



Le Meurtre de soi : petite histoire du suicide féminin

Bouchet Claire

Pour citer cet article

Bouchet Claire, « Le Meurtre de soi : petite histoire du suicide féminin », *Cycnos*, vol. 23.2 (Figures de femmes assassines - Représentations et idéologies), 2006, mis en ligne en novembre 2006.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/627>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/627>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/627.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant l'article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le Meurtre de soi : petite histoire du suicide féminin

Claire Bouchet

Claire Bouchet est agrégée d'anglais et enseigne actuellement en lycée. Elle est docteur de l'université de Paris 3 pour ses recherches sur la traduction des métaphores dans la poésie de William Blake. Elle a collaboré à plusieurs ouvrages de préparation aux concours.

Du théâtre antique au roman moderne, la littérature offre de nombreux suicides féminins. Cette étude démontre que la représentation de ces suicides suit une évolution chronologique : de la représentation théâtrale, où la mort du personnage est un argument de l'intrigue, au roman moderne où le lecteur est invité à pénétrer la conscience du personnage, en passant par l'invention de l'hystérie comme justification des pulsions suicidaires des femmes.

From ancient drama to modern novels, literature portrays numerous female suicides. This study shows that the representation of those suicides follows a chronological evolution: in drama, the death of the character is mostly an element of the plot, while in modern novels, thanks to the invention of hysteria as a justification for female suicidal impulse, the reader is led into the character's consciousness.

suicide, hystérie, roman, introspection, Bovary, Phèdre, Karénine
suicide, hysteria, novel, introspection, Bovary, Phèdre, Karenine

J'en finirai par un suicide, car mon désir d'aimer est un désir de mort.
C'est infiniment plus compliqué que « je veux » et « je ne veux pas ».

Marina Tsvétaeva¹

Jocaste, Phèdre, Emma, Anna ; mères, amantes, épouses, maîtresses, toutes trouvent dans le suicide le seul moyen de mettre un terme à une impasse amoureuse. Le suicide féminin, dans le théâtre comme dans le roman, est intimement lié à la problématique amoureuse dont ces femmes sont les protagonistes. Le suicide des femmes se construit selon l'argument suivant : elles éprouvent un amour coupable, parce qu'incestueux, adultère ou socialement inacceptable et qu'elles combattent, dans un premier temps. Incapables de résister à la passion, il leur est impossible de faire reconnaître cet amour. La destruction de l'obstacle extérieur (le mari, les convenances, la rivale) se convertit en destruction de soi par une intégration de la norme et de la sanction qui conduit les femmes à se considérer et à être considérées comme coupables, parfois démentes, et toujours « déchues ». Dans un monde où elles ne peuvent influer sur le cours des choses, c'est à elles de disparaître, par le suicide.

Dans la vie réelle, la motivation du geste suicidaire reste énigmatique : l'absence de l'interlocuteur, maintenant mort, ne laisse de place qu'aux spéculations et instaure un questionnement récurrent. En littérature, par contre, la personne qui se suicide appartient à une intrigue qui, en retour, la conduit à ce geste. Ainsi, il faut éviter le piège d'une analyse psychologisante de l'acte suicidaire, pour se concentrer sur l'étude de son mécanisme, de sa pertinence narrative, de sa place dans l'économie générale du récit ou de la pièce, ainsi que de sa fonction relativement au statut du personnage qui le commet. Comment le suicide est-il mis en scène ? Est-il annoncé par l'intrigue ? Quelle est l'attitude du personnage face à sa propre mort ? Quels sont les réactions et les discours des autres personnages ? Il semblerait que, du théâtre classique au roman du XIX^{ème} siècle, la problématique du suicide, intimement liée à celle de la passion amoureuse, ait permis à la narration de passer du discours *sur* soi au

¹ Vivre dans le feu, confessions, p. 456

discours *de soi*. Première étape, l'invention de l'hystérie, pathologie très démonstrative, voire théâtrale, qui présente la femme suicidaire comme folle, donc incompréhensible : le trouble intérieur de son âme (principalement par la culpabilité et la honte) la conduit au trouble extérieur de la folie et du geste suicidaire. La narration se construit avec principalement la focalisation externe, où le dramaturge, le narrateur ou les personnages commentent le suicidaire et son geste et offrent une explication partielle à un phénomène dont ils ne connaissent pas les causes. La seconde étape, c'est l'invention, au XVIII^{ème} siècle, de l'introspection, qui ouvre à l'écriture le vaste domaine de la focalisation interne sur l'âme et sur les conflits intérieurs du personnage, pour aboutir au monologue intérieur. L'intériorisation de la culpabilité qui conduit au suicide, la réflexion sur les motivations du geste, la revendication de la passion contre le devoir, l'écriture du discours de soi sont autant d'univers nouveaux que la thématique du suicide féminin explore.

Le geste suicidaire

Le suicide est d'abord un geste : se donner la mort. Le théâtre, parce qu'il est mise en scène et en gestes des mots et des actes qu'ils décrivent, pourrait être le lieu privilégié de la représentation de l'acte. Or, on remarque que, si de nombreuses femmes se suicident, peu le font sur scène : Jocaste et Œnone se jettent d'une falaise, Antigone est emmurée... Leur suicide est une mention, une information factuelle qui n'est pas nécessaire à ce que l'intrigue doit donner à voir ; il suffit que l'on sache que le personnage a expié ses fautes.

Dans nombre de modèles antiques, les suicides féminins sont présentés comme des événements de l'intrigue, ni plus ni moins importants qu'un retournement de situation, que la mort des héros ou que la punition des coupables : il s'agit d'abord de satisfaire aux exigences narratives. Ainsi, Jocaste se suicide en découvrant que la prophétie s'est réalisée et qu'elle a éprouvé un amour incestueux pour son fils Œdipe. Le crime appelle châtiment, avec le consentement, voire la demande, de la coupable. Lorsque Antigone décide de donner une sépulture à ses frères, elle sait que la loi ne flétrira ni pour la sauver, ni pour faire le bonheur d'Hémon : bien qu'elle avoue regretter de ne pouvoir vivre son amour, elle sera fidèle jusqu'au bout à ce qu'elle considère comme son devoir et assumera donc le châtiment d'une mort promise dès le début de la pièce et dont Créon tentera pourtant de la sauver. C'est dans cette obstination qu'Antigone choisit le suicide : l'inflexibilité de sa décision mime celle de la loi, et l'absurdité de sa mort celle du décret royal. Ainsi, ce n'est pas l'instant ni les modalités du suicide des personnages féminins qui intéressent les dramaturges, mais bien plutôt le mécanisme d'une intrigue générale dont elles, et leur mort, ne sont qu'un élément. L'enjeu amoureux n'est pas prioritaire dans l'intrigue, il ne semble servir, quand il existe, qu'à renforcer l'isolement (Andromaque) ou la culpabilité (Jocaste) du personnage, ou à montrer ce qu'elle perd à mourir (Antigone).

Au Moyen Âge et à la Renaissance, le lien entre l'amour et la mort se construit progressivement, au travers de légendes telles celle de *Tristan et Iseult*, pour s'installer avec l'amour courtois et son discours poétique, où la femme aimée est inaccessible et la passion de l'homme mortelle : cependant, c'est principalement de l'amour de l'homme pour la femme qu'il est question. L'inverse ne se trouve guère que dans les poèmes de Louise Labbé qui disent les langueurs de l'amour et comparent les feux de la passion aux douleurs de la mort. Pour ce qui est du théâtre, c'est l'intrigue de *Roméo et Juliette* qui sert de pierre angulaire à la représentation de l'amour et de la mort.

Roméo et Juliette s'aiment en dehors de toute contingence. Juliette se suicide une première fois, en apparence : même si le mot n'est pas prononcé, elle est retrouvée morte le jour prévu de ses noces avec Paris, conduite au tombeau, et seul frère Laurent connaît la supercherie. Roméo l'ignore et vient se suicider sur la tombe de Juliette, en prenant du poison. On remarque que ce mode de suicide est extrêmement prisé par les personnages qui anticipent

leur mort. Juliette s'éveille pour trouver Roméo mort dans ses bras et frère Laurent l'abandonne au moment où le veilleur va arriver sur les lieux (V, 3, 158-169) :

Juliet: go, get thee hence, for I will not away (Exit Friar Laurence)
What's here? A cup clos'd in my true love's hand?
Poison, I see, hath been his timeless end.
O churl. Drunk all, and left no friendly drop
To help me after? I will kiss thy lips.
Haply some poison yet doth hang on them
To make me die with a restorative. (she kisses him)
Thy lips are warm!
Watchman (within): Lead boy. Which way?
Juliet: Yea, noise? Then I'll be brief. O happy dagger,
This is thy sheath. There rust and let me die.
(She stabs herself and dies)

La mort est privée, intime : Juliette n'en fait pas de démonstration et c'est dans la solitude de son amour qu'elle est laissée par frère Laurent pour mourir. Elle ignore pourquoi Roméo s'est suicidé et ne cherche pas d'explication, car elle est au-delà de toute justification : sa raison de vivre étant disparue, elle ne peut que suivre Roméo dans la mort. L'arrivée du veilleur hâte sa décision d'en finir et elle prend le poignard de Roméo. Il n'y aura, pour Juliette, pas de lettre à laisser, pas d'explication à donner et il n'y a pas réellement de « faute » à faire pardonner. Le monologue de Juliette est une déclaration d'amour ; « my true love's hand », « I will kiss thy lips » où la mort est accueillie comme une consolation ; « make me die with a restorative » et où le geste suicidaire est l'acte sexuel, mêlant ainsi amour et mort ; Juliette invite le poignard/phallus à rentrer dans sa gaine/ son vagin, qu'il y rouille et qu'elle meurt/ jouisse. Sa mort est immédiate et punit non un amour coupable mais bien la loi familiale dans son absurdité. L'histoire privée entre ici en conflit avec l'histoire publique et, à l'inverse des exemples précédemment cités, la loi publique devient relative et contestable, quand précédemment c'était la loi de l'individu qui n'avait pas lieu d'être.

Avec *Hamlet*, Shakespeare nous offre un autre exemple de conflit entre histoire privée et histoire publique, dont une femme est victime. Hamlet et Ophélie sont promis l'un à l'autre et semblent s'aimer. Cependant, le spectre impose à Hamlet d'exécuter une vengeance implacable, qui le conduit à repousser Ophélie. Il lui enjoint de se retirer dans un couvent, pour ne pas qu'elle enfante de pécheurs. Après l'assassinat de son père par Hamlet, Ophélie bascule dans la folie dont les symptômes sont ainsi décrits : « [She] hems and beats her heart [...] speaks in doubt/ That carry but half sense: her speech is nothing » (IV, 5, 5-8). Lorsque le roi et la reine la reçoivent, elle chante des chansons grivoises. Tous les personnages qui l'évoquent insistent sur sa démente. Enfin, on apprend sa mort, hors de la scène, noyée dans une rivière, par le récit qu'en fait la reine sans en avoir été témoin. La vérité de l'événement compte moins que ses conséquences sur l'intrigue (IV, 7, 167-184) :

There with fantastic garlands did she come
Of crown-flowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them;
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang an envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And mermaid-like a while they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element : but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

Certes, le récit ne rapporte pas qu’Ophélie ait fait le geste de se suicider. Cependant, elle ne se débat pas et la reine propose deux explications : Ophélie, perdue dans sa folie, a été incapable de réagir (v. 179) ; elle n’a fait que rejoindre un élément auquel elle appartenait (v. 180). Privée de sa raison, elle l’est aussi de sa volonté : sa mort, là encore, n’appartient qu’à elle, aucune explication définitive n’est donnée, mais on retrouve deux éléments-clé des suicides féminins. D’abord, la référence à l’amour, ici dans l’évocation des « dead men’s fingers », où le corps d’Ophélie est livré non seulement à l’eau, mais aussi à la « luxure » de la nature et rappelle les insultes d’Hamlet à l’égard des femmes. Ce corps qui aurait dû porter les enfants de Hamlet, mari respectable, termine en boue au fond de la rivière. Ensuite, c’est l’argument de la folie qui ouvre de nouvelles perspectives pour la narration : le suicide n’est pas seulement justifié extérieurement, par la culpabilité envers la loi et donc le meurtre de soi comme juste compensation de ses fautes ou de sa désobéissance. Il est maintenant pressenti comme un phénomène intériorisé, comme la conséquence d’un dérèglement du personnage : la femme dysfonctionne, et elle réagit à la pression de l’intrigue par l’hystérie. Ophélie est éjectée de l’intrigue comme si le scénario obéissait à une force centrifuge qui concentre l’action sur Hamlet et accélère pour aboutir à sa chute. Tout à sa vengeance et à son dégoût de l’humanité, comment Hamlet pourrait-il encore s’intéresser à Ophélie et à l’amour conjugal qu’elle incarne ? Le personnage est alors « suicidé » par le dramaturge, évacué de la scène pour que l’intrigue se concentre sur la « vraie » tragédie.

Amour coupable, conflit entre histoire privée et histoire publique, nœud de l’intrigue tragique, femme passionnée, tantôt lucide et tantôt hystérique, suicide public : tous ces éléments se retrouvent dans le *Phèdre* de Jean Racine. Phèdre, épouse de Thésée, est amoureuse d’Hippolyte, son beau-fils. Dès sa première apparition, Phèdre annonce sa volonté de se donner la mort. C’est la honte qu’elle éprouve pour son amour incestueux qui la fait résister, un temps, à dire la cause de cette décision. Puis, croyant Thésée mort, elle avoue ses sentiments à Hippolyte : comprenant qu’ils ne sont pas partagés, elle lui demande de la tuer, ce qu’il refuse. Elle insiste alors : « au défaut de ton bras, prête-moi ton épée. Donne » (II, 2, 710-711). Il lui abandonne l’épée qu’elle n’a pas le temps d’utiliser. Après cette première tentative impulsive, presque instinctive, elle apprend le retour de son époux et la honte la reprend (III, 3, 857-860) :

Mourons. De tant d’horreurs qu’un trépas me délivre.
Est-ce un malheur si grand que de cesser de vivre ?
La mort aux malheureux ne cause point d’effroi :
Je ne crains que le nom que je laisse après moi.

Phèdre inaugure avec ces vers le questionnement sur la motivation du geste suicidaire qui va s’épancher dans le roman. La mort est présentée comme un réconfort, la seule échappatoire à une situation sur laquelle l’héroïne ne peut plus agir, ou plutôt ne croit plus pouvoir agir. En effet, bien que protestant de sa volonté de mourir, Phèdre reste du côté des vivants et, par jalouse et sur le conseil d’Œnone, calomnie Hippolyte devant Thésée. Ce dernier demande vengeance à Poséidon et la honte de ses actes reprend Phèdre : elle rejette Œnone qui se suicide, puis cède à l’hystérie, cette pathologie si féminine qui est un grand ressort narratif. En effet, Racine affirme ne pas vouloir présenter Phèdre comme totalement coupable ; elle est aussi victime de sa passion. Historiquement, c’est d’abord l’adjectif hystérique qui apparaît dans la langue française au XVI^{ème} siècle, pour dire le trouble psychique féminin, trouble dont les origines sont imputées à l’utérus². S’ancré alors fermement l’idée que tout dérèglement psychique de la femme trouve son origine dans cet organe si mystérieux, si « intérieur » et qui renvoie au code social toute la force d’une nature non contenue et qui revendique de

² adjectif : XVI^{ème} siècle. Qui présente des troubles psychiques (en parlant des femmes). [...] du grec *husterikos* : « qui concerne la matrice ». *Dictionnaire de l’Académie Française*, neuvième édition, tome 13. Paris : Fayard, 1997. Consultable en ligne sur <http://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/>

s'exprimer. L'hystérie mime, sur le plan psychologique, l'accouchement : comme l'enfant, inconnu jusqu'à sa naissance, elle expulse l'intériorité de la femme, son envers, d'une façon violente et spectaculaire. Cependant, bien que prenant sa source dans le corps de la femme, elle se manifeste uniquement dans le comportement, comme le précise la définition de l'hystérie donnée par l'Académie Française : « n.f. XVIII^{ème} siècle ‘ensemble de troubles psychiques’. Dérivé régressif d'*hystérique*. Psychopathologie : état névrotique caractérisé par des crises nerveuses, des manifestations de type convulsif et d'autres désordres corporels survenant en l'absence toute lésion organique, et qui s'accompagne souvent de divers troubles psychiques »³. Ainsi, cette pathologie fascine, car elle est une mise en scène, une extériorisation souvent spectaculaire du trouble dont les signes sont bien identifiables mais dont la cause, parce qu'elle est au plus profond et au plus inconscient de la malade, n'est pas accessible. Les deux conséquences sont : premièrement, comme elle est inexplicable, on peut l'expliquer comme on veut ; deuxièmement, la femme tente de s'expliquer à elle-même son attitude et on ouvre le champ du discours intérieur. Comme une transe, l'hystérie s'empare du personnage, le rend étranger à lui-même puis l'abandonne une fois le trouble expulsé. Elle est donc hautement théâtrale. Racine utilise ce dérèglement mental et passager, et considéré comme strictement féminin, pour illustrer le trouble intérieur. Il n'est pas représenté sur scène mais raconté par Panope (V, 5, 1470-1479) :

Le trouble semble croître en son âme incertaine
 Quelquefois, pour flatter ses secrètes douleurs,
 Elle prend ses enfants et les baigne de pleurs ;
 Et soudain, renonçant à l'amour maternelle,
 Sa main avec horreur les repousse loin d'elle.
 Elle porte au hasard ses pas irrésolus ;
 Son œil tout égaré ne nous reconnaît plus.
 Elle a trois fois écrit, et changeant de pensée,
 Trois fois elle a rompu sa lettre commencée.
 Daignez la voir, Seigneur, daignez la secourir.

Ce récit est à destination de Thésée, qui ignore encore la vérité. Il l'interprète donc comme la douleur d'une femme insultée dans sa fidélité. Le spectateur, au contraire, sait combien Phèdre se sent coupable. Elle cherche près de ses enfants un amour qu'elle leur a refusé en trompant leur père, elle ne sait où aller car tout lui montre sa faute ; elle ne sait comment parler à Thésée et choisit donc le support de la lettre d'adieu. L'hystérie montre la femme aux prises avec une situation qu'elle ne domine pas et qui la détruit. Phèdre vit un état de disjonction, de déchirement moral qui la conduit à la suprême angoisse de la déréliction que le discours sur l'hystérie décrit précisément. Racine ne saurait pourtant laisser là son personnage : si elle cède à la folie, alors elle n'est plus responsable de ses actes, et son repentir ne pourrait avoir lieu ; il faut donc la ramener à la raison. Cette oscillation entre la plus grande lucidité, le sens de sa responsabilité, le remords d'un côté, l'hystérie, l'aveuglement et l'abandon à la passion de l'autre, constitue l'un des traits les plus constants des candidates au suicide. Pour ce qui est de Phèdre, elle choisit de tout dire à Thésée (V, 6, 1633-1644) :

Le fer aurait déjà tranché ma destinée
 Mais je laissais gémir la vertu soupçonnée.
 J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
 Par un chemin plus lent descendre chez les morts.
 J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
 Un poison que Médée apporta dans Athènes.
 Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
 Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu,
 Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
 Et le ciel et l'époux que ma présence outrage ;

³ *ibidem.*

Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.

Les derniers vers font écho au célèbre oxymore, « dérober au jour une flamme si noire » où Phèdre annonçait son intention de se suicider, et souligne la constance, tout au long de la pièce, de l'association métaphorique entre l'amour, le feu et la mort, les deux premiers étant associés dans un pouvoir destructeur aboutissant au dernier. Le poison, par la mort lente qu'il cause, crée un seuil, un point d'articulation de la narration où le personnage a le temps de s'exprimer alors même que le processus de mort est irréversible : la narration s'arrête pour commenter un récit qui progresse inéluctablement. L'action se poursuit alors que la narration suspend un instant son cours et offre aux personnages et au public, une ébauche d'explication sur le geste suicidaire. De plus, il permet une réflexion du personnage sur la mort qui arrive et un discours sur l'agonie, les souffrances que le corps traverse pour expier les péchés de l'âme. Le suicide se justifie par la catharsis qu'il accomplit et paradoxalement, cette femme qui se tue aura été fatale à tous plus qu'à elle-même :

Je ne suis point étonné que ce que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. [...] les autres [personnages] ne vivent que le temps d'exciter les ardeurs et les fureurs, les remords et les transes d'une femme typiquement aliénée par le désir [...] ils ne survivent pas mais Elle survit⁴.

Phèdre est la tragédie, c'est son conflit intérieur qui est l'objet de la narration et qui déclenche les actions des personnages. La crise hystérique, le conflit entre culpabilité, remords et passion font passer le personnage suicidé du statut d'élément de l'intrigue à celui de point d'origine et d'aboutissement par le suicide. Le XVIII^{ème} siècle, qui invente le sentiment et l'introspection, va s'approprier ces mouvements de l'âme, entre autres dans le roman épistolaire qui convient à merveille au discours de et sur soi.

Mourir d'aimer

Le XVIII^{ème} siècle voit la transition du discours exemplaire et moral (qui puise dans les Anciens les faits dignes d'être rapportés et imités) au discours personnel et individuel. Il ne s'agit plus d'imiter les héros et les rois mais de se connaître soi, simple mortel faillible, pour se fortifier contre la tentation : l'écriture reste donc hautement morale, et l'intrigue se recentre et se condense alors sur un argument central : la femme adultère. Roman précurseur, *La Princesse de Clèves* crée le modèle sur le ton de l'amour courtois entre la Princesse de Clèves, jeune épouse d'un homme qui l'aime sans retour et le Prince de Nemours, galant homme admiré de tous à la cour. L'héroïne résiste par tous les moyens à cette passion partagée et, à la mort de son mari, bien que libérée de ces liens, décide d'abandonner la vie de cour pour partir au couvent, sans jamais revoir le Prince. Tout au long du roman, elle réfléchit à la moralité de sa conduite : la fidélité à un mari qu'elle n'aime pas est-elle plus exemplaire que celle à un homme qu'elle aime sincèrement ? Bien que sa conduite soit irréprochable, le fait même qu'elle éprouve des sentiments pour un autre homme est un péché impardonnable. Certes, elle ne se suicide pas, mais étant d'abord et avant tout un personnage public, sa retraite équivaut, eu égard à son rang, à un suicide social.

Le XVIII^{ème} siècle voit aussi le succès du roman épistolaire qui invente le kaléidoscope narratif. En effet, les lettres sont toujours à deux destinataires au moins : un personnage et le lecteur. De plus, ce dernier est absorbé dans le récit par l'usage des pronoms « je » et « tu » qui le placent alternativement en émetteur et destinataire du message et le font entrer dans l'esprit des personnages. Ensuite, la narration est partielle, tantôt démultipliée (un même événement est raconté par plusieurs personnages) tantôt elliptique (un événement est mentionné sans être décrit, voire manquant et donc inféré par le lecteur), et toujours partielle

⁴ Jean Racine, Préface à Phèdre, *Phèdre*. p. 19.

puisque relatant uniquement le point de vue des personnages. L'intimité que suppose la lettre (proximité qui autorise à s'adresser à l'autre et isolement dans l'activité d'écriture et de lecture) autorise tous les épanchements du cœur et les commentaires. L'acte volontaire et réfléchi, parfois violent, de suicide est lui aussi intériorisé : c'est un mal intérieur qui ronge l'amoureuse, la consume et l'achève, sous les yeux médusés des spectateurs. L'autre conclusion est celle où la coupable se retire, s'extirpe de la société, et s'enferme au couvent : cette mort sociale est la seule échappatoire à la honte publique et sa force de condamnation n'échappe pas aux romanciers. Plutôt que de mourir dans la plénitude de son sentiment, comme Juliette, il faut se consumer dans le remord et la contrition par une vie monastique qui contredit toutes les valeurs de la passion amoureuse. Les deux terminaisons se combinent parfois dans la mort, de maladie et/ou au couvent, comme dans *Les Liaisons dangereuses*.

Le motif de la femme vertueuse soumise aux tourments de la passion coupable est au cœur de l'intrigue de ce roman épistolaire. Aux dires de Valmont, la Présidente de Tourvel est une bigote qui se pique de vertu mais qui se départira de ce vernis dès qu'il entreprendra de la séduire. Cette dernière résiste vaillamment puis cède. La volupté de l'instant fait pourtant immédiatement place au remords et elle décide de mourir :

Où est le temps où, toute entière à ces sentiments louables, je ne connaissais point ceux qui, portant dans l'âme le trouble mortel que j'éprouve, ôtent la force de les combattre en même temps qu'ils en imposent le devoir ! [...] il vaut mieux mourir que de vivre coupable⁵.

La Présidente exprime ici le paradoxe constant des candidates au suicide : l'amour coupable doit être puni par la mort, mais c'est ce sentiment amoureux même qui ôte toute force physique et morale, pour se résoudre à accomplir le geste. Elle se refuse alors à recevoir Valmont, jusqu'à ce qu'elle le croit au désespoir d'expier son péché. Elle cède à nouveau, s'abandonne à son bonheur, jusqu'à ce qu'elle apprenne la trahison de Valmont. La dernière lettre de la Présidente lucide annonce son vœu de se laisser mourir, au moins socialement⁶. Dès lors, elle se retire au couvent de sa jeunesse et n'accepte que la visite de Mme de Volanges, qui devient la narratrice. Dans plusieurs lettres, elle décrit l'avancement de la maladie de la Présidente et l'on note la récurrence de termes comme : « fièvre ardente », « transport violent », « fureurs inexprimables » « une vraie aliénation d'esprit », « abattement léthargique », « convulsions effrayantes ». Quand elle n'est pas sous l'emprise du délire, la Présidente apparaît alors lucide mais lointaine, s'abandonnant à « une rêverie si profonde qu'on ne parvenait pas à l'en tirer. » (pp. 401-403), et ne fait que regretter de n'être pas encore morte. Hystérie et lucidité s'affrontent dans un même personnage pour montrer les tourments de la passion. Ce n'est plus l'individu qui décide de sa mise à mort, mais les ravages de la passion qui le détruisent petit à petit. Les moments de lucidité sont réservés à l'expression du remords, de la culpabilité et de l'intention de mourir : la douleur d'amour, c'est, comme le résumait Phèdre « Vénus toute entière à sa proie attachée ». Perdre sa vertu conduit à mourir de honte aux yeux des autres, dans une société où tout l'individu est tourné vers l'extérieur des relations sociales, du code moral et des exigences du paraître. La Présidente écrit une dernière lettre, sans destinataire nommé, qui confirme son état de délire de persécution halluciné et son impatience de mourir pour être délivrée (p. 427) :

Être cruel et malfaisant, ne te lasseras-tu point de me persécuter ? Ne te suffit-il pas de m'avoir tourmentée, dégradée, avilie, veux-tu me ravir jusqu'à la paix du tombeau ? [...] je veux le fuir, en vain, il me suit ; il est là ; il m'obsède sans cesse. [...] laisse-moi : je frémis ! Dieu ! c'est ce monstre encore. [...]

⁵ Pierre Choderlos de Laclos. *Les Liaisons dangereuses*. pp. 279-280

⁶ La funeste vérité m'éclaire et ne me laisse voir qu'une mort assurée et prochaine, dont la route m'est tracée entre la honte et le remords. Je la suivrai... je cherirai mes tourments s'ils abrègent mon existence. [...] Recevez, Madame, le seul adieu que je ferai, et exauez ma dernière prière : c'est de me laisser à mon sort, de m'oublier entièrement, de ne plus me compter sur la terre. » *ibidem*, pp. 392-393.

Le personnage n'est plus ouvertement suicidé car ses protestations de remords effectuent la catharsis. Là encore, l'acte est intériorisé : il ne s'agit plus de mettre en scène la mort physique et morale d'un individu coupable, mais bien de montrer comment les tourments de la culpabilité sont un châtiment infiniment plus dur qu'une mort exemplaire mais sans repentir. Le corps n'a plus besoin d'être détruit si l'âme est capable d'expier la faute par ses souffrances : c'est elle qui sera détruite par la folie et qui, en retour, commandera la mort du corps. Au moment du dernier râle, la présence du confesseur absout la femme pécheresse, qui elle aussi sent l'inutilité de combattre à ce dernier instant. Mme de Volanges décrit la sérénité de l'agonisante en présence de son confesseur, ce qui confirme que ses péchés sont expiés. À l'heure dernière, ce n'est plus dans la passion amoureuse mais dans la passion religieuse que les héroïnes cherchent le soutien : le prêtre, et, en son absence, Dieu qu'elles interpellent, serviront de passeur. Cette quête mystique ouvre aux romanciers toute la créativité du monologue intérieur et l'on observe la transition d'une narration à la troisième personne à une narration intradiégétique et à la première personne.

On trouve chez Balzac, dans *Splendeur et misère des courtisanes* un exemple typique de ce passage à la première personne, dans une lettre de suicide qui fonctionne comme une prolepse. Rubempré et Esther sont amoureux, mais il ne peut épouser cette courtisane. Ils sont victimes d'une machination, et Esther décide de se suicider pour libérer Rubempré de leur liaison, et lui écrit cette lettre :

Mon Lucien, je n'ai pas une heure à vivre. À onze heures, je serai morte, et je mourrai sans aucune douleur. J'ai payé cinquante mille francs une jolie petite groseille noire contenant un poison qui tue avec la rapidité de l'éclair. Ainsi, ma biche, tu pourras te dire : « Ma petite Esther n'a pas souffert... » [...] Vois-tu, je veux être belle en morte, je me coucherai, je m'étendrai dans mon lit, je me poserai, quoi ! Puis je presserai la groseille contre le voile du palais, et je ne serai défigurée ni par les convulsions, ni par une posture ridicule. [...]⁷

La narration est au futur pour affirmer que le processus est inéluctable et l'héroïne se projette « après » sa mort, comme spectatrice de son cadavre. La coquetterie de la courtisane se révèle dans son souci de « poser », de rester belle malgré les convulsions de l'agonie. Elle met sa mort en scène, semble avoir tout calculé comme une accessoiriste de théâtre, mais loin du ton solennel d'autres lettres de suicide, celle-ci semble presque légère, comme si elle se faisait une joie de s'apprêter une dernière fois. Altruiste, elle se soucie plus de sa douleur à lui que de la sienne et conclut sa lettre en expliquant que ses dernières paroles seront pour Dieu, afin qu'il assure le bonheur de l'homme qu'elle laisse⁸. La légèreté du ton contraste avec la gravité de la situation, interrogeant le vraisemblable de la situation. L'écueil pour l'écrivain consiste en effet à trouver le placement idéal entre le discours extérieur, clinique et moral sur le suicide, et le discours intérieur, nuancé, paradoxal : certes les spectateurs ne savent pas toutes les motivations de la suicidaire, mais cette dernière les connaît-elle pour autant ? Le moi n'est-il pas aussi une énigme pour lui-même ? La focalisation interne explore cette méditation sur soi, cette introspection qui tente de justifier ce qui, peut-être, est inexplicable.

Choisir sa mort : diégèse et libre-arbitre

Être libre c'est pouvoir accomplir des actes choisis individuellement. Par le suicide, l'homme est l'égal de Dieu qui décide de la vie et de la mort. Sa condamnation religieuse et morale est donc extrêmement forte, d'autant plus pour les femmes, qui sont censées donner la vie. Cela peut aussi expliquer les nombreuses morts par « abandon » de soi aux ravages de la douleur sans passage à l'acte suicidaire, qui clôt *Le Rouge et le Noir* : « Mme de Rênal fut fidèle à sa promesse. Elle ne chercha en aucune manière à attenter à sa vie ; mais trois jours après Julien,

⁷ Honoré de Balzac. *Splendeurs et misères des courtisanes*. pp. 431-436.

⁸ « Je n'ai plus de cinq minutes, je les donne à Dieu ; n'en sois pas jaloux, mon cher ange, je veux lui parler de toi, lui demander ton bonheur pour prix de ma mort et de mes punitions dans l'autre monde. » *ibidem*, p. 436.

elle mourut en embrassant ses enfants »⁹. Dans une Europe où les femmes n'ont que le statut de mineures, confiées à l'autorité de leurs maris, se tuer, ou dans la version édulcorée, se laisser mourir, c'est alors la provocation ultime, le geste définitif d'affirmation de soi dans une société qui nie la responsabilité féminine.

Emma Bovary est probablement la suicidée la plus célèbre de la littérature française. Contrairement aux exemples précédents, elle est adultère mais n'en conçoit aucun remords et c'est à cause de ses dettes et de la saisie imminente de ses biens qu'elle décide de mourir. Le paradoxe d'Emma, c'est de rêver, dans ses lectures, de personnes, de faits, et d'une vie extraordinaire, et de remplir son existence, au contraire de ses modèles, de petitesse, de monotonie, de mesquinerie. Elle vit dans un monde parallèle et bien que sa mort réelle ait lieu à la fin, c'est au cœur du roman qu'elle se suicide vraiment. Alors qu'elle doit s'enfuir avec Rodolphe, celui-ci lui écrit une lettre et elle se réfugie au grenier pour la lire. Comprenant qu'il la quitte elle s'approche de la fenêtre :

Elle jetait les yeux tout autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi n'en pas finir ? Qui la retenait donc. Elle était libre. Et elle s'avança, elle regarda les pavés en se disant : « allons ! allons ! ». Le rayon lumineux qui montait d'en bas directement tirait vers l'abîme le poids de son corps. Il lui semblait que le sol de la place, oscillant, s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait vers le bout.

[...] – Ma femme ! Ma femme ! cria Charles. Elle s'arrêta.¹⁰

Avec l'interrogation : « Pourquoi n'en pas finir ? » le narrateur nous fait entrer dans la conscience d'Emma. Le récit fait éprouver le vertige, tel qu'Emma le ressent, par la déconstruction de la perspective (la place, les pavés, le plancher) et la sensation d'attraction du vide. La narration intradiégétique souligne qu'au moment de mourir, le personnage ne s'inquiète pas de justifications ou de théorie : il s'agit seulement d'une attraction, d'une fascination engendrée par une nouvelle vision des choses. Le vertige lui fait perdre ses repères et elle est au bord de tomber quand la voix de Charles la ramène à la réalité qu'elle tente de fuir. Emma tombe ensuite malade pendant plusieurs mois et les médecins la soignent pour un problème nerveux. Elle est irrémédiablement brisée : Léon ne sera jamais Rodolphe, et elle ne peut plus se duper à s'absorber dans les soins à son mari et à son ménage. Elle traverse une période mystique mais ne fait qu'accomplir des gestes religieux sans en avoir le sentiment. Finalement sa ruine, parce qu'elle est un élément classique du pathétique romanesque qu'elle a lu si souvent, lui redonne vie et lui permet d'accomplir cet acte vraiment libre du suicide. Refusée par tous, et par Rodolphe, c'est en le quittant qu'elle prend sa résolution. Son projet n'est pas réellement délibéré, il se construit sur le chemin du retour. Son entraînement de lectrice lui sert pour devenir narratrice d'une intrigue qu'elle raconte en même temps qu'elle l'exécute, et le personnage met ici en abyme le rôle du narrateur et le travail de l'auteur :

La folie la prenait, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse il est vrai [...] Alors sa situation, telle qu'un abîme, se représenta. Elle haletait à se rompre la poitrine. Puis, dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse, elle descendit la côte en courant, traversa la planche aux vaches, le sentier, l'allée, les haies, et arriva devant la boutique du pharmacien. [...] La clef tourna dans la serrure, et elle alla droit vers la troisième tablette, tant son souvenir la guidait bien, saisit le bocal bleu, en arracha le bouchon, y fourra sa main, et, la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même. [...] Elle s'épiait curieusement pour discerner si elle ne souffrait pas. Mais non ! rien encore. [...] –Ah ! c'est bien peu de chose, la mort ! pensait-elle ; je vais m'endormir, et tout sera fini ! (pp. 347-349)

Bien qu'à la troisième personne, ce récit est celui des actes d'Emma tels qu'elle les voit et se les raconte, ainsi que le confirme le passage au monologue intérieur. Les choses semblent se faire d'elles-mêmes, la clef tourne toute seule, le bocal attendait là cet instant. L'apparente objectivité froide du récit par l'énumération des actions, loin d'en faire une analyse clinique,

⁹ Stendhal. *Le Rouge et le Noir*, p. 567.

¹⁰ Gustave Flaubert, *Emma Bovary*, pp. 238-239.

souligne l'empressement, la rapidité des gestes d'Emma. Par la suite, tout au long de sa lente agonie, le monologue intérieur offre au lecteur les états d'âme d'Emma, de l'interrogation pragmatique sur les effets du poison à ses questions métaphysiques sur l'échec de sa vie. La venue des docteurs permet au narrateur de décrire les symptômes de l'empoisonnement et de prendre un point de vue externe qui contraste les sensations décrites par l'héroïne avec leur manifestation physique. Cette alternance des points de vue est très fréquente dans les romans de suicidés, pour tenter de dire, au moment dernier, les raisons du geste et de percer les mystères de la mort qui approche. Emma refuse de s'expliquer de son geste à quiconque : seul le lecteur connaît ses motivations, et il pénètre ainsi activement dans l'intrigue, en observant les protagonistes du point de vue d'Emma. Lorsque sa conscience s'embrume, on passe à une narration extérieure qui rappelle le lecteur à la médiocrité paradoxale du personnage, comme dans la description de la réaction d'Emma à l'arrivée du prêtre :

Elle [...] parut saisie de joie à voir tout à coup l'étole violette, sans doute retrouvant au milieu d'un apaisement extraordinaire la volupté perdue de ses premiers élancements mystiques, avec des visions de bonté éternelle qui commençaient. [...] Elle allongea le cou comme quelqu'un qui a soif et, collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné. (p. 357)

Malgré tous ses efforts, ce n'est pas le repentir ni la force de sa foi qui fondent son élan mystique, mais la vision de l'étole violette, vignette indiciaire du rituel des mourants. L'apaisement moral est en fait une volupté, ses visions de bonté ont été décrites plus tôt dans le roman avec une ironie cinglante pour la naïveté d'Emma. Enfin, le baiser d'amour qu'elle dépose sur le corps du prêtre montre comment elle fond et confond le mysticisme, l'érotisme et l'amour. Pour accomplir cette déchéance et ce ridicule d'Emma, Flaubert décide, après plusieurs pages d'une agonie douloureuse où Emma semble atteindre à une certaine plénitude (« elle en avait fini, songeait-elle, avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient. », p.352), de lui offrir pour son dernier râle et son dernier instant de lucidité, la chanson grivoise de l'aveugle qui criait ses couplets au passage de l'Hirondelle, la voiture qui la menait à ses rendez-vous avec Léon. Emma rit, sensible à cette ironie qui la rappelle brusquement à la réalité d'une vie pitoyable à laquelle elle n'échappe donc pas même au moment de sa mort.

Moins ironique mais dans le prolongement de cette exploration de soi, on trouve le suicide de Anna Karénine, dans le roman de Tolstoï du même nom. Anna est une épouse et une mère, appartient à la haute société russe, et tombe éperdument amoureuse de Vronski, jeune ambitieux partagé entre les impératifs de ses sentiments et de sa situation sociale. Anna décide de prendre le train pour le rejoindre et savoir s'il la rejette définitivement. Pendant plusieurs pages, le narrateur omniscient décrit les préparatifs d'Anna, qui apparaît fébrile, empressée, oppressée à ceux qui l'entourent, mais dont le monologue intérieur révèle une grande acuité dans la perception de ses réactions et l'envie d'en finir. Elle se dédouble, s'observe, se commente. Arrivée sur le quai, elle se souvient de la première rencontre avec Vronski, à la gare de Moscou, alors qu'un homme venait d'être écrasé par un train :

Elle comprit ce qu'il lui restait à faire. [...] « là, se dit-elle, [...] là au beau milieu ; il sera puni et je serai délivrée de tous et de moi-même. » [...] Cependant, elle ne quitta pas des yeux le wagon, et lorsque le milieu entre les deux roues apparut, elle rejeta son sac, rentra sa tête dans les épaules et, les mains en avant, se jeta sur les genoux sous le wagon, comme prête à se relever. Elle eut le temps d'avoir peur. « Où suis-je ? Que fais-je ? Pourquoi ? » pensa-t-elle, faisant effort pour se rejeter en arrière. Mais une masse énorme inflexible, la frappa à la tête et l'entraîna par le dos. « Seigneur, pardonnez-moi ! » murmura-t-elle, sentant l'inutilité de la lutte. [...] et la lumière qui [...] avait éclairé le livre de sa vie [...] s'éteignit pour toujours.¹¹

¹¹ Léon Tolstoï. *Anna Karénine* , p. 809.

Anna culpabilise de son adultère et souhaite donc être délivrée de son crime. Mais elle utilise aussi son suicide comme un châtiment de Vronski : cet argument n'est pas utilisé par les autres suicidaires étudiées. De plus, son geste est impulsif : bien que souhaitant en finir, elle n'avait pas réfléchi au moyen de se tuer. Enfin, Anna est la seule à avoir peur, au point de regretter son geste au moment même où il s'accomplit, comme l'indiquent les mentions « prête à se relever », et « faisant effort pour se rejeter en arrière ». Son dédoublement la poursuit, et ce que son corps a fait son esprit le refuse, mais sans pouvoir agir, ni se l'expliquer : l'état de disjonction du personnage suicidaire, entre son envie de vivre et d'aimer et sa contrainte à mourir, entre le discours intérieur de ses sentiments et leur manifestation extérieure par les actes atteint ici son comble. Anna ne sait plus pourquoi elle agit, elle est un pantin désarticulé que le train attrape par ses ficelles et emporte : sa raison ne guide plus ses gestes, ils s'exécutent hors d'elle. L'introspection ne permet plus au personnage de justifier, ne serait-ce que pour lui-même, ses actes, mais se conclut dans une aporie : somme toute, aucun acte n'a de raison, de pourquoi, pas plus l'acte suicidaire qu'un autre. Le libre-arbitre et la volonté qui semblait caractériser le choix libre de l'acte s'effacent devant l'incompréhension du personnage pour lui-même. Ne reste qu'une vague conscience morale, héritée de l'interdit religieux, qui conduit Anna à en appeler au pardon divin, au-delà de toute explication rationnelle ou pragmatique.

Schnitzler propose dans *Mademoiselle Else* une narration intradiégétique à la première personne où la casse normale est réservée aux pensées de l'héroïne et les italiques entre guillemets aux paroles des autres personnages. Le lecteur est donc d'emblée enfermé dans la tête de l'héroïne. Pour sauver son père de la ruine, elle doit se montrer nue à un riche ami de la famille : la honte tant de l'acte que de ses pulsions exhibitionnistes la conduisent à des pensées suicidaires qu'elle résume avec la froideur d'une manchette « *Mystérieux suicide d'une jeune fille de la bonne société viennoise* » (p. 77). La narration ne dit pas à quel moment elle prend effectivement le somnifère « *peut-être ai-je déjà bu le Véronal...* » (p. 77). Les pensées prennent un ton mi-hallucinatoire mi-onirique où la narratrice oscille entre la satisfaction de pouvoir enfin en finir et la peur de la mort : « *j'ai bu du Véronal. C'est bien. Je vais mourir. Dieu merci...[...] sauve-moi Paul, je t'en conjure, je ne veux pas mourir.* » (p. 91). Else finit par s'endormir en rêvant qu'elle vole. C'est le premier de ces suicides du XXème siècle où la narration de l'acte oblitère ses conséquences et où la volonté de vivre est supérieure à celle de mourir. L'aimé doit devenir un héros et donc accomplir l'exploit, tel Orphée, de ramener la femme à la vie. Cet argument se déclinera dans le roman à l'eau de rose qui en fait même souvent le début de l'intrigue. La tentative de suicide ouvre le roman et permet l'intervention du sauveur. Une autre option narrative, plus puissante, se développera avec l'écriture naturaliste de la mort de Gervaise, dans *l'Assommoir*. Cette femme bonne pâte et énergique se défait tout au cours du roman, jusqu'à la mort de son mari alcoolique et dément et au départ de sa fille Nana. Abandonnée de tous, elle se laisse déchoir totalement jusqu'à ce qu'on la retrouve morte de faim et de froid dans la soupente d'escalier où elle s'était installée. La mort qu'elle appelait de ses vœux l'a enfin libérée, mais sans acte de sa part, car cela n'était pas nécessaire : il suffisait d'attendre son heure, sans plus prétendre être libre dans un monde qui vous broie.

Ainsi, de la tragédie antique au roman naturaliste, la mort féminine par suicide se fonde sur plusieurs éléments récurrents : le péché d'amour contre le devoir, le conflit entre histoire privée et histoire publique, le questionnement quant aux motivations de l'acte, souvent recherchées dans l'hystérie, cette folie de la femme qui l'aveugle à la raison et à ses devoirs et qui plonge le lecteur dans l'intimité de la pensée. Cependant, dans un monde où la liberté n'est qu'illusoire, l'impératif de mort devient dérisoire. Le XX^{ème} siècle poussera plus avant cette réflexion sur l'absurdité de toute décision humaine, sur la vacuité des discours de la morale et de la raison que la réalité humaine prend régulièrement en défaut. Dans un monde

agressif et incompréhensible, il y a finalement plus de courage à survivre qu'à mourir. L'acte de suicide, trop grandiloquent, trop convaincu de la valeur de la vie humaine disparaît au profit de l'enlisement du récit : si cette vie est absurde, si l'on ne peut se connaître soi-même, si l'on ne sait pourquoi on agit, alors il n'y a pas plus de raisons de vivre que de mourir ; reste comme dans le théâtre de Genet ou de Beckett, l'attente du moment final.

Entre parenthèses figure l'année de première publication.

Anhouil, Jean : *Antigone*. Paris, La Table Ronde, 1946.

Balzac, Honoré de : *Splendeurs et misères des courtisanes*. Paris, Gallimard, 1973. (1844)

Choderlos de Laclos, Pierre : *Les Liaisons dangereuses*. Paris, Pocket, 2000. (1782)

Flaubert, Gustave : *Madame Bovary*. Paris, Le Livre de poche, 1988. (1857)

Lafayette, Madame de : *La Princesse de Clèves*. Paris, Gallimard, 2000. (1780)

Racine, Jean : *Phèdre*. Paris, Pocket, 2004. (1677)

Schnitzler, Arthur : *Mademoiselle Else*. Paris, Le Livre de poche, 2001. (1924)

Shakespeare, William :

Hamlet. Paris, Aubier, 1959. (1600)

Romeo and Juliet. London, The Arden Shakespeare, 1993. (1595)

Stendhal : *Le Rouge et le Noir*. Paris, Pocket, 1990. (1831)

Tolstoï, Léon : *Anna Karénine*. Paris, Gallimard, 1994. (1878)

Tsvetaeva, Marina : *Vivre dans le feu, confessions*. Paris, Robert Laffont. 2005.

Zola, Emile : *L'Assommoir*. Paris, Pocket, 1990. (1877)