.1. L'intertextualité dans/et le commentaire de texte : cadre théorique	109
3.1.1. Intertextualité et figure auctoriale	109
3.1.2. Commentaire de texte.....	110
3.2. Commentaire du texte	110
Une réécriture... ..	111
Et après Ibsen ?	125
Encore de l'intertextualité ? Quelques pistes... ..	131
Conclusion.....	132
3.3. Conclusion : une autobiographie ?.....	133
Conclusion.....	136
Bibliographie.....	140



Année académique 2017-2018

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

DE BROUWER

Maëlle

ÉDITION D'UN TEXTE MANUSCRIT ET ANALYSES DE GENRE : *MINA* *OU LA MAISON DU PASSÉ D'HÉLÈNE LEGROS (1901)*

ANNEXES

GRAVET Catherine

Mémoire

I. Variantes orthographiques entre l'édition (2018) et le manuscrit (1901)

Nous suivons les règles de la nouvelle orthographe du 6 décembre 1990. Nous indiquons à chaque fois l'acte, le tableau et la scène d'où proviennent les énoncés modernisés ; nous ne les inscrivons que lorsqu'il n'y a pas répétition de l'acte, du tableau ou de la scène. Nous mettons en gras le mot ou l'expression dont l'orthographe varie entre l'édition et le manuscrit et le présentons avec un minimum de cotexte.

Édition (2018)	Manuscrit (1901)
Acte I. Tableau I. Scène II. <i>tu le sais bien... grand-mère est entrouverte doucement</i> Scène III. <i>la porte entrouverte entrant tout à fait Je m'ennuyais là-haut. un esclavage dégoûtant partagé son âme ... beauté de votre âme ...</i> Scène IV. <i>voir cela de là-haut ! pas cinquante kilos ...</i> Scène V. <i>Une enfant gâtée ...</i> Scène VI. <i>tort. (On frappe</i> Scène VII. <i>aller se pâmer devant mon âme pour la sienne tout à fait entre nous...</i> Scène IX. <i>Et je suis d'âge... entends-tu ? je suis d'âge</i> Scène X. <i>qui arrive là-bas ... ces gens-là sont susceptibles</i> Scène XI. Scène XII. <i>vos fleurs là-bas ... c'était là-bas, au tournant pensées, ce jour-là, Mina... est allée dormir là-bas c'est d'aller là-bas et d'y un peu de son âme est qu'on s'agenouille là-bas</i> Tableau II. <i>et c'est un peu tôt ... qu'elle demeurerait là-bas ... tes joues s'empourprer ou pâlir Vous êtes fâché ? du brouillard, là-bas ... oui...</i>	<i>tu le sais bien... grand' mère est entr'ouverte doucement</i> <i>la porte entr'ouverte entrant tout-à-fait Je m'ennuyais là haut. un esclavage dégoûtant partagé son ame... beauté de votre ame...</i> <i>voir cela de là haut ! pas cinquante kilogs...</i> <i>Une enfant gatée...</i> <i>tort (on frappe</i> <i>aller se pamer devant mon ame pour la sienne tout-à-fait entre nous...</i> <i>Et je suis d'age... entends-tu ? je suis d'age</i> <i>qui arrive là bas... ces gens là sont susceptibles</i> <i>Scène X.</i> <i>vos fleurs là bas... c'était là bas, au tournant pensées, ce jour là, Mina... est allée dormir là bas c'est d'aller là bas et d'y un peu de son ame est qu'on s'agenouille là bas</i> <i>et c'est un peu tot... qu'elle demeurerait là bas... tes joues s'empourprer ou palir Vous êtes fâché ? du brouillard, là bas... oui...</i>

<i>cette lueur si blême</i>	<i>cette lueur si bleme</i>
<p>Acte II. Tableau I. Tableau I. Scène I. <i>et voir s'entrouvrir, radieux, tous ces calices... toutes ces âmes... grandir lentement en nous-mêmes...</i> Scène III. <i>parbleu ! c'est-à-dire qu'il n'y a les semer, les répandre et les faire l'expansion complète de son âme bien au-delà de sa fragile existence...</i> Scène IV. <i>a engourdi mon âme... Partir... il le faudrait... Mais là-bas,</i> Scène V. <i>Et vous ? que devenez-vous ?... là-bas, sous les grands arbres André, il doit dormir là-bas ! ce que tu m'as donné... là-bas as-tu dis tout à l'heure... Pourquoi ? Fais-moi grâce du reste... nous avons laissé là-bas te rend grâces renaitre dans une âme jaune l'heure présente... une âme pour qui</i> Tableau II. <i>teinte rougeâtre sur le ciel</i> Scène I. Scène I. <i>Là-bas, voilà la tête du vieux saule Mourir... c'est aller là-bas au revoir, il était pâle, si pâle... Quel âge a-t-il ? donner tout son cœur et toute son âme ! et ceux qui dorment là-bas...</i> Scène III. <i>la haie d'épines, là-bas, où grand-mère venait s'asseoir... j'entends la voix de grand-mère... Là-bas, peut-être... là-bas sous les saules... et rien au-dessus de nous... Je la vois... elle est pâle</i> Scène IV. <i>dans un sentier de chèvrefeuille</i> Scène V. <i>pourquoi mes joues sont-elles</i></p>	<p>- <i>et voir s'entr'ouvrir, radieux, tous ces calices... toutes ces ames... grandir lentement en nous mêmes...</i> <i>parbleu ! c'est à dire qu'il n'y a les semer, les répande et les faire l'expansion complète de son ame bien au dela de sa fragile existence...</i> <i>a engourdi mon ame... Partir... il le faudrait... Mais là bas,</i> <i>Et vous ? que devenez vous ?... là bas, sous les grands arbres André, il doit dormir là bas ! ce que tu m'as donné... là bas as-tu dis tout-à-l'heure... Pourquoi ? Fais-moi grace du reste... nous avons laissé là bas te rend graces renaitre dans une ame jaune l'heure présente... une ame pour qui</i> <i>teinte rougeatre sur le ciel</i> - <i>Là bas, voilà la tête du vieux saule Mourir... c'est aller là bas au revoir, il était pale, si pale... Quel age a-t-il ? donner tout son cœur et toute son ame ! et ceux qui dorment là bas...</i> <i>la haie d'épines, là bas, où grand'mère venait s'asseoir... j'entends la voix de grand'mère... Là bas, peut-être... là bas sous les saules... et rien au dessus de nous... Je la vois... elle est pale</i> <i>dans un sentier de chèvre-feuille</i> <i>pourquoi mes joues sont elles</i></p>
<p>Acte III. Tableau I. Tableau I. Scène I. <i>Mina, je vais te faire un aveu radical... jamais senti tout à fait à mon aise</i> Scène II. <i>Ne sois pas fâchée, Mina en même temps... il était si pâle !</i></p>	<p>- <i>Mina, je vais te faire un aveu radicale... jamais senti tout-à-fait à mon aise</i> <i>Ne sois pas fachée, Mina en même temps... il était si pale !</i></p>

<p>et puis je m'exilais la nuit des verveines de là-bas... (s'en va en courant dans le jardin.) Scène III. Il y met toute son âme, le garçon... Vous y mettez aussi toute votre âme ? oui... répandre son âme ce qu'il peut y avoir en nous-mêmes Et, au-dessus, de grands nuages Scène IV. Scène IV. elle serait rentrée là-bas la nuit est terrible... et là-bas il se penche au-dessus de la haie Scène V. Scène V. Je ne vous dois rien du tout... vous jouiez tout à l'heure ? Tableau II. Scène I. c'est un détail... on est au-dessus ... Scène II. ma liberté, elle, est là-dedans ... Scène III. tu étais à l'âge des réflexions les reliques...les fantômes ... ce pantin... cet infâme ... Il y a des malheureux, là-bas, Scène IV. Il l'a dit du fond de son âme ... et frôle du coude un gros livre au fond de mon âme ... Il a dit... Tu es sûr qu'il a dit... Eva !...</p>	<p>et puis je m'éxcillais la nuit des verveines de là bas... (s'en va en courant ds le jardin.) Il y met toute son ame, le garçon... Vous y mettez aussi toute votre ame ? oui... répandre son ame ce qu'il peut y avoir en nous mêmes Et, au dessus, de grands nuages - elle serait rentrée là bas la nuit est terrible... et là bas il se penche au dessus de la haie Scène VI. Je ne vous rien du tout... vous jouiez tout-à-l'heure ? c'est un détail... on est au dessus... ma liberté, elle, est là dedans... tu étais à l'age des réflexions les reliques...les fantomes... ce pantin... cet infame... Il y a des malheureux, là bas, Il l'a dit du fond de son ame... et frole du coude un gros livre au fond de mon ame... Il a dit... Tu es sur qu'il a dit... Eva !...</p>
<p>Acte IV. Scène I. Non... on m'attend là-bas ... ce bon Dieu de plâtre C'est de la lâcheté, voilà tout. Scène II. Scène VI. Mina, André et Michel Scène VII. Ce que vous m'avez dit tout à l'heure en traversant le jardin, tout à l'heure des âmes qui pleuraient ? n'est-il pas fier de toutes les joies</p>	<p>Non... on m'attend là bas... ce bon Dieu de platre C'est de la lacheté, voilà tout. + Michel Ce que vous m'avez dit tout-à-l'heure en traversant le jardin, tout-à-l'heure des ames qui pleuraient ? n'est-il pas fière de toutes les joies</p>

II. Photographie : Charlotte Henchoz [1911-1998] [épouse Guillaume, le frère puis né d'Alexis, frère jumeau de Paul, mère de Philippe Curvers]

AML 00548/0138 (Archives et Musée de la Littérature)

Écrit au dos au crayon : « Toulimà Tilff 1938-44 ? Le fauteuil-chaise longue dt parle Hélène Legros. (elle se trouvait sur la terrasse – Tilff – donnant sur la route »



À propos de Charlotte Henchoz

Elle faisait de la varappe, Toulimà est son surnom, fille cadette sur 7 filles (toutes diplômées – toutes infirmières ou institutrices) et deux fils (9 enfants). Elle parlait allemand et a fait du piano, elle est passée au conservatoire. Leur mère était féministe.

Berthe Henchoz se lie d'amitié avec Marie Delcourt, qui connaît déjà Alexis Curvers dont le frère, Guillaume, est malade et à qui le médecin conseille de partir à la montagne en Suisse, là il rencontre Charlotte Henchoz. Il ramène Charlotte avec lui à Bruxelles.

Cette chaise, on en parle dans la correspondance, ce transat avait été acheté surtout pour Hélène Legros, pour se reposer.¹⁹²

¹⁹² Souvenirs de Philippe Curvers.

III. Photographie : Portrait d'Hélène Legros, sans date

AML 00548/0161 (Archives et Musée de la Littérature)



IV. Lettre de Marie Closset (30 mars [avant 1924, très probablement à Marie Delcourt])

ML 11852/4, Archives Curvers (Archives et Musée de la Littérature)

« Ma petite fille bien chère, ton idée est charmante, pour Hélène. Cependant je ne remplirai pas ton vœu, voici pourquoi quand j'ai passé, la première fois quinze jours à Barvaux, j'ai voulu, en quittant Hélène, lui laisser un souvenir de cette vacance qui l'avait rendue si heureuse. Et je lui ai donné une broche que j'avais portée chez elle [illisible] chaque jour. Mais elle ne l'a jamais mise et ne m'en a jamais reparlé – en sorte que je ne recommencerai pas ce genre d'expérience.

Je ne puis le dire, ma petite Marie, combien ton état d'épuisement m'inquiète et m'attriste. Il faut absolument que tu te soignes. Au point où tu es arrivée ce n'est pas Paris qu'il te fallait mais un repos complet à la campagne – et un régime de reconstituants. Demande-donc à ton père s'il y aurait un inconvénient à te traiter au cacodylate et fais-toi faire par Hélène qui y est experte, une ou 2 séries de piqûres. Je parle toujours sérieusement et voudrais te convaincre qu'il est grand temps d'enrayer ce surmenage dont les conséquences peuvent être si grave pour toi. Et comme cet argument, sans l'état de non-résistance où tu es tombée t'est sans doute indifférent, je te ferai remarquer qu'il y va surtout du bonheur et de la tranquillité d'Hélène.

Comprends que si tu es malade à cause de cet excès de fatigue qu'entraîne la double vie et la double responsabilité que tu as assumées, ta mère aura parfaitement raison de maudire Hélène ou plutôt ton amitié pour elle qui a cessé d'être un réconfort et t'épuise maintenant corps et âme. Ce que tu fais suffirait à remplir la vie de trois personnes au moins et qui ne verraient pas des andouilles ! En outre, la jeunesse a besoin d'une variété de travaux et de distractions qui t'est interdite du fait que tu t'es enfermée dans un sentiment unique, oppressant, qui tourne à l'idée fixe, à l'inquiétude fixe pour mieux dire. Certes tu as accompli un miracle et Hélène, proprement, te doit la vie, du désert qu'elle était, tu as fait réellement une contrée vivante, fleurie, capable de désirs et de satisfactions, qui pousse dans le vent, la pluie, le soleil avec l'insouciance et la ténacité de l'herbe. Je l'assure ma petite Marie, que c'est une œuvre sublime, personne mieux que moi ne sait ce qu'il y avait à faire, ce qui pouvait être fait et que tu as tout fait sans marchander ton amour ni ta peine. Mais, à présent, tu vas tout salir si tu t'obstines à demeurer seule (devant une tâche chaque jour plus difficile – et ce qui est terrible, c'est que tu vas gâcher même votre amitié. Je ne veux pas le faire sans ton assentiment, mais permets-moi de demander à Loup de se mêler d'une manière efficace et régulière de la vie matérielle d'Hélène en sorte que cela te supprime au moins un souci constant et te délivre de ces travaux excessifs qui te ruinent la santé, t'exaspèrent les nerfs, t'empêchent de jouir de ta victoire et de contempler sereinement cette touffe d'herbe au lieu de l'arroser de tes larmes, pauvre petite enfant, chère source inépuisiblement jaillissante.

Je sais que tu vas nous envoyer au diable, moi et mon homélie. Mais j'ai besoin de te dire tout cela comme j'avais besoin, l'autre soir, de laisser courir librement devant toi ce petit torrent rocailleux où je miraient [*sic.*] complaisamment nos ressemblances.

Il est tard, je suis fatiguée par de vilaines nuits de crises mais je ne pouvais pas me coucher sans t'avoir entourée de mes bras et t'avoir offert mon vieux cœur pour t'y reposer un peu. Voici, pour Hélène qui me l'a demandé, l'adresse de Jacques Mesnil : quai de Marne 3 – Alfort. (Veine)

Donne-moi votre adresse à Paris. Et achète du cacodylate ou autres ampoules et surtout, dormez des nuits de 12 heures au moins, là-bas, et prenez des taxis, et ne vous refusez nul confort. Ma petite fille, je t'embrasse bien tendrement.

Marie »

V. Deux quatrains en dissyllabes dans un lettre envoyée à Berthe Wilière un jeudi de juillet 1893.

HAVÉLY Dominique, DIDIER Sénécal, *Les lettres d'Hélène. Recueillies par Dominique Halévy, présentées par Didier Sénécal*, Paris, Éditions Hermé, 1986, p. 60.

« Le vent de mai glissait sur l'eau fuyante,
L'épine blanche embaumait les sentiers,
Le svelte iris et la menthe odorante
Riaient au flot qui frissonne à leurs pieds...

Ses fins rameaux enlacés sur nos têtes,
Le saule en fleur, doré par le couchant,
Doux et joyeux comme en un soir de fête,
Nous souriait dans sa barbe d'argent... »

VI. Sonnets d'Hélène Legros, conservés dans un cahier noir A5 aux feuilles quadrillées, datés du 13 octobre 1892 – à l'exception du dernier poème conservé sur une feuille volante.

Le monde, avouez-le, menteur et détestable,
Ne vaut pas qu'on pâlisse à corriger son sort.
Qu'est-ce que ce terrain, fait de boue et de sable,
Où, brûlant et pleurant, nous attendons la mort ?

Mais quand ce monde, enfin, me serait haïssable,
Quand j'y découvrirais bien plus de mal encor,
Quand mon cœur, las d'errer du douteux au probable,
Préférerait à tout les cyprès où l'on dort...

Le sentant battre encor d'une amour immortelle,
À genoux sous ce ciel impénétrable et laid,
Adorant et pleurant le temps passé près d'elle,

Puisque sous ton soleil elle me souriait...
Toi qui l'as faite bonne et qui l'as faite belle,
Au plus profond du cœur, Dieu, je te bénirais !

Depuis ce temps, vous m'avez oubliée...
Et vous m'aimiez pourtant un peu, jadis !
Quand tout mon cœur, à votre voix aimée,
Croyait s'ouvrir aux joies du paradis.

Mais quoi ! le temps, monotone et rapide,
Courbe la fleur et reverdit les champs ;
D'autres ont fui la place restée vide...
La gerbe d'or qui sourit au printemps

N'a point souci des deuils de l'autre année...
Le flot chanteur perdu dans les roseaux
Oublie la fleur sur le roc délaissée
Qui s'inclinait, aimante, sur ses eaux.

Mais de mon cœur qui comblera l'ennui ?
Pour le gonfler d'allégresse et de gloire,
Quels chants si doux, et quel regard ami ?

Pour enfermer, las, en un long oubli
Le sanctuaire où fleurit sa mémoire,
Frais rameau vert sur un tombeau chéri ?

Hélas ! vous étiez tout pour mon âme ignorante !
La Madame adorée que l'on prie à genoux,
La mère aux yeux profonds, la sœur compatissante,
La fée au nimbe d'or, au geste brusque et doux...

Les harmonies des soirs, l'haleine caressante
Le [?] zéphyr s'embaumant de la fleur qu'il endort,
Le murmure affaibli de la feuille tombante,
La berceuse naïve au monotone accord,

Les regrets d'autrefois, le ciel où l'âme aspire,
L'extase et les frissons d'un récit merveilleux,
Tout ce qui fait rêver, tout ce qui fait sourire,
Tout ce qui fait pleurer rayonnait dans vos yeux !

Quand j'ai cessé de croire au Dieu que l'humble adore,
Une foi m'est restée, un amour, un espoir...
Devant le crucifix m'agenouillant encore,
Je formais d'un seul nom ma prière du soir.

D'un seul nom, mais si doux qu'il faisait mes mains joindre
Devant ce Dieu glacé. Telle, en son nid des champs,
L'alouette s'éveille en sentant l'aube poindre
Et sent gonfler son aile au souffle du printemps,

Telle, en son doute obscur, mon âme a tressailli,
Car l'aube de l'amour était éblouissante...
Amour et poésie, vertu, bonté touchante,
Idéal et devoir, vous m'avez tout appris.

À présent, c'est fini. Je puis bien vous le dire,

Que je vous adorais ? Vous ne m'en voudrez pas ?
Je confie les essais de ma bien gauche lyre
Au seul cœur qui les puisse excuser ici bas...

Pour que ce triste écho d'un passé que j'envie
Ne frappe point en vain les cieux insouciant,
Pour que je puisse dire en marchant dans la vie
Que tout n'est pas perdu de ce que j'aimai tant,

Vous voudrez, toujours bonne et toujours adorée,
En tournant ces feuillets par un long soir pensif,
Accorder un sourire à mes rimes manquées,
Et peut-être une larme à mon aveu tardif.

[Sur un petit feuillet, à part]

Je voudrais, si le ciel, en sa rigueur suprême,
Ne m'avait refusé le plus plaisant des dons,
À quelque instant perdu, pour faire un doux poème,
Du parler le plus doux prendre les plus doux sons.

Je voudrais les mêler de rimes enlaçantes...
Tel avril, au berceau, suspend la vigne en fleur.
En leurs liens légers aux grappes odorantes,
Tout plein de son amour, envelopper mon cœur.

Et peut-être qu'alors, charmée par l'harmonie
Pensive, et de mes vers parcourant les feuillets,
Y sentant palpiter une amour infinie,
Et ses yeux se mouiller, elle me comprendrait !

VII. Extraits de lettres d'Hélène Legros envoyées à Berthe Willière mentionnant son travail d'écriture préfigurant *Mina ou la maison du passé*.

« Je me console en travaillant avec rage au fond de mes pantoufles, il y en a une d'entièrement finie et l'autre à moitié, c'est un ouvrage stupide mais qui porte à la méditation. Aujourd'hui par exemple, en alignant mes points noirs, je rêvais d'écrire une espèce de drame ibsénien intitulé Les Pantoufles. Le plan était fait, le symbole était trouvé, voire même les prénoms des personnages – je te laisse penser si c'était joli ! »¹⁹³

« A propos, les pantoufles ont déjà changé plusieurs fois de titre depuis leur naissance. J'ai trouvé que la conception première n'était pas assez dramatique, j'ai donc ajouté un incendie, pour varier, mais cet incendie ne rimait pas du tout avec le reste. Alors j'ai remplacé l'incendie par un empoisonnement – c'est déjà plus commode. Seulement, dans toutes ces transformations, le symbole a disparu – il faut donc chercher un nouveau symbole. Voilà où nous en sommes aujourd'hui. Ah ! le métier n'est pas tout rose. »¹⁹⁴

« Je t'avais dit qu'Ibsen m'inspirait l'idée d'écrire un drame à ma manière (drame mort-né, hélas !). C'est égal, je n'ai pas encore tout à fait renoncé à mon projet, et le soleil des jours derniers m'a fait pousser dans le cerveau un nouveau plan pas symbolique cette fois, car les symboles, c'est décidément encore plus difficile d'en imaginer que de comprendre ceux des autres. Cela se passera dans une maison très grande et très vieille avec de vieux portraits à la muraille et une vaste cheminée ; il y aura là-dedans une vieille femme et sa petite-fille ; par les fenêtres on verra des montagnes, et sur la colline la plus proche une jolie petite maison blanche entourée de buissons verts. Voilà le cadre. J'ai bien peur que le reste ne s'en aille en fumée. »¹⁹⁵

« J'ai bien envie ce soir de te détailler mes élucubrations (ô Ibsen, voile-toi la face !). La chose se passe dans un petit village du Nord, chez un jeune médecin qui habite avec sa sœur, Mina – cette dernière devait être l'héroïne. Un jeune peintre, ami du médecin, vient les visiter, retour d'Italie. Ce pauvre pays le charme et il est sur le point d'aimer Mina. Il a connu en Italie une jeune fille du nom de Leïla, dont le caractère doit être opposé à celui de Mina. De son côté Mina a été fiancée avant la mort de ses parents à un brave garçon du pays, pas trop malin. Mais elle se met naturellement à aimer le jeune peintre. Son frère, le médecin, est un rêveur qui est toujours à la poursuite d'une folie ou l'autre – aussi ne sont-ils pas riches. Mais il y a une sœur

¹⁹³ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, vendredi (janvier 1895), (*Les lettres d'Hélène*, Barvaux, juillet 1898, cité dans *Les lettres d'Hélène, op. cit.*, p. 114).

¹⁹⁴ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, vendredi (janvier 1895), (*ibid.*, p. 117).

¹⁹⁵ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, jeudi 21 mars 1895, (*ibid.*, p. 129).

ainée, Charlotte, qui doit personnifier la prose vulgaire au milieu de ce charabia. Charlotte est en ce moment dans une ville éloignée, chez un vieil oncle malade dont elle voudrait la succession.

Au 2^e acte, Leïla arrive subitement, sa présence brouille tout et le jeune peintre est prêt à la suivre de nouveau. Mina a ainsi une suite de désillusions, dont la dernière est le retour de Charlotte, au 3^e acte, et la nouvelle que le vieux est mort et qu'on va être riche, changer la vie simple et triste pour une vie plus bruyante. Alors (n'en as-tu pas encore assez ? C'est seulement le bizarre qui va venir) entre le 3^e et le 4^e acte Mina se noie dans la rivière, par accident ou autrement, on ne sait pas au juste.

Le 4^e acte est au jour de l'enterrement. Leïla et son fiancé sont prêts à repartir pour l'Italie où habitent les parents de Leïla – mais depuis la mort de Mina le jeune homme est désespéré, je ne t'expliquerai pas les pourquoi et les comment, ce serait trop « métaphysique » - et dans une petite maison au pied du cimetière, chez une brave femme que Mina visitait souvent et chez laquelle il s'est arrêté un instant avec Leïla, il l'empoisonne et lui aussi... Cela finit au moment où ils vont mourir et où Leïla s'aperçoit qu'elle l'a seulement aimé à cet instant-là. Ouf !

Il y avait une petite chanson sans queue ni tête que Mina devait chanter :

Au pays de la neige,
Volant, volant, volant,
Au pays de la neige,
Volent les cygnes blancs...

et ainsi de suite pendant une dizaine de couplets. Cela n'avait pas le moindre sens, c'était ibsénien au possible. [...] J'ai oublié de te dire que le jeune peintre en question était occupé d'un travail sur Botticelli, mais au 3^e acte, comme il pleut et qu'il fait froid, Leïla lui brûle ses papiers dans le poêle pour faire aller la flamme – elle n'est pas bonne, cette enfant.

Tu n'a pas d'idée comme ces plans m'ont déjà amusée et m'amuse toujours – au point que quelquefois, quand quelqu'un de la maison dit une phrase qui me semble devoir aller dans mon histoire, je tâche de la retenir. Aussi, je t'assure que quand ce fameux drame existera, le style en sera baroque et varié au possible. Mais je puis tourner les choses comme je veux, il me semble toujours que ce n'est pas assez naturel et je me répète : nous ne parlons cependant pas ainsi ! »¹⁹⁶

« Je commençais à me dégoûter de ce premier projet et j'en avais construit un autre, qui devait être plus raisonnable mais qui aurait, je crois, tourné à la stupidité complète. Tu le croiras

¹⁹⁶ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willièrre, Barvaux, jeudi 28 mars 1895, (*ibid.*, p. 131-133).

aussi quand le héros – le jeune homme par conséquent – devait être un anarchiste !!! Et le tout devait être une lutte entre les vieilles et les nouvelles idées, lutte dans laquelle l’héroïne devait succomber. L’origine de tout cela, c’est un article intéressant sur l’anarchie, que j’ai lu dernièrement dans une revue et qui m’a fait comprendre un peu ce que signifie ce mot. »¹⁹⁷

« Tu ne devineras jamais à quoi je m’occupe, intérieurement, depuis quelques jours. Je voudrais bien ressusciter quelques personnages que nous croyions morts, et qui, tout d’un coup, se sont réveillés, plus vivants, plus fous, plus symboliques que jamais. En un mot, je dramatiser – je vis avec Mina, Leïla... et d’autres. Comprends-tu cela ? Moi pas. Cela m’est revenu subitement, et sur-le-champ je me suis mise à arranger les actes, à corriger, à écrire quelques tirades et à en rêver beaucoup de bien plus belles. Combien de temps cela durera-t-il ? Arriverai-je enfin à un résultat ? Je le voudrais tant ! Et je suis presque sûre que non. Par moments j’entrevois des merveilles, à d’autres cela me paraît tout à fait pat et absurde. Mais cela me rend si contente, cela me fait vivre dans un autre monde... et sans le vouloir, c’est toujours la même chose, toujours la même histoire réelle qui se retrouve sous toutes mes imaginations.

Je crois vraiment que c’est le meilleur moyen de tout oublier, et qu’une fois arrivée au bout je serai si heureuse, si tranquille ! Je ne me rappelle plus mes symboles d’il y a trois ans – le décor et les personnages sont les mêmes, sauf quelques petits changements. Puis, comme je suis devenue beaucoup plus sage, j’ai supprimé deux suicides sur trois, et je me demande si je ne supprimerai pas le troisième... Seulement, j’ai tant, tant à y mettre, qu’il faudrait au moins six actes... et pas moyen de les arranger ! L’un est toujours deux fois trop long, puis, dans le suivant, je ne sais quoi mettre. Cela paraît si simple, et plus on avance, plus on rencontre de difficultés. Enfin, c’est un exercice, c’est quelque chose qui vous prend tout entière, si bien qu’on finit par tout lui rapporter et ne plus penser à autre chose. Il me semble que si je pouvais mettre toutes mes idées en phrases convenables, ce serait si beau ! Mais ce sera long, je n’ai pas le temps de m’y arrêter dix minutes de suite, et j’oublie les conversations à mesure qu’elles s’arrangent dans ma tête. Mais assez là-dessus, c’est une véritable obsession et je ne veux pas t’en ennuyer d’avantage. Quand ce sera fini, je ne sais pas encore si j’oserai te le montrer. »¹⁹⁸

« Non, ma chérie, je te le jure, c’était une plaisanterie et jamais je n’ai songé que la fantastique histoire de Mina et de Leïla pourrait devenir vraie jusqu’au bout ; il y a seulement certaines ressemblances qui me prouvent que, quand j’imaginai tout cela, je m’inspirais de bien des choses que je ne saurais dire, de tout ce qui m’entourait, de tout ce que je rêvais,

¹⁹⁷ Lettre d’Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, jeudi (avril 1895), (*ibid.*, p. 133).

¹⁹⁸ Lettre d’Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, jeudi (mai 1898), (*ibid.*, p. 311-312).

désirais, pressentais... et puis vois-tu, le symbolisme, on y trouve tout ce qu'on veut, avec un peu de bonne volonté. »¹⁹⁹

« Je n'aurai que le temps de t'écrire quelques mots aujourd'hui. *Mina* est en bonne voie, ce sera absurde peut-être mais je ne lâcherai pas avant d'avoir obtenu quelque chose de complet. Je ne sais si le vieux plan pourrait encore me servir, j'ai tout changé, c'est beaucoup moins symbolique et nuageux, j'ai peur que cela ne devienne même par trop prosaïque. Leïla aux cheveux d'or existe toujours, mais j'en ai fait une jeune veuve. Quant aux héros, je lui ai donné le nom d'André... et je pense toute la journée à mes trois enfants : Leïla, mon aînée ; André, mon fils, et Mina, ma petite dernière et ma préférée. Je les vois là devant moi, si vivants, si beaux ! Mais les faire voir aux autres, c'est plus difficile. »²⁰⁰

« Tous mes moments libres, je les consacre à *Mina*, qui n'avance pas vite malgré cela. Car enfin, je ne puis pourtant m'installer là avec mon cahier et déclarer à ma famille que je compose un drame ! Tu vois d'ici leurs figures ? Non, je me tords en y pensant. Je loge mon cahier, ma plume et mon encrier à la mansarde – quand je puis m'échapper, je grimpe et je recopie une page. J'ai recopié ainsi le premier acte, d'une écriture impossible. Je recopie à présent le troisième, le second étant encore dans les limbes. »²⁰¹

« J'ai presque fini *Mina*. Je vais tâcher de bâcler le cinquième acte car cela ne m'amuse plus du tout, il y a trop longtemps que cela traîne – et alors je t'enverrai le cahier et tu le garderas tant que tu voudras. Tu me diras s'il y a moyen d'y comprendre quelque chose, par moments il me semble que non, que tous ces gens bavardent sans qu'on sache pourquoi ni d'où ils viennent. J'en suis absolument dégoûtée et n'aie pas du tout envie de relire, peut-être que quand ce ne sera plus à moi seule, mais à nous deux, j'y reviendrai. »²⁰²

« [...] je suis couleur d'automne depuis quelques jours, c'est sans doute le recopiage de *Mina* qui fait cela – en bon chemin, sais-tu, mon recopiage... plus qu'un acte ! et je me réconcilie un peu avec mon [illisible], que jamais je n'avais eu le courage de relire. Ainsi arrangé et fleuri, il me plaît – je pense au jour, lointain sans doute, où il arrivera à destinations... et je suis persuadée qu'il y comprendra ce que j'ai voulu y mettre, cette idée est si douce, vois-tu ! Il faut qu'aujourd'hui j'envoie promener toutes nos conventions, que je renonce à ma sagesse, que je te parle comme je parlerais à moi-même – ne te fâche pas, ce n'est que pour une

¹⁹⁹ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, mardi soir (mai 1898), (*ibid.*, p. 313).

²⁰⁰ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, mardi 24 mai 1898, (*ibid.*, p. 314).

²⁰¹ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, dimanche (juillet 1898), (*ibid.*, p. 320).

²⁰² Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, 31 juillet 1898, (*ibid.*, p. 321-322).

fois, et je ne comprends pas moi-même ce qui m'arrive, ce sont bien sûr les malheurs de Mina qui ne me laissent pas indifférente et qui réveillent trop de choses – je suis pleine d'une seule idée, je pense à lui, tantôt avec joie, tantôt avec une terrible angoisse ; j'ai si peur de tout ce qui peut arriver de triste, et l'incertitude me paraît plus terrible que tout.

[...] Maintenant, mettons un point et passons à *Mina*. Je suis contente quand même de l'avoir ressuscitée, parce qu'en la relisant je vois ses défauts et d'autres idées me viennent – je sens ce qu'il faudrait en plus, c'est immense ; et je sens que mon premier plan pour « les étrangers » ne vaut pas grand-chose. Tout cela est trop étroit, il faudrait quelque chose qui ne soit ni la prosaïque réalité, ni le romantisme absurde – il faudrait plus d'Art (avec une majuscule). Je crois que je commence vaguement à entrevoir ce que c'est que l'Art, et que la passion à elle seule ne suffit pas. Sais-tu quelles lectures me donnent une idée de ce qu'il faudrait faire ? d'abord mon petit bouquin de l'Art et la Révolution, puis des passages d'un volume sur Nietzsche que possède Robert et où j'ai vu beaucoup de choses... je ne sais si je l'ai bien ou mal compris, mais enfin, ce qui fait la beauté d'un livre pour nous, c'est ce que nous en tirons pour l'ajouter à nous-mêmes, tant pis si ce n'est pas au juste ce que nous aurions dû en tirer. »²⁰³

« J'ai l'impression que lui [Robert] n'a de devoirs envers personne et que tous les autres en ont envers lui – C'est sot ce que je te dis-là – c'est presque du « Mina ». »²⁰⁴

« Cette semaine, on a « blanchi » (comme dirait Mina) les plafonds, ce qui cause beaucoup de bousculade dans la maison. »²⁰⁵

« Dis-moi le titre de la traduction que tu viens de finir. Tu ne devrais pas enfermer tout dans des tiroirs, c'est bon pour les divagations comme Mina – à ta place je n'entreprendrais que des choses qui puissent voir le jour... cela force à faire le mieux possible, et puis les autres en profitent. »²⁰⁶

« Tu as l'air de te fiche un peu considérablement de ce drame qu'on ne voit jamais – et tu as raison mais ce n'est pas tout à fait ma faute car les visites les plus rasantes semblent s'être donné le mot pour m'accaparer.

Enfin, sois en paix : Il est fini ! et j'en suis gluck selig, übergücklich... d'avoir fini, pas de l'ouvrage en lui-même car je ne me sens plus le courage de le relire, je n'y comprends plus rien,

²⁰³ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, dimanche soir (octobre 1899), (lettre non archivée).

²⁰⁴ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, mercredi 11 (juillet 1900), (lettre non archivée).

²⁰⁵ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, dimanche soir (1900), (lettre non archivée).

²⁰⁶ Lettre d'Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, samedi 2 juin 1900, (lettre non archivée).

je le trouve inepte – je te parle franchement – et malgré tout cela je suis dans une joie folle de l’avoir fait, explique-moi cette contradiction – sans doute qu’il est dans la nature humaine d’aimer par-dessus tout à créer quelque chose de bon ou mauvais – c’est un instinct, oui ! Pour en finir avec ce sujet je te dirai que c’est pas un « drame en cinq actes », mais un simple conte en trois actes. Tu as peut-être déjà là l’intéressante histoire de « Peau d’âne » - c’est elle qui m’a inspiré et m’a servi de titre – seulement, il y est entré une foule de personnages plus ou moins réels qui ont repoussé Peau d’âne, les fers et tout le tremblement au second plan – cela fait un mélange-plagiat bizarre et vaguement, symboliquement, que je te communiquerai un jour ou l’autre. »²⁰⁷

²⁰⁷ Lettre d’Hélène Legros à Berthe Willière, Barvaux, lundi 1901, (lettre non archivée).