

# Le théâtre social dans *Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir

Lucía MONTANER SÁNCHEZ  
Universidad de Valencia  
Departamento de Filología Francesa e Italiana  
lucia.montaner@uv.es

Recibido: 13/02/2013

Aceptado: 01/10/2013

## Résumé

Cet article propose une approche transdisciplinaire de la problématique de l'identité, plus concrètement, de la question de l'identité masquée, construite et représentée par l'individu-acteur dans le grand théâtre qu'est la vie avec et parmi les autres. A travers l'une des œuvres les plus remarquables d'Hélène Lenoir, *Son nom d'avant*, on essayera d'exposer comment les personnages tentent de s'adapter aux rôles sociaux imposés par une ancienne tradition familiale ; la façon dont ils ajustent leurs identités sociales par rapport aux exigences situationnelles. Les relations sociales apparaissent ainsi comme source de malaise ou de tourment des personnages continuellement divisés entre leurs « identités réelles » (Goffman, 1977), conformées par les désirs et les aspirations personnelles, et leurs « identités sociales » (Goffman, 1977), construites à partir des exigences et régulations du groupe, de la famille, du voisinage ou simplement de l'autre.

**Mots clés :** Hélène Lenoir, distance, masque, rôle social, théâtre social, malaise.

## El teatro social en *Son nom d'avant* de Hélène Lenoir

### Resumen

Este artículo propone una aproximación transdisciplinar a la problemática de la identidad, más concretamente, a la cuestión de la identidad enmascarada, construida y representada por el individuo-actor en el gran teatro de la vida con otros y entre otros. A través de una de las obras más destacadas de Hélène Lenoir, *Son nom d'avant*, trataremos de exponer de qué modo los personajes intentan adaptarse a los roles sociales impuestos por una antigua tradición familiar; la forma en la que van ajustando sus identidades sociales en función de las exigencias situacionales. Las relaciones sociales aparecen así como fuente de malestar o de tormento de unos personajes continuamente divididos entre sus « identidades reales » (Goffman, 1977), conformadas por los deseos y aspiraciones personales, y sus « identidades sociales » (Goffman, 1977), construidas a partir de las exigencias y regulaciones del grupo, de la familia o vecindario, o simplemente, del otro.

**Palabras clave:** Hélène Lenoir, distancia, máscara, rol social, teatro social, malestar.

## The social theater in *Son nom d'avant* by Hélène Lenoir

### Abstract

This paper proposes a transdisciplinary approach to the problem of identity, more specifically, the question of hidden identity, constructed and represented by the individual-actor in the great theater of

life with and among others. Through one of Hélène Lenoir's most remarkable works, *Son nom d'avant*, we will try to explain the characters' attempts first to adapt to social roles imposed by an old family tradition, and second to adjust their social identities to situational demands. Social relations appear as a source of weakness or torment for characters continually divided between their "real identities" (Goffman, 1977) –shaped by their desires and aspirations– and their "social identities" (Goffman, 1977), constructed from the identity of the group, the family, the neighborhood, or simply from the other's requirements and regulations.

**Key words:** Hélène Lenoir, distance, mask, social role, social theater, weakness.

**Sommaire :** 1. Introduction; 2. Identité réelle et identité sociale chez Erving Goffman; 3. *Son nom d'avant* et le théâtre social; 3.1. La tradition familiale; 4. Britt face au rôle social; 5. L'événement : son nom d'avant; 6. Conclusion.

### Referencia normalizada

Montaner Sánchez, L. (2014). « Le théâtre social dans *Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 29, Núm. 1: 161-171. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_THEL.2014.v29.41400](http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.41400)

## 1. Introduction

Hélène Lenoir est une écrivaine française, née à Neuilly-sur-Seine en 1955. Germaniste de formation, elle enseigne le français en Allemagne où elle réside depuis 1980, en essayant toujours de concilier ses tâches en tant que professeur et, éventuellement, traducteur, avec son travail d'écrivain. Sa création romanesque débute en 1994 avec la parution de *La Brisure*, un premier recueil de nouvelles publié chez les prestigieuses Éditions de Minuit. Suite à cela et toujours chez Minuit, Lenoir publiera huit autres recueils tels que *Son nom d'avant* (1998), *Le Magot de Momm* (2001), *La Folie Silaz* (2008) ou encore son dernier travail, *Pièce rapportée* (2011).

Les romans de Lenoir parlent à la première personne des relations entre l'individu et le groupe, et, par conséquent, de la tension qui se crée entre l'identité personnelle –les désirs et les pensées intimes de chaque individu– et les rôles sociaux, établis et imposés par un contexte familial et social auquel une subjectivité reste, dans un premier moment, assujettie<sup>1</sup>. Le quotidien est le décor d'un scénario où les pensées intimes des personnages se confrontent en permanence avec les désirs et les exigences des autres, propres aux relations sociales. « Malaise dans la civilisation » (Freud, 2010) l'appelait Freud. Lenoir introduit dans ces histoires dites de la quotidienneté, dont l'intrigue permet de percevoir le jour au jour de la vie en famille, la possibilité de l'événement, de la rupture, du changement. En effet, dans cette scène familiale et quotidienne germe le malaise des personnages qui

---

<sup>1</sup> « Assujettie » car l'individu fait toujours partie du groupe et a besoin de celui-ci pour se constituer en tant que tel, en tant qu'individu.

acceptent, ou plutôt, subissent, les rôles et les identités sociales imposés par les traditions familiales et les convenances d'époque.

L'utilisation de ce qu'on appelle « focalisation interne » depuis le *Nouveau Discours du récit* de Gérard Genette (1983), priorise dans les romans de l'écrivaine le point de vue du personnage-focalisateur. De cette façon, ses pensées, ses sentiments et ses souvenirs, voire ses flux de conscience, seront dévoilés à travers la combinaison de trois techniques narratives dédiées exclusivement à narrer la vie intime : le psycho-récit, le monologue rapporté et le monologue narrativisé. Cela permettra de découvrir des réflexions personnelles qui questionnent ce qui est donné, ouvrant ainsi la possibilité de penser et de se penser depuis le désir personnel et l'envie de libération.

Cet article a pour but d'étudier comment l'individu, auteur et acteur du social, tente de s'adapter aux rôles que la vie avec et parmi les autres exige à travers l'analyse de *Son nom d'avant*, l'une des œuvres les plus représentatives de la création littéraire d'Hélène Lenoir. On essaiera d'exposer comment les personnages subissent et reproduisent les contraintes de la vie en société en fonction d'autrui et des scènes fréquentées. Il s'agit, autrement dit, de saisir la façon dont procèdent, suivant les concepts de Goffman, « l'identité réelle » et « l'identité sociale »<sup>2</sup>.

## 2. Identité réelle et identité sociale chez Erving Goffman

Erving Goffman<sup>3</sup> réfléchit à travers ses ouvrages à propos du « théâtre social » – terme qu'il utilise dans ses œuvres – mis en jeu dans la vie quotidienne. Tout au

---

<sup>2</sup> Tout d'abord nous devons introduire certaines notions qui visent à montrer notre principe de base : l'existence humaine ne peut être étudiée ni comprise en tant qu'existence individuelle ; celle-ci sera toujours coexistence. Nous ne pourrions alors analyser les conduites, les désirs, les aspirations et les prétentions des individus que dans le cadre de référence où elles ont lieu : la vie sociale. Tous ces éléments qui conforment la subjectivité de chaque individu ont leur origine, ils surgissent dans la vie avec les autres et parmi les autres. Vérité ontologique de la coexistence qui se concrétise dans des formes imaginaires de la vie en société que nous avons appelées le théâtre social. Dans le but d'être accepté par le groupe de référence, l'individu se voit conduit vers la représentation et mise en scène de conduites connexes aux expectatives objectivées par celui-ci, c'est-à-dire, par le groupe. Nous défendons ainsi que, dans le développement habituel de la vie sociale, les individus peuvent être assimilés plus aux acteurs qu'aux auteurs de la vie qu'ils vivent. Prédominance du rôle social qui n'implique pas la répétition du même ni empêche les improvisations et les changements de scènes qui pourraient conformer des nouvelles situations.

<sup>3</sup> Erving Goffman (1922-1982), sociologue et linguiste américain d'origine canadienne, fut l'un des premiers représentants de la deuxième École de Chicago. Il est l'un des plus prestigieux sociologues de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle avec Max Weber, Émile Durkheim ou George Simmel et il est considéré comme l'un des chefs de file de l'« interactionnisme symbolique » et de « l'ethnométhodologie ». Goffman dédia tout son œuvre à réfléchir et à analyser les interactions entre les individus, plus concrètement, les micro-interactions de la vie quotidienne. Il pensait la vie sociale comme un théâtre où les individus sont des acteurs jouant des rôles différents selon les situations

long des *Rites d'interactions*, *La mise en scène de la vie quotidienne*, *Stigmates*, et aussi dans *L'arrangement des sexes*.

Goffman perçoit les êtres humains, les individus, comme des acteurs qui établissent et réélaborent continuellement leurs rapports et liaisons en fonction des exigences dramatiques singulières de chaque séquence. L'individu en situation, dans cette distance propre aux liens sociaux, joue face aux autres tout un travail d'arguties, de subtilités et d'arguments, qui organisent la vie quotidienne. Dans les rapports sociaux on découvre un amas d'impostures, conscientes ou inconscientes, opportunistes ou exigées, mues par le désir ou l'obligation d'avoir, de s'assurer ou de défendre un lieu social quelconque. Dramatisation sociale qui actualise jour après jour la très connue confusion sémantique du grec classique entre la personne et le masque.

Ainsi, différents auteurs ont remarqué la centralité de la métaphore théâtrale dans l'interprétation goffmannienne de la vie quotidienne, même s'il y en a qui pensent que c'est le cinéma sa vraie source d'inspiration. Goffman construit son approche des interactions humaines comme s'il s'agissait d'un enchaînement de plans et contreplans, de mouvements, de zooms, de panoramiques, etc... (Delgado, 1999 : 81). La vie publique, la vie parmi les autres, est un scénario où l'on joue à l'établissement de liens plus ou moins éphémères ; liens de sociabilité, de courtoisie, et même peut-être des liens d'affectivité. Cependant, il y a aussi des rapports de pouvoir axés sur le paraître. Inauthenticité, simulacre, geste retenu et mensonge ; selon Goffman, tous ces éléments et stratégies deviennent licites et nécessaires pour sauvegarder le lieu social et conserver le respect et la considération sociale d'autrui. La norme selon l'auteur serait donc d'essayer de ne pas montrer les vrais désirs ou besoins, cacher à tout prix les défauts et les stigmates. Alors, chacun jouera son rôle selon les intérêts, les convenances, les contraintes, les normes ou les attentes qui conforment l'univers des attentes normatives des autres à propos de son identité.

On le voit bien, la métaphore théâtrale ou cinématographique nous permet de décrire l'effort des individus-acteurs représentant de différents rôles pour réussir l'acceptation dans des espaces de relation tels que la famille, les institutions ou la communauté. On peut étudier la vie parmi les autres comme s'il s'agissait d'espaces dramaturgiques, de scènes où les individus recréent des rôles prédéterminés tout en incarnant des personnages prêt-à-porter, des styles de vie accordés aux attentes de la vie sociale. Dans ce sens, Goffman affirme que jouer un rôle devient la façon de moduler, d'articuler, d'ajuster l'identité aux besoins ou convenances de la situation qui est en train de se dérouler. Dans l'espace des rapports sociaux l'individu n'est pas le maître de soi, il n'est pas l'auteur originel de la scène qu'il joue. En effet, tel

---

sociales qu'ils rencontrent. Parmi ses principaux ouvrages nous trouvons *La Mise en scène de la vie quotidienne* 1 et 2 (1959), *Stigmate, les usages sociaux des handicaps* (1963), *Les rites d'interaction* (1967) ou *L'arrangement des sexes* (1979).

que le souligne Gómez de Liaño, l'individu, obligé par la pression des gens, n'est que le représentant ou l'acteur des faits sociaux (Gómez de Liaño, 1989 : 48).

Cependant, tel qu'il peut sembler évident, il existe différents degrés d'engagement avec le rôle que l'on joue en fonction du lieu où celui-ci est dramatisé, des caractéristiques d'époque, des mœurs prépondérantes, de la position sociale, etc. L'exigence sociale d'autocontrôle qui a été communément réclamée à l'épouse bourgeoise était bien différente de celle requise des enfants, des hommes et des classes populaires. De nouveau, Goffman nous montre, mis à part les analyses percevant dans les rapports homme-femme la pure domination, le mode dont les gestes du quotidien, dans chaque situation, mettent en scène la différence des sexes comme si cela venait de soi. Selon l'auteur de l'École de Chicago, l'arrangement dans les différentes situations est la base de la construction sociale du genre (Goffman, 2002). Construction sociale qui prédétermine dans un imaginaire social quelconque les conduites considérées propres aux femmes, toujours en rapport direct avec les attentes et les attentes des mâles et, par extension, d'un genre particulier de société. Les avatars de la vie publique, de la vie institutionnelle et même de la vie familiale ont des significations distinctes et distinctives pour les hommes et pour les femmes. Plus de deux siècles de généralisation du modèle bourgeois de famille, avec sa forte division spatiale entre l'intérieur-féminin et l'extérieur-masculin, ont laissé une trace imaginaire évidente dans la conformation des attentes sociales envers les uns et les autres et, par extension, dans l'ensemble de conduites exigibles à chacun afin d'être accepté comme « membre normal » de la communauté. Plus tard, on verra comment cette thématique se déploie dans l'analyse de l'œuvre *Son nom d'avant* d'Hélène Lenoir.

Cela dit, on voit bien que, malgré la force métaphorique de l'analyse de l'action des individus comme acteurs sociaux, la vie sociale ne se limite pas à la représentation *ad infinitum* de rôles déjà déterminés. Il existe de l'arrangement, du consentement, du jeu, du mensonge, de la dissimulation. Mais il y a aussi de l'indignation, du dégoût, de la fatigue, de l'ennui. C'est justement chez Goffman, même si cela peut paraître un peu paradoxal, qu'on trouve un moyen d'approfondir cette analyse. Dans *Stigmates*, Goffman distinguait deux types d'identité chez l'individu : « l'identité virtuelle » (l'identité sociale) et « l'identité réelle » (l'identité personnelle) (Goffman, 1977). « L'identité virtuelle » se composerait, en première instance, des catégories d'appartenance de l'individu, des groupes ou ensembles d'où il procède ou qui lui servent de référence. Un même individu peut avoir divers groupes de référence comme la famille, les amis, le voisinage... Les catégories et les attributs des différents groupes sont construits socialement ; c'est la société qui établit les moyens pour catégoriser et créer les attributs considérés « normaux », acceptés et acceptables, des différents membres de ces catégories. D'un autre côté, « l'identité personnelle » se construirait sur la notion d'unicité. L'individu possède certaines marques positives qui le différencient des autres individus, elles le rendent unique et insubstituable. De cette façon, « l'identité personnelle » se crée à partir des marques positives ou supports de l'identification et la combinaison unique des items de l'histoire vitale, adhérente à l'individu à travers

les mêmes supports de son identité. Nonobstant, il ne faut pas oublier que « l'identité personnelle » est aussi soumise à la structuration et à l'ordre social ; le passeport, la carte d'identité ou le permis de conduire sont des documents qui confirment l'identité de chacun.

Le choc entre les désirs et les besoins des deux identités –l'une désignée par la situation et prête à s'adapter aux perspectives mises en jeu dans l'échange et l'autre qui proteste et se résiste de l'intérieur car ayant des désirs différents– est aussi inévitable que nécessaire. Il s'agit de cette tension dialectique entre « l'identité réelle » et « l'identité virtuelle » ce qui nous permet de penser l'événement, le sursaut, l'accident, l'imprévu, le changement inattendu. Car, si la condition ontologique de la coexistence et sa matérialisation dans les formes dramatiques de la vie sociale imposaient toujours de ne jouer qu'un rôle prédéterminé dans une scène, on ne pourrait pas expérimenter ces petits « séismes » intimes qui nous indignent, nous capturent, nous font désirer au-delà de la situation, nous forcent à inventer de nouveaux dialogues et de nouvelles situations. Il y a toujours, effectivement, un certain désajustement entre les contraintes et les attentes de la situation sociale et les besoins, les désirs et les attentes de l'individu. Car même si ces soi-disant désirs et intérêts individuels ne sont pas exactement propres ou autonomes, dans le sens qu'ils se conforment à l'intérieur de certains rapports d'identification avec et d'imitation des autres, on peut bien affirmer que ces besoins ou désirs s'individualisent et se singularisent dans chacun. Si la situation, les objets ou les autres changent, c'est-à-dire le cadre de référence, les désirs et les besoins changeront de même. Ce désajustement (entre les deux identités) si évident devient la condition de possibilité pour l'acceptation et la volonté de changement. Il existera toujours la possibilité de sortir du cadre si l'on est capable de percevoir les signes qui provoqueraient l'accident ou l'incident, le fait extraordinaire ou l'événement grave, la sortie du trivial et de l'ordinaire, la projection d'autres scènes et d'autres vies.

### **3. *Son nom d'avant* et le théâtre social**

La littérature est un magnifique instrument pour voir, décrire et comprendre la vie, ce qui se passe dans notre quotidienneté. Bien que l'on puisse accepter qu'elle ne constituera jamais une représentation parfaite de la réalité, on pourrait néanmoins l'accepter en tant qu'instrument de connaissance : un artefact conceptuel arbitraire, mais relativement fiable, qui aurait la virtuosité de communiquer certaines qualités du vécu.

Dans ce sens, et tel que l'on avait déjà annoncé, l'œuvre littéraire d'Hélène Lenoir met en relief un problème ontologique, réel, de l'être humain. Les relations qui apparaissent dans son univers narratif expriment les inévitables tensions

existantes entre l'individu et les groupes de référence<sup>4</sup> ; elles sont les manifestations concrètes d'un malaise inhérent que Freud a étudié dans *Le malaise dans la civilisation*. De cette façon, et suivant la terminologie goffmannienne, l'œuvre littéraire d'Hélène Lenoir dévoile une tragique scène sociale où les personnages-acteurs tentent de jouer les rôles qui leur ont été imposés par ce que l'on connaît comme culture. Les relations sociales apparaissent ainsi comme une source de malaise ou tourment pour les personnages divisés entre leurs pulsions, leurs désirs et aspirations personnelles et les exigences et régulations du groupe, de la famille, du voisinage ou simplement de l'autre.

*Son nom d'avant* est l'histoire de Britt Ardell devenue Madame Casella, après le mariage avec Justus Casella, un riche entrepreneur de Nancy. En épousant Justus, Britt accepte de perpétuer une ancienne tradition qui convertit les femmes de cette famille en soigneuses des patriarches Casella, les bonnes, les épouses. Ce mariage introduit le personnage dans un univers à huis clos familial appartenant à la haute bourgeoisie catholique ; un univers avec des lois, des règles et des codes très caractéristiques auxquels Britt tentera d'obéir au détriment de ses rêves et de ses désirs personnels. Cependant, l'inattendue arrivée de Samek, un photographe embauché par Justus quelques jours auparavant, bouleversera la situation critique de Madame Casella. Avec lui reviendront maints souvenirs endormis depuis le mariage avec Justus ; le plus signalé, celui de son nom d'avant, son identité perdue. De cette façon, la renouvelée Britt Adell prendra pour la première fois sa vie en main décidant de partir, de fuir loin des Casella ; décidant enfin quelque chose par soi-même.

### 3.1. La tradition familiale

Les Casella, cette riche famille bourgeoise du nord-est de la France se trouve engloutie dans une ancienne tradition patriarcale. Perpétuée depuis des années, la tradition continue à exiger de ses membres des conduites et postures concrètes, leur imposant des destins déterminés. Ainsi, et toujours par tradition, la lignée de fils aînés est préparée à reprendre la direction des affaires pendant que les femmes sont prêtes à devenir les bonnes de la famille.

En effet, dans ce sens les femmes Casella, les épouses, doivent, par tradition, mettre au monde l'enfant qui succédera dans la caste familiale, soigner les anciens patriarches, les beaux-pères lorsqu'ils deviendront certainement veufs car « on vivait vieux chez les Casella, les hommes vivaient très vieux, les femmes, elles mouraient bien avant eux » (Lenoir, 1998 : 94) ; puis, en dernière instance, elles doivent servir les volontés de leurs maris et enfants.

---

<sup>4</sup> « Inévitables » car il va y avoir toujours un certain « désajustement » entre les contraintes et les attentes de la situation sociale et les besoins, les désirs et les expectatives de l'individu.

Chez les Casella, les femmes doivent être respectueuses et soumises, n'ayant à peine d'opinions personnelles fermes, sans d'autres rêves et aspirations que ceux d'aimer et de servir leurs familles. Les femmes sont conçues donc comme une sorte de « poupée articulée, un automate à l'éternel sourire peint sous ses yeux vides, je n'ai besoin de rien, tout me va, je veux bien si ça vous fait plaisir, rien ne me dérange, je suis contente si vous êtes contents » (Lenoir, 1998 : 82).

Dans la même perspective, les fils aînés chez les Casella sont censés devenir les patriarches familiaux et chefs de l'entreprise, voire les continuateurs de cette ancienne tradition. Leurs parcours, leurs destinées, sont donc encadrés et dirigés dès leur naissance ; tout semble être totalement planifié pour eux. Ainsi, Adalbert Casella s'est occupé personnellement de l'éducation de son jeune successeur, de même que son père s'est occupé de la sienne ; tradition oblige. De cette façon, son fils Justus « aurait tout pourvu qu'il remplisse point par point les clauses du contrat, il n'avait qu'à se laisser guider les yeux fermés, docilement » (Lenoir, 1998 : 65). Justus deviendrait « selon la marche à suivre, ce qu'on attendait de lui » (Lenoir, 1998 : 65), c'est à dire le patriarche, « héritier du trône et de tous les privilèges » (Lenoir, 1998 : 62), ainsi que son père et les autres générations mâles. Cependant, en attendant ce moment, Justus ne devait qu'« assister, passif, pieds et poings liés, obéir, obligé de se taire quand les erreurs commises chaque jour... » (Lenoir, 1998 : 63).

En conséquence, la tradition exige que le jeune couple formé par le futur patriarche, Justus, et son épouse, Britt, dès lors Casella, déménagent à la grande maison familiale bien qu'ils aient préféré « attendre encore quelques années » (Lenoir, 1998 : 96). Cet héritage renferme une « clause essentielle qui stipule que le père fait partie intégrante des lieux, que sa belle-fille se devra de soigner » (Lenoir, 1998 : 95). La jeune fille d'autrefois devenue l'épouse à tout faire tente de renier son héritage, « J'ai dit que je n'avais pas la force, que je ne pourrais pas, que j'avais toujours détesté cette maison, je voulais être chez moi » (Lenoir, 1998 : 97). Cependant, aucune chance de persuader Justus. Britt est tancée de haut par son époux qui lui répond, imposant : « Ne fait pas l'enfant. Tu ne peux pas, tu n'as pas le droit [...] c'était convenu, tu le sais très bien [...] » (Lenoir, 1998 : 97).

#### 4. Britt face au rôle social

Le mariage avec Justus Casella se présentait tout au début comme l'occasion pour Britt de devenir une femme respectée, admirée, jalouée. À l'évidence, cet accord lui bénéficiait, économiquement et socialement. Cependant, au bout d'un certain temps, Britt se sait convertie en une sorte de Mme Bovary, blême et dépressive dans ce petit enfer à huis clos familial. Achetée et honteuse de l'être, madame Justus Casella tente de supporter ce qu'on exige d'elle par tradition quoiqu'elle est certaine de ne pouvoir jamais échapper à son malaise. Soumise et langoureuse, « admirative, confiante, Marie-Madeleine » (Lenoir, 1998 : 101), Britt essayera tant bien que mal de s'ajuster au profil requis, celui d'épouse Casella, se résignant ainsi et renonçant, certainement, à une partie d'elle-même.

À l'occasion des cérémonies de la communion de son fils Junior, Britt joue magistralement son rôle, comme d'habitude lors d'un acte public ; on l'aperçoit se préparant pour entrer en scène, « elle se leva, remit ses boucles d'oreilles, se cambra, renversa la tête en arrière en la secouant énergiquement, murmura en serrant les poings : Il faut que j'y aille » (Lenoir, 1998 : 83). Arrivée avec un peu de retard à l'église à cause d'une crise à la maison, Madame Casella s'est assise au premier rang à côté de son mari « en lui souriant comme une femme sourit à son époux dans une église pleine un jour de communion solennelle » (Lenoir, 1998 : 100).

Nonobstant, à travers les techniques de l'intériorité si utilisées par l'auteur, on découvre la façon dont Britt subit, intimement, les exigences et les impositions que la tradition prescrit aux différents membres de la famille Casella, et particulièrement aux femmes. En effet, les pensées et les réflexions du personnage montrent bien l'étouffement domestique de Britt. La narration en style indirecte libre de son flux de conscience découvre que, à vrai dire, Madame Casella est totalement effondrée de l'intérieur ; « Comment ils la traitent, quelle vie indigne ils lui font mener, la bonne, elle est leur bonne, toutes les saletés [...] » (Lenoir, 1998 : 54), pense-t-elle. Un peu plus loin, c'est le « je » du personnage qui parle en monologue intérieur : « J'ai failli le frapper. J'ai cru que si ma main, [...] je l'aurais battu comme jamais je n'ai battu personne » (Lenoir, 1998 : 55). En conséquence, on aperçoit tout au long du roman comment Britt, prise par un malaise devenu insupportable, souffre constamment de crises violentes. Aux yeux de tous, elle est souvent au centre de certaines scènes qui signalent ce qui pourrait être bien lu comme le signe d'une folie naissante : « [...] dimanche, elle va crier, le motif n'est pas clair, [...] mais si elle devient réellement folle, comme nous le pensons, elle ne craindra pas de se ridiculiser devant tout le monde [...] » (Lenoir, 1998 : 47-48).

### 5. L'événement : son nom d'avant

La dernière partie du roman s'ouvre après la soudaine apparition de Samek, événement qui parviendra à secouer Britt de sa léthargie. Ce personnage, déjà apparu dans l'incipit, bouleversera la traditionnelle existence de Madame Casella. Pendant une conversation téléphonique, le photographe lui demandera « son nom d'avant », son « vrai nom », sa « vraie identité », avant de devenir « la femme de ».

Telle que la Belle au bois dormant, le personnage se réveille avec force de son cauchemar conjugal se montrant à nouveau vivante et courageuse, comme elle l'était avant, lorsqu'elle était Britt Ardell. Dès cet instant, Britt « ne pense qu'à partir. Tout lui est devenu à la fois odieux et indifférent » (Lenoir, 1998 : 177). L'apparition de Samek est une secousse violente qui fait retourner le passé, lui rappelant son identité réelle et, avec celle-ci, ses aspirations et désirs oubliés. Ainsi, pour récupérer l'identité perdue Britt devra rompre avec tout le reste en échappant aux Casella ; elle ne pourra naître qu'en disparaissant : « Elle ne tient à rien, ne laisse rien, que des armoires pleines de vêtements, une liasse de petits billets signés Lorette au fond d'un tiroir de son secrétaire et des petites bêtes blotties entre les

lattes du parquet » (Lenoir, 1998 : 177). Seulement ainsi une autre histoire pourra se dessiner face à elle.

S'éloigner des Casella représente pour le personnage la façon de récupérer sa liberté, une liberté injustement volée par le clan familial « Mais moi je peux exiger, j'ai le droit d'exiger que Justus se taise, me donne, me rende ma liberté sans faire d'histoires, j'ai assez payé, largement [...] » (Lenoir, 1998 : 176). Pourtant, est-ce que Britt, là où elle ira, pourra jouir pleinement de cette nouvelle liberté ? En l'occurrence, est-ce qu'elle pourra échapper, quelque part, au théâtre du social ?

Britt Ardell envisage de partir « n'importe où, loin, nulle part pourvu que se soit ailleurs une fois dans ma vie... » (Lenoir, 1998 : 207) car « retourner chez [les Casella] c'était comme mourir » (Lenoir, 1998 : 206). Le personnage part en quête de lui-même, loin d'un groupe à huis clos qui l'étouffe. La fin de *Son nom d'avant* ne se ferme sur aucune certitude. Britt Ardell puise dans son identité regagnée la force d'exister ; pourtant on le sait bien : tel que l'on a vu à travers notre article, sans les autres, sans la vie avec et parmi les autres, l'individu ne pourra jamais être.

## 6. Conclusion

Cet article a tenté d'aborder la question de « l'identité fictive » ou « sociale » et de « l'identité réelle » ou « personnelle », comme parties intégrantes de l'identité du moi, d'après l'œuvre de Goffman. Les idées du sociologue de l'École de Chicago à propos de l'individu-acteur et du théâtre social ont permis d'analyser l'un des romans les plus célèbres d'Hélène Lenoir, *Son nom d'avant*. Dans un langage rigoureux et exigeant rappelant celui de Flaubert, un langage précis, souple, qui dévoile les interstices de l'intime et qui place l'auteur dans le prolongement de Nathalie Sarraute et de son célèbre *Tropismes*, Hélène Lenoir est capable d'exprimer les soucis de l'individu qui vit en société.

*Son nom d'avant* découvre une scène sociale tragique où le personnage principal, Britt, doit jouer convenablement son rôle d'épouse Casella ; elle est donc l'actrice qui tente de moduler, d'articuler, d'ajuster son identité aux exigences familiales, aux besoins ou convenances de la situation sociale, tel que Goffman le signalait. Les techniques introspectives si chères à l'auteur dévoilent le malaise du personnage, intimement tourmenté par les obligations et restrictions imposées du dehors, par la vie avec les autres, qui intimident ses désirs et aspirations singulières. En ce sens, on retrouve tout au long de l'œuvre de Lenoir l'extension de l'idée kantienne de « l'insociable sociabilité » (Kant, 2009) des hommes développée dans *Idée pour une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique* et que Freud reprendra plus tard dans ces multiples travaux, concrètement dans *Le malaise dans la civilisation* (2010).

Pendant, la fin de *Son nom d'avant* récupère l'idée de l'événement comme ce changement inattendu, incident ou accident, capable de bouleverser les modèles les plus figés qui concède, tant bien que mal, un certain optimisme à l'histoire de Britt Ardell. Bien que fondé sur l'incertitude, le devenir du personnage s'ouvre vers un

nouvel horizon, une autre scène où il pourra inventer d'autres dialogues, d'autres scènes.

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Cohn, D., (1981) *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Éditions du Seuil.
- Delgado, M., (1999) *El animal público*. Barcelona, Anagrama.
- Freud, S., (2010) *Malaise dans la civilisation* [1929]. Paris, Éditions Payot.
- Genette, G., (1983) *Nouveau Discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil.
- Goffman, E., (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne, La représentation de soi* [1959]. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Goffman, E., (1974) *Les rites d'interaction* [1967]. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Goffman, E., (1977) *Stigmates, les usages sociaux des handicaps* [1963]. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Goffman, E., (2002) *L'arrangement des sexes* [1977]. Paris, La dispute.
- Gómez de Liaño, I., (1989) *La mentira social. Imágenes, mitos y conductas*. Madrid, Tecnos.
- Kant, E., (2009) *Idée pour une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique* [1784]. Paris, Éditions Gallimard.
- Lenoir, H., (1998) *Son nom d'avant*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Nancy, J.-L., (1996) *Être singulier pluriel*. Paris, Les Éditions Galilée.
- Noelle-Newman, E., (1995) *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social* [1977]. Barcelona, Paidós.