



# Sawt Al-Jamiaa

Semi-annual peer-reviewed academic journal

Published by:

Islamic University of Lebanon

- **Research Needs of the Lebanese Public Sector in Pedagogy**  
Dr. Maha SOURANI
- **Trois ans : désirs et relations triangulaires**  
Dr. Souha MOURAD
- **Une narration en trompe-l'œil dans *Les Apparences* de l'américaine Gillian Flynn et l'adaptation filmique de David Fincher : *Gone Girl***  
Dr. Yasmine-Marie KHODR



2016 A.D. | 1437 A.H.

Issue: Nine



# IUL

Islamic University of Lebanon

Université Islamique du Liban

الجامعة الإسلامية في لبنان

**صوت الجامعة**  
**Sawt Al-Jamiaa**





## صوت الجامعة Sawt Al-Jamiaa

Semi-annual peer-reviewed academic journal

Published by :

Islamic University of Lebanon

Issue Nine, 2016 A.D. / 1437 A.H.

Editor-in-Chief :

**Dr. Ali Mohsen Kabalan**

### **Address :**

**Islamic University of Lebanon**

Administration of « Sawt Al-Jamiaa » Journal

Khaldeh - Main Road

P.O.Box : 30014 - Choueifet - Lebanon

Tel. : +961 5 807711 - 807716 (6 Lines)

Fax : +961 5 807719

Website : [www.iul.com.lb](http://www.iul.com.lb)

E-mail : [iul@iul.edu.lb](mailto:iul@iul.edu.lb) / [ali.kabalan@iul.edu.lb](mailto:ali.kabalan@iul.edu.lb)



## Index

Research Needs of the Lebanese Public Sector in Pedagogy <b>Dr. Maha SOURANI</b> .....	7
<i>Trois ans</i> : désirs et relations triangulaires <b>Dr. Souha MOURAD</b> .....	29
Une narration en trompe-l'œil dans <i>Les Apparences</i> de l'américaine Gillian Flynn et l'adaptation filmique de David Fincher : <i>Gone Girl</i> <b>Dr. Yasmine-Marie KHODR</b> .....	55



# **Research Needs of the Lebanese Public Sector in Pedagogy**

**Dr. Maha SOURANI**

Lebanese University  
Faculty of Letters and Humanities

With continuous growth of internet and unprecedented socio-economic change, means of communication are reforming the educational fields on a global level to keep abreast with the latest generation of information communication technology (ICT), educational researches and public-private partnerships (Milanovic, 2010). However, a conflict between the barriers and facilitators of research was inevitable despite the fact that there are many non-governmental organizations (NGO's) and donors to provide funds for research. This conflict is accountable for the gap between research and its practical implications. Thus, to review some of the educational needs of the sectors involved in my work, this confirmation-inquiry paper raises the following questions :

1. Is there a need for global education : Systems of education and working mechanisms ?
2. What is the role assumed by international and regional organizations concerned with education in activating the educational mobility at the global and regional levels ?
3. Can educational studies that answer the local and international market's demands be set in order to serve the new generation and treat the unemployment crisis at all levels ?



## **Literature Review**

### **Research Function**

Research opens up new insights and innovations that benefit both those who invent or exploit new knowledge and the society as a whole. This leads to an improvement in efficient learning. Reid (2006, p. 2) defined research as « any systematic, critical and self-critical enquiry which aims to contribute to the advancement of knowledge. » Education can be thought of as involving the acquisition of understandings, attitudes and skills. Toope (2012) added that research is also about finding out, generalizing and furnishing a broad spectrum of principles. Thus, the instructor's function is shifting from being an exclusive teacher to being a pedagogic researcher who leads the classroom to function as a research laboratory.

Pedagogical research focuses on the process of educating and learning. It is tangible with the reality of the classroom, college lecture or laboratory (Kincaid & Pecorino, 2004). Research is also characterized by the drive of competence, confidence and enthusiasm that contribute to effective teaching. To conduct research, centers and programs are formed with the main goals of analyzing and improving the effective pedagogical practice (Whitty, Rowe, & Aggleton, 1994).

Among the facilitators that exist in the research context are funding from donors of all levels, private and public sectors. Nutley, Walter, and Davies, (2007) expressed the voices of the teachers who need time, guidance and opportunity to conduct research, as well as the possibility to put their research into practice in the domain of their teaching. This illustrated how research can be implemented in the curricula, pedagogical practices and all educational purposes. Then it is called a research with practical applications.

A barrier preventing research to be put into practice was the information of research-based knowledge which is restricted for the public to access. Only universities or academics who were authorized to enter the search engines of all articles could freely read whole articles without paying for them (Reid, 2006). Moreover, what was withholding the public from gaining access to this knowledge, was the lack of academic language that

could be too complex and technical for teachers to apply in their methods of teaching. In this context, educational research can be solely descriptive. This is a problem for practitioners as theory alone cannot be put into practice without specific methods (Van Braak & Vanderlinde, 2010).

A further barrier was secrecy and patenting. Reid (2006) stated : « Academic educational research too often lives in a different intellectual world from that of the practitioner lecturer and so the two areas rarely connect. Pedagogical research should be brought closer to the practitioner » (p.3). Thus the markets for higher education and research were still far from perfect, as they did not provide a spontaneous solution to these problems.

Akkari (2004) explained that educational research is only conducted within a region, while it should be integrated within the research networks on an international level. In order to aid the whole upcoming generation, The Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization (ALECSO), which works on a regional level which is the Middle East and North Africa, could make a difference to the needs of research in the pedagogic field. In fact, it can establish strong research programs and at the same time build strong and stable partnerships with international organizations like the United Nations for Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO).

Unfortunately, the Middle East is presently lacking in research and development for knowledge creation, having a very limited infrastructure when compared to Europe or the US. Research conducted in the Arab countries represented only a meager 0.1% with respect to the international score (World Bank, 1999), which was almost negligible.

At the national level, Lebanon housed many organizations that put a lot of effort into the encouragement of research. Among them is the Educational Center for Research and Development (ECRD), the National Council for Scientific Research (CNRS), and the United Nations for Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). With the help of Education Research and Foresight (ERF), UNESCO was entitled to offer strategic orientation leading the educational debate and reflection on important upcoming changes in the pedagogic field (Schenkler, 2012).

## **The Pedagogy Field**

Bernstein (2000) showed an interesting configuration that deepens the meaning of pedagogical relationships in global education. The current notion about teachers' primary function as Bartels (2003) argued, is the expansion of their context-specific knowledge and skills concerning teaching, students' ways of learning and language acquisition. Teachers in Lebanon perform for a multi-functional task of taking into consideration the difference in the socio-economic level of their pupils, and the various forms of methods of teaching to implement. Therefore, the Continuing Professional Development (CDP) program functioned as a workshop for these tutors (Bahous & Nabhani, 2010). But, Ponte (2005) held a critical view of workshops being given to teachers in the context of education action research.

The criticism pointed out the absence of a formal follow-up of teachers by the government. Lebanon, for example, lacks a controlled centralized requirement system. Bahous and Nabhani (2010) offered a solution to this problem by bringing teachers, together with university professors or other experts, to play an active role in educational research. In the end, every school developed its own global education curriculum independently-unfortunately missing the message of what global education is actually about.

The ideal balance of global education is one between knowledge and skills guided by ever-growing experience. Marshall (2007) proposed that one of the obstacles that schools face when trying to achieve the adaption and application of global education does not come from a misconception of the system or mechanism that is available to them; rather, it is the teacher's struggle to put it into practice. As a result, both educators and students feel powerless when facing global issues. Thus, Bahous and Nabhani (2010) concluded that teachers are lacking the integration of research in their profession which led to a deterioration of the educational progress.

## **Globalization**

Whitty et al. (1994) viewed the relationship between global education, the currently used curricula and pedagogy as very tense because it contrasts

as compared to other linked multi- disciplinary forms and the mixture between research and practice. As highlighted in BERA review, policy and practice in education to reach a democratic society, global education, international education and the education of going global are expanding like mushrooms in official and pedagogic discourses (Osler & Starkey, 2005).

To improve the current situation and level the present needs, there are countless developments in use and still new ones are being constructed to apply in each unique environment with its own factors. One such example is the development of global dimensions in the curricula of schools launched in 2000 (cited in Marshall, 2007). Students face problems on a global level the handling of which can be taught through coming up with the right solutions.

The reason there is a need for global education is that dimensions connect the future with the past and with the present. These « include four issue areas : wealth and poverty, human rights, peace and conflict, and the environment » (Marshall, 2007, p.357). Marshall also showed that the process dimension is about the personal and social level in skills in the context of a holistic and democratic approach.

Numerous textbooks and media presentations appeared between 2001 and 2006 that discussed the global dimension of the education of citizenship, in consideration of the different operating mechanisms that schools handle choosing one or a combination of these curricular and extracurricular parts. Many methods can be used to develop a global dimension in school. Figure 6 (see appendix A) shows this concept clearly suggesting several ways to achieve and adapt a global education and therefore propel students well-equipped into the world.

### **Educational Working Mechanisms**

An example of a working mechanism that international or regional educational organizations can use to attain global education is the Global Education Initiative (GEI) model. Cassidy (2012) proved that the GEI model is an approvable systemic framework for planning and analyzing partnership initiatives.

The first steps that are needed to start this mechanism are shown in component 1, 2, and 3 (see appendix A, figure 7). Core values and objectives are essential to form the base line, while vision and goals serve for the frame that outlines the prospective needed to reach. Without organizational readiness, all attempts to build up a working mechanism will be in vain if there are no rules or preparations made ahead that fluently match each step with the following (Cassidy, 2012). Then, components 4 and 11 function as the glue holding. They supervise the initiative of the first three components to keep focused to stay on track.

Leadership, governance and decision-making make sure that the objective views of the process are ensured and also that there is no speaking of side trailing of the main goals to be reached. Providing motivation and the means to work also entails leadership and governance. Cassidy (2012) noted that components 5, 6, 7 and 8 are responsible for an effective management to maximize the benefits. Management is needed to direct the workers into producing. Planning is needed to lead the work in good ways, communication is needed for all members to be aware of the current situation and not to be left out, and so that there is no possibility for an error to occur that would hold up anything.

Components 9 and 10 together are the heart of the GEI model. They form an effective alignment between knowledge and skills so that the quality of education can be improved. The partners mentioned as « other partners » come from the private and the public sectors, where they play a role in enhancing and advancing the educative systems. Component 12 represents the results from this whole mechanism, which is the globalization of the next generation.

### **The Role of ICT**

Another model of a working mechanism is a standards-based education system change model. Relations are drawn between the civic educational society with the public and private sector, NGOs and universities. The main product is knowledge, skill and social outcome which in return generate a positive effect on the international and local private sector and donors. Hence, what is injected in input, effort and costs generates global awareness and skills that come out to positively strengthen the original partners that are

responsible for this injection (see Appendix A, figure 8). A complete circle that keeps the society thriving and improving. However, the difference is great between advanced countries in which global educational systems are all set and put into practice and that of the less advanced countries in which the means are lacking or with an unfavorable environment that prevents growth or obstructs technological advancements (Cassidy, 2012). The contribution of Information Communication Technology (ICT), as shown before in figure 2 and 3, is essential for the cycle of globalization of the educational operation to be complete. This means that the information capacity that is received and dealt with by student is facilitated in size, variety, efficiency and speed in an innovative way.

Also ICT based resources can be easily and efficiently created and adjusted by the teacher according to specific and required purposes of the course that is taught (Bakhtiari & Shajar, 2011). Even the medium is transformed in such a way that time and place do not play a role anymore. It is not far sought that in countries such as Lebanon where ICT is not facilitated according to schools' or universities' needs, globalization of the curriculum or the educational operation is suffering and staggering. This is the gap that is created between the advanced countries and the less advanced ones, leaving technology to brand a scar on the innovation of pedagogy in the educational realm (Istifci, Lomidazde, & Demiray, 2011).

Thus, technology can be used pedagogically in all activities that are in demand inside the curriculum. Pedagogy is set up to provide experiences and insights that finally lead to education. As e-learning changes the teacher-student role progressively, research projects founded all over the world are set up to cooperate in distance learning.

### **Public and Private Sector**

Another way to affect the educational operation positively at the practical stage is through the help of the public and private sector. The ideal situation is that both collaborate and contribute in harmony to fulfill the research needs of the civic society. In the context of structural adjustment, Verger (2012) looked at the government as lacking the capacity to respond to the educational demands. This led to a massive privatization of education which generated both positive and negative consequences.

One of the privatization policies such as the introduction of school fees led to a decline of education expansion and thus affected the poorest of people. Add to that, one of the positive effects as considered by many donors was the improvement in quality and also by providing internships and funding for student mobility; thus playing a leadership role (Verger, 2012).

The public sector such as the government should see the private sector as beneficial partners instead of an opponent that forms a threat. The public interest is far from the mind of science and scholarship, as its scientists and scholars are continuously preoccupied with communicating within their own system, atmosphere and scholarly communities instead of responding to the social needs of present times and future ones (Toope, 2012). That is why there is so much need for leadership, governance and decision making as shown before in figure 2 component 4, as well as a solid organization which represents component 3 in the same figure.

Consequently, universities reached beyond their own community and institutions to create new alliances, partnerships and initiatives of shared purpose with the goal to invest in the civic society. Then it is the turn of the private sector such as business leaders on the international or regional educational front to make a difference and finance education commitments, to ensure success (Enders & Jongbloed, 2007). Then the golden square (see Appendix A, figure 4) can be united not only in theory, but also in practice.

Ideas and plans to reform higher education in Lebanon was the use of community colleges, vocational school, micro-credit projects, etc. (Baasiri El Hariri, 2007). These plans were furthermore assisted by the cooperation of the UNESCO in Beirut with the Education Research Institutes Network (ERI-Net) to share the research findings based on regional studies conducted in 2011. This was to compare and analyze the development of educational policies throughout the region so that new adapted, developmental and practical policies per region can be formed to act upon (Schenkler, 2012).

Therefore, to reform a curriculum is to aim at enhancing the quality of teaching and learning. It is not sufficient to install some computers and software after which teachers as well as students are supposed to be fully immersed and integrated in using ICT to perform research.

As a consequence, teachers need to be developed and open to change (Borko & Putnam, 1995, 1996; Bransford & Schwartz, 1999). Only then will teachers understand and appreciate the value of technology integration in their field of education. They will be opened up to other beliefs that will have a positive impact on students' learning, thus leading to a reform over a period of time (Richardson & Placier, 2001; Sandholtz, Ringstaff, & Dwyer, 1997).

### **Methodology**

The methodological approach selected for any research needs to be relevant to the specific demands and constraints of the subject and elicit the optimum data and insight from the available sources (Burns, 2010). I adopted a confirmatory survey study. This study was conducted using an ICT medium to reach teachers and students that are familiar with the usage of modern technology. A questionnaire (see Appendix B) was set to have a glimpse on whether students from public institution, who are familiar with ICT, were able to conduct research as mentioned in question three, or to discover what the barriers could be for not conducting research as shown in questions two, four and five. The rest of the questions were meant to have a vision of how students view the future of research in Lebanon, the role of pedagogy in research and the role of research in the curriculum.

Participants of this study represented a convenient sample of students (350) from the faculty of Letters at the Lebanese University. This research is formal because it consisted of a systematic plan, a research hypothesis, and an academic approach. It was open as in the sense that participants knew they were participating in a study, and it was randomized as participants were not selected by age, gender, academic level or profession.

The data were collected through a questionnaire consisting of closed and open questions all in all seven questions. The medium used was the internet; Facebook along with the Android steered program, WhatsApp on Smartphone. Then pie charts were formed, of which the percentages were revealed. Through Microsoft Excel a graph was made to define the correlation between the usage of research and academic sources.



### **Analysis of Data**

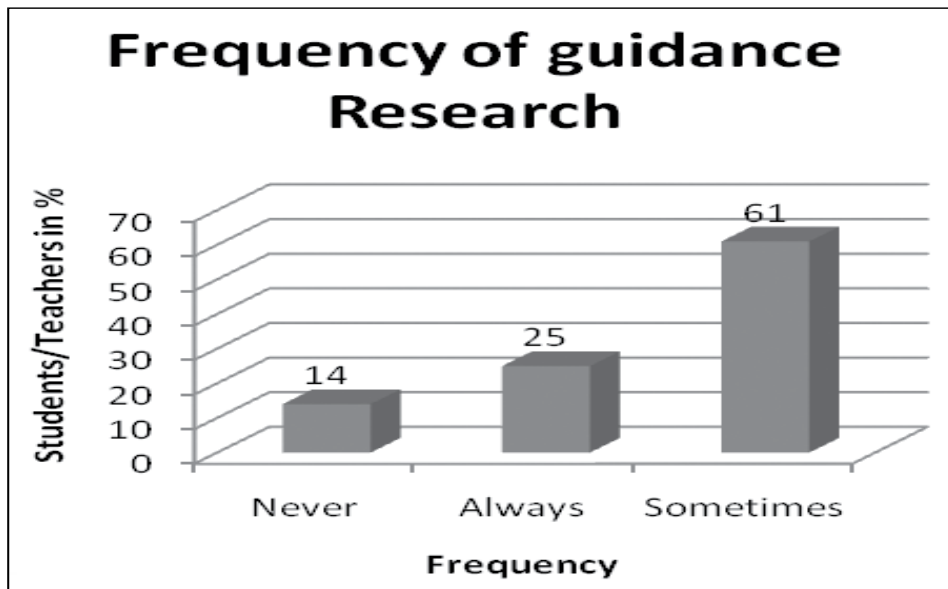
- This study aimed at proving the importance of research in the educational field at the Lebanese University. In this context, a questionnaire was administered through an ICT medium (as mentioned earlier) to reach students who are technology-savvy and collect enough data. Descriptive analysis was carried out to involve the representation and interpretation of diagrams. The research raised the following questions :

1. Is there a need for global education : Systems of education and working mechanisms ?

2. What is the role assumed by international and regional organizations concerned with education in activating the educational mobility at the global and regional levels ?

3. Can educational studies that answer the local and international market's demands be set in order to serve the new generation and treat the unemployment crisis at all levels ?

- The questionnaire was a helpful tool to know how effective research is in education on Lebanese University students who are seeking a Bachelor degree of arts at the department of English language/literature.



*Fig.1 : Instructors offering guidance to students to conduct research.*

The results that are shown in the statistics show remarkable data. To begin with figure 1, concerning the question if an instructor guides a student to conduct research yielded a 61% for *sometimes* and a 25% for *always*. This shows that instructors are most of the times willing to offer guidance than the slight 14% of those who are never willing to do so.

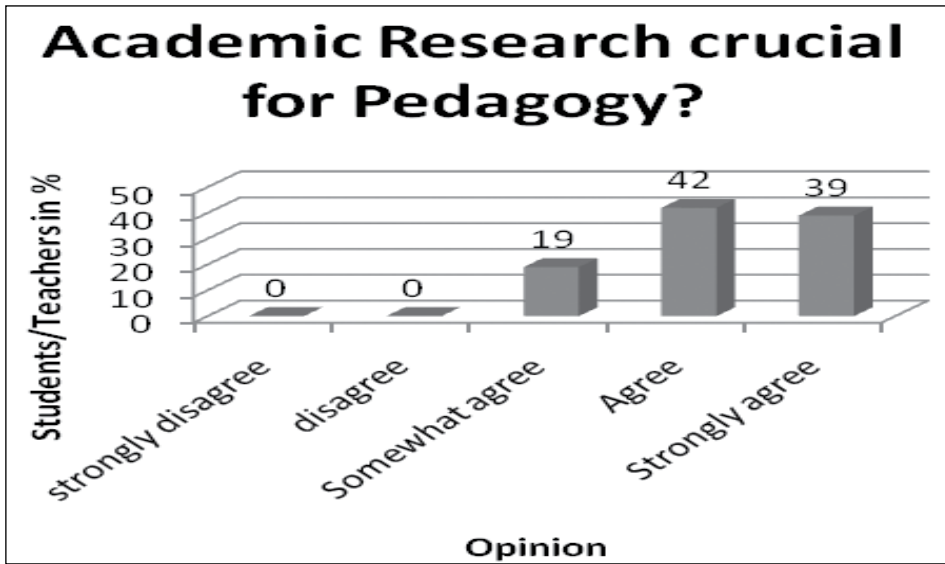


Fig.2 : Academic research being crucial for pedagogy.

In response to the question whether scholarly research is a necessary condition for good pedagogy or not, figure 2 implies that a majority of 42% *agree* while 39% *strongly agree* overpowering the *somewhat agree* that is a mere 19%. Such results reflect the theories of the following : Akkari (2004) Nutley, Walter, and Davies (2007); Toope (2012); and Schenkler (2012). They assumed that pedagogy research is not restricted to academic journals, it is rather an essential obligation to all college instructors and a necessary condition of perfect pedagogy.

Moving to the next figure 3, the frequency of the conduct of research by students or teachers is laid out. It shows that the majority is surprisingly high compared to previous estimation that research is not conducted that much in practice, which is a 53% for *occasionally* and a 33% for *several times* per week against the 14% for *never*.

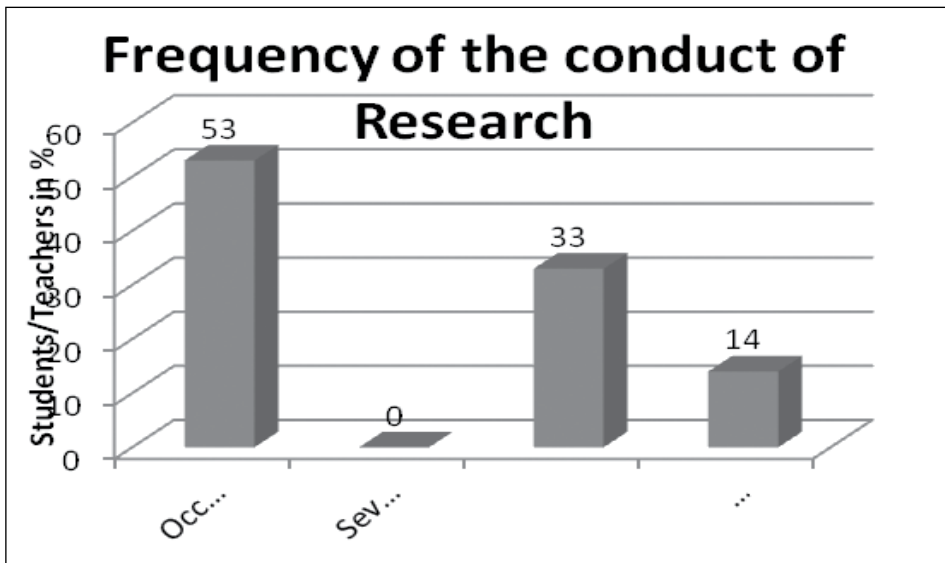


Fig.3 : Frequency of conducting research.

The following figure draws out the different sources that students or teachers use when conducting research. Ebesco, Elsevier and Jstor are academic sources, while ‘others’ imply sources as Google, Wikipedia and other biased or unreliable academic sources.

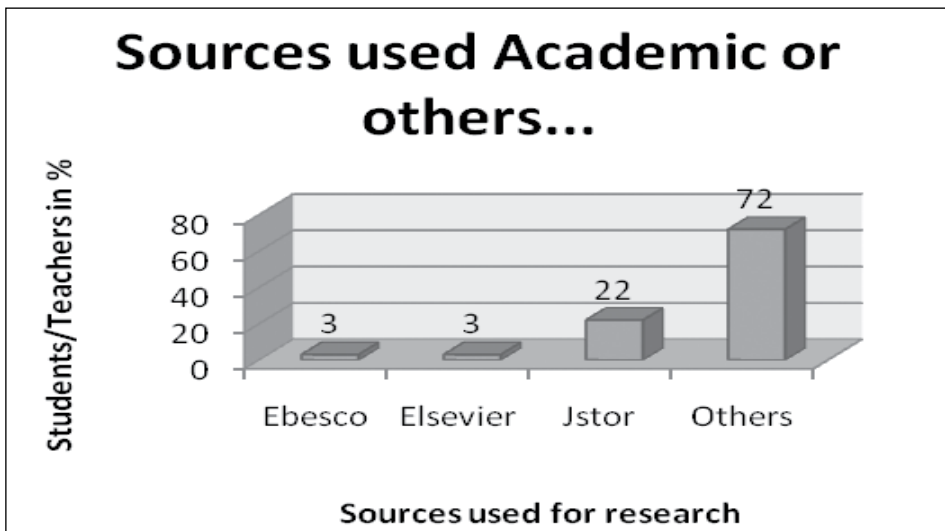


Fig.4 : Familiarity with database.

Finally figure 4 is an exposition of specific reasons that limits students or teachers to access information to conduct research. With the several similar types of restrictions that limit the access to the conduct of research for which the participants voted, altogether being patency, copyright, secrecy, restriction of information, and purchasing of articles, show a 95%. Only 5% face trouble with the technical and complex language. This meets with : World Bank (1999); Ponte (2005); Reid (2006); Marshall (2007); Van Braak and Vanderlinde (2010); Bahous and Nabhani (2010). They supposed that barriers such as funding from donors, restriction of information for public to access, secrecy and patenting prevent research to be put into practice.

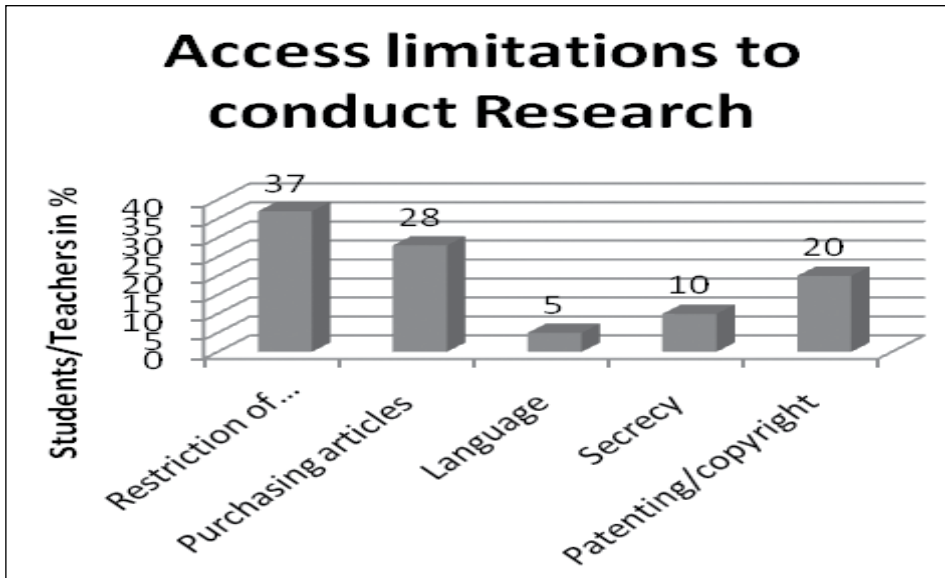


Fig.5 : Problems aced while researching.

On the whole, this study presented the need for a follow-up and control of the professional development of teachers, and the guidance of students so that both parties are motivated and assisted into the conduct of educational research. This will have a positive impact on the whole educational process, if educational research is performed on pedagogical issues like reformation of curricula, methods of self-improvement, quality of teaching, learning and so on.

Teachers should, also, digitalize more and be technically integrated to keep up with students' knowledge and manner of study, as education is globalized due to the rapid growth of the ICT domain. In all educational institutions, all being public or private, should provide both parties with a sufficient access to academic sources to have reliable information as a literature review for their researches.

Furthermore, guidance for students in the form of well-equipped instructors and for teachers from the part of well integrated mandate of the government should be provided so that they know how to perform research. As shown in the discussion, students at the Lebanese University are digitalized enough and perform research on their own, but have no idea what academic sources are and how the structure of conducting a research looks like.

Lastly, educational research in all pedagogic fields that have close ties with the public sector, private sector and civic society holds needs as well as benefits for all mentioned parties. Those needs need to be nurtured in order to grow, and to reap the benefits afterwards. This is the task of the golden square and all educational institutions.

## **Conclusion and Recommendation**

Education, innovation and knowledge are key drivers in the world economy. So to build a nation and a future together, researchers/teachers can do that via education. All parts of the golden square are equally responsible for maintaining the quality and advancement of the educational process. This advancement can only be guaranteed by educational research. Teachers are pushed and aided to perform research as well, this can be made possible with the help of university professors or other experts. Researchers should have the financial aid and the space to conduct their research properly. Donors can make it possible-being part of the financial aid.

When it comes to the use of ICT, universities and schools should intensively integrate it in their curriculum to replenish the update of the globalized pedagogic methods. Also to meet the new standards by

which the youth nowadays measure themselves to. Thus, new systems and working mechanisms according to each situation should be invented through research to fit the global demands and the civic society's needs.

Eventually, the role of international and regional educational organizations is to lead, govern and direct the whole process from research to practically put a mechanism in use. Therefore, the UNESCO and other nonprofit organizations play a role in Lebanon's education and process in advancing the research needs along with setting up various projects so as to address youth unemployment. Moreover, regional organizations such as ALECSO is working hard to enhance the ability to set up strong research programs along with making stable partnerships with the UNESCO.

Beside the international level, the CERD works on a national level in Lebanon to put the policy that was created and reformed into practice. Educational studies were set up to meet the demands of the labor market on a local and international level. They suggest that the parallel cooperation and relationship between universities and educational research are indispensable.

Utmost best, Lebanon with its multilingual background should do its best to keep the graduates motivated and supported to conduct educational research. This can be done with the commemoration of the donors at all levels, the public and the private sector. Furthermore, the government should set up formal follow-ups of teachers to push them into research and to improve their skills and knowledge. Only then will the pedagogical field be nurtured and supported to grow and benefit the whole society.

## References

- Abou-Assali, M. (1995). *New Curriculum*. Retrieved from <http://www.crdp.org/CRDP/French/projets/projets.asp>
- Akkari, A. (2004). Education in the Middle East and North Africa : The current situation and future challenges. *International Education Journal*, 5 (2), pp.144- 153. <http://dx.doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.92149-4>
- Bahous, R. & Nabhani, M. (2010). Lebanese teachers 'views on 'continuing professional development'. *Teacher Development : An International Journal of Teachers' Professional Development*, 14 (2), pp.207- 224.
- Bakhtiari, S., & Shajar, H. (2011). Globalization and education : Challenges and opportunities. *International Business & Economics Research Journal (IBER)*, 5(2). Retrieved from <http://journals.cluteonline.com/index.php/IBER/article/view/3461>.
- Bartels, N. (2003). How teachers and researchers read academic articles, *Teaching and Teacher Education*, 19, pp.737–753.
- Bernstein, B. (2000). *Pedagogy, Symbolic Control and Identity : Theory, research critique*. Oxford : Rowman & Littlefield Publishers.
- Borko, H., & Putnam, R. T. (1996). Learning to Teach. In D. C. Berliner & R. C. Calfee (Eds.), *Handbook of Educational Psychology*, New York : Macmillan, pp.673-708.
- Braak, van, J., & Vanderlinde, R. (2010). The gap between educational research and practice : views of teachers, school leaders, intermediaries and researchers. *British Educational Research Journal*. 36 (2), pp.299-316.
- Bransford, J. D., & Schwartz, D. L. (1999). Rethinking transfer : A simple Proposal with Multiple Implications. In A. Iran-Nejad & P. D. Pearson (Eds.), *Review of Research in Education*, Washington, DC : American Educational Research Association, pp.61-100.
- Burns, A. (2010). *Doing Action Research in English Language Teaching : A Guide for Practitioners*. New York : Routledge.

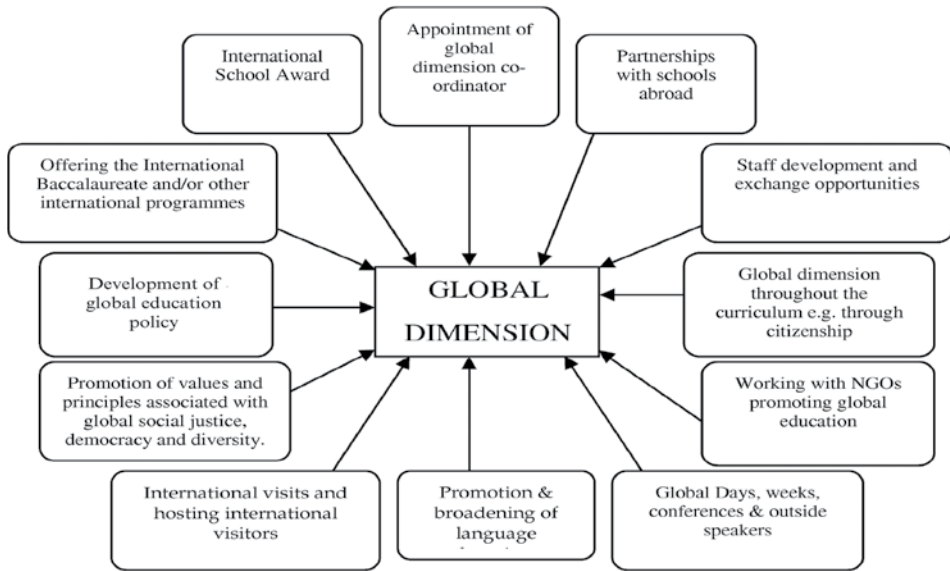
- Cassidy, T. (2012). *The Global Education Initiative (GEI) model of effective partnership initiatives for education*. Retrieved from [http://members.weforum.org/pdf/GEI/GEI\\_model.pdf](http://members.weforum.org/pdf/GEI/GEI_model.pdf)
- CERD. (2012). [Web log comment]. Retrieved from <http://www.crdp.org/CRDP/French/projets/projets.asp>
- CNRS. (2011). [Web content]. Retrieved from : [http://www.cnrs.edu.lb/index.php?option=com\\_content&view=article&id=79:grant-research-program-2011.html](http://www.cnrs.edu.lb/index.php?option=com_content&view=article&id=79:grant-research-program-2011.html)
- Enders, J. & Jongbloed, B. (eds.). (2007). *Public-Private Dynamics in Higher Education : Expectations, Developments and Outcomes*. Bielefeld : Transcript Verlag.
- Istifci, I., Demiray, U., & Lomidazde, T. (2011). An effective role of E-Learning technology for English language teaching. *Turkish Online Journal of Distance Education-TOJDE*, 12(4), pp. 201-211. Retrieved from [http://tojde.anadolu.edu.tr/tojde45/articles/article\\_12.html](http://tojde.anadolu.edu.tr/tojde45/articles/article_12.html)
- Kincaid, S., & Pecorino, P. (2004). *Ethical issues in pedagogical research*. Retrieved from : <http://www.qcc.cuny.edu/socialsciences/pppecorino/Profession-Education-ethical-issues.html>
- Marshall, H. (2007). Global education in perspective : Fostering a global dimension in an English secondary school. *Cambridge Journal of Education*, 37(3), pp.355-374.
- Milanovic, M. (2010). The changing role of the English language, *Literacy Today*. 63, p.6.
- Nutley, S. M., Walter, I. & Davies, H. T. O. (2007). *Using Evidence : How Research can Inform Public Services*. Bristol : Policy Press.
- Osler, A. & Starkey, H. (2005). *Changing Citizenship : Democracy and Inclusion in Education*. New York : Open University Press.
- Osler, A. & Vincent, K. (2002). *Citizenship and the Challenge of Global Education*. UK : Trentham Books.
- Ponte, P. (2005). A critically constructed concept of action research as a tool for the professional development of teachers. *Journal of In-Service Education* 31 (2), pp.273-296.
- Reid, N. (2006). *Getting started in pedagogical research in the physical sciences*. Retrieved from [www.heacademy.ac.uk/physsci](http://www.heacademy.ac.uk/physsci)



## *Research Needs of the Lebanese Public Sector in Pedagogy*

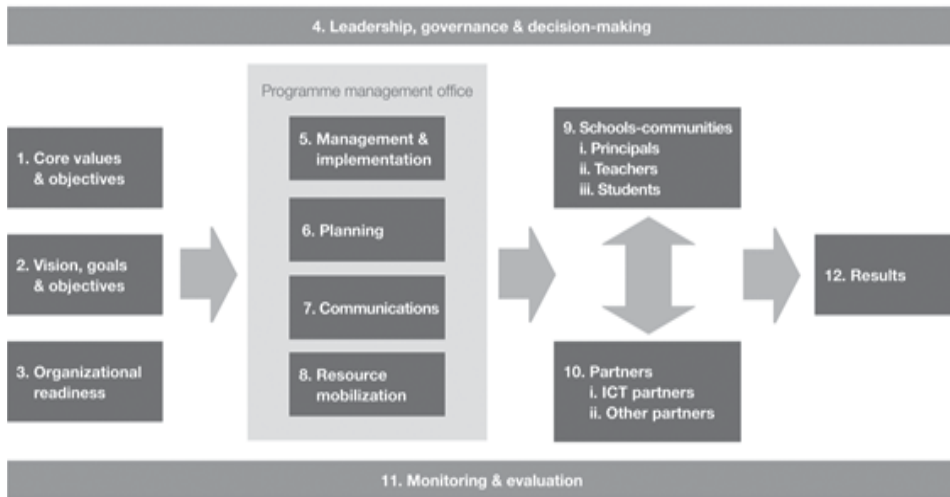
- Richardson, V., & Placier, P. (2001). Teacher change. In V. Richardson (Ed.), *The handbook for research on teaching*, 4th ed., Washington, DC : American Educational Research Association, pp.905-947.
- Sandholtz, J. H., Ringstaff, C., & Dwyer, D. C. (1997). *Teaching with Technology : Creating Student-centered Classrooms*. New York : Teachers College Press.
- Schenkler, D. (2012). *Education policy & reform*. Retrieved from [www.unescobkk.org/education/epr/browse/1](http://www.unescobkk.org/education/epr/browse/1)
- Toope, S. (2012). *Strengthening education and research connectivity between Canada and Asia : Innovative models for engagement*. Retrieved from <http://www.ceocouncil.ca/wpcontent/uploads/2012/08/Strengthening-education-and-research-connectivity-betweenCanada-and-Asia-Stephen-Toope.pdf>
- Vanderlinde, R., & Van Braak, J. (2010). Implementing an ICT curriculum in a decentralized policy context : Description of ICT practices in three Flemish primary schools. *British Journal of Educational Technology*, 41, pp.139-141.
- Verger, A. (2012). *Framing and selling global education policy : The promotion of public & private partnerships for education in low-income contexts*. Retrieved from [http://educationanddevelopment.files.wordpress.com/2008/04/ppps\\_jep.pdf](http://educationanddevelopment.files.wordpress.com/2008/04/ppps_jep.pdf)
- Worldbank. (1999). *Education in the Middle East & North Africa : A strategy towards learning for development*. Retrieved from <http://www.worldbank.org/education/strategy/MENA-E.pdf>
- Whitty, G., Rowe, G., & Aggleton, P. (1994). Subjects and themes in the secondary school Curriculum. *Research Papers in Education*, 9 (2), pp.159-181.

## Appendix A



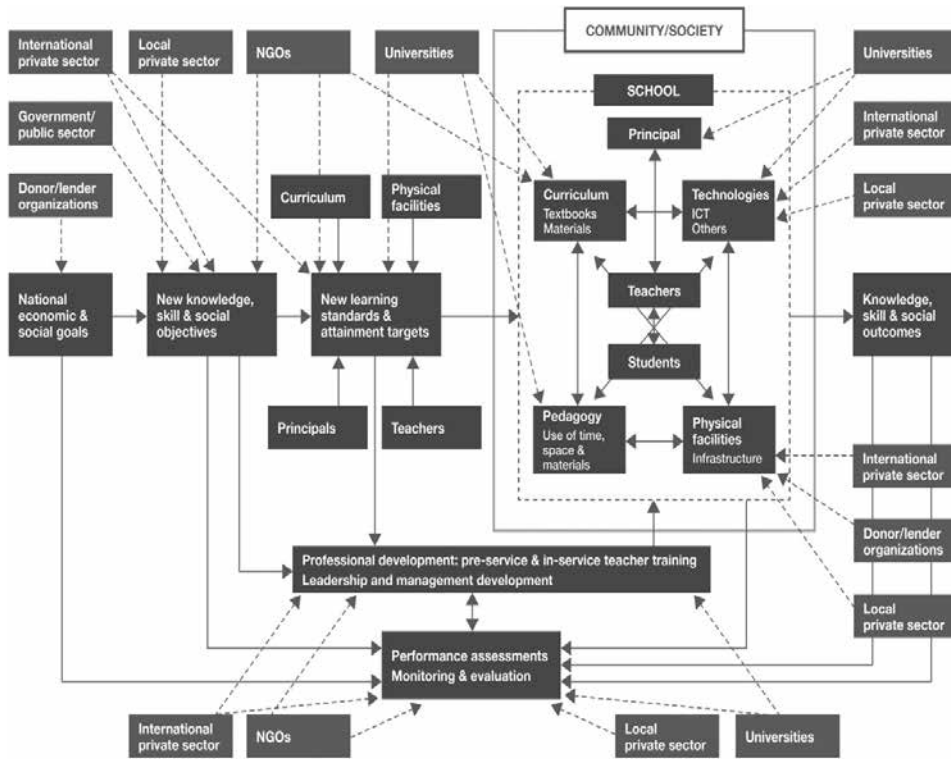
**Figure 6 : Variety of methods of cultivating global dimension in the educational field (Marshall, 2007, p.361).**

**Figure 1: The GEI model of effective partnership initiatives for education**

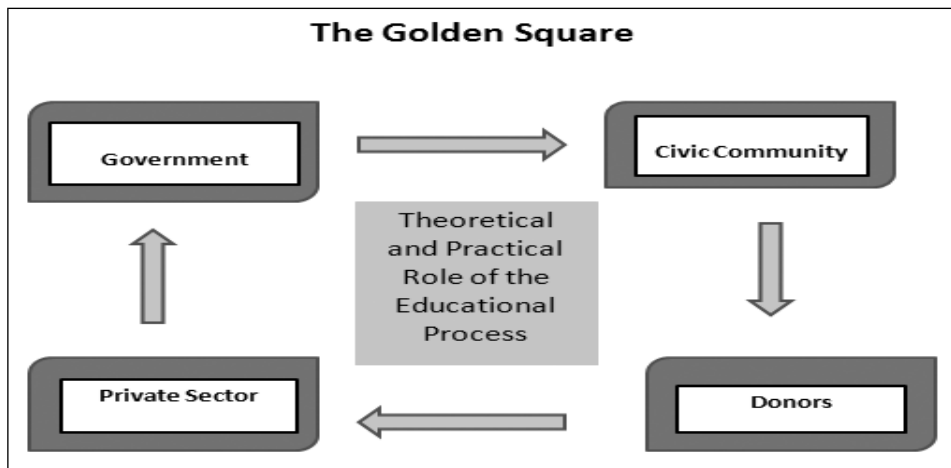


**Figure 7: The Global Education Initiative GEI Model showing an effective working mechanism for education (Cassidy, 2012, p. 2).**

*Research Needs of the Lebanese Public Sector in Pedagogy*



*Figure 8 : The roles that partners play in the education field and around it (Cassidy, 2012, p. 23).*



*Figure 9 : The golden square uniting the four social forces.*

## Appendix B : Questionnaire

*This questionnaire is a helpful tool to know how effective research is in education on public university students as well and whether it is achieving the desired goal or not.*

*Fill out the questionnaire following the instructions below :*

- *Tick the box next to the information you find most appropriate to you.*
- *Take your time, and read carefully the question before you answer.*

1. I believe scholarly research is a necessary condition for a good pedagogy.

- Strongly agree
- Agree
- Somewhat agree
- Disagree
- Strongly disagree

2. Do instructors offer necessary guide to their students to conduct a research ?

- Always
- Sometimes
- Never

3. How often do you make a research ?

- Occasionally
- Several times per day
- Several times per week
- Never

*Research Needs of the Lebanese Public Sector in Pedagogy*

4. Choose the database you are most familiar with.

JSTOR

EBESCO

CIAO

GALE Group

ELSEVIER

Other. Specify : .....

None of them

5. Identify the problems you face while researching.

Restriction of information

Purchasing articles

Language

Secrecy

Patenting and copyright

Other. Specify : .....

6. What are the perceptions of the role of educational research in Lebanon in the future ?

7. Why should universities develop high level research capability in some pre-service teacher education graduates ?

# **Trois ans : désirs et relations triangulaires**

**Dr. Souha MOURAD**

Université Libanaise  
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

## **Les personnages**

Le vieux Laptev : il a 90 ans et possède une grande mercerie. Il a trois enfants : Nina, Fedor et Laptev.

Nina : soeur cancéreuse de Laptev, visitée par Julie.

Fedor : frère de Laptev qui habite à Moscou.

Laptev : personnage principal, mari de Julie.

Serge Borissytch : père de Julie; médecin du village.

Grégoire Panaourov : mari de Nina qui épouse une seconde femme, Joséphine Iosiphovna Milan. Il a deux fillettes du second lit : une a 5 ans; une a 3 ans.

Alexandra : la fille aînée de Nina et de Grégoire; elle a 10 ans.

Lydie : la benjamine de Nina et de Grégoire; elle a 7 ans.

Pauline Nicolaevna : professeur de musique; ancienne amante de Laptev; femme d'Iartsev.

Iartsev : ami de Laptev; époux de Pauline.

Kotchevoï : orphelin; ami de Laptev.

## **Introduction**

J'ai toujours été intéressée par la lecture des ouvrages des auteurs russes. Ils ont l'habileté de décrire, à travers un échantillon de personnages

### *Trois ans : désirs et relations triangulaires*

dont les prénoms sont russes, des types humains transcendant l'espace et le temps. Ils se distinguent par leur pouvoir de saisir l'essence des individus, voilà pourquoi leurs livres gardent une valeur même lorsqu'ils sont traduits. En outre, ils laissent aux lecteurs la joie de déduire le message qu'ils dissimulent avec dextérité dans leurs écrits. En évitant d'être des moralisateurs, ils dotent leurs ouvrages d'une profondeur non pesante.

Cette légère profondeur est ressentie en lisant *Trois ans*<sup>(1)</sup> peignant un mariage sans amour entre le riche Laptev et la jeune Julie, un événement assez courant dans la vie quotidienne. L'amour de Laptev pour Julie n'est pas partagé. Ce qui unit ces deux conjoints c'est qu'ils ont été élevés dans des familles monoparentales privées de la présence maternelle. Mais la mère, pour les garçons et les filles, est un important facteur d'équilibre psychique et une grande protectrice de la dignité. La problématique de cette étude consiste à savoir si l'absence maternelle influe négativement sur le comportement, le caractère et la santé psychique des fils et des filles. Ce récit de Tchekhov<sup>(2)</sup> soulève plusieurs questions : un mariage conclu sans amour peut-il durer ? L'amour inexistant avant le mariage peut-il naître après la métamorphose des conjoints ? Quelles sont les modalités de ce changement ?

La lecture du récit *Trois ans* retient l'attention puisque les deux éléments du titre (le temps et le nombre trois) y occupent une place prépondérante. En effet, le vieux Laptev a trois enfants : Nina, Fédor et Laptev. Nina enterre trois de ses enfants avant de mourir. Trois présages négatifs annoncent sa mort : la glace brisée, le samovar qui ronfle et une souris sortant de son soulier. Laptev connaît trois femmes : une actrice, un professeur de musique (Pauline) et une villageoise (Julie); il se marie avec cette dernière qui pourtant ne l'aime pas. Iartsev, qui a trois ans de plus que son ami Laptev, épouse Pauline. Un troisième couple est mentionné dans ce récit : il est formé de Grégoire Panaourov et de Nina. Cette récurrence

(1) Tchekhov, Anton, *Nouvelles et récits VIII, Trois ans*, Paris, Éditions Rencontre, 1965.

(2) Tchekhov, Anton, né le 29 janvier 1860 à Taganrog (Russie) et mort le 15 juillet 1904 à Badenweiler (Allemagne), est un écrivain russe, principalement nouvelliste et dramaturge. Il publie entre 1880 et 1903 plus de 600 œuvres littéraires.

du chiffre trois nous pousse à chercher son symbolisme. N'a-t-il pas une interprétation sexuelle ?

Trois ans après son mariage avec Laptev, Julie avoue son amour à son mari. Le temps est important dans ce récit surtout qu'il engendre des changements. Les souvenirs de la maison paternelle jouent un rôle non négligeable dans la vie des descendants des familles privées de la présence maternelle. Ils recèlent des complexes contrariant l'équilibre du mariage de Julie et de Laptev. L'effet négatif d'un passé décevant est-il incurable ? Comment la confrontation du passé aura-t-elle lieu ? Ce qui nous captive dans ce récit, c'est de savoir si l'effort personnel fourni pour se délester du poids des complexes va réussir en entraînant l'évolution psychologique positive des personnages. Il s'avère que l'analyse psychanalytique est la plus apte à saisir la tentative équilibrante au niveau psychique.

Nous avons choisi comme titre pour cette étude *Trois ans : désirs et relations triangulaires* car il existe chez Laptev de multiples désirs mimétiques. En outre, les relations triangulaires sont remarquables dans le récit en question. Il y a trois types de relations : la relation entre Laptev, l'ombrelle et Julie; la relation entre Laptev et ses parents; la relation entre Julie et ses parents. Cela favorise la division de l'étude en deux parties : I- les désirs triangulaires et II- les relations triangulaires. Les rapports entre les parents et leurs enfants ont des effets contradictoires. Ils peuvent soit les pousser vers la gloire, soit faciliter leur chute vers l'enfer des complexes. L'analyse des différents aspects et des multiples conséquences de ces relations sera l'objectif visé non seulement dans cette étude mais dans des études suivantes. Aucune étude ne répétera les idées exprimées dans la précédente et pourtant toutes pivotent autour de tels commerces. L'âme humaine est assez complexe.

## I- Les désirs triangulaires

Selon René Girard, l'homme a besoin d'une autre personne (le médiateur) pour lui indiquer l'objet de son désir<sup>(1)</sup>. Il appelle un tel désir, le désir mimétique ou bien le désir triangulaire. Différents exemples du désir

---

(1) Girard, René, Avant-propos, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset, collection Pluriel, 2000.



### *Trois ans : désirs et relations triangulaires*

mimétique apparaissent dans *Trois ans*. Le remarquable c'est que tous ces exemples ont le même sujet : Laptev, le personnage principal. Les désirs triangulaires de Laptev ne visent pas le même objet mais relèvent souvent de la même médiation interne<sup>(1)</sup>.

Le récit de Tchekhov *Trois ans* s'ouvre et se termine sur des désirs mimétiques, ce qui lui donne une structure bouclée suggérant le cercle vicieux dans lequel tourne Laptev tant qu'il est soumis aux autres faute d'avoir confiance en lui-même. Le voici attendant patiemment la sortie de Julie Sergueevna de l'église :

*« L'office se termina; les gens sortirent. Laptev examina attentivement les silhouettes sombres. Déjà le carrosse de l'archevêque était passé, les cloches s'étaient tues, un à un les lampions rouges et verts du clocher s'éteignirent – on avait illuminé à l'occasion de la fête paroissiale – et les gens sortaient toujours, sans se presser, en bavardant, faisant halte sous les fenêtres. Mais voici qu'enfin il entendit une voix connue, son coeur se mit à battre violemment et le désespoir s'empara de lui parce que Julie Sergueevna n'était pas seule, mais en compagnie de deux dames.*

*- c'est affreux, affreux ! Murmura-t-il, plein de jalousie à cet endroit. C'est affreux ! »*<sup>(2)</sup>

L'omniscience du narrateur qui le pousse à peindre tout ce qui se passe à l'extérieur de l'église et à l'intérieur de Laptev le rapproche d'une caméra dont le champ de vision se rétrécit au fur et à mesure que l'on avance dans le texte. La multiplicité des êtres et des objets, soulignée par l'emploi du pluriel, et leur dynamisme (« sortirent » - « était passé » - « s'éteignirent » - « avait illuminé » - « sortaient » - « bavardant » - « faisant halte ») visent à mettre en relief l'immobilité et l'isolement de Laptev, l'amoureux attendant l'apparition de la femme qu'il aime. Bien que les deux se connaissent déjà, ils se rencontrent seuls pour la première fois. Les constituants de la « première rencontre » y sont présents<sup>(3)</sup>. Le

(1) La jalousie, la haine et l'envie sont des exemples de la médiation interne qui pousse le sujet à cacher son imitation. Ibid., p.26.

(2) Tchekhov, Anton, op.cit., p.12.

(3) Les deux groupes d'éléments constants dans la scène de la première rencontre sont « la mise en place » (l'insertion du personnage dans le cadre spatio-temporel) et la « mise en scène » (l'effet – l'échange – le franchissement). Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Librairie José Corti, 1998, pp.42-43.

cadre spatio-temporel semble être moins important que les catégories de la « mise en scène » : la commotion<sup>(1)</sup> féminine chez Laptev (« son coeur se mit à battre violemment ») dénonce son manque de confiance en lui-même. S'il est irrité, comme le révèle la triple répétition de l'adjectif « affreux », c'est que l'échange, la communication et le franchissement – la réduction de la distance qui le sépare de la femme – sont retardés à cause de la présence des « deux dames. » Laptev les jalouse car elles jouissent de la compagnie de Julie, l'objet de son désir. Elles sont donc les modèles de la médiation interne.

La première rencontre amoureuse entre Laptev et Julie se fait par le biais de la sensation auditive : c'est la « voix connue » féminine qui le sauve de sa solitude et de l'anonymat. La deuxième rencontre entre les deux est préparée par Laptev sous prétexte de lui rendre l'ombrelle qu'elle a oubliée. Par une sorte de fétichisme<sup>(2)</sup>, nous le voyons apprécier les objets qui appartiennent à l'être aimé :

*« Elle tendit la main pour la prendre mais il serra l'ombrelle sur sa poitrine et dit avec passion, sans pouvoir contenir ses paroles, se laissant à nouveau aller à la douce extase qu'il avait ressentie la nuit précédente sous l'ombrelle :*

*- Je vous en prie donnez-la moi. Je la garderai en souvenir de vous...du temps où nous nous sommes connus. Elle est si merveilleuse !*

*- Gardez-la, dit-elle en rougissant. Mais elle n'a rien de merveilleux. »<sup>(3)</sup>*

Julie est ici le médiateur du désir alors que l'ombrelle est l'objet du désir (« donnez-la-moi »). La substitution de l'objet inanimé à l'être aimé dans le comportement affectif de Laptev montre clairement son fétichisme

(1) « Sous le nom de commotion, on comprendra toutes les manifestations physiologiques de l'effet. » Ibid., p.74.

(2) « La transition vers la sexualité normale est dans la surestimation de l'objet sexuel, qui semble une nécessité psychologique et qui s'empare de tout ce qui est associé à l'objet. C'est pourquoi un certain degré de fétichisme se retrouve régulièrement dans l'amour normal, surtout pendant la période amoureuse où le but sexuel ne paraît pas pouvoir être atteint, ou ne peut être satisfait. » Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio essai, 1975, p.39.

(3) Tchekhov, Anton, op. cit., p.31.

(« serra l'ombrelle sur sa poitrine » - « dit avec passion » - « sans pouvoir contenir ses paroles »). L'ombrelle devient presque un corps féminin pouvant le réjouir sexuellement (« la douce extase qu'il avait ressentie la nuit précédente sous l'ombrelle »). L'anthropomorphisme de l'ombrelle laisse entendre la timidité de Laptev. L'antithèse entre « si merveilleuse » et « n'a rien de merveilleux » indique que l'admiration et l'amour éprouvés par Laptev ne sont pas réciproques. Le comportement fétichiste masculin est honteux par rapport à Julie, d'où sa rougeur (« en rougissant »).

Julie accepte de donner son ombrelle et même sa main à Laptev mais sans parvenir à l'aimer. Son corps se révolte contre les manifestations de tendresse de Laptev. Ils coexistent sans toutefois s'unir. Insatisfaits, les désirs masculins deviennent plus exacerbés. Ils ont le même objet (Julie), mais de multiples médiateurs :

*« On décida d'aller en campagne et on envoya Kiche chercher une voiture près du cercle de commerce. On n'invita pas Laptev parce que, d'ordinaire, il ne participait pas aux sorties en campagne et qu'il avait son frère chez lui, mais il interpréta cela comme signifiant que sa présence était ennuyeuse pour eux et qu'il était de trop dans cette compagnie gaie, jeune. Et son dépit, son amertume furent si violents qu'il faillit pleurer; il fut même heureux qu'on se conduisît avec lui de façon si peu aimable, qu'on le méprisât, qu'il ne fût qu'un mari bête, ennuyeux, cousu d'or, et il avait l'impression qu'il serait encore bien plus heureux si sa femme l'avait trompé cette nuit-là avec son meilleur ami et le lui eût ensuite avoué, avec un regard de haine...Il se sentait jaloux des étudiants qu'il connaissait, des acteurs, des chanteurs, de Iartsev, même des passants, et il souhaitait passionnément qu'elle lui fût infidèle, il souhaitait la surprendre avec un autre, puis s'empoisonner, en finir une fois pour toutes avec ce cauchemar. »<sup>(1)</sup>*

Le masochisme de Laptev se dégage de sa jouissance résultant du fantasme de l'adultère de sa femme (« il serait bien plus heureux si sa femme l'avait trompé » - « il souhaitait passionnément qu'elle lui fût infidèle »). La répétition de ce fantasme indique d'une part l'insatisfaction

---

(1) Ibid., p.94.

sexuelle de Laptev, et d'autre part son recours à la haine pour se guérir de son attachement à Julie, l'objet du désir. Si l'objet du désir est unique, les médiateurs du désir sont multiples : ils sont cités à travers l'énumération suivante : (« il se sentait jaloux des étudiants qu'il connaissait, des acteurs, des chanteurs, de Iartsev, même des passants »). Le grand nombre des modèles du désir provoque la décomposition de la personnalité masculine<sup>(1)</sup>. Remarquons l'emploi du pluriel dans la désignation de ces modèles : Laptev apprécie tout homme à l'exception de lui-même. Une autre énumération révèle son auto-dépréciation (« il ne fût qu'un mari bête, ennuyeux, cousu d'or »). S'il souhaite la mort « s'empoisonner », c'est qu'elle est censée maintenir son unité et mettre un terme à son masochisme et à son mépris pour lui-même.

Après cet état de bouillonnement psychique, Laptev se détourne de l'objet de son désir en s'occupant du travail de son père. Mais le calme intérieur ne tarde pas à être perturbé quand il apprend que son ancienne amante, Pauline Nicolaevna, va se marier sans amour avec son ami Iartsev. Pauline est de nouveau appréciée, car Laptev se sent un « tiers lésé : »<sup>(2)</sup>

*« Laptev, resté dans son bureau les yeux fermés, essayait de comprendre pourquoi Pauline s'était mise avec Iartsev. Ensuite il se sentit tout triste de ce qu'il n'existât pas de liens solides, durables, il éprouva du dépit que Pauline Nicolaevna se fût liée à Iartsev, et il fut fâché contre lui-même de ce que son sentiment pour sa femme ne fût plus ce qu'il avait été. »<sup>(3)</sup>*

La médiation interne est claire dans ce passage (« triste » - « dépit »). Il y a un renversement de la situation : auparavant Pauline était délaissée grâce à la passion éprouvée par Laptev pour Julie. Mais actuellement

---

(1) « C'est à la multiplication des médiateurs que nous devons cette « décomposition » de la personnalité. » Girard, René, op. cit., p.109.

(2) « La première des conditions déterminant l'amour[...] (est) la condition du tiers lésé[...] Cette condition se montre en de nombreux cas si inexorable que la même femme peut d'abord passer inaperçue ou même être dédaignée aussi longtemps qu'elle n'appartient à personne, tandis qu'elle devient l'objet d'une passion amoureuse aussitôt qu'elle entre dans l'une des relations désignées avec un autre homme[...] C'est seulement lorsqu'ils peuvent être jaloux que leur passion culmine, que la femme acquiert sa pleine valeur. » Freud, Sigmund, *La Vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Bibliothèque de psychanalyse, 1977, pp.48-49.

(3) Tchekhov, Anton, op. cit., p.125.

sa femme Julie le laisse indifférent alors que ses désirs sont éveillés par Pauline. C'est justement sa possession de l'objet du désir qui fait perdre à Julie sa valeur<sup>(1)</sup>. Le sentiment qu'il éprouve à l'égard d'Iartsev est contradictoire car ostensiblement il est son ami mais intérieurement il est un ennemi qui le dépossède d'une de ses possessions.

Iartsev semble jouer un rôle important dans la vie psychique de Laptev. En effet, dès qu'il regarde une femme, il oriente les désirs de Laptev vers elle. Laptev imite les désirs d'Iartsev pour Pauline et même pour sa femme Julie. Il s'intéresse de nouveau à Julie dès qu'il remarque qu'elle retient l'attention de son médiateur :

*« Puis, s'étant assis sous la véranda, il aperçut sa femme qui revenait lentement à la maison par l'allée. Elle était songeuse, avait une expression mélancolique ravissante, des larmes brillaient dans ses yeux. Ce n'était plus la jeune femme mince, frêle, pâle de naguère, c'était une femme mûre, belle, forte. Et Laptev remarqua que Iartsev la regardait avec un air ravi et que la belle expression nouvelle de sa femme se reflétait sur le visage lui aussi mélancolique, mais extasié, de son ami. On aurait dit que ce dernier la voyait pour la première fois. Pendant le déjeuner, puis sous la véranda, Iartsev sourit d'un air joyeux et timide, les yeux sans cesse fixés sur Julie et son beau cou. Laptev l'observait involontairement et pensait qu'il y avait peut-être encore treize, trente ans à vivre. »<sup>(2)</sup>*

Le rapport anaphorique<sup>(3)</sup> entre cet extrait et celui introduisant *Trois ans* est clair : c'est toujours Laptev qui voit Julie en compagnie d'un médiateur dans un cadre extérieur. La ressemblance étonnante remarquée par l'observateur entre l'objet du désir et le médiateur tire à conséquence (« la belle expression nouvelle de sa femme se reflétait sur le visage lui aussi mélancolique, mais extasié, de son ami »). Par transitivité, nous pouvons dire que Laptev désire le médiateur ou plutôt désire être Iartsev : il le regarde continuellement (« Laptev l'observait involontairement »)

(1) « Mille expériences ont appris au maître que les objets sont sans valeur pour lui s'ils se laissent posséder. » Girard, René, op. cit., p.203.

(2) Tchekhov, Anton, op. cit., p.147.

(3) « Une oeuvre bien structurée se construit autour d'une relation anaphorique entre le début et la fin. » Bejjani, Gérard, *Exploitation d'une oeuvre intégrale*, Paris, Éditions Edifa, collection techniques du travail et d'expression, Livret de l'apprenant, 2000, p.47.

afin d'être contagé par l'expression de son visage. Il s'agit donc d'une médiation interne surtout que la jalousie éprouvée à l'égard d'Iartsev est dissimulée. Il apprend à aimer la vie (« il y avait peut-être encore treize, trente ans à vivre ») et à apprécier sa femme comme le montrent les deux accumulations suivantes (« ce n'était plus la jeune fille mince, frêle, pâle de naguère, c'était une femme mûre, belle, forte »).

Comme c'est souvent Laptev qui imite les désirs des autres, il est donc un être insatisfait. La variété des médiateurs qu'il choisit atteste son désir de se transformer<sup>(1)</sup>. Il souhaite subir un changement car il se hait<sup>(2)</sup>. Son auto-dépréciation résulte surtout de la variété des modèles du désir. Leur appartenance à l'action romanesque indique que Laptev n'est pas un être très cultivé. Iartsev apparaît à trois reprises comme une personne qui oriente ses désirs. Mais il n'éprouve pas simplement de l'admiration à l'égard de ce modèle. Implicitement, il semble le haïr car Iartsev jouit d'un aspect extérieur ou des qualités morales qui lui font défaut. Il possède ce qui attire les femmes alors que Laptev est rejeté par sa femme Julie. C'est le fait de se sentir repoussé par Julie qui la rend désirable et qui l'incite à accepter toute métamorphose afin de lui plaire. Il nous faut analyser la relation intime entre ces époux puisqu'elle semble éclairer les désirs mimétiques de Laptev.

## **II-Les relations triangulaires**

Dans cette partie, nous visons expliciter d'une part la relation sensuelle entre Laptev et sa femme et d'autre part analyser les rapports antérieurs existant entre Laptev et ses parents et entre Julie et ses parents. La relation entre Laptev et sa femme paraît à priori binaire. Il nous semble que cet homme se dédouble : il est en même temps un être qui réfléchit et qui sent et un corps désigné par l'ombrelle occupant une place prépondérante dans le récit. En outre, la relation entre Laptev et son père qui crée chez lui le complexe d'Oedipe retient l'attention. Quant à Julie, elle est travaillée par le complexe d'Electre. Pour ces deux époux, la relation au père est capitale.

(1) « Le désir selon l'Autre est toujours le désir d'être un autre. » Girard, René, op. cit., p.101.

(2) « Pour vouloir se fondre ainsi dans la substance de l'Autre, il faut éprouver pour sa propre substance une répugnance invincible. » Ibid., p.71.

Elle est une source de trouble pour chacun d'eux même si la mère, dont la présence est importante dans la naissance de ces complexes, est absente.

## **2-1 Julie-Laptev et l'ombrelle**

Laptev, qui se montre prêt à imiter différents médiateurs, n'est certes pas fier de sa personnalité. Il s'agit d'un être inférieurisé<sup>(1)</sup>, conscient de son aspect physique décevant : le fait de se trouver en présence d'une belle femme rend plus laid son portrait :

*« Laptev savait qu'il n'était pas beau et il avait en cet instant comme l'impression de sentir cette laideur sur son corps. Il était petit, maigre, avait les pommettes rouges et le cheveu si rare qu'il avait facilement froid à la tête. Son expression n'avait rien de cette élégante simplicité qui rend sympathiques même les physionomies rudes, laides; avec les femmes, il était gauche, maniéré, parlait trop. Et, en cet instant, il se méprisait presque pour cela. Pour empêcher Julie Sergueevna de s'ennuyer en sa compagnie, il fallait parler. Mais de quoi ? »<sup>(2)</sup>*

La répétition de l'indicateur temporel « en cet instant » est importante dans la mesure où elle marque le début d'une étape nouvelle dans la vie de Laptev : il devient obsédé par sa laideur après avoir observé Julie preuve en est le champ lexical de la laideur (« pas beau » - « cette laideur » - « rudes » - « laides »). La laideur est même concrétisée car elle devient métaphoriquement pesante (« sentir cette laideur sur son corps »). S'il est laid c'est que ni son portrait physique, ni son portrait moral ne reflètent sa virilité. Il semble efféminé à cause de sa taille (« petit, maigre »), de sa timidité (« avait les pommettes rouges » - « gauche, maniéré ») et de son bavardage (« parlait trop »). L'abondance de paroles a pour but de compenser l'absence de confiance en lui-même.

La beauté et la jeunesse, qui distinguent Julie, font défaut à Laptev et le poussent à souffrir. Quand Julie accepte de se marier avec le riche Laptev

---

(1) « Les inférieurisés » [...] souffrent d'un vice dans l'auto-estimation de la personne. Ils se placent à un niveau anormalement bas [...]. L'infériorité est le plus souvent réelle dans la santé, l'intelligence, la fortune ou la beauté. » Jaccard, Pierre, *L'Inconscient, les rêves et les complexes*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p.201.

(2) Tchekhov, Anton, op. cit., p.15.

bien qu'elle ne l'aime pas, elle suscite sa mésestime et sa dévalorisation de la richesse :

*« Plus tard, assis auprès de sa soeur pour lui lire un roman historique, il évoqua toute cette scène et se sentit blessé de ce que son magnifique, pur et vaste sentiment eût reçu une si piètre réponse; on ne l'aimait pas mais on acceptait sa demande sans doute uniquement parce qu'il était riche, c'est-à-dire qu'on préférerait en lui ce qu'il appréciait lui-même le moins. On pouvait admettre que Julie, jeune fille pure et croyante, n'avait jamais pensé à l'argent, mais, elle ne l'aimait pas, elle faisait évidemment un calcul, peut-être pas entièrement conscient, confus, mais un calcul tout de même. »<sup>(1)</sup>*

Le fantasme évoqué par Laptev révèle son masochisme surtout que son effet sur lui est négatif (« il évoqua toute cette scène et se sentit blessé »). Il est déçu car sa demande en mariage de Julie a été acceptée sans amour comme le souligne l'antithèse entre « piètre réponse » et « magnifique, pur et vaste sentiment. » L'emploi du pronom indéfini « on » retient l'attention : il laisse entendre l'absence d'intimité entre Julie et Laptev (« on ne l'aimait pas » - « on acceptait sa demande » - « on préférerait en lui »). Mais, ce pronom ne désigne pas toujours Julie. Il a un autre référent plus général (« on pouvait admettre ») : il remplace Laptev et tous ceux qui savent que Julie n'est pas mercantile. La répétition du verbe « aimer » à la forme négative indique le manque affectif qui torture Laptev surtout que son amour n'est pas réciproque.

Avant d'analyser la relation intime entre Julie et Laptev, il convient de signaler la ressemblance entre Laptev et l'ombrelle. Les deux ont un aspect extérieur décevant. L'ombrelle représente Laptev par synecdoque : elle symbolise son membre viril<sup>(2)</sup>. Voici un passage peignant l'ombrelle :

*« Arrivé chez lui il aperçut sur une chaise l'ombrelle qu'avait oubliée Julie, s'en saisit et la baisa avidement. C'était une ombrelle en soie, pas*

(1) Ibidem., pp.43-44.

(2) « Tous les objets allongés : bâtons, troncs d'arbres, parapluies (à cause du déploiement comparable à celui de l'érection) toutes les armes longues et aïgues : couteau, poignard, pique, représentent le membre viril. » Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p.304.



*du tout neuve, tenue serrée par un vieil élastique; le manche – en simple os blanc – était un manche à bon marché. Laptev l'ouvrit au-dessus de sa tête et il eut l'impression qu' autour de lui cela sentait le bonheur. Il s'installa plus à son aise et, sans lâcher l'ombrelle, écrivit à son ami de Moscou. »<sup>(1)</sup>*

Laptev n'est pas jeune et l'ombrelle est vieille (« pas du tout neuve », « vieil élastique »); la calvitie et la maigreur de Laptev rappellent le manche de l'ombrelle (« en simple os blanc »). Phonétiquement (« l'ombrelle en soie ») fait penser à l'ombrelle en soi, à une partie incluse dans un tout. Il s'agit ici d'une masturbation<sup>(2)</sup> surtout que le contact entre la main masculine et l'ombrelle est réjouissant (« sentait le bonheur ») : l'ouverture de l'ombrelle suggère l'érection. Le recours à la masturbation atteste la grande valorisation du pénis par Laptev. L'insistance sur le chiffre trois, représentant « les organes génitaux masculins »<sup>(3)</sup>, révélerait aussi une obsession par le pénis, une survalorisation du phallus résultant de la menace de castration<sup>(4)</sup>.

Le mariage de Laptev avec Julie ne le réjouit pas. Même Julie se sent malheureuse car elle constate que son corps ne peut pas caresser tendrement le corps de son mari étant donné qu'il n'est pas soutenu par un amour véritable. La souffrance de Laptev motivée par la frigidité de sa femme vient s'ajouter à son auto-dépréciation déjà mentionnée :

*« Il lui baisa tout à coup le pied et l'étreignit passionnément.*

*- Au moins une étincelle d'amour ! balbutia-t-il. Allons mens-moi ! Ne dis pas que c'était une erreur !*

(1) Tchekhov, Anton, op. cit., p.25.

(2) « On appelle auto-érotiques les pratiques (masturbatoires) qui permettent de trouver la satisfaction sur et avec son propre corps, sans recours réel à un objet extérieur. L'auto-érotisme fait appel à un organe isolé. » Bellemin-Noël, Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Éditions Nathan, collection Littérature, 1999, p.18.

(3) Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p.308.

(4) « L'enfant, principalement dominé par l'excitation du pénis, a pris l'habitude de se procurer du plaisir en excitant celui-ci avec sa main; il a été pris sur le fait par ses parents ou les personnes qui s'occupent de lui et la menace qu'on allait lui couper le membre l'a rempli d'effroi. L'effet de cette « menace de castration » correspond exactement à la valeur accordée à cette partie du corps. » Freud, Sigmund, *la Vie sexuelle*, op. cit., p.20.

*Mais elle continuait à pleurer et il comprit qu'elle ne supportait ses caresses que comme une conséquence inévitable de son erreur. Et elle replia sous elle-même, comme fait un oiseau, le pied qu'il avait baisé. Il eut pitié d'elle. »<sup>(1)</sup>*

La fréquence des points d'exclamation indique le trouble et la déception d'un être passionné blessé dans sa virilité. Il est refusé en tant que corps masculin par son épouse qui est censée l'aimer et le consoler. Ici, l'épouse se comporte telle une enfant : elle apparaît tellement naïve qu'elle ne comprend pas comment satisfaire les désirs sexuels de son mari. Elle forme avec son mari un couple manichéen : elle est assimilée à « un oiseau », symbole du monde céleste spirituel; par contre Laptev mendie « une étincelle d'amour », donc il recherche le feu sexuel.

La difficulté de l'établissement des relations sensuelles normales entre Laptev et Julie a certes des conséquences négatives sur les époux. Avec le temps, ils parviennent à les transcender grâce à leur maturité et à leur guérison de leurs complexes psychiques :

*« Pourtant, une fois dans ma vie, j'ai été heureux, quand j'ai passé une nuit sous ton ombrelle. Tu te rappelles ? Une fois tu as oublié ton ombrelle chez Nina, dit-il en se tournant vers sa femme. J'étais amoureux de toi et je me rappelle que j'ai passé toute la nuit sous ton ombrelle, dans un état de béatitude.*

*Près des bibliothèques se trouvait une commode en acajou ornée de bronze où Laptev conservait divers objets inutiles, entre autres l'ombrelle. Il la sortit et la donna à sa femme.*

- La voilà.

*Julie la regarda un instant, la reconnut et sourit mélancoliquement. »<sup>(2)</sup>*

Le fantasme de masturbation réapparaît ici « je me rappelle. » Le fait de l'avouer à sa femme révèle une certaine évolution dans l'attitude de Laptev. En effet, auparavant, il était soumis à son corps de telle sorte qu'il

(1) Tchekhov, Anton, op. cit., p.97.

(2) Ibid.

ne peut pas se défaire de la masturbation comme le montre la répétition de l'expression « j'ai passé une nuit sous ton ombrelle. » D'ailleurs, le fait de s'abriter sous un parapluie symbolise « une diminution de dignité, d'indépendance et de potentiel de vie. »<sup>(1)</sup> Antérieurement, l'ombrelle était un contenant alors qu'à présent elle est contenue dans la commode. L'ombrelle-pénis introduite dans le creux de la commode, substitut de l'organe féminin<sup>(2)</sup>, laisse entendre le coït qui ne provoque pas les larmes mais le sourire de Julie.

L'attitude de Julie à l'égard de son mari change complètement après sa guérison de son complexe d'Electre. Elle ne se contente pas de lui sourire quand il l'invite à l'aimer. Elle cesse d'être passive; elle prend l'initiative et se révèle prête à le toucher la première :

*« Elle portait une élégante robe légère, garnie de dentelles, de couleur crème, avec, dans les mains, toujours la même ombrelle. Iartsev la salua et se dirigea vers la maison où l'on entendait les voix d'Alexandra et Lida. Laptev s'assit à côté de sa femme pour lui parler affaires.*

*- Pourquoi es-tu resté si longtemps sans venir ? lui demanda-t-elle, sans lui lâcher la main. Je reste assise là des journées entières à regarder si tu arrives. Je m'ennuie sans toi !*

*Elle se leva, passa la main dans les cheveux de son mari et regarda avec curiosité son visage, ses épaules, son chapeau.*

*- Tu sais, je t'aime, dit-elle en rougissant. Tu m'es cher. Tu es là, je te vois et je suis heureuse, je ne sais combien ! »<sup>(3)</sup>*

L'évolution du comportement de Julie est due à la métamorphose de Laptev causée par son acceptation de travailler, de remplacer son père et son frère à la mercerie « lui parler affaires. » Il cesse d'être l'individu décevant, conscient de son infériorité; il ne mendie pas sa tendresse mais

(1) Chevalier, Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1990, p.731.

(2) « Le creux, comme la psychanalyse l'admet fondamentalement, est avant tout l'organe féminin. » Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Dunod, collection Études, 1995, p. 275.

(3) Tchekhov, Anton, op. cit., p.146.

il mérite son admiration. Voici Julie révélant son amour à Laptev qu'elle a épousé sans l'aimer. Il devient le pivot de la vie de Julie : il est l'exclusif objet de son regard (« regarder si tu arrives » - « regarder avec curiosité son visage, ses épaules, son chapeau » - « je te vois »). La sensation tactile lui permet autant que la sensation visuelle de réduire la distance entre le regardant et le regardé : (« sans lui lâcher la main » - « passa la main dans les cheveux de son mari » - « avec, dans les mains, toujours la même ombrelle »). C'est justement l'amour qui facilite les relations sensuelles entre Julie et Laptev dont la réussite est suggérée par l'adverbe « toujours » suivi de « l'ombrelle » symbolique.

La relation entre les deux époux subit un renversement : au début du récit, Julie était froide avec son mari qui, pour combler son manque affectif et sa déception de son aspect physique, se réfugie dans le piège de la masturbation. A la fin du récit, Julie est attachée au corps de son mari qui réussit à sublimer ses désirs. Un tel renversement est motivé par le changement intérieur de Julie et de Laptev : Julie apprend à se défaire de son infantilisme et Laptev se détourne de son auto-dépréciation et de sa haine de son père. Il convient maintenant de jeter un coup d'oeil sur la modalité de chacun des deux époux de mettre un terme à son complexe psychique.

## 2-2 Le complexe d'Oedipe de Laptev

Les mythes peignent les désirs et les problèmes relatifs à l'humanité en général, voilà pourquoi la psychanalyse les considère comme le prototype de certains complexes psychiques. Le mythe d'Oedipe est devenu célèbre quand Freud a remarqué qu'il est le modèle des relations triangulaires existant entre l'enfant, son père et sa mère.

Dans *Trois ans*, les relations triangulaires entre l'enfant et ses parents sont mentionnées à double reprise avec chaque fois des tentatives de résoudre les complexes qu'ils engendrent. La fixation infantile sur l'image du père ou de la mère crée le complexe<sup>(1)</sup>. Selon Pierre Jaccard, ce complexe a trois aspects : l'amour incestueux, la haine implicite et la culpabilité<sup>(2)</sup>.

(1) Jaccard, Pierre, op. cit., p.164.

(2) Ibid., p.172.

Chez Laptev, la haine du père est mise en relief surtout qu'il perd très tôt sa mère malade :

*« Une famille de notables ! Les propriétaires terriens faisaient donner les verges à notre grand-père et le dernier petit fonctionnaire venu lui tapait sur la figure. Notre grand-père battait notre père, et notre père nous battit toi et moi. Que nous a donné, à toi et à moi, cette ascendance de notables ?[...]Et moi, et moi ? Regarde-moi...Aucune souplesse, aucune hardiesse, aucune force de volonté; j'ai peur à chaque pas, comme si on allait me battre, je suis timide devant des nullités, des idiots, des abrutis, qui me sont incommensurablement inférieurs intellectuellement et moralement; j'ai peur des concierges, des suisses, des agents de police, des gendarmes, j'ai peur de tout le monde, parce que je suis né d'une mère traquée, que depuis l'enfance j'ai été assommé de coups et terrorisé ! Nous ferons bien, toi et moi, de ne pas avoir d'enfants. Dieu fasse qu'avec nous s'éteigne cette famille de notables marchands ! »<sup>(1)</sup>*

La structure en boucle de cet extrait qui commence et se termine par « famille de notables » traduit l'ironie du narrateur du rôle d'une telle famille qui continuellement produit le même type de personne : un homme maltraité par son père qui se venge de ses enfants comme si la violence était contagieuse (« les propriétaires terriens faisaient donner les verges à notre grand-père..Notre grand-père battait notre père et notre père nous battit toi et moi »). Le narrateur veut interrompre cette chaîne de violence en n'acceptant pas de devenir un père (« nous ferons bien, toi et moi, de ne pas avoir d'enfants »). Sa haine se mue en un nihilisme négatif (« Dieu fasse qu'avec nous s'éteigne cette famille de notables marchands »). Il désire anéantir la lignée masculine afin de mettre un terme à son obsession d'être battu (« comme si on allait me battre »). L'obsession s'accompagne d'une phobie exprimée anaphoriquement à trois reprises (« j'ai peur »). Il nous semble que la phobie subit une gradation ascendante (« j'ai peur à chaque pas »); puis il énumère les différentes images paternelles qui l'effraient (« j'ai peur des concierges, des suisses, des agents de police, des gendarmes »); enfin sa frayeur se généralise : elle cesse d'avoir un objet bien déterminé (« j'ai peur de tout le monde »). L'amour maternel aurait pu

(1) Tchekhov, Anton, op. cit., p.130.

le sauver de sa terreur si sa mère n'avait pas été aussi faible que lui (« je suis né d'une mère traquée »). L'infériorisé Laptev recourt à une compensation négative de sa faiblesse en dépréciant les autres<sup>(1)</sup> à travers l'accumulation suivante (« je suis timide devant des nullités, des idiots, des abrutis »).

Le passé décevant de Laptev le pousse à haïr non seulement les images paternelles, mais aussi le travail de son père et l'endroit où se déplace d'habitude cette personne redoutée. Quand son père devient aveugle et son frère Fedor souffre d'une maladie mentale incurable, Laptev n'accepte pas facilement de le remplacer dans la mercerie :

*« Laptev ignorait ce qui se passait rue Pianitskaia, et le sombre dépôt où ne venaient plus ni le vieux Laptev, ni Fedor, lui faisait l'impression d'un sépulcre. Lorsque sa femme lui disait qu'il devait aller chaque jour au dépôt et rue Pianitskaia, ou bien il ne répondait pas ou bien il se mettait à parler avec excitation de son enfance, disant qu'il ne se sentait pas la force de pardonner le passé à son père, que la rue Pianitskaia et le dépôt lui étaient odieux. »<sup>(2)</sup>*

La périphrase « rue Pianitskaia » qui désigne la maison paternelle dénonce le désir de Laptev de s'écarter autant que possible de l'endroit de sa souffrance antérieure. Si le dépôt est déprécié (« sombre » - « odieux » - « un sépulcre »), c'est qu'il devient une partie du père effrayant<sup>(3)</sup>. L'affaiblissement du père et de son substitut (Fedor) et l'exhortation féminine (« il devait aller chaque jour au dépôt ») sont censés renforcer Laptev afin qu'il puisse triompher de son complexe d'Oedipe.

Le triomphe sur le passé nécessite chez Laptev une domination progressive des endroits fréquentés par son père. Ainsi l'occupation spatiale devient-elle un synonyme de la victoire sur le temps. Il accepte de retourner à la maison familiale quand sa femme en revient déçue de son délabrement :

(1) Jaccard, Pierre, op. cit., p.209.

(2) Tchekhov, Anton, op. cit., pp.134-135.

(3) Le père de Laptev fait penser au père de Chateaubriand car les deux effraient leurs fils : « Il nous disait, en passant : « De quoi parliez-vous ? » saisis de terreur, nous ne répondions rien; il continuait sa marche. » Chateaubriand, François-René, *Mémoires d'outre tombe*, Paris, Éditions Bordas, collection Univers des Lettres, 1974, p.50.

*« J'ai comme le sentiment que notre vie est finie et que commence pour nous une semi-existence toute grise. Quand j'ai su que la maladie de Fedor était incurable, j'ai pleuré; nous avons passé ensemble notre enfance et notre jeunesse, je l'ai jadis aimé de toute mon âme et, soudain, la catastrophe, et en le perdant, j'ai l'impression de rompre définitivement avec mon passé. Quand tu m'as dit tout à l'heure qu'il nous fallait aller vivre rue Pianitskaia, dans cette prison, j'ai eu l'impression de ne plus avoir d'avenir devant moi. »<sup>(1)</sup>*

La même périphrase « rue Pianitskaia » réapparaît ici pour désigner le foyer paternel qui, assimilé métaphoriquement à une « prison », laisse entendre la culpabilité de Laptev résultant de sa haine de son père malgré sa maladie. La substitution au père est peinte ici symboliquement comme un vieillissement prématuré (« une semi-existence toute grise » - « ne plus avoir d'avenir devant moi ») car le fils ne remarque aucune qualité chez son père. Fedor n'est pas considéré ici par Laptev comme une image paternelle mais comme son sosie : il représente sa faiblesse, tout ce qui le déçoit<sup>(2)</sup>; voilà pourquoi quand il est interné, Laptev se sent débarrassé de son aspect négatif (« en le perdant, j'ai l'impression de rompre définitivement avec mon passé »). Désormais, il ne peut pas se souvenir de son enfance en regardant Fedor car, grâce à l'asile, son frère est éloigné de son champ visuel. Ainsi peut-il renaître comme le laisse entendre l'antithèse (« est finie » - « commence »).

La véritable résurrection de Laptev se produit quand il parvient à dominer le dépôt et à diriger la mercerie à la place de son père. En somme, il devient un véritable Oedipe quand il tue l'ombre de son père et le supplante dans son royaume. Si Oedipe est récompensé par le mariage avec Jocaste, Laptev, directeur de la mercerie, obtient l'amour et l'admiration de Julie<sup>(3)</sup>. Dans la mercerie, Laptev refuse d'être une copie de son père :

---

(1) Tchekhov, Anton, op. cit., p.139.

(2) La ressemblance physique entre les deux frères a été déjà signalée : « La première personne qu'il rencontra au premier étage fut son frère Fedor Fedorovitch qui lui ressemblait tellement qu'on les prenait pour des jumeaux. Cette ressemblance rappelait continuellement à Laptev son propre physique et, en cet instant, apercevant devant lui un homme de taille moyenne, aux joues rouges, aux cheveux rares, aux hanches efflanquées, sans race, si peu séduisant, si vulgaire d'aspect, il se demanda : « Se peut-il que je sois ainsi ? » Tchekhov, Anton, op. cit., p.51.

(3) Voir pp. 16-17, note 29.

« Il allait chaque jour au dépôt et essayait d'y introduire un ordre nouveau; il interdisait de donner les verges aux apprentis et de se moquer des clients, sortait de ses gonds quand les employés préparaient, en riant aux éclats, une livraison pour la province consistant sous le nom de dernier cri en marchandises défraîchies à force d'avoir traîné et inutilisables. Maintenant, c'était lui qui était le personnage principal au dépôt. »<sup>(1)</sup>

Par sa direction de la mercerie, Laptev tue l'image du père cruel qui l'écrase. En effet, il triomphe de sa peur et de sa timidité maladives en osant donner des ordres et en les faisant respecter des autres (« introduire un ordre nouveau »); il refuse toute forme d'ironie car elle dégrade l'être humain et réveille indirectement son complexe d'infériorité dont il a souffert auparavant (« il interdisait..de se moquer des clients »); il met un terme aux punitions corporelles qui lui rappellent son obsession d'être frappé. Il semble prendre sa revanche contre son passé humiliant en se révoltant contre les multiples formes d'injustice régnant dans le dépôt.

En somme, le complexe d'Oedipe de Laptev est dépassé grâce au travail qui lui permet de prouver aux autres qu'il a une personnalité distinguée : à l'instar d'Oedipe, « il surcompense son infériorité (l'âme blessée) par une active recherche d'une supériorité dominatrice. »<sup>(2)</sup> La direction de la mercerie lui facilite la sublimation<sup>(3)</sup> de ses désirs sexuels : il exploite l'énergie de ses pulsions afin de modifier les méthodes du travail dans le dépôt. Il s'agit d'une amélioration des relations entre le patron et ses ouvriers. Ainsi la guérison de la haine du père s'accompagne-t-elle de la disparition de l'antipathie éprouvée habituellement à l'égard du chef du travail. Le patron devient un modèle qui doit être imité par les ouvriers. Donc l'équilibre psychique se reflète au niveau social par la disparition de l'injustice.

(1) Tchekhov, Anton, op. cit., pp.140-141.

(2) Diel Paul cité par Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, op. cit., pp.685-686.

(3) « On appelle capacité de sublimation cette capacité d'échanger le but qui est à l'origine sexuel contre un autre qui n'est plus sexuel mais qui est psychiquement parent avec le premier. » Freud, Sigmund, *La Vie sexuelle*, op. cit., p.33.



## **2-3 Le complexe d'Electre de Julie**

Le complexe d'Oedipe de Laptev s'est manifesté par la haine ressentie à l'égard du père. Comme aucun amour pour la mère n'est venu réduire cette haine, elle est devenue malade et a contrarié au début la réussite du fils dans sa vie. La menace de castration ne met pas un terme à son complexe<sup>(1)</sup>. C'est plutôt la sublimation de la haine par le biais du travail qui atténue son hostilité pour son père.

Julie, la femme de Laptev, souffre du même complexe. Mais, étant une fille, c'est l'amour incestueux et non la haine qui caractérise sa relation avec son père. Chez elle, comme chez Laptev, la mère absente aggrave le problème psychique : elle ne connaît pas, comme toutes les filles, les deux phases de l'Oedipe à savoir d'abord l'hostilité à l'égard du père et l'attachement à la mère puis inversement<sup>(2)</sup>; l'absence de la rivale empêche Julie de grandir surtout qu'il n'existe pas pour elle une image maternelle qu'elle imite.

L'attachement de la fille à son père est appelé par Jung le complexe d'Electre<sup>(3)</sup>. L'infantilisme résulte de la fixation de la fille sur l'image paternelle<sup>(4)</sup>. L'infantilisme se définit de la façon suivante : « État d'une personne caractérisé par la persistance à l'âge adulte de caractères propres à l'enfance. »<sup>(5)</sup> L'infantilisme de Julie ne s'exprime pas à travers l'hostilité à l'égard de la mère (étant absente) mais par son impossibilité à répondre aux désirs de son mari<sup>(6)</sup>. Au début de son mariage, elle ne parvient ni à jouer le rôle de la femme devant le corps masculin de son mari ni même à le caresser. Devant tout être masculin, substitut du père, elle se comporte comme si elle était une petite fille.

---

(1) Laptev se distingue donc des autres garçons qui souffrent de l'Oedipe, car d'habitude « le complexe d'Oedipe du garçon péricule du fait de l'angoisse de castration. » Ibid., p.122.

(2) Bellemin-Noël, Jean, op. cit., pp.20-21.

(3) « Freud a toujours appliqué sa définition du complexe oedipien aux hommes et il n'a pas approuvé Jung, lorsque ce dernier a jugé bon, en 1913, de donner le nom de complexe d'Electre à l'attachement correspondant de la fillette à l'égard de son père et son antipathie envers sa mère. » Jaccard Pierre, op. cit., p.157.

(4) Ibid., p.164.

(5) Bloch, Henriette et al., *Grand dictionnaire de la psychologie*, Paris, Éditions Larousse, 1991, p.378.

(6) Voir l'extrait analysé, p.15, note 25.

En effet, pour calmer sa relation sensuelle tendue avec son mari, Julie décide de rentrer à la maison paternelle. Grégoire Nicolaïtch, le beau-frère de Laptev, fait le voyage avec elle dans le même compartiment. Quand il tente de la séduire, elle se sent effrayée puis réagit d'une façon enfantine en lui lançant des chocolats :

*« Il l'attrapa; elle lui en lança un second en riant aux éclats, puis un troisième, il les attrapa toujours, les mettait dans sa bouche en la regardant avec des yeux suppliants et elle avait l'impression qu'il y avait beaucoup de féminin et d'enfantin dans son visage, ses traits et son expression. »<sup>(1)</sup>*

Les traits relatifs à l'enfance sont explicites tels le rire incoercible (« riant aux éclats ») et le comportement ludique (« elle lui en lança un second..puis un troisième »). Ne pouvant se développer psychiquement afin de répondre aux pulsions de Grégoire, elle le fait abaisser à son niveau à travers l'accumulation suivante (« elle avait l'impression qu'il y avait beaucoup de féminin et d'enfantin dans son visage, ses traits et son expression »). Les chocolats qu'elle lui lance, après une première phase de peur, sont en quelque sorte une récompense de l'homme qui a pu se défaire de sa virilité afin de jouer avec elle; ils sont une compensation matérielle de ce qu'elle ne peut donner au niveau affectif.

Grégoire accepte de recevoir des friandises à la place des baisers mais le mari Laptev est plus exigeant qu'un simple séducteur. Il souffre de cohabiter avec sa femme qui le refuse sexuellement. Julie semble comprendre sa souffrance qui s'ajoute à la sienne. Sa décision de retourner à la maison familiale est importante dans la mesure où elle peut être interprétée comme une tentative de se détourner de ses régressions<sup>(2)</sup> afin de suspendre sa douleur et celle de son mari. Le rêve qu'elle y fait est suggestif :

*« Elle rêva à elle ne savait quels portraits et à l'enterrement qu'elle avait vu le matin; on apporta dans sa cour le cercueil ouvert avec le cadavre,*

(1) Tchekhov, Anton, op. cit., p.100.

(2) « La libido de chacun s'accroche à quelques formules, y demeure comme engluée..L'évolution du sujet combine sans cesse la prévalence et la mise à distance de ces moyens aimantés de plaisir, avec toujours le risque de revenir aux anciennes attitudes dépassées de l'enfance (ce qui s'appelle une régression). » Bellemin-Noël Jean, op. cit., p.16.

*on s'arrêta devant la porte de la maison, puis on balança longuement le cercueil au bout des sangles et on le lança à toute volée contre la porte. Julie se réveilla et sursauta, épouvantée. »<sup>(1)</sup>*

Selon Freud, chaque rêve signifie l'accomplissement d'un désir<sup>(2)</sup>. Julie souhaite, à travers ce rêve, renaître, commencer une nouvelle vie en se débarrassant de son complexe d'Electre. En effet, le vagin est symbolisé à travers le creux du (« cercueil ouvert »). Le cadavre représenterait Julie<sup>(3)</sup>. Il s'agit d'une mort initiatique suivie d'une renaissance et d'un changement du mode d'être<sup>(4)</sup>. La peur de Julie suggérerait le traumatisme de la naissance (« épouvantée »). Ainsi, pouvons-nous dire que la fonction du rêve est la liquidation du passé.

Le changement de Julie ne tarde pas à apparaître quand elle rentre à la maison de son mari : elle dort avec Laptev et devient enceinte. Son développement psychique et sa libération de la fixation sur l'image paternelle l'autorisent à établir des relations intimes avec Laptev. La grande transformation remarquée chez elle au niveau sexuel est décrite symboliquement à travers sa projection dans un tableau de peinture d'où elle n'a pu détacher les yeux :

*« Julie se planta devant un petit paysage et l'examina d'un oeil indifférent. Au premier plan il y avait une rivière, traversée par un pont de bois, sur l'autre rive un sentier qui se perdait dans l'herbe sombre, la campagne, puis à droite un bouqueteau, auprès, un feu : ce devaient être des gardiens de nuit de troupeaux. Au loin s'éteignait la dernière lueur du soir.*

---

(1) Tchekhov, Anton, op. cit., pp.103-104.

(2) *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p.133.

(3) « C'est la personne même du rêveur qui apparaît dans chacun des rêves..Le rêve est absolument égoïste. » Ibid., p.278.

(4) « Dans les scénarios des rites initiatiques, la « mort » correspond au retour provisoire au « chaos »; elle est donc l'expression exemplaire de la fin d'un mode d'être : celui de l'ignorance et de l'irresponsabilité enfantine. La mort initiatique rend possible la tabula rasa sur laquelle viendront s'inscrire les révélations successives, destinées à former un homme nouveau. » Eliade, Mircea, *Naissances mystiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1959, collection Les Essais, 1959, p.15.

*Julie se vit en train de passer le petit pont, puis sur le sentier, toujours plus avant, tandis qu'alentour tout était calme, que les râles des genêts, ensommeillés, pépiaient, et qu'au loin clignotait un feu. Et soudain elle eut, sans savoir pourquoi, l'impression qu'elle avait vu depuis longtemps, et maintes fois, ces nuages qui s'éloignaient sur le rouge du ciel, ce bois, cette campagne, et elle se sentit seule et eut envie de marcher, de marcher encore sur le sentier; et là-bas, près des feux du couchant, jouait le reflet paisible de quelque chose d'immatériel, d'éternel. »<sup>(1)</sup>*

Il y a un grand décalage entre le premier et le second paragraphe : le premier exprime à travers l'imparfait la passivité de Julie en tant que regardant (« examina ») alors que le passé simple du second traduit son dynamisme en tant que regardé (« Julie se vit »). Le passage de l'immobilité à l'action traduit un changement du mode d'être de Julie suggéré d'ailleurs par les nuages<sup>(2)</sup> et le passage sur le pont<sup>(3)</sup>. Il s'agit d'un éclatement d'une situation pétrifiée, de l'infantilisme suggéré par l'emploi explicite (« petit paysage » - « petit pont ») ou implicite (« boqueteau » [petit bois] - « genêt [arbrisseau] - « pépier » [cri des petits oiseaux]) de l'adjectif petit. Sa métamorphose s'exprime par sa maturité psychique et sa prédisposition à l'acte sexuel que laisse entendre la marche itérative sur le sentier<sup>(4)</sup> (« en train de passer..sur le sentier » - « elle eut envie de marcher, de marcher encore sur le sentier »). Le sentier<sup>(5)</sup> mène à des êtres masculins (« des gardiens de nuit de troupeaux ») car désormais elle accepte de se

(1) Tchekhov, Anton, op. cit., pp.106-107.

(2) « Le nuage est le symbole de la métamorphose vue, non pas dans l'un de ses termes, mais dans son devenir même. » Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p.508.

(3) « Ce sont surtout les images du pont et de la porte étroite qui suggèrent l'idée de passage dangereux et, qui, pour cette raison, abondent dans les rituels et les mythologies initiatiques et funéraires. L'initiation, comme la mort, comme l'extase mystique..équivalent à un passage d'un mode d'être à un autre et opèrent une véritable mutation ontologique. » Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, collection Idées, 1965, p.154.

(4) « Les sentiers escarpés, les échelles, les escaliers, le fait de s'y trouver, soit que l'on monte, soit que l'on descende, sont des représentations symboliques de l'acte sexuel. » Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p.305.

(5) « Dans le domaine des organes sexuels féminins, l'intervalle entre les cuisses serrées peut être symbolisé par une cour étroite entourée de maisons, le vagin par un sentier très étroit et très moelleux qui conduit à travers la cour et que la rêveuse doit traverser pour porter par exemple une lettre à un monsieur. » Volkelt cité par Freud, Sigmund, *ibid.*, pp.81-82.

frotter contre le corps de son mari (« ensommeillés » - « couchant ») d'où la naissance de la chaleur sexuelle mentionnée à travers la triple répétition du mot « feu » et des bruits sensuels soulignés par le deuxième sens du nom « râles. » La satisfaction résulte de la disparition de la tension (« le reflet paisible de quelque chose d'immatériel, d'éternel »).

La relation sexuelle qu'elle établit avec son mari lui facilite l'amour de Laptev. A la fin du récit, elle lui avoue son amour. Ce qui a pu la guérir de son complexe d'Electre, c'est surtout sa confrontation avec son passé qui se fait par un retour réel au village natal ou un retour fictif au même endroit par le biais du tableau (« elle eut...l'impression qu'elle avait vu depuis longtemps, et maintes fois »). Cette confrontation est décisive dans la mesure où elle crée chez elle une réaction positive : déçue de son village, elle décide de ne plus y revenir et par suite de se défaire de son infantilisme, de s'accepter en tant que femme.

Le retour réel ou imaginaire au village réveille en elle sa solitude malgré sa proximité d'un père qu'elle adore mais en présence de qui elle est obligée de refouler son amour incestueux. Ainsi substitute-t-elle à l'amour tabou un autre admis socialement. D'autre part, le village lui rappelle toutes les causes qui l'ont poussée à se marier avec un homme qu'elle n'aime pas. Elles sont les suivantes :

*« Elle n'en pouvait plus, était découragée et tâchait de se persuader que refuser un homme honnête, bon, qui l'aimait, uniquement parce qu'il ne lui plaisait pas, surtout quand ce mariage offrait l'occasion de changer sa vie, sa vie triste, monotone, oisive, que la jeunesse passait et qu'il n'y avait pas à escompter de plus brillant avenir, refuser dans ces circonstances était une folie, un caprice, une fantaisie, dont Dieu pouvait même la punir. »<sup>(1)</sup>*

Les principaux motifs qui l'ont expulsée du village une première fois, vont la pousser de nouveau à le fuir à savoir : l'ennui et la mélancolie; la soif du nouveau et l'impossibilité d'y trouver un prétendant meilleur que Laptev. Elle rappelle madame Bovary qui accepte de se marier avec le premier prétendant parce qu'elle s'ennuie au village<sup>(2)</sup>. La différence

(1) Tchekhov, Anton, op. cit., p. 42.

(2) « Emma, rentrée chez elle, se plut d'abord au commandement des domestiques, prit ensuite la campagne en dégoût et regretta son couvent. Quand Charles vint aux Bertaux pour la première fois, elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant rien à apprendre, ne devant plus rien sentir. » Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Librairie Larousse, collection Nouveaux classiques Larousse, 1971, p.53.

entre le couple Bovary et le couple Laptev c'est que ni Emma ni Charles n'ont accepté de se métamorphoser pour pouvoir s'aimer; aucun des deux n'a osé formuler clairement ce qui le gêne chez l'autre afin qu'il corrige son défaut. Si chez Flaubert c'est seulement l'héroïne qui se suicide, chez Tchekhov, l'époux et l'épouse tuent leurs complexes. Il s'agit chez eux d'une mort initiatique. Ne renaissent-ils pas dépourvus de leurs complexes qui entravent l'équilibre de leur vie affective ?

## **Conclusion**

Notre analyse des désirs mimétiques et des relations triangulaires prouve l'importance de la mère dans la vie de son fils. Le fait de se sentir aimé par la mère lui donne confiance en lui-même. Cependant, Laptev, orphelin, a besoin d'un médiateur pour ses désirs. De plus, l'absence de la mère rendait malade la haine filiale éprouvée à l'égard du père; le fils peut se recroqueviller sur lui-même et chercher plaisir avec son propre corps. Chez la fille aussi, la perte de la mère a des conséquences négatives : son attachement au père devient incestueux; son comportement reste infantile et risque de perturber sa relation avec son mari car elle le refuse en tant que corps masculin.

Les héros de Tchekhov souffrent des séquelles du passé concrétisées par le complexe d'Electre chez Julie et chez le fils par le complexe d'infériorité et le complexe d'Oedipe. Mais ils refusent de gâcher leur vie. Laptev triomphe de son dégoût et de sa dépréciation de son père en le remplaçant dans le dépôt. De même, Julie met un terme à son infantilisme et sauve son mariage grâce à son effort personnel. Résumons donc et disons que les héros de Tchekhov ne sont pas pessimistes car ils réussissent à empêcher le passé décevant d'empoisonner leur mariage.

Le mariage semble une institution importante que l'époux et l'épouse cherchent à sauver de la dissolution. Même s'il s'agit d'un contrat accepté parfois sans amour, le mariage ne peut pas durer si l'amour ne naît pas ultérieurement : à la fin du récit, Julie révèle son amour à Laptev qu'elle a épousé sans l'aimer. Julie et Laptev n'ont pu mener une vie de couple que lorsqu'ils ont accepté de se métamorphoser : l'époux accepte de travailler, de prouver donc à sa femme qu'il est un homme qui ose prendre l'initiative

et qu'il n'est pas exclusivement une ombre masculine recouverte d'une personnalité fragile, peureuse. Julie renonce à sa frigidité et à ses attitudes infantiles. Dès qu'elle enlève le masque de l'enfance, elle apparaît comme une femme tendre attendant le retour de son mari. De telles métamorphoses ne sont-elles pas dignes d'admiration ?

Ainsi l'histoire de ce couple indique-t-elle le pouvoir de l'être humain de triompher du passé générateur de comportements maladifs et de complexes inhibiteurs. La victoire suit une confrontation avec le temps écoulé exigeant un retour aux endroits où l'enfant a développé ses troubles psychiques. Le déplacement des jeunes personnes dans l'espace jadis déséquilibrant est une rencontre fictive avec le père élevant seul ses enfants après la mort de sa femme. La mémoire affective lie souvent les lieux aux personnes qui les occupent habituellement. Il est donc impératif de déambuler dans les univers paternels afin de vaincre ses monstres personnels. Pour chasser le père du microcosme réflexif, il est nécessaire de l'affronter dans le macrocosme du passé. L'auto guérison aura lieu donc suite à une thérapeutique ambivalente. L'espace paraît l'antidote efficace contre le poison paternel. Il faut décider de guérir pour obtenir la guérison. Le mal et le remède sont en nous. C'est à nous de choisir la voie du salut.

# Une narration en trompe-l'œil dans *Les Apparences* de l'américaine Gillian Flynn et l'adaptation filmique de David Fincher : *Gone Girl*

**Dr. Yasmine-Marie KHODR**

Université Libanaise

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Branche III

*Gone girl* : une fille disparue. Tel est le titre original de la version américaine de l'intrigue, dans le roman et le film. Une tournure passive qui implique l'état de soumission de l'héroïne, positionnée d'emblée en victime, prompte à se laisser faire et à subir les décisions d'autrui. Mais c'est en fait un titre trompeur puisque c'est la femme qui impose ses actions et sa narration. D'où le choix judicieux de la traduction française : *Les Apparences*<sup>(1)</sup>, qui sous-tend un jeu subtil de tromperies, de faux-semblants, de mensonges, à la fois dans l'histoire racontée et dans la trame narrative.

Amy Dunne, jeune femme à l'esprit moderne, a disparu du domicile conjugal. Dans son journal saisi par la police, des révélations sordides sur son mariage : elle faisait semblant d'être heureuse afin de sauvegarder les apparences, or elle avait peur de son mari. Dès lors, ce dernier semble le suspect idéal dans ce qui devient vite une affaire de meurtre. Pour se disculper, il livre à son tour sa propre version des faits, mais lui aussi offre une narration trompeuse puisqu'il cache des éléments importants aux enquêteurs et aux lecteurs. Ce n'est qu'avec la découverte du second journal d'Amy, révélant son plan, que la vérité apparaît. On comprend alors que tous ces écrits n'étaient que des outils pour mieux manipuler l'opinion publique.

---

(1) Gillian Flynn, *Les Apparences*, Paris, Livre de Poche, 2012. (Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié).



*Une narration en trompe-l'œil dans Les Apparences de l'américaine Gillian Flynn et l'adaptation filmique de David Fincher : Gone Girl*

A la fois thriller psychologique, enquête policière et critique sociale, le roman de l'américaine Gillian Flynn a rencontré un grand succès populaire et critique, dès sa parution en 2012, ce qui a attiré l'attention du réalisateur David Fincher, fervent adepte de best-sellers parmi lesquels *Millenium*. Celui-ci a sans doute été attiré par la variété des thèmes qui viennent enrichir l'intrigue : l'intérêt morbide des médias pour les crimes, les répercussions de la crise économique sur une petite ville touchée par le chômage, la dénonciation des travers d'une communauté, le processus de désintégration d'un couple, la description des méandres et des mystères de la pensée. Mais ce best-seller a été aussi largement servi par la diversité des écrits (des passages du journal intime de l'épouse, des articles de presse, des témoignages) qui parsèment le récit en autant de points de vue variés sur une même affaire. Enfin, l'artiste qu'il est, n'a pu qu'admirer le talent de l'écrivaine à investir l'espace de la vie, mais aussi le champ du roman, en une grande scène théâtrale dévoilant de multiples surprises qui s'enchaînent telles des poupées russes.

David Fincher, avec l'accord de la romancière qui a collaboré à l'écriture du scénario, a choisi de transposer l'intrigue sur grand écran. Son premier geste a été de garder le titre initial, *Gone Girl*, qui met l'accent avec subtilité sur l'omniprésence du personnage féminin, malgré son absence physique. Toutes les actions des autres protagonistes tournent autour d'elle, c'est Amy qui déclenche et conduit la narration, sa voix se poursuit donc tout au long du film, tel un fil conducteur. Mais la narratrice va s'avérer être une grande manipulatrice et une anti-héroïne dans les deux récits, comme nous le verrons par la suite.

La deuxième étape a été de recréer l'atmosphère mystérieuse inhérente au roman, en mettant en scène dès le début l'objet même de toutes les interrogations : l'esprit d'Amy. En effet, le film débute par un gros plan sur la tête de l'actrice qui incarne l'épouse, et quand elle se tourne, la caméra se pose sur son front et son regard fixe, au point de vouloir percer son cerveau, à la manière d'un scanner, mais en vain, elle reste bloquée. Les pensées de la jeune femme semblent former une forteresse infranchissable qui cacherait certains secrets. C'est d'ailleurs sur eux que s'interroge le mari par le biais d'une voix off, tel un documentariste cherchant à comprendre le mode de vie d'une espèce inconnue : « A quoi penses-tu ? Que peux-tu bien ressentir ? » On pourrait croire que Nick

Dunne, interprété par Ben Affleck, s'adresse directement à son épouse, or elle est absente de sa vie. Donc c'est comme si l'acteur interrogeait directement le spectateur, laissant toute réponse en suspens et soulignant l'aspect inaccessible d'Amy.

Ces questions répondent en écho à celles de l'incipit : « *Quand je pense à ma femme, je pense toujours à son crâne. Et à ce qu'il y a dedans. Je pense à ça aussi : à son esprit. Comme un enfant, je m'imagine en train d'ouvrir son crâne, de dérouler son cerveau et de le passer au crible afin de tenter d'attraper et de fixer ses pensées. A quoi tu penses, Amy ?* » (p. 13) L'esprit de sa femme est assimilé à un parchemin qu'il faut décrypter. Le mari devient un décodeur ou un archéologue penché sur un mystère humain. De plus, Nick s'amuse à nous dévoiler son fantasme : manipuler sa femme, dans les deux sens du terme : toucher son corps et contrôler ses réflexions. Penser aux pensées d'Amy suppose une mise en abyme sur le fonctionnement de deux esprits : celui du mari qui avoue son incompréhension et celui de l'épouse qui demeure hermétique.

Tout est jeu de rôles et manipulations dans cette intrigue complexe. En premier lieu, nous découvrirons comment, dès l'incipit, l'écrivaine présente aux lecteurs un cadre de vie illusoire. Puis nous analyserons les relations conjugales des protagonistes, pour voir la façon dont Amy trompe la vigilance de Nick. Nous aborderons ensuite le déroulement de l'enquête policière, afin de comprendre comment Amy et Nick réussissent à manipuler les inspecteurs. Nous verrons que cette déformation de la réalité est également causée par les médias qui altèrent les faits pour les rendre plus captivants auprès du public. Dans le cinquième point, nous présenterons le coup de théâtre final qui rétablit la vérité, avec l'apparition tardive d'une narration honnête. C'est donc ce lien intrinsèque entre narration et manipulation qu'il serait intéressant de dévoiler, en analysant leur implication dans le déroulement de l'intrigue, à travers une étude comparée entre le roman et l'adaptation filmique.

## **1- Narration et jeux de perception pour entamer le récit :**

Un incipit a pour vocation d'annoncer les choix de narration et le point de vue adopté, mais surtout de retenir l'attention du lectorat potentiel :

*Une narration en trompe-l'œil dans Les Apparences de l'américaine Gillian Flynn et l'adaptation filmique de David Fincher : Gone Girl*

« *l'écrivain a besoin d'accrocher son lecteur, de le ferrer pour l'amener où il veut. Son incipit doit être plus percutant que le reste de son roman. Il doit frapper juste et fort.* »<sup>(1)</sup> Combat de boxe ou concours de pêche ? Ni l'un ni l'autre, mais un défi à relever pour amorcer l'intérêt du lecteur et l'orienter vers un chemin narratif précis. Il en est de même pour la scène inaugurale d'une adaptation : Hitchcock, maître de la manipulation, proclamait que l'ouverture d'un film était cruciale pour poser les marques du récit et capter le regard du spectateur, voire le « capturer. » Il s'agit donc, dès le départ, d'exposer la situation initiale, de délimiter le cadre spatio-temporel, d'introduire les thèmes majeurs, de présenter les personnages principaux. Ces critères sont respectés dans les deux versions mais n'empêchent pas les auteurs, Gillian Flynn et David Fincher, de jouer avec les apparences de ce qui est raconté ou de ce qui est vu. Le début du récit est pour eux un bon terrain pour expérimenter certains jeux narratifs avec leur public.

L'intrigue romanesque met en scène un homme ordinaire embarqué dans une spirale infernale après la mystérieuse disparition de sa femme et complètement dépassé par la tournure dramatique que prend cet événement. Il apparaît comme le bouc émissaire idéal d'une machine médiatique qui décortique sa vie avec cynisme, victime collatérale des angoisses et frustrations d'une petite communauté qui se déchaîne contre lui. Ben Affleck semble avoir le physique de l'emploi pour incarner ce type banal, un Monsieur Tout-le-monde à qui le spectateur pourrait s'identifier, ce qui faciliterait l'acceptation de son récit. L'acteur nous donne ainsi son point de vue sur le rôle du mari : « *David Fincher m'a expliqué que mon personnage devait explorer le versant mou et caché de la masculinité. L'homme à son plus faible, son plus vulnérable.* »<sup>(2)</sup> Un mari a priori victime du destin qui, à défaut de maîtriser sa vie, va chercher à contrôler et imposer sa version des faits. Mais il va surtout tromper son entourage en exposant son côté sensible : « *Dans le film, Nick a l'air placide, le regard vide et absent, il semble déplacé et mal à l'aise quand il n'est pas dans un milieu familier; il est dépassé par les événements et laisse croire qu'il a besoin d'aide.* »<sup>(3)</sup>

(1) Pierre Mangin, *L'écrivain et les incipits*, article paru sur son blog de 2011 : <http://pierre-mangin.over-blog.com>.

(2) Benoît Marchisio, « *David avant Fincher* », in *Première*, septembre 2014, p.60.

(3) Matthew Leland, « *Une Femme disparaît* », in *Total film*, Octobre 2014, p.102.

Cette gaucherie suscite l'empathie du spectateur qui pourrait se ranger du côté du mari sans se douter un instant de la force et de la ruse cachées derrière cette façade fragile.

En ce qui concerne le personnage féminin, le choix du réalisateur s'est arrêté sur l'actrice britannique Rosamund Pike, il nous explique sa décision : « *Je voulais choisir une actrice au caractère fort qui serait à égalité avec l'acteur car tous deux interprètent des personnages similaires qui sont manipulateurs. Par son physique juvénile et son air décidé, elle m'a semblé capable d'interpréter une femme au double visage.* »<sup>(1)</sup> Cette impression de fragilité est renforcée dans le film par les photos de la jeune femme affichées partout. Non seulement il est difficile d'échapper à son regard, mais surtout il suscite l'inquiétude, tous les membres de la communauté veulent la retrouver et la protéger, comme c'est le cas des spectateurs. Il en est de même dans le roman où Amy hante les hommes et les femmes au point de devenir un fantasme et d'incarner le type même de l'épouse idéale dans leur imaginaire social. Les personnages dévisagent son portrait soit avec pitié soit avec envie, sans jamais percer sa vraie nature.

David Fincher transpose aussi les thèmes inhérents au récit initial : le jeu social et le culte des apparences. Il s'agit de dévoiler l'envers d'un décor amoureux, les coulisses d'un mariage parfait, les secrets qui rongent un couple. Tout cela forme « *un bel édifice qui suscite l'envie et l'admiration des autres, mais la pression se fait trop forte et la façade finit par se fissurer.* »<sup>(2)</sup> Le masque revêtu pour paraître en société, se déchire et dévoile les mesquineries de chacun mais surtout l'obsession de soigner, d'arranger son image : « *Les jeunes passent beaucoup de temps à façonner leur identité via les réseaux sociaux et réfléchir à la façon dont ils veulent être perçus par les autres. J'adorais cette idée dans le roman ! La difficulté de préserver les apparences. Tout ça créait une dynamique très intéressante d'un point de vue dramatique.* »<sup>(3)</sup> Le film dénonce la mise en scène du quotidien placé sous le feu des projecteurs afin de susciter l'intérêt d'autrui et d'animer une existence plutôt morose.

---

(1) *Ibidem.*

(2) *Total Film*, p.103.

(3) Benoît Marchisio, « *David avant Fincher* », op.cit, p.54.

*Une narration en trompe-l'œil dans Les Apparences de l'américaine Gillian Flynn et l'adaptation filmique de David Fincher : Gone Girl*

La première scène est déjà une illusion puisqu'on voit à l'écran les deux protagonistes réunis dans un même plan, le mari en train de caresser les cheveux de sa femme, alors on croit assister à un moment d'intimité du couple, or rien de cela puisqu'il s'agit d'un souvenir de Nick qui fantasme sur Amy. Tout le film tient dans ce début qui suscite l'empathie pour l'épouse, sans doute victime de l'incompréhension de son mari dont les propos semblent bien suspicieux, car il révèle vouloir lui ouvrir le crâne. L'épouse apparaît donc comme une poupée fragile qu'il faut protéger du vilain Nick.

L'adaptation respecte aussi la chronologie des événements en débutant par le matin où l'épouse est introuvable, « *moment fondateur de cette histoire* »<sup>(1)</sup> qui déclenche le récit et révèle les dessous de la vie conjugale. Une vie en apparence idyllique mais qui tourne vite au cauchemar avec la disparition d'Amy : « *Tout a changé à cet instant-là. Impossible de faire machine arrière. Ma vie est devenue un véritable enfer* » (p. 28), regrette le mari qui a été marqué par cette matinée agitée. Dans le film, la caméra s'approche de l'horloge de ville indiquant l'heure matinale où tout bascule : « 6h45. » Ce moment brise donc la routine de tous les personnages et modifie leur conception du temps. En effet, une des leurs a disparu, et cela est en soi un bouleversement de leurs certitudes. Mais tout semble encore normal jusqu'à ce que l'héroïne disparaisse du champ.

Même la présentation du cadre spatial propice au drame est trompeuse : dans le texte initial, une succession de passages descriptifs dévoile North Carthage, une petite ville paisible du Missouri, endormie en cette matinée ordinaire. Or un nuage sombre commence à voiler ce petit monde qui ne va pas rester tranquille bien longtemps. Cela apparaît dans le film qui recouvre tous les lieux d'une chape de grisaille, leur conférant une tonalité déprimante : les rues tristes et désertes, les enseignes éteintes, les fenêtres sombres. Mais la caméra dévoile d'abord le fleuve à l'aurore, cachant ses remous sous une surface lisse et paisible, ce qui semble préfigurer le calme avant le chaos. Puis on aperçoit des maisons de banlieue, toutes semblables et ordonnées de façon monotone. Cette façade cache bien le

---

(1) Alexis Hyaumet, critique de *Gone Girl*, sur le site Filmosphère, Octobre 2014.  
<http://www.filmosphere.com/movies/gone-girl-david-fincher-2014/>

drame en gestation dans certains foyers, et surtout chez ce couple bien singulier, en apparence parfait.

## 2- Narration et manipulation dans le récit de la vie conjugale

Il s'agit à la fois de manipuler l'autre au sein du couple pour le soumettre à sa volonté, et de manipuler le lecteur dans le récit afin de tromper sa vigilance. Tant le mari que l'épouse vont s'avérer habiles à ce double jeu psychologique et narratif. Amy désire apparaître comme une épouse idéale, Nick veut détourner les soupçons dirigés contre lui, ils vont donc tromper l'opinion publique en masquant leur véritable nature et en cachant des éléments importants à la compréhension de l'intrigue.

Le premier malentendu concerne le retour dans la ville natale du mari pour échapper au chômage qui les menace à New York. Amy considère cela comme un sacrifice de sa part et déclare faire son possible pour s'adapter à cette nouvelle vie : « *Je fais des efforts. J'essaie d'arranger les choses. Je persévère dans la persévérance et Nick batifole de nouveau en ville comme un gamin. Ça ne te plairait pas, sa réponse réglementaire à chaque fois que je lui demande de venir avec lui. Il me laisse choir parce que je cadre mal avec sa nouvelle vie. Il serait obligé de faire des efforts pour m'aider à me sentir à l'aise ici, et ça ne l'intéresse pas. Il préfère s'amuser.* » (p. 247) Son mari la délaisse et refuse de partager ses souvenirs d'enfance, voire de la guider dans ce nouveau cadre. Pourtant Nick avait constaté l'inverse : « *Amy ne tenait pas à connaître ma famille ni ma ville natale et pourtant, j'ai pensé que rester serait une bonne idée.* » (p. 19) Il affirme quant à lui que sa femme n'a pas voulu s'insérer dans cette nouvelle vie sociale. Dès lors, qui croire ? Dans son récit, l'absence volontaire du pronom Nous, propice à l'union ou à l'harmonie conjugale, en dit long sur ce couple qui dès le départ fait séparation de biens et d'opinions.

Puis la paranoïa s'installe au point que chacun a l'impression que l'autre l'espionne. C'est d'abord le mari qui s'inquiète : « *Je peux sentir Amy regarder par-dessus mon épaule, m'observer à la dérobée, railler ma façon de parler ou de penser.* » (p. 16) De son côté, elle le soupçonne de s'immiscer dans ses affaires et de vouloir la dépouiller puisque c'est elle qui détient et gère la fortune du couple : « *Je l'ai surpris la semaine*

dernière en train de farfouiller dans mon épais dossier. Je crains qu'il ne me demande un second emprunt ou qu'il ne veuille toucher à notre assurance vie. » (p. 297) Ces accusations n'ont rien d'innocent, et même si elles ne sont pas fondées, elles visent à placer le lecteur dans la position du témoin qui assisterait à un acte malhonnête, comme si chaque personnage voulait orienter les soupçons sur l'autre et se positionner en victime, pour détourner l'attention de son vrai but qui consiste à déformer le caractère du conjoint.

A la vision idyllique du début de la relation amoureuse, succède une prise de conscience amère de la réalité. C'est d'abord Nick qui fait état de son choc quand il réalise au bout d'un certain temps qu'il ne connaît pas vraiment sa femme : « *ça avait été une atroce transformation, un conte de fée à rebours. En l'espace de quelques années, la fille aux grands éclats de rire et au caractère facile s'était littéralement dépouillée de son identité, telle une peau glissée sur le sol, et c'est cette nouvelle Amy, amène et cassante, qui était entrée en scène.* » (p. 92) La mue du serpent, le vocabulaire du déguisement et le thème de la métamorphose sous-entendent la mascarade et le jeu de faux-semblants préalables à leur union. L'irruption de la véritable Amy est pour lui un coup de théâtre qui vient balayer ses certitudes sur son épouse, en apparence parfaite.

La femme semble pour sa part plus lucide sur cette tromperie inhérente au jeu de séduction : « *Nick m'aimait. Mais il ne m'aimait pas moi; il aimait une fille qui n'existe pas, cool et sympa. Je faisais semblant d'avoir une personnalité.* » (p. 376) A force de lui faire miroiter un reflet idéal d'elle-même, elle a fini par tomber dans son propre piège puisque sa véritable identité s'est effacée pour laisser place à ce masque. Pourtant c'est contre lui qu'elle va orienter sa rancune : « *J'en ai voulu à Nick pour sa surprise quand je suis devenue Moi. Il croyait sérieusement avoir épousé cette créature, une création de l'imagination.* » (p. 381) En tenant deux rôles différents à la fois, elle a trompé la vigilance de son mari, mais refuse d'admettre sa part de responsabilité dans ce malentendu : « *M'engager avec Nick, ça m'a permis de découvrir la Véritable Amy à l'intérieur, incroyablement plus riche, plus intéressante, plus complexe, plus stimulante que la Version Cool. Mais Nick voulait la Fille Cool, celle que je jouais depuis notre rencontre. Vous imaginez, un peu, montrer enfin votre vraie personnalité à votre époux et constater qu'elle ne lui plaît pas ?* » (p. 382) Tous ces



superlatifs favorisent son propre éloge, ce qui lui donne à elle le beau rôle dans cette mascarade.

Dès lors, la peur et la suspicion s'insèrent dans le couple au point de fausser définitivement leurs rapports. C'est d'abord Nick qui nous confie son appréhension et ses doutes : « *Quand elle m'a surpris à l'observer, elle m'a dit : « Tiens, salut, beau gosse ! » De la bile et de la terreur me sont remontées dans la gorge.* » (p. 21) Amy elle aussi se sent envahir par un sentiment de panique lancinant : « *Il a promis de prendre soin de moi, et pourtant, j'ai peur. J'ai l'impression que quelque chose va mal et que ça va empirer. J'ai l'impression que je pourrais disparaître.* » (p. 181) Propos qui semblent prémonitoires pour la suite. L'idée de la disparition fait allusion à un effacement identitaire puisque la femme se soumet à la volonté du mari, mais elle explore aussi la possibilité de son propre meurtre.

L'adaptation filmique retranscrit cette divergence dans la vision du couple, puisque nous assistons à un flash-back qui scinde l'intrigue en deux récits différents : d'une part celui d'Amy qui nous renvoie cinq ans plus tôt, au moment de sa rencontre avec Nick et qui retrace l'évolution de leur couple. On assiste alors à des scènes de joie spontanée et de bonheur absolu, c'est l'amour tel qu'il est perçu par la jeune fille, pleine d'espoirs et d'illusions. D'autre part, il y a le récit du mari, qui se déroule en direct et nous permet de suivre les progrès de l'enquête pour retrouver sa femme. Il dévoile des zones d'ombres et des causes d'inquiétude concernant l'épouse disparue. Nous avons donc une narration féminine, positive et lumineuse, et une narration masculine, sombre et sceptique. Là encore, deux perceptions opposées du mariage.

Pour dévoiler ces diverses versions, David Fincher « *confronte les époux dans deux temporalités différentes via un montage alterné* »<sup>(1)</sup> qui octroie à chacun la parole à tour de rôle, enracinant la jeune femme dans le passé mais ancrant le mari dans le présent. Le spectateur ne sait plus qui croire ni à quelle indication temporelle se fier, il est en proie à une confusion certaine face à cet emboîtement d'histoires qui partent dans tous les sens, telle « *une autoroute narrative avec ses voix détournées à*

---

(1) Romain Faisant, critique de *Gone girl*, sur le site du *Nouvel Observateur*, Octobre 2014, <http://nouvelobs.com>



plusieurs niveaux »<sup>(1)</sup>, sur laquelle il pourrait perdre ses repères et dévier du chemin de la vérité.

Dans les deux cas, on se trouve face à une vision déformée du mariage qui voile les secrets déjà présents dans le texte initial. En effet, on découvre que Nick trompait sa femme tout ce temps et avait réussi à cacher à son entourage l'existence de sa jeune maîtresse. C'est sur un ton faussement innocent qu'il livre cet élément, conscient d'avoir réussi à se jouer de la crédulité de tous : des policiers, des membres de la communauté, des lecteurs, des spectateurs. Pour sa part, Amy avait écrit un faux journal, se présentant en épouse bafouée et malheureuse, sachant que ce serait la principale pièce à conviction contre son mari. Puis on découvre que c'est elle qui a échafaudé tout ce plan pour faire croire à son meurtre et se venger de Nick. On réalise alors qu'on a été berné par les deux personnages et qu'on a pris pour acquis leurs moindres propos. Chaque époux a réussi à duper son conjoint mais aussi son auditoire. Vie conjugale, conception du couple, narration des faits, tout n'est qu'illusion.

### **3- Narration trompeuse et déroulement théâtral de l'enquête policière :**

Elle est orientée dès le début par ce qui est vu dans le salon du domicile conjugal, perçu alors comme une scène de crime : « *La moquette était constellée d'éclats de verre, la table basse était en mille morceaux, le canapé était sur le flanc et des livres étaient étalés sur le sol; au milieu de ce chaos, une paire de bons ciseaux bien tranchants.* » (p. 50) Chaque objet et meuble semblent avoir été positionnés de façon délibérée avec l'arme placée au centre de la pièce, cadrés comme les éléments d'une pièce de théâtre, voire d'une séquence filmique. Cette impression est renforcée par le film lui-même puisqu'on découvre dans un plan général une scène d'apocalypse avec les débris de verre qui jonchent le sol et l'ottomane si lourde qui a pourtant pu être renversée. La caméra subjective se met à la place de l'acteur et à la nôtre pour nous identifier à lui et mieux visualiser la portée dramatique de cette découverte. Puis un gros plan sur le visage de l'acteur et son regard ébahi révèle le choc reçu. La stupeur du mari et des policiers venus peu après, est

---

(1) *Ibidem.*

montrée dans des cadres serrés sur les yeux qui aveuglent leur jugement. En effet, ils sont guidés par la sensation visuelle qui les empêche de percevoir la mise en scène derrière ce chaos apparent.

Lorsque plus tard de nouvelles découvertes macabres ont lieu, il n'est plus possible de nier la mort de la jeune femme : « *La police scientifique a pulvérisé la maison de luminol et le sol de la cuisine s'est éclairé. Une bonne quantité de sang a été répandue là. Le groupe sanguin d'Amy, B+.* » (p. 305) Le film réussit à souligner la force de cette scène avec l'ensemble de la maison plongée dans l'obscurité, les flashes des appareils qui illuminent les taches bleues phosphoriques du sang, puis les lampes qui sont rallumées, et là, illusion d'optique suprême, il semble à tous apercevoir comme des traces rouges brunâtres mal nettoyées sur le carrelage blanc de la cuisine. Durant toute cette scène, le regard des acteurs et des spectateurs reste fixé vers le sol, grâce à la technique de la plongée qui donne une ampleur exagérée aux taches de sang, ce qui renforce l'horreur de la situation.

En fait, cela illustre l'aspect théâtral de la maison qui n'est plus considérée comme un espace de mort, mais un décor propice à la mise en relief d'un événement tragique qui n'a jamais eu lieu : « *Toute cette zone, c'était censé donner l'impression qu'il y avait eu une lutte. Il y avait quelque chose qui clochait. Toute la scène avait l'air bidonné. On avait maquillé ça en scène de crime.* » (p. 303) Le champ sémantique de l'apparence parsème cet extrait pour mieux souligner la force du mensonge qui empiète sur l'enquête policière. Trompés par leur sens visuel, les inspecteurs et le mari mettront du temps à réaliser qu'ils ont été influencés par une tierce personne fort douée dans l'art du décor.

Tout n'est qu'apparences, même dans l'interrogatoire mené par les policiers avec l'époux convoqué au commissariat. Nick réalise vite qu'ils essaient de le manipuler pour le pousser à avouer un crime qu'il n'a pas commis. Suspect à leur regard, il devient alors suspicieux face à leurs questions et leurs actions : « *Ils m'ont laissé seul dans une petite pièce pendant quarante minutes et je me suis efforcé à ne pas bouger. A faire semblant d'être calme [...] Finalement, les flics sont entrés et se sont installés en face de moi. Ça ressemblait tellement à une série télé que j'ai dû lutter pour contenir un éclat de rire. Complètement toc. Boney tenait même un gobelet de café et un classeur qui avaient tous*

*l'air d'accessoires. J'ai cru que nous étions tous des simulateurs. Jouons au jeu de la femme disparue !* » (p. 79) Ce point de vue amusé du mari souligne l'impression d'irréalité face à cette scène digne d'une fiction et qui manque de crédibilité. Rôle de bons flics mal interprété, accessoires de théâtre, jeux de simulation, renforcent la théâtralité et la fausseté de cet interrogatoire, qui semble droit sorti d'un film.

L'adaptation filmique intervient alors dans un jeu de mise en abyme ironique puisque cette illusion a réellement lieu : à un premier niveau, Nick est interrogé par des flics, il se croit dans une série télévisée, mais justement il est perçu comme un mauvais acteur par les policiers qui le dévisagent, ils estiment qu'il cache mal sa culpabilité. A un deuxième niveau, il est filmé par un réalisateur, car ici, l'acteur qui l'interprète joue le rôle du mari dépassé par les événements, à la vie comme à l'écran. Cela implique une réflexion subtile sur l'acte d'interpréter un personnage : Nick joue le rôle du bon mari chagriné et Ben Affleck incarne à son tour cette figure masculine ambiguë.

Le visage imperturbable de Ben Affleck contraste avec l'abondance de mimiques faussement empathiques des acteurs qui incarnent les inspecteurs. Dès lors, on s'interroge : Qui croire ? Ceux qui en font trop, sûrs de la culpabilité du mari ? Ou ce dernier qui n'en fait pas assez, sûr de son innocence ? Qui croire ? L'alternance des points de vue, avec les allers-retours de la caméra de l'un aux autres, ajoutent au trouble du spectateur bluffé par le jeu des acteurs. Les policiers veulent tromper la vigilance du suspect qui cherche à son tour à manipuler l'opinion du public. Tout n'est que faux-semblant dans cette enquête qui vire au vaudeville.

Dans le récit initial, chaque interrogatoire mené par les policiers sonne faux et leurs propos manquent de sincérité, comme s'ils ne croyaient pas en l'innocence du mari mais se forçaient à être de son côté pour mieux gagner sa confiance. D'ailleurs Nick n'est pas dupe et accepte de rentrer dans ce jeu social avec l'enquêtrice : « *Elle jouait le bon flic et nous savions tous deux qu'elle jouait le bon flic* » (p. 301); « *Elle jouait tour à tour différents personnages féminins : la femme dominatrice, la nourrice attentionnée, pour voir ce qui marchait le mieux.* » (p. 306) L'enquêteur n'est pas en reste puisqu'il surenchérit dans son rôle de bon flic : « *Gilpin a roulé des yeux dans ma direction. J'ai presque cru qu'il allait faire une*

*blague tellement il en faisait des tonnes.* » (p. 309) Chacun cherche donc à tromper l'autre dans ce jeu du chat et de la souris pour voir qui cache le mieux ses sentiments. David Fincher s'amuse de la situation en usant de gros plans sur les visages au point de dévoiler la nature des protagonistes : lors de cette scène de l'interrogatoire, ils s'avèrent être des acteurs doués. Le fait de faire appel à des professionnels renforce ce jeu de construction en abyme.

#### **4- Narration altérée des médias et déformation de l'image publique du mari :**

Dès sa première apparition publique, le comportement gauche et tendu de Nick signe l'arrêt de mort de son image lisse de bon époux. Mal à l'aise devant les caméras, inquiet par la disparition de sa femme, il n'arrive pas à composer une figure de circonstances. Il sait qu'il doit jouer le jeu du mari inquiet, interpréter un rôle attendu par la communauté, même étaler son angoisse sur son visage. Mais il ne parvient pas à interpréter ce personnage et c'est sa sincérité qui va le perdre : *« En entrant dans la salle, j'ai vu les journalistes redresser le nez lorsqu'ils m'ont aperçu. La responsable avait posé un panneau sur un chevalet : c'était une photo agrandie d'Amy au zénith de sa beauté. J'ai contemplé longuement le visage de ma femme tandis que les appareils photo me mitraillaient en train de la regarder. »* (p. 116) Tout à son désarroi, Nick oublie de lire son texte et de faire face aux caméras, il semble froid et indifférent. Etranger à ce déchaînement médiatique, il fait figure d'un Meursault, condamné par un public empreint de préjugés, face à un être incapable d'exprimer correctement ses émotions. Comble de l'ironie, c'est au moment où il se retire de ce jeu d'apparences et de convenances sociales que son image va être déformée, puisque dès lors il est perçu coupable.

L'adaptation filmique exploite cette scène dans un autre objectif, pour éclairer le jeu de regards qui s'instaure entre personnages présents et absents : les journalistes filment le mari qui scrute l'image de sa femme en train d'observer le public de son regard fixe perdu dans le passé. David Fincher semble féru de la mise en abyme : la photo d'Amy est prise dans le cadre des appareils, à leur tour cernés dans le champ de la caméra. Subtile variation sur le regard, au cinéma comme dans la vie.

*Une narration en trompe-l'œil dans Les Apparences de l'américaine Gillian Flynn et l'adaptation filmique de David Fincher : Gone Girl*

Pendant la conférence, Nick est assailli par les journalistes avides de capter son visage au point de l'aveugler : « *Les flashes des appareils photo crépitaient; je me suis détourné et j'ai vu des points noirs; c'était surréaliste.* » (p. 116) Le spectateur partage aussi cette confusion puisqu'à l'écran les lumières éblouissantes des projecteurs sont orientées dans sa direction. Cela facilite l'identification au personnage du mari qui se sent déconnecté de la réalité, voire déshumanisé puisqu'il n'est pas dans son élément sur la scène publique. D'ailleurs, il a du mal à identifier son visage et ses propres paroles le soir même où on diffuse son intervention à la télévision : « *Lorsque j'ai vu ce reportage par la suite, je n'ai pas reconnu ma voix [...] J'avais trop articulé, et les mots sont sortis de manière hachée, comme si je lisais un inventaire [...] Absolument pas convaincant. J'aurais aussi bien pu être en train de lire des nombres au hasard.* » (p. 117) Son identité et son image sont altérées par la vision déformatrice des caméras. Dès lors, il semble le suspect idéal dans le meurtre supposé de sa femme. Dans le film, un jeu de voyeurisme s'instaure : le spectateur observe à son insu Nick en train de visionner son apparition à la télé, conscient du regard accusateur des journalistes. Chaque scène s'emboîte dans l'autre, pour refléter l'aspect, illusoire par essence, de l'image télévisée.

Nick panique au fur et à mesure qu'il dégringole dans les sondages et son désespoir cache une condamnation sans appel des médias qui ruinent la vie et la réputation d'un homme en se basant sur son apparence : « *Je crois que beaucoup de gens regardent ces émissions d'actualité où le mari est toujours le type affreux qui tue sa femme et ils me voient à travers ce prisme, du coup il y a des choses tout à fait innocentes qui sont mal interprétées.* » (p. 316) La scène médiatique est décrite comme un miroir trompeur qui déforme l'image réelle de l'individu, à la manière de ces glaces convexes qu'on trouve dans les foires et qui jouent avec notre apparence pour nous faire paraître plus gros ou plus petit, mais qui nous présentent toujours à notre désavantage.

Les deux auteurs dénoncent la dérive des chaînes d'infos locales dans la chasse au fait divers sanglant. Ils condamnent les médias qui réussissent toujours à retourner l'opinion publique en leur faveur et à déformer les propos diffusés. Ignacio Ramonet, journaliste au Monde Diplomatique, a mis en exergue leur jugement diffamatoire et leur abus de pouvoir :

« En raison de son explosion, de sa multiplication, de sa surabondance, l'information se trouve contaminée, empoisonnée par toutes sortes de mensonges, polluée par des rumeurs, par des déformations, des distorsions, des manipulations. »<sup>(1)</sup> Le récit des événements finit par être altéré, la vérité est brouillée par ce flux de témoignages qui surgissent de tous côtés, il est dès lors difficile de faire la part du vrai et du faux dans le compte-rendu d'un fait divers.

Nick finit par perdre le contrôle de son image publique et de sa vie privée : « Les médias brodaient leur récit et ils adoraient l'angle de l'Epatante Amy. Ils commençaient à déterrer des sujets d'inquiétude sur mon caractère, sur mes années lycée, sur mon passé [...] A présent, mon nom s'étalait dans toute la presse et on me réservait le jugement propre aux serials killers et aux assassins. Et je ne pouvais rien y faire. » (p. 326) Les journalistes se repaissent de sa fragilité et s'engouffrent dans les moindres failles de son identité. Ils veulent apporter un relief extraordinaire à des gens ordinaires comme ce couple de banlieue devenu vite célèbre. La vie de Nick devient prétexte à la mise en scène d'une vie conjugale ratée.

Le mari échoue même dans sa tentative de susciter l'empathie et de jouer le jeu des médias. Quand il entame un discours lors d'une veillée en mémoire d'Amy, il se sent isolé au milieu de la meute de journalistes : « Les équipes de télévision étaient partout, plus seulement les chaînes locales, mais aussi internationales. Je me suis avancé vers le micro et j'ai pris la parole [...] Ma voix résonnait dans les haut-parleurs, l'écho s'en allait vers le fleuve. » ( p. 329) Le silence qui entoure Nick accentue son sentiment d'abandon au milieu des caméras. Dans le film, le réalisateur passe d'un plan d'ensemble qui englobe le mari et les journalistes, à un plan américain qui l'isole des autres et le coupe de moitié, comme s'il perdait pied avec la réalité. Les médias le relie au reste du monde mais le déconnectent de lui-même. Son incapacité à assimiler les émotions de l'assemblée, émue par l'absence d'Amy, va alors signer le début de sa déchéance sociale.

---

(1) Ignacio Ramonet, *L'Explosion du journalisme, l'érosion des médias*, extrait diffusé sur le site : <http://lemonde.fr>.

## 5- Narration réelle : révélations et confession d'Amy

L'héroïne présumée assassinée réapparaît inopinément dans le récit : « *Je suis tellement plus heureuse depuis que je suis morte. Je veux goûter à ce moment de plénitude. Je mérite de m'accorder du temps.* » (p. 371) Ce coup de théâtre confirme la suprématie d'Amy dans la narration et son talent de manipulatrice. Elle revendique le bonheur dans la mort fictive et la tromperie, alors que les lecteurs étaient persuadés de son statut de victime. Mais elle est l'instigatrice de toute cette machination qu'elle veut prolonger, comme l'indique l'emploi du présent.

Dans le film, le réalisateur nous a entraînés dans la spirale de l'enquête policière et le déchaînement des médias, notre attention s'est focalisée sur Nick et on a failli oublier Amy. Au moment où le mari va être inculpé du meurtre de son épouse et être emprisonné dans une cellule sombre, on passe à un autre cadre spatio-temporel et la lumière envahit l'écran. Un plan américain montre une femme blonde assise dans une voiture filant à toute vitesse, les cheveux dans le vent, le sourire aux lèvres, la tête qui balance en cadence avec la musique. Là, elle ne peut plus se cacher, on la voit de façon distincte, c'est bien Amy, alors qu'on la croyait morte. Par un tour de prestidigitacion, elle réapparaît dans le champ visuel des spectateurs et dans l'espace narratif du récit : « *Je suis plus heureuse depuis que je suis morte. Plus précisément : disparue. Bientôt présumée morte. Partie.* » Autant d'adjectifs et de synonymes pour qualifier son absence de l'écran. Ce propos théâtral répond en écho à celui du récit initial : « *Je suis tellement plus heureuse depuis que je suis morte !* » (p. 371), avec l'emploi délibéré de l'adverbe pour accentuer son bonheur et sa satisfaction face au succès de son petit tour de magie qu'elle a exécuté en effaçant sa présence du regard de tous.

Elle révèle au public la vérité, sa disparition était une mise en scène élaborée par ses propres soins. Elle retrace alors toutes les étapes de son plan : « *Je dois m'infliger une plaie. Mais Amy a peur du sang, diront les lecteurs du journal. Non, je n'en ai pas peur, pas du tout, mais depuis un an, je raconte que j'en ai peur.* » (p. 371) Actrice douée et consciencieuse, elle a bien préparé son rôle, devenant à la fois maquilleuse et réalisatrice : « *J'ai fini par couper l'intérieur de mon bras en mordant un torchon pour ne pas hurler. Une coupure longue et profonde a suffi. Je suis restée assise*



*sur le sol de ma cuisine pendant dix minutes, laissant le sang goutter, jusqu'à ce que ça fasse une belle flaque bien épaisse. Puis j'ai nettoyé aussi mal que Nick l'aurait fait après m'avoir défoncé le crâne.* » (p. 372) Jusque-là fragile et vulnérable, elle se révèle calculatrice et froide, c'est un revirement dans sa personnalité, sa véritable nature se fait jour : talentueuse manipulatrice, aussi bien dans l'espace scénique que dans l'espace narratif.

Amy reconnaît s'être jouée des apparences et avoir trompé ses lecteurs mais elle leur demande un peu d'indulgence : « *Pas d'impatience, j'éclaircirai tout ça : ce qui est vrai, ce qui ne l'est pas, ce qui pourrait aussi bien être vrai que faux.* » (p. 372) C'est toujours elle qui détient le monopole du récit, elle est donc libre de révéler la vérité à sa guise, le public demeure dépendant de son humeur et de sa volonté. Même dans l'adaptation filmique, elle se réapproprie la parole détenue jusque-là par l'homme : « *Me revoilà, c'est à mon tour de raconter l'histoire et de vous dire comment ça s'est réellement passé.* » Plus de voix-off ni de mouvements trompeurs de caméra. La voix jusque-là hors scène et invisible devient visuelle puisqu'elle est associée à l'actrice en train de parler. Un gros plan fixé sur son regard moqueur et ses lèvres en mouvement, l'impose à nouveau à l'écran. Cela confirme son retour dans l'espace filmique et narratif.

Si elle décide de se confesser, ce n'est pas pour se racheter une conduite ni pour justifier ses actions, mais pour dévoiler sa vraie personnalité, pour défendre son identité déformée par l'opinion publique. Elle n'est pas l'amie fidèle ou l'épouse idéale que l'on croyait, deux rôles contraignants qui avaient limité sa liberté. De plus, Amy est elle-même une victime dans ce théâtre des apparences. Elle a été dépossédée de son enfance par des parents calculateurs qui ont fait d'elle l'héroïne d'une série de romans pour enfants. Amy s'est identifiée à cette créature de papier, parfaite et adorable, qui lui semblait plus réelle qu'elle, jeune fille ordinaire. Tout au long des deux récits, la mise en abyme nous décrit la jeune femme comme une héroïne de récit policier, elle-même héroïne de roman.

Mais la narratrice est fatiguée de faire semblant et de se faire passer pour quelqu'un d'autre : « *Je peux vous en dire davantage sur la façon dont je m'y suis prise, mais j'aimerais d'abord que vous me connaissiez. Pas L'Épatante Amy créée par mes parents. Pas l'Amy du Journal qui est une œuvre de fiction, mais moi, la Véritable Amy.* » (p. 374) Elle revendique



*Une narration en trompe-l'œil dans Les Apparences de l'américaine Gillian Flynn et l'adaptation filmique de David Fincher : Gone Girl*

sa vraie nature même dans le film en affirmant : « *C'est moi, c'est bien moi, Amy, mais pas celle que vous croyez.* » Elle tient à rectifier son image déformée par la version du mari et celle des médias, mais surtout elle veut revendiquer son véritable Moi, en prenant le contre-pied de tous les jugements faussés qui ont été portés sur elle.

Toute sa vie, Amy a fait semblant d'être quelqu'un d'autre pour rentrer dans le moule de l'épouse idéale vue par son mari ou jouer le rôle de la fille parfaite et faire plaisir à ses parents. Cela a fini par déteindre sur ses actions et son comportement social : « *Je l'ai élaborée avec grand soin, l'Amy du Journal. Elle est conçue pour plaire aux flics et au public. Il faut qu'ils lisent ce journal comme si c'était une sorte de tragédie. Ils ne peuvent pas ne pas m'aimer.* » (p. 402) Sa vie a toujours été une pièce de théâtre où elle détenait le premier rôle, manipulant avec art son image publique. Son plan est donc une vengeance élaborée contre les apparences et l'hypocrisie sociales.

Mais c'est aussi et avant tout une revanche personnelle contre le mari qui n'a pas su l'aimer et qui l'a trompée : « *Lorsque je l'ai vu avec une autre, j'ai commencé à réfléchir à une histoire qui détruirait Nick pour m'avoir fait ça; une histoire qui restaurerait ma perfection. Ce serait moi l'héroïne, adorée, parfaite. Parce que tout le monde aime la fille morte.* » (p. 396) Amy décide de trahir à son tour : la confiance des lecteurs, la crédulité du public, le jugement de Nick. Elle prend conscience qu'être elle-même peut la desservir, elle doit donc jouer un rôle et l'assumer. Dès lors, elle jouera avec la réalité pour devenir la fille fragile et l'épouse idéale que tout le monde perçoit.

La narratrice avoue que c'est sa rancune et sa haine contre son époux qui ont dicté son projet et qu'elle n'a aucune raison de se sentir coupable : « *Je vais me cacher assez longtemps pour regarder Nicolas Dunne devenir un paria d'envergure planétaire, être arrêté, jugé, traîné en prison et jurer qu'il est innocent. Puis je longerai le fleuve vers le Sud où j'irai rejoindre le corps fictif de l'autre Amy, supposé dériver dans le Golfe du Mexique.* » (p. 416) Ce plan semble machiavélique et démesuré pour une simple vengeance d'épouse bafouée. L'héroïne paraît avoir perdu toute mesure et toute limite dans l'élaboration de sa mort fictive. Elle est aveuglée par son

désir de contrôler la vie de son mari, l'opinion publique, son destin. Rien ne peut l'arrêter et elle a la volonté d'aller jusqu'au bout.

L'héroïne a tout planifié longtemps à l'avance et a fait preuve d'une grande patience : « *J'ai pris le temps de m'organiser, d'emmagasiner un peu de cash. Je me suis donné douze bons mois entre le moment où j'ai décidé de disparaître et ma disparition. J'ai 10 000 dollars en liquide.* » (p. 416) Cette disparition était un défi à relever pour un personnage jusque-là inscrit dans la mémoire collective de la communauté et dans l'esprit du lecteur. Disparaître de la vie et de la narration était une gageure pour cette femme à la forte personnalité. Qui aurait pensé qu'Amy accepterait de s'effacer de l'intrigue ? Elle a fait semblant de se volatiliser pour mieux apparaître et s'imposer.

Seul un concours de circonstances révélera à tous qu'elle est vivante. Au bout d'une semaine, l'héroïne est contrainte de rentrer chez elle. A quelques pas de la fin du roman, Amy s'avance vers la petite troupe rassemblée devant chez elle, parmi lesquels les journalistes, les voisins, et Nick qui nous fait part du choc partagé : « *Qu'elle ne fut pas ma surprise en me retrouvant face à face avec ma défunte femme. A la stupéfaction générale, elle s'avança vers moi et m'embrassa sur la joue. Tous la regardaient d'un air stupéfait.* » (p. 502) Elle prétendra avoir été enlevée et face à sa mine défaite ainsi qu'à ses habits déchirés, ils ne pourront que la croire, une fois de plus : « *Pauvre Amy, pauvre petite, pensaient-ils tout haut.* » (p. 503) L'empathie et l'admiration semblent deux sensations inséparables d'Amy dans l'opinion publique. Cette irruption spectaculaire la pose à nouveau dans le rôle de la victime et sert bien ses intentions.

Dans l'adaptation, Amy effectue un retour fracassant au foyer conjugal : face aux journalistes attroupés devant sa maison, elle arrive en trombe dans une voiture inconnue et en surgit couverte de sang, elle s'avance en trébuchant puis s'écroule dans les bras de Nick en simulant une perte de conscience due au choc. Le mari joue le jeu en la portant dans ses bras, pantin jusqu'au bout de la volonté de sa femme, mais il est blasé par son talent d'actrice puisqu'il lui murmure à l'oreille : « *Tu ne peux plus me leurrer. Je sais tout.* » Toutefois, pour sauvegarder leur mariage face à tous les regards portés sur eux, ils vont reprendre leur vie de couple, dans l'enfer des apparences.

## Conclusion :

« Le spectacle d'une bonne et heureuse manipulation d'un livre a de quoi réjouir le cœur d'un écrivain » nous dit Michel Tournier, romancier friand de métaphores et de jeux de miroirs. Si le roman de Gillian Flynn a connu un succès international, c'est qu'il a su jouer avec le lecteur, et même se jouer de lui. David Lynch n'a eu qu'à lui emboîter le pas et utiliser habilement sa caméra pour compléter la mystification. D'ailleurs, le réalisateur s'amuse à manipuler son public en se réappropriant le mécanisme de l'image trompeuse : le corps d'Amy coulant au fond du fleuve (théorie à laquelle veut nous faire croire Amy) ou son corps rigide sur la table d'autopsie de la morgue (un fantasme de Nick lassé de la perversité de sa femme), autant de stratégies visuelles pour faire croire à sa mort alors qu'elle est bien vivante et que c'est elle le véritable metteur en scène de cette tragédie.

Terminons cette étude sur les apparences en rendant hommage au chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock : *Vertigo*, adapté du roman de Boileau-Narcejac, *Celle qui n'était plus*<sup>(1)</sup>. La première partie du film met en scène une femme que l'on croit morte et qui réapparaît dans la deuxième partie. Les cinéphiles ont plongé avec délice dans ce qui reste à ce jour une des plus grandes manipulations cinématographiques. On peut se douter combien ce récit filmique a pu inspirer David Lynch dans sa représentation du trompe-l'œil narratif et du jeu des illusions. Tout n'est qu'apparences à l'écran, scène éclairée d'une vie conjugale bien sombre.

---

(1) Paris, Éditions Denoël, 1952.