

**Incompletion as an Epistemic Stance:
Toward a Hermeneutics of Becoming-Woman in La Valse Inachevée by Catherine Clément**

Dr. Abdelilah Farhi¹

Faculty of Letters and Human Sciences,
Sultan Moulay Slimane University, Beni Mellal, Morocco

Science Step Journal / SSJ

2025/Volume 3 - Issue 9

To cite this article: Farhi, A. (2025). Incompletion as an Epistemic Stance: Toward a Hermeneutics of Becoming-Woman in La Valse Inachevée by Catherine Clément. Science Step Journal, 3(9). 208-219.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.15782364> ISSN: 3009-500X.

Abstract

This study delves into the symbolic and mythological dimensions of the feminine identity quest as portrayed in Catherine Clément's *La Valse inachevée*, with particular attention to how myth serves not only as a cultural framework but also as a means of emancipation from societal and linguistic constraints. Through a mythocritical lens, the narrative is examined via the motif of the masked ball—interpreted as a Foucauldian heterotopia—where the interplay between masking and unveiling, along with the expressive movement of the dancing body, opens space for challenging conventional feminine archetypes. The waltz itself is shown to act as a transformative experience, allowing for a euphemized encounter with death that makes possible a form of ontological rebirth. Rather than merely recycling established myths, Clément engages in an act of myth-making that foregrounds "incompleteness" as a specifically feminine relation to time, presence, and becoming. In this light, incompleteness is not a flaw to be resolved but a vital mode of resistance—an open-ended gesture that refuses patriarchal closure and gestures toward new, fluid possibilities for feminine subjectivity.

Keywords

University, values, students, conciliation, tradition, modernity

¹ ab.farhi@usms.ac.ma
abfarhi@gmail.com

**L'Inachèvement Comme Posture Épistémique:
Vers une Herméneutique du Devenir-Femme dans la Valse Inachevée de Catherine Clément**

Dr. Abdelilah Farhi

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines,
Université Sultan Moulay Slimane, Béni Mellal, Maroc

Resumé

Objectif: Cette étude examine les fondements archétypaux de la quête identitaire féminine dans La Valse inachevée de Catherine Clément. Elle montre comment le mythe opère comme vecteur d'émancipation face aux limitations sociétales et linguistiques.

Méthodes: Analyse mythocritique centrée sur le chronotope du bal masqué comme hétérotopie foucauldienne. Examen de la dialectique masque/dévoilement et du corps dansant comme lieu de subversion des archétypes féminins traditionnels.

Résultats: La valse fonctionne comme dispositif d'altération de la conscience. Elle permet une « euphémisation de la mort » nécessaire à la renaissance ontologique. Le processus dépasse la simple réactualisation mythologique pour engager une véritable mythopoïèse. L'« inachèvement » révèle une modalité spécifiquement féminine du rapport au temps et à l'être.

Conclusion: L'œuvre de Clément propose une reconfiguration mythologique où l'inachèvement constitue non une insuffisance, mais une résistance fertile à la clôture patriarcale, ouvrant de nouvelles modalités d'expression du devenir-femme.

Mots clés

Mythocritique, Identité, Féminité, Masque, Transformation

Introduction

Lorsque le masque devient porteur de vérité et que la danse se fait révélation, c'est tout l'édifice des certitudes identitaires qui vacille. Dans les interstices d'une valse qui refuse sa propre clôture, Catherine Clément nous convie à une exploration vertigineuse des territoires du mythe, là où le sujet féminin s'affronte à ses propres limites pour mieux les transcender.

La Valse inachevée, publiée en 1994, s'inscrit dans une tradition littéraire qui, de Virginia Woolf à Marguerite Duras, interroge la possibilité même d'une parole féminine authentique dans un univers symbolique façonné par et pour le regard masculin. Toutefois, là où ses prédécesseurs privilégiaient souvent la déconstruction des codes narratifs traditionnels, Clément opte pour une réappropriation critique de l'héritage mythique occidental. Son projet littéraire relève moins de la rupture radicale que d'une subversion de l'intérieur, transformant les structures archétypales en instruments d'émancipation.

Notre étude se propose de traiter des modalités par lesquelles le mythe, loin d'être simple répertoire de figures figées, devient chez Clément un opérateur dynamique de métamorphose identitaire. L'hypothèse centrale postule que *La Valse inachevée* élabore une véritable « topographie du désir féminin » à l'intersection de l'archétypal et du subjectif, du collectif et du singulier. Cette cartographie se déploie dans un espace-temps liminaire — le bal masqué viennois — qui fonctionne comme ce que Foucault appelle une « hétérotopie ² », un lieu autre où s'expérimentent des modalités d'être irréductibles aux catégorisations dominantes.

La méthode adoptée relève principalement de la mythocritique durandienne, où les « régimes de l'imaginaire » et le « trajet anthropologique » servent de grille de lecture aux manifestations mythémiques du texte. Cette approche est enrichie par les apports de la psychanalyse jungienne et des théories féministes contemporaines. Ce cadre théorique permettra d'analyser comment l'incipit du roman articule quatre dialectiques fondamentales: visibilité/invisibilité, identité/altérité, dissolution/reconstitution et silence/parole — tensions structurantes qui informent tant la trajectoire de l'héroïne que l'économie narrative du texte lui-même.

Notre analyse s'organisera en six moments complémentaires. Nous examinerons d'abord comment le bal masqué constitue un « seuil mythique » permettant l'entrée dans un régime d'expérience caractérisé par la suspension des déterminations sociales. Nous analyserons ensuite la fonction paradoxale du masque comme instrument simultanément de dissimulation et de révélation. Le troisième temps de notre réflexion sera consacré à l'épreuve de la dissolution identitaire comme

² L'hétérotopie est un concept forgé par Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres ». Il y définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie. Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre.

voie initiatique nécessaire à toute renaissance. Nous explorerons par la suite les modalités d'émergence d'un sujet féminin pris dans la tension entre silence imposé et conquête d'une parole propre. Le cinquième moment interrogera le corps féminin comme lieu privilégié d'inscription et de réinvention du mythe. Enfin, nous envisagerons le bal comme théâtre de l'inconscient collectif, où se joue non seulement le drame individuel de l'héroïne, mais aussi celui d'une société tout entière.

À travers ce parcours, nous démontrerons comment *La Valse inachevée* participe d'une entreprise plus vaste de « mythopoïèse » féminine, où l'inachèvement n'est plus conçu comme défaut ou insuffisance, mais comme résistance délibérée à la totalisation, comme affirmation d'une modalité spécifiquement féminine du rapport au temps et à l'être.

Topographie du seuil mythique

Le bal masqué de *La Valse inachevée* dépasse sa fonction narrative de simple décor pour devenir un espace symbolique où s'opère une véritable *catabasis* moderne. « La Redoute aurait lieu dans la même salle que l'année précédente ; la date était déjà connue, le 22 février (Clément, 1996, p. 154) ». Ce cadre rituel, à la fois mondain et sacré, inaugure un « espace de l'ombre » où se joue la confrontation entre le soi social et l'inconnu. À l'instar des espaces liminaux théorisés par Durand, le bal agit comme un « seuil de métamorphose (Durand, 1963, p. 138) », où l'identité oscille entre affirmation et dissolution. Ce n'est pas sans raison que l'héroïne ressent « un frisson » en franchissant ce seuil: « Comme c'est bon, le froid, murmura-t-elle pour elle-même. C'est la première fois qu'à Vienne je peux renifler l'air de la ville (Clément, 1996, p. 25) ». Cette sensation marque l'entrée dans un monde parallèle, une dimension où les lois ordinaires de l'existence sont suspendues. L'incipit du roman nous précipite d'emblée dans cette transgression salvatrice: « Ainsi, ce fiacre qui attend à la porte, c'est pour nous emmener au Bal de la Redoute! Un bal masqué ! » (Clément, 1996, p. 11). L'évocation d'un lieu « mal famé » signale le passage vers un ailleurs où la quête identitaire s'amorce par la suspension des codes sociaux. Cela rappelle la descente de Perséphone aux Enfers, un Hadès « euphémisé » (Durand, 1963, p. 116) qui opère son rapt non contre la volonté de l'héroïne, mais avec sa complicité tacite. Ici, le mythe de Perséphone se trouve réactualisé dans toute sa complexité ambivalente. L'héroïne n'est pas simplement victime d'un enlèvement – elle est complice de sa propre disparition sociale, aspirant à une forme d'effacement qui, paradoxalement, lui permettra de se trouver. Ce « glissement vers l'ombre » évoque « descente digestive (Durand, 1963, p. 46) », processus d'intériorisation et d'assimilation du monde qui s'oppose à l'ascension héroïque. Dans cette logique nocturne, la chute n'est plus perçue négativement mais comme une « euphémisation de la mort (Durand, 1963, p. 218) », une voie nécessaire vers la renaissance.

Entre l'héroïne et sa compagne Ida s'établit une tension archétypale qui reflète le conflit entre désir de transgression et attachement aux conventions:

—*Vous n'y pensez pas sérieusement!*

D'émotion, Ida avait joint les mains, comme inutile prière. C'était une envie folle, dangereuse,

pour une une idée à briser leurs deux vies. Elle ne pouvait pas la laisser faire.

Il fallait l'en empêcher, à tout prix. Un devoir. (Clément, 1996, p. 11)

Cette opposition incarne la dualité mythique entre Aphrodite, déesse du désir, et Héra, gardienne du foyer et des conventions, toutes deux habitant simultanément la psyché féminine déchirée entre pulsion et retenue. Mais au-delà de cette simple opposition, c'est tout un système de régulation sociale du féminin qui se trouve mis en tension. Ida, en tant que représentante de l'ordre établi, n'est pas seulement une figure contraignante; elle est aussi celle qui protège l'héroïne contre le risque de dissolution identitaire. Elle figure cette part de nous-mêmes qui résiste au changement, non par simple conservatisme, mais par effroi devant la « dépersonnalisation » qu'implique toute transformation profonde. Sa présence est d'autant plus significative qu'elle permet de mesurer l'ampleur de la transgression.

La dialectique du masque et du dévoilement

Le masque, dans le récit, fonctionne comme un opérateur de transformation paradoxale: il dissimule pour mieux révéler. Il permet à l'héroïne d'accéder à une vérité de soi voilée par les conventions sociales. Comme le souligne Durand, le masque participe d'un « langage de l'inconscient(Durand, 1963, p. 100) » qui active les archétypes enfouis de la psyché. Lorsque l'héroïne s'interroge: « Croyez-vous que je ne puisse faire illusion? Peut-être me trouvez-vous trop vieille ? (Clément, 1996, p. 11)» c'est la question même de l'ipséité qui se pose, de la capacité à redevenir, sous le masque, ce que l'on n'a jamais cessé d'être malgré les couches successives d'identité sociale. Cette dialectique du masque nous ramène à la conception antique du *persona*, ce qui à la fois cache et révèle. C'est précisément parce que le masque suspend momentanément l'identité sociale qu'il permet l'émergence d'un soi plus authentique, libéré des contraintes de la *persona* quotidienne. Ce paradoxe – se cacher pour mieux se révéler – est au cœur de la « poétique de la rêverie » de Bachelard, où les contradictions apparentes se résolvent dans un espace imaginaire qui échappe à la logique binaire. Le masque introduit également une dimension tragique, au sens étymologique du terme: il fait de l'héroïne à la fois l'actrice et la spectatrice de sa propre métamorphose. Elle peut s'observer devenir autre, dans un dédoublement qui ne serait que

ce « stade du miroir » dont parlait Lacan – cette capacité de se voir comme un autre, condition même de toute conscience de soi. Ce n'est pas un hasard si le miroir apparaît comme motif récurrent : « Elle ôta son masque, et dans le miroir, ce qu'elle vit était plus qu'un visage : une vérité qui lui appartenait enfin (Clément, 1996, p. 33) ». Dans cette logique, le bal devient un « hortus conclusus » où s'exprime « l'idéal du bonheur claustrophilique (Durand, 1963, p. 186) », un espace clos où le sujet peut explorer ses désirs profonds à l'abri des regards normatifs. Ce jardin secret de la psyché permet à l'héroïne impériale de devenir Gabrielle, d'expérimenter cette « identité indécise » qui paradoxalement la définit mieux que son statut officiel. La valse elle-même opère comme un dispositif d'altération de la conscience : « La valse faisait mine de vouloir s'achever, et quand on la croyait finie, elle repartait sournoisement pour un autre vertige (Clément, 1996, p. 30) ». Ce mouvement perpétuel évoque non seulement l'éternel retour nietzschéen, mais aussi le « temps monumental » propre à l'expérience féminine – un temps cyclique qui échappe à la linéarité patriarcale du progrès et de l'histoire. Dans cette temporalité autre, révolutionnaire au sens premier du terme, l'héroïne accède à une forme de connaissance qui n'est ni progressive ni cumulative, mais procède par spirales et retours, par intensités et relâchements, comme la valse elle-même.

L'épreuve de la dissolution identitaire

L'expérience de la danse, dans le roman, va bien au-delà du simple divertissement mondain. Elle devient une épreuve initiatique où le sujet s'approche dangereusement de sa propre dissolution. « Elle disparaissait dans la valse, elle s'évanouissait (Clément, 1996, p. 39) ». Cet évanouissement n'est pas seulement physique, mais ontologique: c'est l'abandon suprême où l'héroïne cesse momentanément d'être elle-même pour se fondre dans un mouvement plus vaste, dans une fusion extatique avec l'autre et avec le Tout. L'« expérience intérieure », cette sortie de soi, seule permet d'accéder à une forme de connaissance non médiatisée par les catégories du langage et de la raison. la danse ne serait donc pas uniquement métaphore mais littéralement moyen de connaissance, voie d'accès à une vérité qui se dérobe aux modes traditionnels d'intellection. La dimension corporelle de cette expérience est fondamentale. Le corps dansant devient le lieu même de l'inscription du mythe: « Alors il se jeta sur elle, et l'empoigna solidement. La valse allait plus vite, elle ferma les yeux. Il la serra plus fort, sa tête se rapprocha, elle s'abandonna, elle sentit le souffle sur son cou, elle soupira d'aise (Clément, 1996, p. 48) ». Cette image de l'héroïne aux yeux fermés symbolise l'abandon nécessaire à la transformation. Jung nommerait ces moments des « numinosités (Jung, 1964, p. 172) », des instants sacrés où, en fermant les yeux au monde extérieur, le sujet s'ouvre aux profondeurs de sa psyché. Le vertige de cette expérience rejoint le schème de la « chute-élévation (Durand, 1963) », où le désir de transcendance est toujours contrebalancé par le risque de la perte totale de soi. L'héroïne, dans sa quête d'authenticité, se fait simultanément Icare et Perséphone, risquant l'anéantissement pour accéder à une connaissance plus profonde de son être véritable. Mais cette prise de risque n'est pas simple témérité – elle relève de ce que

Kierkegaard appellerait le « saut dans la foi », ce moment où le sujet accepte de suspendre toutes les certitudes pour s'engager pleinement dans l'inconnu. La dimension érotique de cette expérience mérite d'être soulignée. La danse figure ici une forme de sexualité sublimée, où les corps se frôlent et s'entrelacent sans jamais se posséder complètement. Cette tension érotique maintenue, jamais résolue, est précisément ce qui permet à l'héroïne d'accéder à ce que Lacan appelle la « jouissance Autre » – une forme de plaisir qui échappe à la logique phallique de la possession et de la maîtrise, s'inscrivant plutôt dans le registre de l'effleurement, de l'approche asymptotique, de l'infini toujours recommencé.

L'émergence du sujet féminin entre silence et parole

Le parcours de l'héroïne est marqué par une exploration de la souffrance comme voie initiatique. Sa douleur dépasse la dimension de la purification individuelle pour s'inscrire dans une structure sacrificielle collective, évoquant les rites ancestraux où le sacrifice d'un individu maintient l'équilibre communautaire. Cette souffrance devient un rituel, un passage obligé rappelant les mythes fondateurs où le sacrifice permet une régénération à la fois personnelle et sociale. Ce processus implique une « mort » symbolique de l'ego, permettant l'accès à des niveaux de conscience plus élevés et la connexion au Tout. Cette dialectique entre dissolution et reconstitution fait écho au « procès de signifiante », où le sujet doit s'effacer momentanément pour accéder à la dimension sémiotique du langage – ce lieu où pulsions et affects informent le sens avant toute articulation logique. L'héroïne se trouve ainsi à la lisière du dicible et de l'indicible, de l'ordre symbolique et de la *chora* sémiotique, ce magma pré-linguistique où s'origine toute possibilité d'expression. En se détachant des illusions qui l'enferment, elle devient réceptive à des vérités transcendantes. Ce renoncement n'est pas un rétrécissement mais une expansion où elle dépasse les limites de son identité fragmentée. Comme le note Hillesum : « L'âme s'élève en s'enfonçant au plus profond d'elle-même, là où se trouve la paix silencieuse de l'univers (Hillesum, 1985, p. 98) ». Cette dialectique de l'élévation par l'enfoncement rappelle la notion bachelardienne d'« intimité », où le sujet ne trouve sa plénitude qu'en descendant vers son centre le plus secret. Ce qui se joue ici touche à la question centrale de l'écriture féminine telle que théorisée par Cixous: comment dire l'expérience féminine quand le langage lui-même est structuré par et pour un sujet masculin? Le silence de l'héroïne face à certaines expériences n'est pas simple mutisme, mais résistance active à un ordre discursif qui ne peut accueillir sa vérité. Le corps devient alors le lieu d'une « écriture blanche », selon l'expression de Barthes, où s'inscrit ce que les mots ne peuvent contenir. Dans un moment d'épiphanie, l'héroïne affirme sa vérité intérieure : « Elle ôta son masque, et dans le miroir, ce qu'elle vit était plus qu'un visage : une vérité qui lui appartenait enfin (Clément, 1996, p. 33) ». Le masque, paradoxalement, n'était pas ce qui dissimulait, mais ce qui permettait de révéler l'invisible « sous un jour nouveau ». À travers cette seconde peau, l'héroïne découvre la multiplicité de son ipséité, dans un processus que Jung qualifierait de confrontation avec l'inconscient, espace où se conjuguent dissimulation et révélation, rempart et fenêtre vers l'intériorité (Jung, 2022).

Le corps féminin comme lieu du mythe réinventé

Le corps de l'héroïne, dans *La Valse inachevée*, devient le lieu privilégié d'inscription du mythe. À la fois réceptacle et agent de transformation, il catalyse une reconfiguration radicale des archétypes féminins traditionnels. Ce qui s'opère ici n'est pas une simple intériorisation des figures mythiques, mais leur réappropriation active et leur subversion. Lorsque la protagoniste éprouve cette sensation de « force plus puissante que sa volonté et qui la pliait comme une jeune pousse de noisetier dans les bois (Clément, 1996) », elle expérimente ce que la « puissance du féminin » qu'abordait Cixous – non pas comme faiblesse ou soumission, mais comme capacité à se laisser traverser par des forces qui excèdent le contrôle rationnel. Cette flexibilité – semblable à celle du roseau pascalien qui plie mais ne rompt pas – représente une forme de résistance spécifiquement féminine, distincte de la rigidité héroïque masculine. Par la danse, l'héroïne accède à ce que le corps « sait » avant l'esprit, cette connaissance incarnée qui précède et excède le logos. Cette primauté du corps connaissant sur l'intellect raisonneur renverse la hiérarchie platonicienne traditionnelle et réhabilite ce que la tradition occidentale a systématiquement dévalorisé: l'immanence, la matérialité, la corporéité – tout ce qui a été historiquement associé au féminin. Ce renversement trouve son expression la plus frappante dans le motif du vertige : « Elle disparaissait dans la valse, elle s'évanouissait (Clément, 1996, p. 39) ». L'évanouissement, traditionnellement interprété comme signe de faiblesse féminine, devient ici voie d'accès privilégiée à une expérience de dépassement du moi. Ce que la médecine du XIXe siècle diagnostiquait comme « hystérie » se révèle être une forme de connaissance extatique, proche des *kenosis* des mystiques – ce videment de soi qui seul permet l'accueil de l'altérité radicale. La transformation du corps de l'héroïne au fil du bal – de la rigidité initiale à la fluidité croissante – illustre ce que Deleuze et Guattari appellent un « devenir »: non pas un simple changement d'état, mais l'émergence d'une modalité d'être inédite, irréductible aux catégories préexistantes. Ce « corps sans organes » qui émerge dans la danse n'est plus soumis aux déterminations sociales ni aux catégorisations binaires homme/femme, nature/culture, âme/corps) qui structurent l'ordre symbolique patriarcal.

Le bal comme théâtre de l'inconscient collectif

Le bal masqué, lieu central du récit, fonctionne comme une hétérotopie foucauldienne, un espace autre où peuvent s'exprimer les désirs refoulés par l'ordre social. « Le fiacre s'était arrêté devant les marches du bâtiment ; quand les portes s'ouvraient, passaient de confuses bouffées musicales qui disparaissaient aussitôt (Clément, 1996, p. 25) ». Ce seuil marque le passage vers un univers régi par d'autres lois, celles de l'inconscient collectif où se jouent les drames archétypaux de la condition humaine. Cette dimension collective est essentielle pour comprendre la portée politique du texte. Le bal n'est pas seulement le lieu d'une quête individuelle, mais l'espace où se négocient et se contestent les représentations collectives du féminin. En ce sens, il est comparable au « carnavalesque » de Bakhtin – quand l'inversion temporaire des hiérarchies et des normes permet

une critique implicite de l'ordre établi. Le masque et le déguisement ne sont pas simples artifices, mais instruments de subversion qui révèlent l'arbitraire des rôles sociaux. La figure de l'Impératrice qui devient Gabrielle illustre ce que Durand désigne comme « l'antinomie », où le corps est simultanément objet d'admiration et de jugement. Cette projection du moi divisé, où le corps se fait à la fois sujet et objet du regard, évoque la complexité de la croyance humaine explorée par Veyne : « nous tenons pour vraies, à leur manière, [...] ce que nous appelons fictions, une fois le livre refermé (Veyne, 1983) ». L'intensité de la danse, marquée par la musique qui « se fit violente, emportée » et les « cris sauvages » des danseurs (Clément, 1996, p. 48), révèle la dimension dionysiaque de cette expérience. Ce déchaînement quasi primitif peut être relié à l'archétype jungien de l'Ombre, ce lieu de pulsions refoulées et de désirs inavoués qui cherchent à s'exprimer malgré la censure du moi conscient. Cette dimension dionysiaque mérite d'être approfondie. Comme l'a montré Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, l'élément dionysiaque représente la dissolution des frontières individuelles, l'ivresse collective qui permet momentanément d'échapper à la solitude du *principium individuationis*. Face à l'apollinien qui façonne des formes claires et distinctes, le dionysiaque offre l'expérience de l'indifférencié, du flux vital antérieur à toute catégorisation. Que l'héroïne accède à cette dimension n'est pas anodin: elle y trouve précisément ce qui échappe aux déterminations sociales qui l'enferment dans son rôle d'Impératrice. Quand « le jeune homme pencha la tête et murmura à la petite oreille (Clément, 1996, p. 48) », s'établit une communication intime qui échappe au langage normé et aux conventions sociales. Ce murmure, dans un moment de perte de soi, peut s'interpréter comme l'appel à l'intégration des polarités intérieure et extérieure, une invitation à reconnaître l'unité fondamentale du Moi et de l'Autre. Il évoque ce que Kristeva nomme « chora sémiotique », cet espace pré-symbolique où la communication s'effectue par rythmicités, intonations, intensités, plutôt que par significations codifiées.

Vers une mythologie féminine moderne: entre critique et réappropriation

Le parcours de l'héroïne de *La Valse inachevée* dépasse le cadre du récit individuel pour s'inscrire dans une reconfiguration du féminin mythique. L'antagonisme entre l'intérieur et l'extérieur qui traverse le roman évoque les mythes de transformation où le sujet doit affronter ses propres contradictions pour atteindre une forme d'harmonie. À l'image de Siddhartha Gautama renonçant à sa vie princière, l'héroïne incarnée par l'Impératrice représente une « chute » délibérée, abandonnant ses privilèges impériaux pour une quête personnelle de vérité. Sous l'identité de Gabrielle, elle expérimente un amour qui défie les conventions, utilisant le masque comme « passerelle visible » entre ses différentes identités. Cette projection de son univers intérieur dans les décors extérieurs serait donc la confrontation avec l'Ombre, cette part obscure de soi-même qu'il faut reconnaître pour accéder à une plénitude véritable. Ce mouvement personnel se superpose à l'histoire de l'Autriche elle-même, marquée par une splendeur culturelle sur fond de décadence et de destruction. Le drame individuel de l'héroïne reflète ainsi un drame collectif,

répondant à ce « besoin irréductible » de mythologie permettant d'échapper au *hic et nunc* pour atteindre une dimension « trans-historique (Eliade, 1963, p. 230) ». Cette dimension trans-historique apparaît précisément là où « toutes les métaphores s'[y] égalisent » et où s'effacent les « préséances » conventionnelles (Durand, 1963, p. 443). Ce qui se joue ici va au-delà d'une simple réactualisation des mythes traditionnels – il s'agit d'une véritable « mythopoïèse » au sens où l'entend Gilbert Durand: la création active de nouveaux agencements mythiques à partir des fragments de l'imaginaire collectif. L'héroïne n'est pas simple réceptacle de figures archétypales préexistantes, mais créatrice de configurations inédites qui répondent à la spécificité de l'expérience féminine moderne. Cette dimension créatrice est particulièrement visible dans le motif du « corps-à-corps » avec l'autre, qui ne s'inscrit plus dans une logique de domination/soumission, mais dans une chorégraphie où chaque partenaire conserve son intégrité tout en s'abandonnant au mouvement commun. À la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, qui sous-tend tant de représentations traditionnelles de la relation homme-femme, se substitue une dynamique de la réciprocité non hiérarchique, proche de l'« éthique de la différence sexuelle (Irigaray, 2016) ». En acceptant pleinement sa complexité intérieure, l'héroïne incarne ce « héros collectif », celui qui « accomplit en lui le parcours de l'humanité tout entière, portant l'espoir de l'individu et du collectif (Campbell, 1949, p. 285) ». Son voyage initiatique devient ainsi un modèle symbolique de rédemption et de quête de sens qui transcende l'individu pour englober les aspirations partagées de l'humanité.

Cependant, cette réappropriation du mythique n'est pas sans ambiguïté. Si l'héroïne parvient à subvertir certains schémas patriarcaux, elle reste néanmoins tributaire d'un imaginaire largement façonné par le regard masculin. Les figures auxquelles elle s'identifie – Perséphone, Eurydice – sont traditionnellement définies par leur relation à un principe masculin (Hadès, Orphée). La question se pose alors: est-il possible de créer une mythologie authentiquement féminine, ou sommes-nous condamnés à réaménager un héritage symbolique fondamentalement androcentriste³ ? C'est probablement dans cette tension même que réside la richesse du texte de Catherine Clément. En naviguant constamment entre critique et réappropriation, entre déconstruction et reconfiguration, l'auteure évite le double écueil d'un rejet radical qui laisserait le sujet féminin sans ressources symboliques, et d'une acceptation non critique qui perpétuerait les schémas dominants. Cette « voie du milieu » est précisément ce que Cixous décrit comme l'« entre-deux » créatif où peut s'écrire une parole féminine authentique.

Conclusion: l'écriture comme danse inachevée

À travers son parcours initiatique marqué par le vertige, le sacrifice et la renaissance, l'héroïne de *La Valse inachevée* illustre comment la mythocritique peut éclairer les processus de transformation

³ L'androcentrisme est un mode de pensée centré sur le sexe masculin, perception du monde du point de vue de celui-ci.

identitaire dans la littérature contemporaine. Son voyage intérieur, de l'aliénation à la reconnaissance de soi, exemplifie le potentiel transformateur des mythes dans notre compréhension de l'expérience féminine. Le titre même du roman – *La Valse inachevée* – prend alors tout son sens : il ne s'agit pas d'un échec ou d'une interruption, mais de la reconnaissance que toute quête identitaire reste fondamentalement ouverte, toujours à reprendre, jamais définitivement accomplie. L'inachèvement n'est pas manque, mais plénitude d'un devenir sans cesse renouvelé. En confrontant les aspects refoulés de son être et en atteignant une acceptation profonde de sa complexité intérieure, elle incarne une forme moderne du héros mythique. Sa quête d'authenticité, malgré les contraintes sociales qui cherchent à la définir uniquement par son statut, résonne avec les luttes universelles pour l'autodétermination et la plénitude existentielle. Cette dimension universelle ne doit pas faire oublier la spécificité de l'expérience féminine que le texte met en scène. À travers un « parler-femme (Irigaray, 2016) », Catherine Clément construit un espace narratif où peut s'articuler ce qui, traditionnellement, reste en marge du discours dominant : les modalités proprement féminines du désir, du plaisir, de la connaissance de soi et du monde. Le texte de Catherine Clément nous rappelle ainsi que les structures mythiques continuent d'informer notre compréhension de l'identité et de la transformation personnelle, particulièrement dans les récits explorant l'expérience féminine de l'émancipation. À travers cette valse inachevée, l'héroïne nous montre que le chemin vers l'accomplissement est une danse perpétuelle entre conformité et transgression, entre appartenance et individualité – un équilibre fragile mais nécessaire dans la quête d'une vie authentique. Mais plus fondamentalement encore, ce roman nous invite à repenser la notion même d'achèvement. Dans un monde structuré par les valeurs masculines de complétion, de maîtrise et de clôture, l'« inachevé » peut être lu comme affirmation d'une modalité spécifiquement féminine de rapport au temps et à l'être – non pas comme défaut ou manque, mais comme ouverture délibérée, comme résistance à la totalisation, comme préservation de l'espace nécessaire à l'émergence continue du nouveau. En ce sens, la valse inachevée n'est pas seulement le titre d'un roman, mais la métaphore même d'une écriture féminine qui se refuse à la fixation du sens et à la clôture définitive, préférant la pulsation vivante d'un devenir sans terme assignable.

Bibliographie

Campbell, J. (1949). *Le héros aux mille visages*. OXUS.

Clément, C. (1996). *La valse inachevée : Roman*. Librairie générale française.

Durand, G. (1963). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (Presses universitaires de France). Presses Universitaires de France.

Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Gallimard.

Hillesum, E. (1985). *Une vie bouleversée : Journal 1941 - 1943*. Ed. du Seuil.

Irigaray, L. (2016). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Les éditions de minuit.

Jung, C. G. (1964). *Essai d'exploration de l'inconscient*. Robert Laffont.

Jung, C. G. (2022). *L'homme et ses symboles* (Nouvelle éd). Robert Laffont.

Veyne, P. (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*. Editions du Seuil.