

Presses Universitaires de Reims
(Université de Reims Champagne-Ardenne)

imaginaires

PROSTITUÉES ET PÉCHERESSES
DANS L'IMAGINAIRE ANGLO-SAXON

**Publication du Centre de Recherche
sur l'Imaginaire dans les littératures
de langue anglaise**

— 1997 —

imaginaires

Directrice de la publication :

Simone DORANGEON

Directeur adjoint :

Daniel THOMIÈRES

Comité de rédaction :

Françoise CANON-ROGER

Catherine CHAUCHE

Christine CHOLLIER

Françoise CLARY

Simone DORANGEON

Françoise DUFOUR

Gérard DUFOUR

Sophie MANTRANT

Mark NIEMEYER

Daniel THOMIÈRES

Comité de lecture :

Sabine COELSCH-FOISNER (Salzbourg)

C. Jon DELOGU (Toulouse)

Paule LEVY (Versailles/Saint-Quentin)

Pascale NEHME (Tours)

Roman REISINGER (Salzbourg)

Nicole TERRIEN (Marne-la-Vallée)

Comité consultatif :

Roger CLARK (Canterbury)

Claude FIEROBE (Reims)

Holger KLEIN (Salzbourg)

Jean PAUCHARD (Reims)

Jean RAIMOND (Reims)

Michael SHERINGHAM (Royal Holloway - Londres)

Hubert TEYSSANDIER (Paris III)

*La revue **Imaginaires** rassemble les communications présentées lors des colloques annuels du Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'UFR Lettres de Reims.*

L'organisation de ces colloques et la publication de la revue ont été subventionnées par l'Université de Reims Champagne-Ardenne et par la Ville de Reims, dans le cadre de la convention Université-Ville de Reims.

Que ces deux partenaires soient ici remerciés pour leur générosité.

TABLE DES MATIÈRES

Gillian AUSTEN

"Hir accustomed change" : in Defence of Gascoigne's Elinor 9

Katharine WILSON

"An ensample to all women of lighnesse" : Lyly's Lucilla and her influence 31

Pascale NEHME

L'image de la prostituée et de la pécheresse à l'époque Tudor dans les récits de voyageurs européens 47

Simone DORANGEON

"Panders and whores / Are citty-plagues" ou la prostituée sur la scène jacobéenne 61

Nicole TERRIEN

Roxana : une femme perdue pour les hommes ? 75

Sabine COELSCH-FOISNER

Spinsters versus Sinners : A Late-Nineteenth-Century Paradigm in G.B. Shaw's Plays 91

Carole CAMBRAY

La *Salomé* d'Oscar Wilde et trois de ses illustrateurs : Aubrey Beardsley, John Vassos, Boris Artzybasheff, le corps spectacle 113

C. Jon DELOGU

"Romance at Short Notice", or the Charm of Saki's Storytelling 129

Jacqueline JONDOT

La maman et la putain 139

Marie-Pascale BRUSCHINI

Les maisons closes chez Angela Carter 151

Mark NIEMEYER

The Deception of Reality : Blackening the Woman in Melville's *Mardi* 169

Colette GERBAUD

Péché ou prostitution sacrée ? dans *Strange interlude* de Eugene O'Neill 179

Daniel THOMIÈRES

La paix des ménages ou la mort du village ? Le moi et l'autre dans *Sula* de Toni Morrison 195

Françoise CLARY

Langage du corps et transsexualité dans le roman afro-américain post-moderne 203

Philippe CHARDIN

Esprit de sérieux et femmes légères d'après quelques textes d'écrivains du début du siècle (Joyce, Proust, Musil) 213

"HIR ACUSTOMED CHANGE" :

IN DEFENCE OF GASCOIGNE'S ELINOR

It is the purpose of this paper to look at the representation of women and their sexuality in George Gascoigne's *A Discourse of the Adventures passed by Master FJ* (1573) and its second, revised edition, *The pleasant Fable of Ferdinando Jeronimi* (1575). Despite some significant minor changes, the story is essentially the same in both versions and tells of one Master FJ's affair with a married woman, Elinor. This Elinor has been subject to moral condemnation by generations of critics who point to her rival in love, Fraunces, as a more worthy object of FJ's attentions. I contend that this posits a false contrast between the two ; that although Elinor is not a "good woman", neither is Fraunces. I propose to discuss the representation of Elinor and Fraunces within the text, to survey the ways in which their characters have been read by modern critics, and to modify the contrast which is usually drawn between them. I am not, then, exclusively concerned with a defence of Elinor. Indeed, there are elements of my argument which may seem to be an indictment of Fraunces.

My title is taken from the second edition of Gascoigne's prose fiction when, in response to what he claims were outside pressures, he imposed a beginning and an ending on the tale and republished it as a translation from the Italian. Claiming a moral purpose, Gascoigne imposes penalties and wraps up the narrative in a far more clearly fictive way than he had done in the first version, just two years before. At the end of the second edition, a thoroughly disillusioned FJ, who is now called Ferdinando Jeronimi,

tooke his leave, and (without pretence of returne) departed to his house in Venice : spending there the rest of his dayes in a dissolute kind of lyfe : and abandoning the worthy Lady *Frauncischina*, who (dayly being gauled with the griefe of his great ingratitude) dyd shortly bring hir selfe into a myserable consumption : whereof (after three yeares languishing) shee dyed : Notwithstanding al which occurentes the Lady *Elinor* lived long in the continuance of hir accustomed change : and thus we see that where wicked lust doeth beare the name of love, it doth not onely infecte the lyght minded, but it maye also be confusion to others which are vowed to constancie. And to that ende I have recyted this *Fable* which maye serve as ensample to warne the youthfull reader from attempting the lyke worthles enterpryse (p. 216), (1).

There is something obviously amiss in the injustice of such a conclusion : the foolish and dissolute "hero" does not learn from his experiences, and presumably remains foolish and dissolute ; the apparently virtuous woman falls ill and dies without so much as an allusion to rewards to be expected in heaven ; and the unreformed bad woman

of the piece, Elinor, simply continued to enjoy a succession of lovers, "hir accustomed change".

Although Gascoigne claims a moral purpose in his revision the narrative itself is hardly changed, as we shall see. His redistribution of the works into "Floweres to comfort, Hearbes to cure, and Weedes to be avoyded" provides flimsy justification for the republication of the tale, which he claimed was the most controversial item of the collection. But it seems clear that Gascoigne's inverted moral ending was part of an attempt to subvert the moral purpose of the revision. That the changes may have been considered inadequate by the authorities is suggested by the seizure of 50 copies of *The Posies* from the publisher, Richard Smith, on 13 September the following year, though in the absence of further evidence this must remain speculative (2).

The *Discourse* was originally published in 1573 in an anonymous volume, *A Hundreth Sundrie Flowres*, a collection of works by Gascoigne in a number of genres (3). The records for the Stationers' Register are missing for exactly the period of Gascoigne's publishing experiment, so there is no external evidence of its reception, or what prompted him to revise and republish the anthology only two years later. The anonymous *A Hundreth Sundrie Flowres* was reissued in 1575 as *The Posies of George Gascoigne Esquire. Corrected, perfected, and augmented by the Authour*. According to Gascoigne, in the prefatory letters in that volume, the publication of the *Discourse* had been controversial because it was believed that it was based on real events :

I understande that sundrie well disposed mindes have taken offence at certaine wanton wordes and sentences passed in the fable of *Ferdinando Jeronimi*, and the Ladie *Elinora de Valasco*, the which in the first edition was termed The adventures of master FJ. And that therewith some busie conjectures have presumed to thinke that the same was indeed written to the scandalizing of some worthie personages, whom they woulde seeme thereby to knowe (p. 362).

Gascoigne uses this alleged "misreading" as one of the reasons for issuing the second edition, though it would be a rash critic who accepted the assertion entirely at face value.

So what is the tale which - according to its author - caused such a furore ? Set in a country house in "the north partes of this Realme (England)", the *Discourse* is the tale of a young man, FJ, and his affair with a married woman, Elinor. She already has a lover, known only as the Secretary, who actually helps to set up the affair with the hapless FJ by answering his love letter. The Secretary shortly leaves on an extended journey and during his absence FJ becomes her lover, consummating the affair one night in the Gallery. Their affair is closely watched by another woman, Fraunces, who is unmarried and has taken a fancy to FJ herself. In the background are Elinor's father, the Lord of the castle, and a selection of unnamed courtiers. At the height of the affair, which is reported largely through poems and letters, FJ

celebrates his amorous success with an extremely smug cuckolding sonnet, but the moment is an ironic turning point. Soon after, the Secretary returns and FJ suffers an attack of jealousy and falls ill ; he confides in Elinor as to his jealousy, she reacts angrily, and what had been an affectionate encounter becomes a rape. With this episode, Elinor rejects FJ and renews her relationship with the Secretary, and the story fizzles out with FJ' dissillusionment when the narrator, one GT, apparently loses interest in it.

In its first version, this simple narrative is recessed into a controlling fiction which suggests that the present manuscript - all of *A Hundredth Sundrie Flowres*, the collection in which it is published - has been published without permission of the supposed authors (4). The *Discourse* has prefatory letters ostensibly from the Printer, AB, the publisher, HW, and the narrator, GT. These letters suggest the existence outside the text of a literary circle, with which FJ is associated. The narrator, GT - who is supposedly FJ's friend and confidant - claims to have been given a collection of poems in manuscript, which purport to be the writings of FJ and his peers. GT has passed the manuscript on to HW, an established publisher, to have it printed, having taken upon himself the role of editor and commentator on the poems of FJ. (Susan C Staub notes that in the *Discourse*, GT refers to his source, FJ "no less than seventy times'') (5). The fiction is sustained throughout the volume and it is tacitly in the person of GT that Gascoigne is able to present and comment upon his own fiction and its poems.

As a narrator, GT goes well beyond his declared function of describing the occasion of the composition of FJ's verses. A fictive character in his own right, GT is drawn as an intrusive narrator, a poor editor, and an inept critic - though as George E Rowe notes, it is only slowly that "his narrative... calls into question its own usefulness as an interpretive tool" (6). As we shall see, GT disrupts the order of the narrative, shaping the reader's perceptions by hinting at later developments and interposing his own thoroughly partisan views. His frequent conspiratorial asides encourage the reader to speculate about the text's relation to reality. It was the very success, I suspect, of this fully characterised narrator and the narrative strategies associated with him which could have made the fiction controversial. What I have called elsewhere the "realism game" which Gascoigne plays out in the prefatory material may indeed have meant that the text was read as a narrative based on real events, just as a number of twentieth-century critics have read it (7). It may also have been - as Gascoigne claims - the immediate cause of the revision and republication of the volume.

The revised version of the story, published just two years later as the *The pleasant Fable of Ferdinando Jeronimi and Leonora de Valasco*, loses the prefatory letters and the troublesome narrator, GT, and gains a more obviously fictive beginning and ending. The narrative now poses as a translation of a "riding tale" by a (probably) fictive Italian author, Bartello. But despite Gascoigne's strenuous assertions in the new prefatory letters in *The Posies*, the story itself is hardly changed. The relationships between the characters are made more explicit at the

outset. Elinor and Fraunces are now sisters-in-law : Elinor is married to "the heyre of Valasco", and Fraunces is now "the elder daughter of the lord of *Valasco*" (p. 141). The lord of Valasco has invited FJ, now called Ferdinando Jeronimi, to his castle with the particular purpose of engineering a match with Fraunces - who has now also gained a younger sister, which only increases the pressure on her to marry. Although Ferdinando's abuse of the lord's hospitality may seem to be all the greater than FJ's, little has been done to ameliorate the potentially offensive parts of the tale. The cuckolding sonnet is cut and the rape scene mildly bowdlerised. Its supposedly moralistic ending has already been noted. One or two local details (such as currency) are altered to support the additional fiction that it is a translation from Italian. These changes are of course significant, and do have an impact on the presentation of the tale, but the narrative itself retains its key features. Gascoigne's concern seems to be rather to present the tale as fiction than to change it.

Gascoigne's assurances that the story was not based on actual events convinced no-one - if this was indeed what made it controversial - and it was this revised edition of his collection which was seized by the authorities in 1576. Unfortunately, none of the contemporary speculation about the story was recorded ; Gascoigne says of his detractors only that "in talking with .xx. of them one after another, there have not two agreed in one conjecture" (8). But this has not deterred modern critics from the perilous quest of trying to identify the tale's protagonists. FJ was identified as Gascoigne himself by F E Schelling (9), and this was followed by J W Cunliffe and - most influentially - his biographer, Charles T Prouty, who claimed that the story can only be understood as autobiography (10). Leicester Bradner notes that Gascoigne - whom he also believes is FJ - had family connections in the north of England, and that in the first edition Fraunces is described as a kinswoman of FJ's (11). Alternatively, Gascoigne has been identified as GT by Penelope Scambly Schott, David R Shore, and others (12).

In 1882, F G Fleay of the Royal Historical Society identified Elinor as Elinor Manners, who became Countess of Bath when she married John Bourchier (13). Alternative theories are available, of course. GT was identified as a young Lord Oxford by B M Ward, who identified FJ as Sir Christopher Hatton and constructed a fantastical theory about Gascoigne's relation to these two, but did not try to identify Elinor or Fraunces (14). This was elaborated by Brooks, who accepted Hatton as FJ and identified Elinor as Elizabeth Cavendish (daughter of Lady Shrewsbury by a former marriage) and the north part of the realm as Sheffield Castle (15). He did not attempt to identify Fraunces. Such biographical readings are opposed by critics including Robert P Adams, who sees it as original fiction, and Paul Salzman, who adduces the style of the revision as supporting evidence (16).

Whether Gascoigne based his fiction on real events and people or not, the conventional view is that Fraunces represents a virtuous alternative to the tainted lady, Elinor. Typical of the modern critics'

reading of Elinor is that of Frank B Fieler, who notes that "it takes precisely one letter, one poem, and one interview to turn her head... Elinor then is no paragon of virtue as FJ seems to think ; rather, she is a woman of extremely loose morals, who has had many previous affairs" (17). To M R Rohr Philmus, she is "an inveterate courtesan who knows perfectly well how to trap the lover even before he declares himself" (18). To Richard Lanham she is a "notorious strumpet already" (19), to Frank Ardolino her "sole intention is to satisfy lust" (20), while to Robert P Adams she is "the wily Elinor, who only seemed to be easy prey while her sensual whim lasted" (21). Like many other critics, Jane Hedley notes "the young mans preference for the married, promiscuous Elinor over the virtuous, constant Frances..." (22). Entirely overlooking the fact that FJ rapes Elinor, Hedley goes on to argue that : "When she finally tires of him and reverts to having her sexual business taken care of by her secretary, she emerges as a careless slattern who can hardly be bothered to conceal her adulteries from view" (23).

Not all critics have been so condemnatory ; some have found Elinor a sympathetic character, for all her faults. As Gordon Williams points out, "Gascoigne's characters... are debased exponents of courtly love. Elinor is frivolous and changeable, but attractively alive..." (24). Leicester Bradner finds all three main players sympathetically drawn : "(Gascoigne) makes us see the attractive side of Elinor as well as fickleness and duplicity ; he makes us see the tolerant side of Frances as well as her love for FJ ; and he succeeds in making us rather sympathetic towards this foolish and deluded young man" (25).

Although much attention has been paid to Elinor's faithlessness, no critical attention has yet been paid to the specific ways in which she falls short of the English ideal of wifeliness in the period. As Constance Jordan has shown, in the sixteenth century, "a wife's virtue is first of all to be moral : she cannot run a house unless she can run herself" (26). This makes it a form of bad husbandry if a wife is unfaithful. If a woman is one of her husband's possessions, then her failure to keep her body within its proper sphere of circulation threatens property rights, creating the risk of illegitimate children who might inherit his goods. An entirely unsentimental version of infidelity, the view of the 1570s is based entirely in a man's rights over his property. As Jordan puts it, "a careless wife initiates a confusion of categories of belonging, a flouting of properties, that is, of decency and ownership... The disorderly woman signifies the putting back into competitive play of objects that have already been assigned a use, a time and place of operation, and an interest or purpose" (27). There is, then, a pragmatic as well as an ideological reason for GT's disapproval of Elinor (28). Behaviour like hers, which could disrupt patterns of legacy and ownership, created a threat to the very fabric of patriarchal society.

St Paul had written that woman could find her salvation in child-bearing (I Tim 2:15). This was seen as woman's primary and natural function, and from this was deduced much of the rationale for the exclusion of women from public spheres of life. The division of responsi-

lity between male and female was based on the notion of equity, which sought to rationalise the position of women within a patriarchal society, by appealing to the complementary roles of the sexes in reproduction (29). In this respect, another of Elinor's shortcomings would seem to be her childlessness - a point I will return to.

It may be clear even this early in my discussion that I am not in the business of trying to claim Gascoigne as a proto-feminist. His female characters conform to social stereotypes : it is only the historical accident of the early date of publication of the *Discourse* which prevents them also being literary stereotypes. But these are more complex than have often been assumed ; the several perspectives which Gascoigne sets up in his fiction mean that little can be taken for granted about the way he presents his women. This was characteristic of the age. As Linda Woodbridge concludes, "To read about women in Renaissance literature is to be met with the paradoxical at every turn" (30). She points out that it was defenses of women that sparked attacks on women, rather than the other way around, and that attacks and defenses - which would appear to be opposites - may have had very similar goals. "No less paradoxical are the age's blithe grafting of female-dominated courtly love upon male-dominated marriage", she continues, and "its insistence on describing women in general as weak and vulnerable while portraying individual woman as strong and aggressive..." (31).

Gascoigne's Elinor may be sexually aggressive, but she is not strong : she is presented as a woman who finds limited independence of action within marriage only in another male-constructed archetype, that of the petrarchan lady. Her position exemplifies the paradoxical "grafting of female-dominated courtly love upon male-dominated marriage", which allows her to take lovers, just as it permits FJ to pursue a married woman. But it is impossible to protest at the conventionality of the portrayal, since each of the main players (with the possible exception of FJ himself) represents a social stereotype. In Elinor's case, she is a new-fangled wife with fancy notions of her own sophistication : I suspect a satirical element in Gascoigne's portrayal of this provincial woman in the north of England with her Italianate affectations, presiding over *questioni d'amore* and wearing her cap *alla Piemontese*. (This too is lost in the revision, with the tale's relocation to Italy). Too earthy to fulfil the ideal of the petrarchan lady which FJ projects on her, Elinor is quick with her affections, and it is this gap between FJ's expectations and her actions which GT most often comments upon. Her husband, who is not even named and vanishes entirely from the revised edition, is even more conventionally drawn : Edward R Voytovich calls him "an uninterested but otherwise garden-variety cuckold" (32).

The absence of Elinor's husband may seem significant until it becomes clear that his return makes no difference - it prompts FJ not to abandon the affair but to befriend the husband. As GT wryly puts it, "familiaritie tooke deepe roote betwene them, and seldome *but by stelh* you could finde the one out of the others company" (p. 179,

my italics). (This hypocrisy is excised, with the husband, in the revision). But the episode does more than highlight masculine inadequacies. The husband's cameo appearance is confined to a hunting trip, in which FJ is dressed in green "like a lusty younker, ready at all assays", "pricking and galloping amongst the formost", but it is GT who pre-empts FJ's cuckolding jokes :

And it chaunced that the married Knight thus gallowping lost his horn, which some devines might have interpreted to be but moulting, and that by gods grace, he might have a newe come up againe shortly in steade of that... (p. 180).

The husband asks FJ to lend him his bugle, but can't blow it, "whereat FJ tooke pleasure, and sayde to himselfe, blowe tyll thou breake that : I made thee one with in these fewe dayes, that thou wilt never cracke whiles thou livest". He then composes what is best described as a cuckolding sonnet, "As some men say there is a kind of seed". Punning on horns and seeds, there is considerable irony in what emerges of FJ's plans to "breed/A brood of buddees, well sharp'd on the prick". Forming another level of comment on Elinor's childlessness, the sonnet exemplifies FJ's vaunting humour : joking that "jelouse braynes" make the best soil for such seed, he fails to recognise that Elinor's husband is not in fact jealous :

Then sought I forth to find such supple soyle,
And cald to mynd thy husband had a brayne,
So that percase, by travayll and by toyle,
His fruitfull front might turne my seede to gayne :
And as I groped in that ground to sowe it,
Start up a horne, thy husband could not blow it (p. 180).

This unconsciously articulates the violation of "equity" which Elinor is guilty of, as well as the fears of a husband, whose "fruitful front" might turn a stranger's seede "to gayne". As GT remarks, "This sonet treateth of a straung seede, but it tasteth most of Rye, which is more common amongst men nowadays". The greatest irony of the episode is that it marks a turning point in the action in the first version : it is immediately followed by the return of the Secretary and FJ's own jealousy, the only fruit he gathers. GT ironically picks up the metaphor : "This fruit grew of the good instruction that his *Hope* (Fraunces) had planted in his mind" (p. 181). The loss of this episode is a considerable disadvantage to the revised edition.

Turning briefly now to Fraunces, whom Walter R Davis considered "an ideal of womanhood" (33), it is clear that as an unmarried woman she is perhaps even more subject to patriarchal control than Elinor (34). In 1573, Fraunces is a kinswoman unto FJ, and is Elinor's unmarried rival. In the revised edition of 1575, she becomes Elinor's sister-in-law, the unmarried elder sister of the heyre of Valasco. Her subjection to her father's authority is more explicit in the second edition, since the possibility of a match with Ferdinando is the reason for her father inviting him to the house.

As a virgin and spinster Fraunces offers to fulfil the opposite stereotypes to Elinor, and this is how she has been read. She has clearly received an education far superior to Elinor's, which makes her capable of participating in the male discourse of courtly love as a witty outsider, and is another aspect of the conventionality of the portrayal: single women were perceived as "possessing a kind of liberty that was, typically, devoted to intellectual and devotional pursuits" (35). As a virgin, Fraunces could traditionally hold a spiritually more elevated status than Elinor could even as an ideal wife (36). But in the Protestant countries it was the ideal of married chastity (most famously espoused in English poetry by Spenser) that prevailed (37). Even pragmatically, a daughter could best benefit her family by marriage to someone wealthy or powerful or otherwise strategically useful, usually chosen by her father. (Ferdinando is a more substantial figure than the shiftless FJ). An unmarried woman with an ageing father and a younger sister waiting to be married off would be under considerable social and economic pressure to marry. Her failure to win him is, then, more serious than the romantic disappointment of the first version.

Critical consensus has followed GT in assuming that FJ should have married "that charming character Fraunces" (38). Walter R Davis not only describes Fraunces as "an ideal of womanhood", he argues that: "The affair with Elinor ... represents the disruption of a story which should have been one of happy marriage. The constant presence of Fraunces makes us follow the adulterous love affair with the possibility of a better way always in mind" (39). This was followed by Lynnette McGrath, who argues that: "In Fraunces is embodied the immediate possibility, for FJ, of this kind of Christian marriage that accommodates both man's flesh and spirit" (40). David R Shore argues that this possibility exists only in the revision, and is not part of the original conception (41). But in both versions, Fraunces pursues FJ with what is clearly an amorous, and probably a marital, agenda and the whole point about FJ's pursuit of a married woman is based in the fact that he can more readily expect a full consummation of the affair. Again, this is based in what Jordan has called the "visibility" of women's sexual activity; Elinor can (just about) risk a pregnancy where Fraunces cannot.

Modern critics have been seduced by Fraunces and what they perceive as her selflessness in advising FJ on how to proceed in his affair with Elinor. Arthur Kinney sums up the story as "a humanistic fiction of prodigality as well as a spirited *divertissement* on the wanton woman, the infatuated lover, and the understanding, self-sacrificing friend" (42). Similarly, Paul A Parrish cites Fraunces's "controlled and enlightened attitude and her faithful interest in FJ's welfare..." (43). Lynette McGrath, on the other hand, sees Fraunces as a victim of unspecified social pressures which compel her to co-operate with FJ: she is "trapped by the demands of her society, and, although admirably motivated by her good will toward FJ, she finds herself helping him to Elinor's notice" (44).

Such readings of Fraunces neglect the real economic and social

pressures which informed the position of unmarried women in the late sixteenth century. The notion of a single woman selflessly facilitating her (married) rival's affair with someone she is pursuing herself is simply untenable given the pressure on women to marry - which would mean that such motivation was simply unimaginable - and the contrary evidence in the text. As an unwilling spinster Fraunces's observation of FJ's affair with Elinor is not a benign or as innocent as has often been argued. The high value placed on Fraunces originates with GT in the first version of the tale, and it is worth considering the fictive narrator's bias in the contrast he draws between the two women, which has been followed by so many critics (45). GT's partiality seems to be a part of his characterisation : he is blind both to her rivalry with Elinor and to her pursuit of FJ. GT never questions Fraunces's motives and is content to take her side against Elinor at every opportunity, even more uncritically than he does with FJ. Although Charles Prouty noted her "mildly sadistic expression in making the two lovers uncomfortable", it is clear that more recent readers and critics have been led into adopting GT's estimation of Fraunces's character (46).

The received view of both Fraunces and Elinor testifies to the success of Gascoigne's characterisation of his narrator. GT's style of narration informs the reader's view of characters and events. His disruption of the narrative sequence, so that the reader knows the outcome in advance, allows him to interpolate judgmental remarks. In this way, GT suggests Elinor's promiscuity at a very early stage in the affair. (Even in 1575, when the controlling fiction was dismantled and GT lost, the anonymous narrator retains the same narrative technique). When GT reports her second letter, he notes that :

My friend FJ hath tolde me divers times, that imediatly uppon receit hereof, he grew in jelosy, that the same was not her owne devise... For as by the stile this letter of hers bewrayeth that it was not penned by a womans capacitie, so the sequell of hir doings may discipher, that she had mo ready clearkes then trustie servants in store" (p. 147) (47).

(This easy distinction between male and female modes of written discourse could provide material for an alternative discussion of the women in FJ). Although the suspicion is said to be FJ's own, GT clearly imparts his own knowledge of later events by referring to "the sequell of hir doings". FJ thinks only that the letter was not written by Elinor ; the witticism about the lover (the Secretary, whose identity has not yet been revealed) is evidently GT's own.

Indeed, GT is utterly partisan : at every opportunity he interpolates prejudicial remarks on Elinor's character and motives. For example, when Elinor makes her first assignation with FJ, GT interjects further aspersions on her character. He says FJ : "could neyther conjecture the meaning of hir mystical wordes, nor assuredly trust unto the knot of his slyding affections" (p. 166). Although it is in FJ's reported speech that we learn of how sudden Elinor's interest in him is - he talks of it being "not yit.xx.houres" (p. 166) - it is GT who adds the doubt

about "hir slyding affections". Time does not permit a full discussion of this, but the technique is pervasive. I would like to leap to the end of the narrative and focus for a moment on the rape episode, for it is this episode which best illustrates the absolute injustice of GT's portrayal of Elinor. It is undoubtedly the most difficult episode to discuss. While it clearly functions at the formal level as a literalisation of metaphor, and is therefore witty, the description does include a violence which makes the humour absolutely unpalatable today.

During FJ's illness, Elinor visits FJ at night. She is gentle and sweet-natured ; she cares for FJ and is worried by his malaise, anxious that her lover should be fit again as soon as possible. She reminds him of the pleasures they have shared, citing "the equalitie of our affections, for I think that there were never two lovers conjoined with freer consent on both parties" (p. 196) (48). FJ, unable to cope with this display of affection, swoons. She tries to revive him by the odd but affectionate method of lying on top of him and nibbling at his lips. He comes round and receives her into his bed ; "Who, as one that knew that waye better, than how to help his swooning, gan gently strip of hir clothes..." (p. 197). When Elinor finally persuades him to say what has been worrying him, FJ voices his suspicions and once again GT interposes his own prejudicial view :

Now, here I would demaund of you and such other as are expert : is there any greater impediment to the fruition of a Lovers delights, than to be mistrusted ? Or rather, is it not the ready way to race all love and former good wil out of remembraunce, to tell a gilty mynd that you doe mistrust it ? It should seeme yes, by Dame *Elynor*, who began nowe to take the matter whottely... (p. 198).

It is GT who projects this "gilty mind" onto Elinor ; the Secretary has in fact failed to renew his affair with her, although GT does not reveal this until later in his narrative. The episode thus far is derived primarily from Chaucer's *Troilus and Criseyde* : there, it is Troilus's swoon which prompts Pandarus to cast him into Criseyde's bed and leads to the consummation. Indeed, Gascoigne signals his Chaucerian model when he has the naive FJ happily referring to himself as one of "Troylus sect" in a poem to Elinor shortly before this crux in the action (49). And the tacit association of Elinor with Criseyde - even though both are in fact blameless at this stage in their respective stories - reinforces GT's prejudicial views.

The quarrel between FJ and Elinor lends itself to military imagery which picks up on the use of the sword as a phallic symbol throughout the narrative (the pen is another). GT describes the situation as the lovers fight in bed (50). It is, he says,

but onely one pusshe of the pike, and so from thenceforth to become friends again forever. But the Dame denied flatly, alleading that shee found no cause at all to use such curtesie unto such a recreant, adding further many great wor-

des of reproche : the which did so enrage *FJ* as that having now forgotten all former curtesies, he drew uppon his new professed enimie, and bare hir up with such a violence against the bolster, that before shee could prepare the warde, he thrust hir through both handes, and etc wher by the Dame swoning for feare, was constreyned (for a time) to abandon hir bodie to the enimies curtesie.

There are at the formal level many witty aspects to this : the play on courtly language, on military imagery, the literalisation of erotic metaphor. It is unlikely that Gascoigne saw anything distasteful in it : although rape was an issue in some of the early feminist texts (51), it was barely acknowledged by humanists. Juan Luis Vives went so far as to deny the possibility of rape : the woman "is an evyll keper that canat kepe (the) one thing well committed to her keepyng ... and specially which no man wil take from her agaynst her wyll nor touch hit except she be wyllynge her self" (52). Sir Philip Sidney, however, in the first version of his *Arcadia*, has Musidorus - "past the calling back of reason's counsel" - prevented from raping the sleeping Pamela only by the arrival of the Phagonian rebels (53). GT describes without comment *FJ*'s anger and use of violence. Secure in a world view which permitted rape to be used as a literary conceit, the literalisation of erotic metaphor, he sustains the flippant and ironic tone throughout the episode :

At last when shee came to hir selfe, shee rose sodeinly and determined to save hir selfe by flight, leaving *FJ* with many dispytefull wordes, and swearing that hee should never (left-soones) take hir at the like advantage, the which othe she kept better than hir former professed good will : and having nowe recovered hir chamber (bicause shee founde hir hurt to be nothing dangerous) I doubt not, but shee slept quietly the rest of the night... (p. 198).

Although he had admitted that "it were hard to tell" how Elinor revived *FJ*, "since ther were none present, but he dying, (who could not declare) and she living, who wold not disclose so much as I meane to bewray" (pp. 196-97), GT does not raise the problem of how he knows that Elinor is not seriously hurt. His complacency on this point would be remarkable if it were not echoed by *FJ*' own :

...*FJ* also perswading himselfe that hee should with convenient leysure recover hir from this hagger conceipt, tooke some better rest towarde the morning, than hee had done in many nights forepast. So let them sleepe whyles I turne my penne unto the before named *Secretary*..." (p. 198).

What began as an affectionate visit by Elinor has turned into a brutal assault, but neither GT nor *FJ* seem aware of this. There is no evidence that George Gascoigne was either. Somehow, the rape of Elinor has become her own "hagger conceipt" (54), and the joke is temporarily on *FJ* as he fails to realise that he has alienated her.

The injustice which is done to Elinor by GT has been reflected in the critics' failure to admit that she has in fact been faithful to FJ. The Secretary, as GT admits, has been trying to re-establish himself in her affections but "the sorrow which his Mistresse had conceyved in FJ his sicknesse, together with hir continuall repayre to him during the same" (p. 199) have prevented it. It is only after he rapes her that Elinor rejects FJ and turns to the Secretary. But again, GT turns the situation to her disadvantage :

At the last these newe accidentes felle so favourably for the furtherance of his cause, that he came to his Mistresse presence, and there pleaded for himselfe. Nowe, if I should at large write his allegations, together with hir subtile aunsweres, I should but comber your eares with unpleasaunt rehersall of feminine frayeltie (p. 199).

It is a harsh judgment to attribute the rejection of a lover to "feminine frayeltie" when that lover has descended to rape. Elinor is not by any means a virtuous woman, but GT's and FJ's blithe indifference to the rape as a factor in the termination of the relationship is entirely unjust. It is, however, entirely unsurprising that GT's narrative (or Gascoigne's fiction) should reproduce the prejudices of the age. What is surprising is that so many critics - especially through the 1960s and 1970s - followed this biased narrator's estimation of her character and failed to interrogate his version of events. Commonly acknowledged as a character in his own right, with his own shortcomings and weaknesses, no-one has yet questioned GT's representation of Elinor and Fraunces or the extent of his bias against the one and in favour of the other.

It would be hard to overstate the extent to which GT's comments influence the presentation of any of the characters in his story, but Elinor is subjected to his most sustained criticism and satire. Indeed, it is with GT that the absolute contrast between Elinor and Fraunces originates. GT's defence of Fraunces's character is explicit, but it is framed to accentuate the "wonderfull diversitie" between the two women :

Now to make my talke good, and least the Reader might bee drawn in a jelouse suppose of this Lady *Fraunces*, I must let you understand that shee was unto *FJ* a kinswoman, a virgin of rare chastitie, singular capacitie, notable modestie, and excellent beauty : and though *FJ* had cast his affection on the other (being a married woman) yit was ther in their beauties no great difference : but in all other good giftes a wonderfull diversitie, as much as might be betwene constancie and flitting fantasie, betwene womanly countenance and girlish garishnes, betwene hot dissimulation and temperate fidelitie. Now if any man will curiously aske the question why *FJ* should chuse the one and leave the other, over and vesides the common proverbe ? (*So many men, so many minds*) thus may be answered : we

see by common experience, that the highest flying faucon, doth more commonly pray upon the corn fed crow, and the simple shiftles dove, then on the mounting kyte : and why ? because the one is overcome with lesse difficultie then that other'' (p. 164-5).

Although this passage is often cited by critics as evidence of Elinor's bad character, it proves only GT's willingness to praise the one woman and blame the other. Although GT is lost in the revision, the anonymous narrator retains his perspective and his biased reportage. What has been overlooked is the extreme irony of the occasion of GT's swift defence of Fraunces's womanly virtues and marriageable qualities. She has just told FJ a defamatory version of Elinor's personal history, which GT clearly accepts, adducing the proverb and the hawking imagery to reinforce it (55).

At the first opportunity, during the walk in the park with FJ, Fraunces has befriended him and given him the courtly nickname of "Trust", taking upon herself the title of his "Hope". She then proceeds blatantly to defame Elinor. She first says that she has two reasons for sadness. The first is that he said at supper the night before that he could not love ; she can see his affection for Elinor, and she hopes - or so she says - that his declaration will not hinder his suit. But, she continues :

a greater cause of hir grief was (as she declared) that hys hap was to bestowe his lyking so unworthely, for shee seemed to accuse Dame *Elynor*, for the most unconstant woman lyving : In full profe whereof, she bewrayed unto *FJ* how she the same Dame *Elynor*, had of long time ben yeelded to the Mynion *Secretary*, whom I have before described... and that this notwithstanding Dame *Elynor* had bene also sundry tymes woone to choyce of change, as she named unto *FJ* two Gentlemen whereof the one was named *HD* and that other *HK* by whom she was sundry tymes of their severall abroad in those parties, entreated to like curteousie, for the causes the Dame *Fraunces* seemed to mislike *FJ* choise, and to lament that she doubted in processe of time to see him abused (p. 164) (56).

There is no reason to suppose that Fraunces is not pursuing her own agenda. Indeed, as the conversation proceeds, she moves from defamatory history to defamatory prediction, preparing the ground for the seeds of doubt she plants. The previous evening, when she danced with FJ within earshot of Elinor, she had only irritated FJ when she mentioned an experiment she was interested in. But now she goes on to describe what she meant :

The experiment she ment was this, for that she thought *FJ* (I use hir wordes) a man in every respect very woorthy to have the severall (57) use of a more commodious common (58), she hoped now to see if his enclosure thereof might be defensible against hir sayd secretary, and such like.

These things and divers other of great importance, this courtesouse Lady *Fraunces* did friendly disclose unto *FJ* and furthermore, did both instruct and advise him how to proceede in his enterprise (p. 164).

The way GT reports Fraunces's defamatory speech as "friendly" is only further evidence of how partisan he is; Elinor is never malicious like this, even when displayed to the worst advantage. Although here in this first conversation with FJ, Fraunces shows considerable skill at psychological manipulation, the self-interest this evinces is not remarked by GT. Indeed, his failure to comment upon any of her machinations is in marked contrast to his treatment of Elinor.

The conventional view that Fraunces represents a virtuous - marriageable - alternative to the tainted lady, Elinor, sets up a false bipolarity which can be modified by a closer look at the rivalry between the two. Elinor's promiscuity is deduced from the fact that she is married; that she has the Secretary as a lover; and that she has had two former lovers. This last information is imparted by Fraunces, who is the source of the most defamatory pieces of information against Elinor. Far from being the patient, virtuous, and self-sacrificing ideal of womanhood so beloved of critical tradition, Fraunces is clearly Elinor's rival. In fact, it is the interest she shows in FJ which prompts Elinor to respond so quickly to his suit. After he repeats the Tynarnell for her, Elinor, "thinking now she had shewed herself to earnest to use any further dissimulation, especially perceiving the toward inclination of hir servants *Hope* (Fraunces), fell to flat playn dealing..." (p. 166). Their rivalry is, then established beyond doubt within a few pages of the idealised view of Fraunces's character and motives presented by GT.

Far from helping FJ's suit - which would be unnecessary anyway, since the lady is so willing - Fraunces's interest in it seems Machiavellian. Immediately upon the return of the Secretary, FJ succumbs to jealousy, and, we are told, "This fruit grew of the good instructions that his *Hope* had planted in his mind" (p. 181). Sometimes Fraunces manipulates FJ by what she leaves unsaid: after the rape she doesn't tell him she suspects Elinor's return to the Secretary, "for shee thought best first to wyne his wyll unto conformitie by little and little, and then in the end to persuade him with necessitie" (p. 202). She then begins to hint at Elinor's change "to plant quiet where disquiet began to grow" (p. 210) and meanwhile "continually comforted him: and by little and little she drove such reason into his minde" (p. 212) that FJ decides to get proof of what he now perceives as Elinor's betrayal. When he does, and writes the thoroughly misogynistic "With hir in armes", Fraunces "did seeme to pardon the generallitie, and to be well pleased with the particularitie therof" (p. 213). She rejoices in his rejection of Elinor, which she calls his "conformitie" - and when he offers to retract what he says of women in general, she is simply not interested.

Critics have tended to neglect the thoroughly Machiavellian impli-

cations of Fraunces's social "experiments", machinations, and gossiping. Robert P Adams - although he posits the conventional contrast between "the virtuous Fraunces and the treacherously charming Elinor" - does note that Fraunces "a bit cattily" reveals that Elinor has a relationship with the Secretary (59). Exceptionally, Gordon Williams observes that the portrayal of Fraunces is ambiguous, for all the idealism of her undying affection for FJ. He argues that : "it is in a bad light that she aims to show Elinor. She continually seeks to create a situation ; in the dance, for instance, or when she discloses Elinor's history of nymphomania. Eventually, FJ develops his jealous fever from "the good instructions that his *Hope* (Frances) had planted in his mind" (60). I suspect that, within the terms of the fiction, Fraunces's manoeuvres are designed to lead FJ as quickly as possible through his affair with Elinor so that she, Fraunces, can be there to pick up the pieces.

This rivalry between Fraunces and Elinor is an aspect which is enhanced in the 1575 revision, despite the excision of GT. Ferdinando Jeronimi is invited to the castle by the Lord of Valasco for the specific purpose of meeting Fraunces (61) :

the elder daughter of the lord of *Valasco* was called *Francischina*, a yong woman very toward (62), bothe in capacite and other active qualities. Nowe the Lord of *Valasco* having already married his sonne and heyre, and himself drawing in age, was desirous to see his daughters also bestowed before his death, and especially the eldest, who both for beutie and ripeness of age might often put him in remembrance that shee was a collop of his own fleshe : and therefore sought meanes to draw unto his house *Ferdinando Jeronimi* a yong gentleman of *Venice*... (p. 141).

In the revision, then, Fraunces becomes an unmarried elder daughter. (There is no further mention of the younger sister, who seems to have been introduced to enhance the pressure on Fraunces to marry). Although elsewhere the comments on Fraunces's beauty are retained, this early emphasis that she "both for beutie and *ripeness of age* might often put him in remembrance that shee was a collop of his own fleshe" (my italics) surely has hints of the anti-blason, and situates her as an ageing spinster-virgin whose failure to win FJ is far more serious than in the earlier version.

The portrayal of Fraunces in both versions is closest to that of Pergo, who is associated with Elinor. Although drawn in much less detail than Fraunces, Pergo is also the type of woman who (having, by her own account, apparently spoilt her own early chances of love) is a go-between for others. Although they have this much in common, there is also a rivalry between Pergo and Fraunces which only emerges the day after the rape episode, when FJ has utterly alienated Elinor. After they've dined, the ladies go off to find the court in Elinor's chamber, complete with Secretary : "there they passed an hower or twayne in sundry discourses, wherein Dame *Pergo* did alwaies cast out some bone for Mistresse *Fraunces* to gnaw uppon, for that in deede she percey-

ved hir harty affection towards *FJ* : whereat *Mistresse Fraunces* changed no countenance, but reserved hir revenge untill a better opportunitie" (p. 203).

At the same encounter, *Fraunces* quarrels with *Elinor* : in this pursuit of a lover/husband, these women are in competition, and the one has (understandably) rejected what the other still wants (63). But *Elinor* is not even present when *Fraunces* tells her provocative little story of an unfaithful wife, which has often been taken to be a comment on her behaviour. Instead, later on the day of this quarrel, after a quiet supper brought to him by *Fraunces* and the others, she, "being desirous to requite *Dame Pergoes* quippes, requested that they might continue the pastime which *Dame Pergo* had begon over night..." (p. 203). The narrative which *Fraunces* proceeds to tell as her contribution to the *questioni d'amore* is not, as has usually been argued, aimed at *Elinor* but at *Pergo*.

Fraunces introduces her story as "a straunge historie, neither borrowed out of any olde auctoritie, but a thing done in deede of late daies, and not farre distant from this place" (p. 204). Although several brave attempts have been made to discover what oblique relation this story has to the central action there is no evidence that *Elinor* is in fact the target. Neither, however, is it at all clear how the story relates to *Pergo*, though GT is at pains to highlight her discomfiture. When *FJ* decides in favour of the husband : "The Lady *Fraunces* did not seeme to contrary him, but rather smyled in hir sleeve at *Dame Pergo*, who had no lesse patience to heare the tale recited, than the Lady *Fraunces* had pleasure of telling it, but I may not reveal the cause why, unlesse I shoulde tell all" (p. 209). *Fraunces's* narrative forms another level of the controlling fiction that GT is reporting actual events, another part of *Gascoigne's* "realism game" by which he encourages the reader to speculate about what "really happened", but within the terms of the fiction it is aimed at *Pergo* as revenge for her earlier remarks. This rivalry between the women is clearly focused on their relationships with men ; in other words, it is precisely the same kind of rivalry which divides *Fraunces* and *Elinor*.

In many respects, *Fraunces* is rather assertive, inclined to spontaneous contact which marks out the physicality of her relationship with *FJ*. On their return from walking in the park, she "caught hold of his lap, and half by force led him by the gallery unto his Mistres chamber" (p. 165). A little later, when she catches him daydreaming, "laughing at his quicke aunswere (she) brought him by the hand unto the rest of the companie" (p. 167). Similarly, when *FJ* languishes in bed and she tries to feed him, "his *Hope* ... crammed him as long as she could make him feede" (p. 202). This robust physicality seems a manifestation of *Fraunces's* sexuality : she seems, like a version of *Pandarus*, to take great voyeuristic delight in watching the affair unfold.

It is *Fraunces* who plays the practical joke of stealing *FJ's* sword, an episode which clearly has sexual connotations, given the recurrent play within this text on the sword as phallic symbol. After the first con-

summation of the affair in the Gallery, FJ has to get back to his chamber secretly, "the which was hard to do" as GT comments :

the day being so farre sprong, and hee having a large base court to passe over before he could recover his staire foote doore. And though he were not much perceyved, yet the Ladie *Fraunces* being no lesse desirous to see an issue of these enterprises, then *FJ* was willing to cover them in secresy, did watch, and even at the entring of his chamber doore, perceyved the poynt of his naked sworde glistring under the skirt of his night gowne : whereat she smyled and said to hir selfe, this geare goeth well about (p. 168).

Again, the narrator's knowledge is problematic : this is not an omniscient narrator, so that one wonders how GT knows *Fraunces*'s secret thoughts. It may be significant in suggesting GT's overinvolvement with *Fraunces*, helping to confirm his bias in her favour (64).

Fraunces's voyeurism is accompanied by an agitation which prompts her to more explicitly sexual action : "... the lady *Fraunces* being thoroughly tickled now in all the vaynes, could not enjoy such quiet rest" (p. 169). Rising early, she walks in the park with another woman, and they then go to FJ's chamber to "rayse him". The phrase does signal another bawdy moment as "loking about the chamber, his naked sword presented it selfe to the handes of dame *Fraunces*, who toke it with hir..." (p. 169). The suggestion of a complicity on the part of the sword adds to the joke, but only builds on the former hints as to her rather direct, hands-on approach. That day, *Fraunces* is keen to go riding, a move clearly designed to force FJ's realisation that his sword is missing. He confides in Elinor, whom GT reports as being forgetful of the occasion, but it is *Fraunces* who provokes FJ by telling of a dream she had, in which she met a "tall Gentleman, apparelled in a night gowne of silke all embroadered about with a gard of naked swords" (p. 173), which FJ guesses to be a reference to his own appearance the previous night.

These traits are sexually audacious in a single woman. Two critics have identified this aspect of *Fraunces*. David R Shore, arguing against Walter R Davis, comments drily that : "Her theft of FJ's rapier might suggest several things, but not, I think, "an ideal of womanhood... *Frances* is an attractive and sympathetic figure", he continues, "but to ignore the suggestions of vicarious pleasure and sexual excitement is to ignore Gascoigne's text" (65). Even Gregory Waters, who subscribes to the idea that *Fraunces* represents an ideal of womanhood, admits that she is Elinor's rival and that in the sword episode "the joke is at *Fraunces*' expense too. She is no longer the temperate moral heroine GT had previously made her out to be, but becomes for the moment almost as sexually playful as Elinor" (66). It is plain that this is not the act of a "virgin of rare chastitie".

Indeed, throughout the narrative, *Fraunces* has repeatedly offered herself to FJ as an alternative to Elinor. When they first declare their

friendship, she says : "Master FJ... peradventur you know but a litle how willing I would be to procure your contentation, but you knowe that hitherto familiaritie hath taken no deepe roote betwixt us twayne" (p. 163). It is then that she gives her defamatory version of Elinor's personal history and GT jumps to her defence. Similarly, when FJ succumbs to his attack of jealousy, she visits him knowing that what ails him is the return of the Secretary. Her experiment is entering a new phase, and she offers him "choyce of Dyet", assuring him of their friendship : "if mishap have given you cause to feare or dreade any thing, remember *Hope*, which never faileth to recomfort an afflicted mind" (p. 182). Her repeated offers to trim up his bed are further examples of the same tendency - a thinly veiled amorous agenda.

Much more could and, I hope, will be said on Gascoigne's presentation of his female characters. The story concludes with FJ's disenchantment. In the first version, at the last sight of Fraunces she is goading FJ to confront Elinor ; in the revision, she succumbs to a long and painful death caused by unrequited love. Our last sight of Elinor in the first edition is her lying *allo solito* on her bed with the Secretary and Pergo in attendance. In the revision, of course, she "lived long in the continuance of hir acustomed change".

Gillian AUSTEN
Lincoln College, Oxford

NOTES

- (1) All page references are to *A Hundreth Sundrie Flowres*, ed. G.W. Pigmann III (Oxford University Press, forthcoming).
- (2) Greg and Boswell, *Records of the Stationers' Company, 1576 - 1602, from Register B* (London : The Bibliographical Society, 1930).
- (3) Adrian Weiss, whose invaluable study has made sense of the bibliographical irregularities of *A Hundreth Sundrie Flowres*, dates the composition of the *Discourse* during the spring of 1573. See his "Shared Printing, Printer's Copy, and the Text(s) of Gascoigne's *A Hundreth Sundrie Flowres*", *SB* 45 (1992), 71-104.
- (4) Adrian Weiss shows that the confusion caused by shared printing (the job was shared between Henry Bynneman and Henry Middleton) led to a disruption of the intended sequence of the copy (*ibid.*, pp. 75f). The letter from the Printer, AB, should have been immediately followed by HW's and GT's letters, and so into the narrative. The Gray's Inn plays seem to have been inserted as the leading items by mistake.
- (5) Susan C Staub, "According to My Source": Fictionality in *The Adventures of Master FJ*, *SP* 87 (1990), 109-35 at p 115.
- (6) George E Rowe, "Interpretation, Sixteenth-Century Readers, and George Gascoigne's *The Adventures of Master FJ*", *ELH* 48 (1981), 271-89 at p. 275.
- (7) See "The Revision of Gascoigne's *FJ*"; or "You ain't heard nothin' yet!", in *Narrative Strategies in Early English Fiction*, ed. Wolfgang Göntschev and Holger Klein, Leviston, NY/Salzburg, Austria: The Cadwin Mellen Press, 1995.
- (8) "To the Reverend Divines", in *The Posies*, ed J W Cunliffe, *Complete Works of George Gascoigne* (Cambridge University Press, 1907), vol I, p. 7; or in the Pigman edition of *A Hundreth Sundrie Flowres* at p. 359.
- (9) F E Schelling, *The Life and Writings of George Gascoigne*, University of Pennsylvania Series in Philology, Literature and Archaeology, vol. II, no. 4.
- (10) "In my view, a true understanding of the merits of *The Adventures of Master FJ* rests upon the realization that it is an account of actual events, told by one of the chief participants". Charles T Prouty, *George Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier and Poet* (Columbia University Press, 1942), p. 198.
- (11) Leicester Bradner, "The First English Novel. A Study of George Gascoigne's *Adventures of Master FJ*", *PMLA* 45 (1930), 543-52. See also his later article, "Point of View in Gascoigne's Fiction", *SSF* 3 (1965), 16-22.
- (12) Penelope Scambly Schott, "The Narrative Stance in *The Adventures of Master FJ*: Gascoigne as Critic of His Own Poems", *RQ* 29 (1976), 369-77; David R. Shore, "Whythorne's *Autobiography* and the Genesis of Gascoigne's *Master FJ*", *JMRS* 12 (1982), 159-78, p. 173. Richard A. Lanham combines the two ideas - Gascoigne as both FJ and GT - in "Narrative Structure in Gascoigne's *FJ*", *SSF* 4 (1966), 42-50.
- (13) Fleay delivered his paper to the RHS, complete with his high Victorian condemnation of Gascoigne's character, in February 1882. It was published as part of "Historical Allusions in Sundry English Poets", *TRHS* II (1884), 119-32. See also F G Gleay, *A Biographical Chronicle of the English Drama, 1559-1642* (London, 1891), vol I, p. 239.
- (14) B.M. Ward, ed., *A Hundreth Sundrie Flowres*, London : F. Etchells and H. Macdonald, 1926 (Haslewood Books), Introduction.
- (15) E. St J. Brooks, "George Gascoigne and C. Hatton", *TLS* (London), 16 January, 1937, p. 44.
- (16) Robert P Adams, "Gascoigne's *Master FJ* as Original Fiction", *PMLA* 73 (1958), 315-26. Paul Salzman argues that the thin disguise of the tale as a translation would seem to support his denials that it relates to actual events, "as a true scandal would only be averted by the complete excision of the narrative", in Paul Salzman, ed., *An Anthology of Elizabethan Prose Fiction* (Oxford University Press, 1987), pxii.

- (17) Frank B Fieler, "Gascoigne's Use of Courtly Love Conventions in *The Adventures passed by Master FJ*", *SSF* 1 (1963), 26-32, at pp. 29-30.
- (18) M R Rohr Philmus, "Gascoigne's Fable of the Artist as a Young Man", *JEGP* 73 (1974), 13-31 at p. 27.
- (19) Richard A Lanham, "Opaque Style in Elizabethan Fiction", *Pacific Coast Philology* 1 (1966), 25-31 at p. 26.
- (20) Frank Ardolino, "The Fictionalization of Master FJ : An Analysis of Gascoigne's *The Pleasant Fable*", *Essays in Literature (Denver)* 1 (1973), 1-16 at p. 10.
- (21) Robert P Adams, *ibid.*, p. 320.
- (22) Jane Hedley, "Allegoria : Gascoigne's Master Trope", *ELR* (11) (1981), 148-64, at p. 172.
- (23) Hedley, *ibid.*, at p. 159.
- (24) Gordon Williams, "Gascoigne's *Master FJ* and the Development of the Novel", *Trivium* 10 (1975), 17-50, at p. 147.
- (25) Leicester Bradner, "Point of View in Gascoigne's Fiction", *SSF* 3 (1965), 16-22, at p. 18.
- (26) Constance Jordan, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models* (Cornell University Press, 1990), p. 44.
- (27) Jordan, *ibid.*, pp. 52-53.
- (28) In commenting on "Beauty shut up thy shop", GT highlights this aspect of Elinor as it is manifested in the circulation of FJ's poetry : "When these verses were by the negligence of his Mistressse dispersed in to sundry hands, and so at last to the reading of a Courtier..." (p. 177). Such poor "keeping" violates the supposed privacy of the discourse.
- (29) Constance Jordan, *ibid.*, p. 5 *et passim*.
- (30) Linda Woodbridge, *Women and the English Renaissance, Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620* (University of Illinois, 1984), p. 323.
- (31) Woodbridge, *loc. cit.*
- (32) Edward R Voytovich, "The Poems of *Master FJ* : A Narrator's Windfall", *Thoth* 13 (1973), 17-25 at p. 21.
- (33) Walter R Davis, *Idea and Act in Elizabethan Fiction* (Princeton University Press, 1969), p. 104.
- (34) "A daughter who wished to remain a virgin - and thus to lead a celibate life - was legally under her father's control unless she entered a nunnery...", Jordan, *ibid.*, p. 30.
- (35) Jordan, *ibid.*, p. 30.
- (36) If a woman's salvation could be in the bearing of children, there were, as Constance Jordan argues, "far more widely accepted opinions on the absolute value of virginity", *ibid.*, p. 30.
- (37) I am grateful to Constance Jordan for clarifying this point in correspondence.
- (38) Leicester Bradner, *ibid.*, (1965), p. 21.
- (39) Walter R Davis, *ibid.*, pp. 104-106.
- (40) Lynette F McGrath, "George Gascoigne's Moral Satire : The Didactic Use of Convention in *The Adventures of Master FJ*", *JEGP* 70 (1971), 432-50, at p. 450.
- (41) David R Shore, *ibid.*, p. 175.
- (42) Arthur F Kinney, *Humanist Poetics : Thought, Rhetoric and Fiction in Sixteenth-Century England* (Amherst : University of Massachusetts Press, 1986), p. 97.
- (43) Paul A Parrish, "The Multiple Perspectives of Gascoigne's *The Adventures of Master FJ*", *SSF* 10 (1973), 75-84, at p. 83.
- (44) McGrath, *loc. cit.*
- (45) For example, "Frances, representing all the joys of open, frank, yet knowledgeable affection, stands in clear opposition to the meretricious code Elinor represents". Richard A Lanham, "Narrative Structure in Gascoigne's *FJ*", *SSF* 4 (1966), 42-50 at p. 47.

(46) Prouty, *ibid.*, at p. 200.

(47) Paul A Parrish notes that : "GT thus forces us to an unfavourable view of Elinor and, consequently, of FJ's action towards her. Because of this violation of chronology GT does not allow us to participate *with* FJ through sympathy or understanding, but forces us to be *above* him and to respond to him with a more informed laughter and ridicule". See "The Multiple Perspectives of Gascoigne's *The Adventures of Master FJ*" SSF 10 (1973), 75-84, at p. 80.

(48) Her following comment is deeply ironic, given the way she has been represented by GT : "*if my overhasty delivery of yeelding words be not wrested hereafter to my condemnacion*, I can then assure my self to escape for ever without desert of any reprove" (p. 196, my italics).

(49) The phrase occurs in "What state to man, so sweete and pleasaunt were" (p. 188), in the final stanza of the translation of the introduction to Ariosto's 31st Canto in *Orlando Furioso*, itself an original addition.

(50) A partial model for this episode may have been an addition by Geoffrey Fenton to one of Bandello's *novelle*, which he translated in 1567, in which one cornelio and his lady fight in bed "armed only with naked weapons". See Bandello, *Tragical Tales (Discourses)* tr. G. Fenton (1567), ed. H Harris, London, n.d., p. 258.

(51) Constance Jordan, *ibid.*, *passim*.

(52) Juan Luis Vives, *A Very Frutefull and Pleasant Boke called the Instruction of a Christen Woman*, tr. Richard Hyrde (London, 1540), sig. G4, cited by Constance Jordan, *ibid.*, p. 117n.

(53) Sidney alludes to both the Chaucerian swoon and the Gascoignesque rape though in separate episodes. It is Pyrocles' swoon which leads to the consummation of his love for Philoclea, while the implications for Musidorus's honour of his near-rape of Pamela are not explored. *Sir Philip Sidney, The Old Arcadia*, ed. K. Duncan-Jones (OUP, 1985), p. 206 and pp. 177, 265 respectively.

(54) The term is derived from falconry, where it was used to describe an untrained hawk : it is twice used of Shakespeare's wild, intractable Kate in *The Taming of the Shrew*. Hortensio calls her "this proud disdainful haggard" (IV ii 39) and Petruchio declares his method "to man my haggard" (= tame my wild hawk, IV i 180). "In time all haggard hawks will stoop to lure" was proverbial (Tilley, T298) and Gascoigne has "Haggard hawkes mislike an emptie hand" in "*Magnum vectigal parsimonia*" elsewhere in *A Hundreth Sundrie Flowres* (Pigman, *ibid.*, p. 277).

(55) The hawking imagery also recalls Troilus as he embraces Criseyde in bed for the first time :

What myghte or may the sely larke seye,
Whan that the sperhawk hath it in his foot ?

Chaucer, *Complete Works*, ed. F N Robinson (OUP, 1974), p. 434. It is only after the rape that Elinor becomes the "haggard", an untrained hawk, in an interesting reversal of the imagery.

(56) In the revision, the initials of the lovers are expanded, to Hercule Donaty and Haniball de Cosmis.

(57) Onions gives "a several plot" (Sonnets, cxxxvii.9) = a private enclosed piece of ground (opposed to common place = common) ; hence allusively in *Love's Labour's Lost* as "My lippes are no common, though several they be" (II i 221). C.T. Onions, *A Shakespeare Glossary* (Oxford : Clarendon Press, 1911).

(58) Onions, *ibid.*, has this as "common land" (2).

(59) Robert P Adams, *ibid.*, p. 321.

(60) Gordon Williams, "Gascoigne's *Master FJ* and the Development of the Novel", *Trivium* 10 (1975), 17-50. But his argument is flawed by the assertion that Fraunces "is selfless (and broadminded) enough to advise FJ in his adulterous enterprise, causing the narrator to insist that she is "a virgin of rare chastitie" (p. 148).

(61) The role of the Lord of the castle is often ambiguous. Although in the second version he has invited Ferdinando with a view to arranging a match with Fraunces, the passages in which he tries to send Elinor to FJ are retained. In both versions, at dinner the day after the rape, the Lord tries again to send Elinor to FJ, but this time she excuses herself : "I pray you give me leave to beare you company, for I dare not adventure thither. The Lord of the castle was contented and dispatched away the rest..." (p. 2037).

(62) Onions, *ibid.*, has "docile, tractable, willing" (opposed to "froward") : *Shrew* V ii 183 ; *Venus* 1157 ; and "ready for fight, bold" : *3HenryVI* II ii 66.

(63) Fraunces baits Elinor about neglecting her duty to FJ, and when Elinor denies that she was able to comfort him yesterday : "Yes surely sayd the other (Fraunces), not onely I butt all the rest had occasion to judge that your curtesie was his chiefe comfort. Well quod dame *Elinor* you know not what I know. Nor you what I think quod Dame *Fraunces*. Thinke what you list quod *Elynor*. In deede quod *Fraunces* I may not thinke that you care, neither will I die for your displeasure : and so half angry shee departed" (p. 203).

(64) I am grateful to Mac Pigman for suggesting this point.

(65) But Shore concludes from this that such a subtle portrayal must be from life - like Prouty, he believes the story can only be understood as autobiography. David R Shore, *ibid.* p. 176.

(66) Gregory Waters, "GT's "Worthles Enterprise" : A Study of the Narrator in Gascoigne's *The Adventures of Master FJ*", *Journal of Narrative Technique* 7 (1977), 116-27, p. 125.

"AN ENSAMPLE TO ALL WOMEN OF LIGHTNESSE" :

LYLY'S LUCILLA AND HER INFLUENCE

In 1598 John Lyly wrote a letter to Queen Elizabeth, bitterly reproaching her for not offering him preferment, specifically the Mastership of the Revels. It was not the first time he had petitioned her, and he was becoming increasingly desperate. His grievances are manifold :

Thirteene yeares, yor : Highnes Servant ; Butt ; yett nothinge, Twenty ffrindes, that though they say, they wil-bee sure, I finde them, sure to slowe, A thowsand hopes, butt all, noethinge ; A hundred promises, butt yett noethinge, Thus Castinge vpp : an Inventorye of my ffrindes, hopes, promises, and Tymes, the ; Suma, Total : Amounteth to Just nothinge My Last Will, is shorter, then myne Invention : Butt, three Legacyes, I Bequeath, Patience to my Creditors : Mellancholie, without Measure to my ffrindes, And Beggerie, without shame, to my famillye (1).

Butt all to no avail. Lyly never got his job and increasingly devoted himself to the ultimate home of lost causes, parliament (2). The reason for quoting his letter now is because of the image it provides of Lyly's relationship with the Queen. He presents himself as a faithful servant, whose unswerving constancy has been derided by the fickle fancies of his mistress. The faithful servant pose is unremarkable, but what distinguishes Lyly from the norm is his lack of humility, his insistence on a personal relationship with the Queen and unmasked outrage at her treatment of him. Like the elder brother in the parable of the prodigal son, Lyly has slaved devotedly for no reward.

And Elizabeth has declined to play the constant mistress. Indeed, to quote the title of a novel by the British MP Jeffrey Archer, who like Lyly dabbles in politics and what might charitably be called literature, Elizabeth was behaving like the prodigal daughter. And this paper is the story of the prodigal daughter, and her refusal to measure up to male expectations of her conduct, in literature and in life (3). I'm going to examine Lyly's literary debut, the prose fiction *Euphues* (1578), which is usually thought to be influenced by the parable of the prodigal son. But I shall concentrate less on the male sinner, the eponymous Euphues, and look more closely at the female sinner Lucilla, and the problems she raises in a predominantly male society. I shall argue that she successfully achieves her own aims by colluding with the linguistic systems of the men around her, and beating them at their own games.

The precedent for the woman of easy virtue who gets what she wants had been set by Elinor in George Gascoigne's prose fiction *The Adventures of Master F.J.* Her influence, and more directly that of Lucilla, extended into the 1580s. The rise of the 'fallen' woman in the fictions of that period suggest that what is usually designated her

'fickleness' is a less damnable quality than might at first appear. Lucilla and her prototypes are essential for an understanding of the role of the 'wicked' woman in supposedly exemplary and educative fiction, and their presence in the stories forces the reader to discriminate between the ostensible versions of events offered by the protagonist or author. Finally I want to suggest some point of contact between these fictions and 'real life' as represented by Elizabeth, and to draw some speculative conclusions about the prodigal queen.

I

Three years after the second edition of Gascoigne's book, just when you thought it was safe to walk the streets, Lily's first prose work, *Euphues, The Anatomy of wyt*, appeared in print. It appeared to be a moral and educative fiction, and its claims to respectability were backed up by the fact that the central figure's name was derived from the humanist rhetorical handbook *The Scholemaster* (1570), written by Queen Elizabeth's tutor Roger Ascham (4). The popularity of *Euphues* can hardly be underestimated. It inaugurated a series of copycat tales and effectively established printed prose fiction as we know it - unlike Gascoigne's work it wasn't couched in the more conventional poetic miscellany (5). The text was plundered both for its plot and for its distinctive style, which has come to be known as euphuism. This consists of a complicated melange of contrasting parallel clauses and elaborate rhetorical figures, supported by outlandish comparisons from mythology or 'natural history', *soi-disant*, which Lyly usually borrowed from Pliny (6). For example, when *Euphues'* friend Philautus is accusing *Euphues* of being a traitor to their friendship, he says :

I see now that as the fish *Scolopidus* in the flood *Araris* at the waxinge of the Moon is as white as the driven snow, and at the wayning as blacke as the burnt coale, so *Euphues*, which at the first encreasing of our familiarity, was very zealous, is now at the last cast become most faythlesse (I, 232).

The plot, as previously noted, is usually thought to be based on the parable of the prodigal son, which was the subject of numerous plays and entertainments in Britain and Europe (7). But the critical eagerness to align *Euphues* with the parable has meant that important differences between the two texts have been passed over, as a summary of Lyly's plot reveals.

Euphues is the story of "a young gentleman of great patrimonie" (I, 184) who comes to Naples in search of adventure. Having ignored the good advice of an elderly gentleman called Eubulus to live by the wisdom of his elders rather than by his own wit, he makes friends with another young man, called Philautus. They both go to dinner at the house of Don Ferardo, where *Euphues* is introduced to Philautus' fiancée, Ferardo's daughter Lucilla. "And so they all sate downe, but *Euphues* fed of one dish which euer stooode before him, the beautie of *Lucilla*" (I, 120). The feeling is mutual, and eventually *Euphues* and

Lucilla "fell to suche agreement as poore *Philautus* woulde not haue agreed unto if hee had bene present, yet alwayes keepinge the body undefiled" (I, 220). Only when Ferardo decides to put forward the marriage between *Philautus* and *Lucilla* does the latter make her intentions clear. Having somewhat unconvincingly stated a preference for the single life, she finally admits that "it is *Euphues*...that hath battered the bulwarke of my brest, and shall shortly enter as conquerour into my bosome" (I, 231). The appalled *Philautus* denounces *Euphues*, who departs to give the indignant Ferardo some breathing space. When he comes back he discovers that his place in *Lucilla*'s affections has been taken by "one *Curio* a gentleman of *Naples* of lyttle wealth and lesse witte" (I, 237). *Lucilla* stands by her choice and *Euphues* mournfully departs, later to reconcile himself with *Philautus* and "followe his owne priuate study" (I, 259), which chiefly involves sending off sententious and misogynist mailshots, warning his friends to avoid women and stick to religious studies.

The parallels with the prodigal son parable can certainly appear potent. Thus *Euphues* becomes the younger son who ignores the advice of the father figure (*Eubulus*), and departs to the big city to be seduced by harlots and return repentant. But the differences are far more striking. Most importantly, in the parable the son returns repentant to his father when he has exhausted his share of the money. *Euphues* appears to be an orphan, but his thoughts never turn to *Eubulus* after the debacle with *Lucilla*. He has better things to do, like retiring to his study and reconstructing himself as a scholar, apparently with his financial independence intact. Only when he has marked out an alternative career as a moralist does it occur to him to recast the events of the story in prodigal terms :

And calling to minde his former losenes, & how in his youth, he had mispent his time, he thought to giue a Caueat to all parents, how they might bring their children vp in vertue, and a commaundement to al youth, how they should frame themselves to their fathers instructions... (I. 259).

However this resolution is not precipitated by any radical change of heart or repentance at his former lifestyle, but merely by bitter experience. As *Lyly* reminds us :

You haue hearde (Gentlemen) how soone the hot desire of *Euphues* was turned into a cold deuotion, not that fancie caused him to chaunge, but that the ficklenesse of *Lucilla* enforced him to alter his minde (I, 259).

Euphues does not regret his general conduct - its poor result was due solely to the unworthiness of its object. The agency in the tale belongs to *Lucilla*, and the others can only react. There is a limited kinship between *Lyly*'s text and the parable of the prodigal son, but it is one retrospectively invented by *Euphues* so that he can rework his experience into a useful model. Many critics have chosen to read with *Euphues* and see the parable as the controlling discourse of the book.

But we should be wary of identifying too closely with the protagonist. Throughout the text Lyly suggests ways of making sense of the world, either by analogies with natural history, or with mythological or historical figures. But he also shows us that attempts to wrest one's own experience into a pattern are hopelessly flawed.

There is certainly a strong temptation to 'read with the men'-that is, to accept the apparent thrust of the text at face value, sympathise with Euphues' predicament and condemn Lucilla as a whore. But although *Euphues* is addressed "to the Gentlemen readers" Lyly also had an eye for the ladies. In his sequel, *Euphues and his England* (1580), Lyly included a dedication "to the Ladies and Gentlewomen of England" in which he declared that "*Euphues* had rather lye shut in a Ladies casket, then open in a Schollers studie" (II, 9). And though the first volume bills itself as a young man's book I'd argue that Lyly suggests alternative readers and interpretations. I want to see what conclusions can be reached about the text if we try reading with Lucilla, and see if the events of the story justify Euphues' analysis of them (8).

II

It is less than surprising that Lucilla generally gets a bad press. What is most striking is that she gives it to Euphues straight - the only problem is that he refuses to believe her. At their first meeting Euphues initiates an after dinner discussion on the topic of fidelity and asks whether men or women are more likely to be subject to it. But,

Lucilla seing his pretence thought to take aduantage of his large profer, vnto whome she sayde. Gentleman in myne opinion Women are to be wonne with euery wynde, in whose sex ther is neither force to withstande the assaults of loue, neither constancie to remaine faythfull (I, 203).

So Lucilla meekly endorses the traditional anti-feminist arguments. Euphues just doesn't know if he should take her seriously. Baffled, he responds,

Mistres *Lucilla*, if you speake as you thincke, these gentlewomen present haue lyttle cause to thanke you, if you cause me to comend women, my tale wil be accompted a meere trifle, & your words ye plain truth ... (I, 204).

He then gallantly goes on to excuse women - they are "framed as it were of the perfection of men" and "abhorre the light loue of youth which is grounded vpon lust, & dissolued vpon euery light occasion". Women are accused of cruelty to men, but really they only want to "conuert them from rashnesse to reason, from such lewde disposition, to honest discretion". However Euphues' piercing examination of gender roles is interrupted because, as he puts it, "I feele in my selfe such alteration, that I can scarcely vtter one word. Ah *Euphues*, *Euphues*" (I, 204). This turns out to be something of a conversation stopper and everyone goes to bed. But while Euphues has proved his

susceptibility to the "light love of youth" he has also shown how completely he has misunderstood Lucilla. Tongue-in-cheek though her response may have been, it is also a warning to Euphues which he has chivalrously but foolishly ignored. And throughout the text Lucilla continues to reinforce traditional male ideas about women while going her own sweet way.

Similarly she also uses the system provided by euphuism for her own advantage. After the dialogue quoted above both she and Euphues retire to soliloquise about their new found loves. Euphues has problems making his new love fit into his analogical universe. For after all,

The filthy Sow when she is sicke, eateth the Sea crabbe and is immediately recured : ... the Harte beeing pearced with the darte, runneth out of hande to the hearbe *Dictanum*, and is healed. And can men by no hearb, by no art, by no way procure a remedye for the impatient disease of Loue ? (I, 208).

But then he has a brainwave :

Ah well I perceiue that loue is not vnylike the Figge tree, whose fruite is sweete, whose roote is more bitter then the claw of a Bitter, or lyke the Appie in *Persia*, whose blossom sauoreth lyke Honny, whose budde is more sower then gall (I, 208).

That's all right then. The trouble is that neither the fig tree nor the apple is a very apt similitude for the experience of love, and neither provide a remedy for it. Euphues' comparisons do nothing to advance his argument and he speedily abandons them in favour of more generalised complaint.

Lucilla meanwhile is doing much better trying to justify leaving Philautus for Euphues :

For as the Bee that gathereth Honny out of the weede, when she espyeth the faire flower flyeth to the sweetest : or as the kynde spanyell though he hunt after Byrdes, yet forsakes them to retryue the partridge ... So I, although I loued *Philautus* for his good properties, yet seing *Euphues* to excell him, I ought by Nature to lyke him better ... (I, 206).

As ever Lucilla uses accepted systems of thought to extenuate her behaviour. She uses euphuism to make infidelity appear to be part of her genetic makeup - she is only obeying Nature (9). Here as elsewhere Lucilla seems keen to take responsibility for inconstancy upon herself and by implication the whole of womankind. This is despite the fact that infidelity is elsewhere presented as a universal and non-gendered fault, and not necessarily sexually orientated. Euphues is well aware of the seriousness of his infidelity to Philautus' friendship (10). Even Philautus, who never gets the chance to be unfaithful to anyone,

is relieved when Ferardo returns home from business to speed up the marriage between him and Lucilla because, as Lyly knowingly agrees, "although hee nothinge doubted of *Lucilla*, whom hee loued, yet feared hee the ficklenesse of olde men, which is always to be mistrusted" (I, 227).

But Lucilla is keen to portray fickleness as part of her specifically female destiny. When she finally admits that she is in love with Curio, she laconically accepts his lack of apparent attractions - it's all part of the divine plan. As she explains to Euphues,

I thinck God gaue it me for a iust plague, for renouncing *Philautus*, & choosing thee, and sithen I am an ensample to all women of lightnesse, I am lyke to be a myrrour to them all of unhappinesse, which ill lucke I must take by so much the more patiently, by howe much the more I acknowledge my selfe to haue deserved it worthely (I, 238-9) (11).

And her sorrowing father endorses her claim to universal reproach with "As thy beautie hath made thee blaze of Italy, so will thy lyghtnes make thee the bye word of ye world" (I, 244).

On such evidence it is hard to reconstruct Lyly as a protofeminist. Notwithstanding I shall have a go, or at least argue that to align Lyly's views with those of his creations is an unwise move. *Euphues* can certainly be read as an anti-feminist polemic, but the reasons for this can be put in a broader perspective. Lyly himself was well able to learn from examples. The first edition of Gascoigne's *F.J.* fell a victim to the censors because its public could not believe it was not a roman a clef. In the introduction to the second edition of the text Gascoigne notes that "sundrie well disposed mindes haue taken offence at certaine wanton wordes and sentences" in the earlier text, and have interpreted them as "written to the scandalizing of some wortheie personages, whom they woulde seeme therby to know" (12). Gascoigne's response was to give the people in the tale Italian names, remove the narrator, and call the text a translation, as well as some more significant revisions to the story.

Lyly wasn't taking any chances. The thrust of his text seems designed to please the sternest of moralists, since it condemns the young man who lives by his wit and the unwholesome strumpet who leads him astray. But I would argue that this supposed morality cloaked an imagination which actively sided with the young, their wit and experiences, which are so much more interesting than the hefty moral precepts of the 'reformed' Euphues. Lyly could thus please all of the people all of the time - the young men who read his book had a witty and titillating tale and the moralists a story of unexceptionable virtue (13).

And the young men weren't the only oppressed minority that Lyly sided with. I suspect part of his delight in subverting fictional expectations came in telling the woman's side of the story, and in offering an alternative interpretation to that provided by the men. After all, the

tale which has been told is that of a highly independent woman who gets the lover she wants and a substantial inheritance from her father. There are also signs that Lyly reflected on Lucilla's role and wished to enhance it. In one of many significant additions which he made to the second edition of the text, published in 1579, he adds to Lucilla's soliloquy on her love for Euphues, part of which has been quoted above. But in the later version she salves her anxiety at her father's probable displeasure with trenchant defiance of a life constricted by parental desire: "Time hath weaned me from my mothers teat, and age ridde me from my fathers correction ... As for me seeing I am not fedde with their pap, I am not to be ledde by their perswasions" (I, 207).

Nor is she entirely subservient to male perceptions of her behaviour. Despite her fatalistic protestations of future unhappiness, she also stands up for the incalculability of desire. As she movingly protests to her father: "To giue reason for fancie were to weighe the fire, and measure the winde" (I, 245). Of course it is quite possible to adduce such a passage as evidence of the early modern male's well-documented terror of uncontrollable female rapacity. But I would prefer to claim a greater wit and subtlety of interpretation for Lyly. He seems indeed to renounce his authorial omniscience towards the end of the book and offer the reader a choice of possible motivations for the changeable Lucilla's actions, with phrases like "*Lucilla* eyther so bewitched that shee coulde not relente or so wicked that shee woulde not yelde to hir Fathers request answered him on this manner ..." (I, 244). But readers should be wary of assuming that Lyly endorses either of the two alternatives. They themselves must decide Lucilla's fate; Lyly dismisses her from the story with

but what ende came of hir, seeing it is nothing incident to the history of *Euphues*, it were superfluous to insert it, and so incredible that all women would rather wonder at it then beleue it, which euent beeing so straunge, I had rather leaue them in a muse what it should bee, then in a maze in telling what it was (I, 245).

In this teasingly frustrating manner Lyly gestures to a whole section of previously unacknowledged women readers who are invited to invent their own sequel to *Euphues*, the strange and incredible adventures of Lucilla. Meanwhile Lyly wrenches himself back to his function as official chronicler of Euphues and his tedious sententiae. The suggestion is surely that Lucilla has got too hot to handle, and her story can only be continued by (women) readers' fantasies. This is not the last we hear of her, however. In one of Euphues' letters to Philautus, with which the book ends, he refers to her death, imparted to him by Philautus in a previous letter. Being Euphues, he doesn't hesitate to improve the shining hour. We are told that

She was stricken sodaynely beeinge troubled with no sicknesse: It may be, for it is commonly seene, that a sinfull life is rewarded with a soddayne deathe, and a sweete beginning with a sowre ende... Thou sayest that for beautie

she was the *Helen* of *Greece*, and I durst sweare that for beastlines she might be the Monster of *Italy* (I, 312).

The predictions of Lucilla and her father have come true - she has been appropriated as an "ensample to all women of lightnesse", an analogy by which her successors can be judged, a new euphuism. And yet, as Euphuus and Lucilla proved when they were trying to find patterns for their behaviour in the natural world, comparing two unlike things can only provide at best an absurd justification for a previously determined idea (14). Lucilla, as we have seen, is adept at turning euphuism to her own advantage, and in so doing forces Euphuus to confront the ideas behind the system. When she is explaining her defecation to Curio, she cites a redoubtable collection of role models to prove the unpredictability of love :

Venus was content to take the black Smith with his powlt foot. *Cornelia* here in Naples disdained not to love a rude Miller. As for chaunging, did not *Helen* ye pearle of *Greece* thy cuntrywoman first take *Menelaus*, then *Theseus*, and last of all *Paris* ? if brute beastes giue vs ensamples that those are most to be lyked, of whome we are best beloued, or if the Princesse of beautye *Venus*, and hir heyres *Helen*, and *Cornelia*, shewe that our affection standeth not on our free wyll : then am I rather to bee excused than accused (I, 239).

Which isn't the point at all, according to Euphuus, since "in that you bringe in the example of a beast to confirme your folly, you shewe therein your beastly disposition, which is readie to follow suche beastlinesse" (I, 240). Euphuus has conveniently forgotten the numerous animal analogies to which he has so frequently resorted. He protests that there is no reason for Lucilla to follow bad examples :

But *Venus* played false : and what for that ?... *Helen* of *Greece* my cuntrywoman borne, but thine by profession, chaunged and rechaunged at hir pleasure I graunte. Shall the lewdnesse of others animate thee in thy lightnesse ? (I, 240).

The answer to that one is obviously yes, if euphuism is to be taken to its logical conclusion. Euphuus does not appear to notice one of the basic flaws in the logic - namely that it all depends which examples you pick. He does show fleeting awareness of the possibility of relativism ; in rebutting the fatalistic prognostications of Eubulus at the start of the story he avers that "it is ye disposition of the thought yt altereth ye nature of ye thing" (I, 193). But he seems largely unable to apply such reflections to his own situation. Quite how seriously Lucilla takes euphuism is another matter. It is tempting to suppose that she is cynically exposing its deficiencies. Lyly might then be seen to be siding with her in sending up his own system. But it would be unwise to be too reductionist. While conceding the absurdity of analogy as a method of determining truth, Lyly does retain a place for the use of

ensamples', and it is central to his conception of Lucilla. In the dedication to Lord Delaware which opens *Euphues*, he evokes a series of comparisons ostensibly to excuse the fact that the text may seem too trivial and flawed to be moral and educative. He says,

PARATIVS drawing the counterfaite of Helen (right honorable) made the attire of hir head loose, who being demaunded why he dyd so, he aunswered, she was loose. Vulcan was painted curiously, yet with a polt foote. Venus cuningly, yet with hir Mole (I, 179).

We are back with Helen and Venus again, with Lyly seeming to endorse Lucilla's claim to join the exalted company of light women. But Lyly makes more of it than that. Like Lucilla, his primary example is that of Helen of Troy, who with Venus recurs throughout the text as the most celebrated of Lucilla's licentious and inconstant predecessors. And the artist Paratius has wittily depicted her true character by painting her with her hair 'loose' rather than tied up, a style only usually considered suitable for young girls. In an adult woman loose hair would be a sign of sexual license.

But there is no suggestion that Helen is in any way diminished by this representation. Her supposed moral delinquency is immediately aligned with minor physical blemishes like Vulcan's foot and Venus' mole, which indeed "made hir more amiable" (I, 184). Rather Paratius seems to be saying that Helen's supposed 'looseness' is an integral part of her personality which it is the artist's job to depict rather than to deplore. Lyly uses euphuism, and specifically the example of Paratius, to reflect obliquely on his function as an artist, which has little to do with morality but a lot to do with artistic rebellion. In *Euphues* Lyly celebrates supposed looseness in a text which purports to be an instructive tract for impressionable youth. And the looseness extends beyond Lucilla herself. Lyly is aware that he is producing a loose text, an object which is sold to anyone who can pay for it, and which is cast aside when the reader has taken his or her pleasure with it. As he acknowledges in his introduction to the gentlemen readers :

We commonly see the booke that at Christmas lyeth bound on the Stacioners stall, at Easter to be broken in the Haberdasshers shop, which sith it is the order of proceeding, I am content this winter to haue my doings read for a toye, that in sommer they may be ready for trash (I, 183).

Lyly, the printers and booksellers act as collective pimps to the immoral fiction, selling the ephemeral attractions of the text for personal gain.

More obliquely, we could cite Lyly's use of 'ensamples' for Lucilla herself. The most likely starting point for him would seem to have been Lucilla's namesake, who appears in a selection of letters written by Marcus Aurelius appended to later editions of *The Dial of Princes*. This hugely popular Spanish text, a hybrid collection of Marcus Aurelius'

philosophy and biographical snippets collected by Don Antonio of Guevara, was translated into English by Sir Thomas North. One of the letters deals with Marcus Aurelius' objections to his daughter Lucilla visiting the Roman games. Against his will he submits to the pleas of Lucilla and her mother Faustine, and Lucilla enjoys herself, apparently innocently laughing in the company of men. This behaviour is interpreted adversely by her father however, and gives him a great opportunity for moralising on the lightness of women and their deceptive beauty, very much in the vein of the 'repentant' Euphues (15). Within a few pages of her father's opinions Lucilla seems to have descended from enjoying innocent license to being positively licentious. Lyly could have had no better example of a female reputation destroyed by masculine perversity.

Lyly's Lucilla however survives male opprobrium; she certainly comes off better than Euphues, who like Gascoigne's F.J. seems hopelessly deluded and priggish by comparison. Lucilla is indeed the natural successor to Gascoigne's Elinor, the married woman with whom the young F.J. has an affair, and who simultaneously has numerous lovers. Like Lucilla, Elinor survives conventional morality - in the revised version, Gascoigne tells us that she "lived long in the continuance of her accustomed change" (16). And Elinor was not the only one of Lucilla's predecessors to succeed in this way. The novella tradition would have provided Gascoigne and Lyly with 'ensamples' of women who took several lovers, frequently murdering them along the way (17).

But perhaps the biggest 'ensample' is not in prose fiction at all. The fictional counterpart to the tragic inconstancy of Helen is surely Criseyde. And one of the principal effects of *Troilus and Criseyde* was to set a precedent for a tragicomic heroine, who challenges readers' generic expectations. But Chaucer's Criseyde was not the only one available. In the *Testament of Cresseid* Henryson reinstated the tragic note, bringing Cresseid back as a repentant leper. And perhaps we see something of the different traditions emerging in Lyly's handling of Lucilla (18). She starts in a broadly Chaucerian mould, a wicked woman who uses her wiles to stay on top. But her transformation into a condemned sinner meeting an unexpected death suggests that Lyly is striving to retain the possibility of tragedy within her, even when her story is related by the pompous Euphues.

There is however one big difference between Lucilla and Criseyde or Elinor. What sharply distinguishes Lucilla from her predecessors is her sexual abstinence. The reader is specifically told that she preserves her chastity at least until Curio appears on the scene; her only crime is to change partners. Although she is to be undeservedly appropriated as an "ensample to all women of lightness", Lyly is fully aware of the irony of the situation. Instead of the harlot she appears to be, Lyly offers his readers the chance to appreciate Lucilla as a highly independent woman capable of making her own sexual choice rather than being dominated by patriarchal rhetoric and ideals. The real harlot is the text itself. Lyly's readers are buying the text's virtue, but also succumbing to its seduction.

III

So we seem to be left with Lyly the New Man, standing out against patriarchal repression and hegemony and sticking up for the tart with a heart. Well, maybe not quite. To read *Euphues* as a feminist polemic is as much a misreading as to align Lyly's views with those of his male creations. Lyly is writing a comic fiction, and, like any pimp, wants his protegee to provide entertainment which will leave his clients begging for more. But Lucilla is important beyond the confines of the immoral text which contains her. Specifically, I shall suggest that she did indeed become an 'ensample' to her fictional descendants, though not quite as Euphues would have expected. Finally I want to look at Lucilla as a response to a changing political climate, and to draw some connections with the biggest 'real life' example of a woman on top.

But first fiction, which was effectively revolutionised by euphuism. Lyly's text gave birth to numerous progeny ; throughout the 1580s the vast majority of his successors adopted a euphuistic lexicon to tell stories of young men going on adventures and returning home disillusioned to engage in sententious moralising. By far the most prolific purveyor of such texts was Robert Greene, who began his literary career with *Mamillia. A Mirrour or looking-glasse for the Ladies of Englande* in 1583. The eponymous heroine is wooed by Florion, whose previous track record evokes a slight sense of déjà vu. As Greene observes :

we may well thinke, and easilye perceiue this sacred bond of friendship between *Florion* and *Mamillia* was altogether founded vpon vertue, and the more it is to be credited, because hee had beene deceiued by the lightness of one *Luminia*, and knew very well, that there was little constancy in such kites of *Cressids* kind, whose minds were as foule within, as their faces faire without (19).

However Florion has been able to pick himself up, dust himself off and start all over again with Mamillia, refusing "to condemne al of lightnesse, for ones leawdnes", as he knew that there was "as vertuous a *Mamillia*, as a vicious *Luminia*" (20). Which just shows how wrong you can be. Because by the middle of the book Mamillia has apparently deserted Florion and run off with Pharicles, who in turn deserts her for her cousin Publia, who wisely pulls out of the whole business to become a nun. Nothing daunted, Mamillia continues to pursue Pharicles and, after a series of suitably strange and incredible adventures, marries him. In many respects, *Mamillia* exactly parallels *Euphues*, and despite being dedicated to a male readership, it is usually taken as *Euphues* for girls (21). But the text and its tone are rather more complex. The story starts with a barely disguised parody of Lyly ; little critical acumen is required to infer that Luminia is a close relative of Lucilla. But unlike Euphues Florion has emerged relatively unscathed and refuses to condemn women on the basis of his experience. We are told that he

would not altogether, (although hee had cause with

Euripides to proclaim himself open enemy to womankind) seems so absurd a sophister, to infer a general conclusion of a particular proposition (22).

In other words, he has grown out of euphuism. But maybe he shouldn't have, considering the way he gets treated. Which is one of the strangest things about the whole book. We never see Mamillia casting Florion aside - he simply fades out of the picture as soon as Pharicles comes on the scene. Greene's carelessness is notorious, but forgetting the existence of the romantic lead seems a bit much even for him. Rather Mamillia seems to be following in the footsteps of Luminia/Lucilla. The text in general paints her as an example of fidelity, determinedly pursuing the reluctant Pharicles against all odds. But she is also shown making an independent sexual choice very much in the style of Lyly's anti-heroine. Broadening the argument, we could say that the woman of easy virtue is in some respects the prototype for the woman of heroic virtue.

Which brings me in one giant leap to the most heroically virtuous of them all, Queen Elizabeth herself. She would certainly appear at first sight to be about as different from Lucilla as a fig tree is from love. But I shall suggest some connections which might help us to see both women a little more clearly. It is a truism to say that the relationship between literature and politics was far closer in the Elizabethan age than in our own. And Lyly's career as a writer was closely linked to his desire to flatter the queen. *Euphues and his England* contained a Latin panegyric of Elizabeth, and his court plays were often based around beneficent monarchs displaying many of the traits which Elizabeth was popularly thought to embody. Although not explicitly allegorical, they also frequently reflected contemporary Elizabethan history and politics, disguised as ancient or mythological comedy.

But Lyly was not universally complimentary. His works also reveal a 'functional ambiguity' in his representations of the queen - from another angle the egregious monarch becomes the petty tyrant. Lyly was far too self-interested ever to criticise Elizabeth's rule overtly - instead he played around with contradictory notions and refused to be pinned down to any one viewpoint. And it is possible that he envisaged a contemporary relevance for *Euphues*. In the 1560s and 70s Elizabeth was involved in a series of marriage negotiations which were of course ultimately unproductive. During this period she became notoriously unpredictable, switching from one suitor to the next to the confusion of her male advisers. These negotiations culminated in the late 1570s with the long-drawn out courtship of the Duke of Alençon, whose character is vividly summarised by a recent historian of Elizabeth. He says :

Throughout he had exercised an attraction over the Queen which is hard to account for. His record was there for all to read from the earliest days of his public career - restless ambition, feckless scheming, habitual, almost compulsive, treachery, neither respected nor trusted, a commander of proved incompetence. Nor did his personal attractions make

up for his moral delinquencies. Bandy-legged, pock-marked, he was appropriately nicknamed her 'frog' by Elizabeth (23).

It almost sounds like Lyly's description of Lucilla's lover Curio. But the temptation to provide real life actors for *Euphues* should be resisted. The second bout of marriage negotiations was officially reopened in June 1578 ; the first edition of *Euphues* appeared in December of that year. It is unlikely that Lyly had any specific events in mind, but Alençon potential as a suitor was undoubtedly a matter for public discussion. What I really want to draw attention to is the similarity between Lucilla's and Elizabeth's mercurial attitude to their suitors, which both elevated into an art form (24).

If Lyly did have the marriage negotiations in mind, as most of his fellow playwrights did, his message to Elizabeth was characteristically ambiguous (25). On the one hand Lucilla could be taken as a less than appealing advertisement for wedded bliss. Lyly could thus be seen to be silently supporting the virgin queen whose motto was *semper eadem*, always the same. On the other he could equally be thought to be portraying a highly independent woman who gets what she wants while maintaining her chastity, leaving her male advisers wringing their hands.

It was a theme to which Lyly constantly returned. In what was probably his last play, the verse drama *The Woman in the Moone*, Lyly chose as his subject the first woman Pandora, who is created by nature and given various characteristics by the seven planets during the course of the play. The latter contend for her, and the situation is only resolved when Nature asks Pandora to choose which planet's influence she wishes to live in. She chooses Luna (or Cynthia) the goddess of the moon, and explains to Nature :

For know that change is my felicity,
And fickleness *Pandoraes* proper forme ...
But *Cynthia* made me idle, mutable,
Forgetfull, foolish, fickle, franticke, madde ;
These be the humors that content me best,
And therefore will I stay with *Cynthia* (III, 287-8).

Lyly was careful to deflect any possible criticism of Elizabeth, who by the 1590s had established an elaborate iconography identifying herself with Cynthia/Diana (26) He excuses the play in the prologue with

If many faults escape in her discourse,
Remember all is but a Poets dreame... (III, 241).

But it is hard to believe that his audience would have failed to make the connection. It would, as ever, be unwise to take Lyly too seriously ; he is primarily presenting a comic satire on traditional feminine faults. But again through her "fickleness" Pandora gets what she wants and efficiently rejects the undesirable suitors when she has had enough of them. Despite the ridicule, fickleness seems to be a workable way to run your life, or even your country.

But perhaps we should learn from Lyly and Gascoigne and be wary of setting too much store by analogies and contemporary analogues. We have come a long way from prostitutes and sinners in this paper, as I think Lyly would have wanted us to. What I have tried to do is to examine stereotypical 'ensamples' and categorisations - the prodigal son, the prostitute - and to suggest that the gap between the virgin and the whore can be considerably narrowed, if not closed. Lyly plays with the idea of the wicked woman, who is both lover and text, and offers his readers the chance to rebel intellectually against assessments made within the book, and to rebel morally by buying and reading it in the first place.

And in the wider arena, even if Lyly was not the ultimate in New Men, he was at least able to adapt himself to a changing political climate in which sexual stereotypes and power relations were undergoing rapid and far-reaching changes (27). Regrettably he seems to have been less able to adapt to these reversions in his own life. As we have seen from the letter which I quoted at the start of this piece, Lyly expected absolute fidelity from the queen. In denying him the office of Master of the Revels Elizabeth revealed herself to be as capricious, or should we say independent, as Lucilla. Perhaps the "ensample to all women" had proved a little too effective.

Katharine WILSON
St John's College, Oxford University

NOTES

- (1) Harleian MS 1323, fol. 250, quoted in *The Complete Works of John Lyly*, ed. R. Warwick Bond (Oxford, 1902), Vol I, pp. 70-1. For convenience, all references to Lyly's works are to this edition, and are designated in the text by volume and page number.
- (2) Lyly represented Hindon in 1588-9, Aylesbury in 1592-3, Appleby in 1597 and Aylesbury in 1601.
- (3) I am extremely grateful to Michael Pincombe, whose influence is apparent throughout the paper, and to David Colclough, whose stimulus and constancy have brought it to fruition.
- (4) Roger Ascham, *The Scholemaster* (London, 1570), '(Euphues) is he, thas is apte by goodness of witte, and appliable by readines of will, to learning, hauing all other qualities of the minde and partes of the bodie, that must an other day serue learning...' (sig. D3v).
- (5) *F.J.* first appeared in *A Hundreth Sundrie Flowers* (1573), and then more pejoratively as a 'weede' in the collection of 'Flowers', 'Hearkes' and 'Weedes' which make up *The Posies of George Gascoigne* (1575).
- (6) Fuller accounts of euphuism can be found in Jonas A. Barish, 'The Prose Style of John Lyly', *English Literary History* 23 (1956), pp. 14-35; Walter N. King, 'John Lyly and Elizabethan Rhetoric' *Studies in Philology*, 52 (1955), pp. 149-61.
- (7) See Richard Helgerson, *The Elizabethan Prodigals* (Berkeley, 1976).
- (8) See Caroline Lucas, *Writing for Women; The Example of Woman as Reader in Elizabethan Romance* (Milton Keynes, 1989) for a theoretical account of the relationship of contemporary authors to their female readership.
- (9) The argument for following Nature's instincts is echoed by the courtesan in a fiction by one of Lyly's imitators, Stephen Gosson. When defending her profession she says, "Nature hath taught us, in plentiful orchardes, to taste euery tree, and choose the best." *The Ephemerides of Phialo* (London, 1579), sig. H2r.
- (10) For the importance of friendship, see Lorna Hutson, *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England* (London, 1994).
- (11) By referring to mirrors, Lucilla is gesturing to a whole tradition of *speculum* literature, of which the most famous example was the *Mirror for Magistrates* (1559). Such literature was usually tragic, while the courtesan was an essentially comic figure; by combining the two Lyly seems to imply that Lucilla is attempting to adopt a tragic dignity. Greene also picked up on this idea with the full title of *Mamillia*, as we shall see. For further exploration of the theme, see Herbert Grabes, *The Mutable Glass; Mirror-imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance* (Cambridge, 1982).
- (12) *The Posies of George Gascoigne* (London, 1575), sig. 1r.
- (13) Lyly did not escape scot-free however; he appended an apologetic address "To my very good friends the Gentlemen Scholers of Oxford" to the second edition of *Euphues*, in which he notes that "It was reported by some... that in the education of Epheobus, where mention was made of Vniuersities, that Oxford was too much either defaced or defamed". Lyly protests that no comparisons were intended, since he thinks "there are fewe Vniuersities that haue lesse faults then Oxford..." (I, 324-5).
- (14) See Raymond Stephanson, 'John Lyly's Prose Fiction: Irony, Humor and Anti-humanism', *English Literary Renaissance* 11 (1981), pp. 3-21. 'Reason by example' was considered a notoriously unreliable method of proof; Ralph Lever allows a place for it in *The Arte of Reason, rightly termed Witcraft* (London, 1573), but only when "it pertaineth to common sense and experience" (sig. G3r), which is rarely the case in *Euphues*.
- (15) Thomas North, *The Dial of Princes* (London, 1557; revised ed. 1568),

sig. + iiii-*iiir.

(16) *The Posies*, sig. S2r.

(17) See for example, Geoffrey Fenton, *Certaine Tragicall Discourses* (London, 1567), Discourses III, VII, IX; William Painter, *The Palace of Pleasure* (London, 1566-7), Vol. I, XLIII; Vol. II, X, XXIV.

(18) Henryson's text was first printed in an edition of Chaucer in 1532, following *Troilus and Criseyde*.

(19) Robert Greene, *Mamillia* (London, 1583), sig. B1r. In the annotated copy in the Bodleian library (Malone 575*), the text is underlined from "kites of *Cressids* kind..." to the end of the phrase, perhaps suggesting a less optimistic reader than Florion.

(20) Florion echoes the 'reformed' Euphues' address "To the graue Matrones and honest Maydens of Italy" at the end of *Euphues*, where he moderates his misogyny with "I know that as ther hath bene an vnchast *Helen* in *Greece*, so there hath bene also a chast *Penelope*..." (I, 257).

(21) For accounts of the parallels between the two texts, see John Clark Jordan, *Robert Greene* (New York, 1915), pp. 14-9; René Pruvost, *Robert Greene et ses romans* (Paris, 1938) pp. 105-12.

(22) *Mamillia*, sig. B1r.

(23) Wallace MacCaffrey, *Elizabeth I* (London, 1993), p. 210. For the plague of frogs in contemporary literature at the time of the Alençon negotiations, see Doris Adler, "Imaginary Toads in Real Gardens", *English Literary Renaissance* 11 (1981), pp. 235-60.

(24) Interestingly, a modernised edition of *Euphues* in 1716 was entitled *Euphues and Lucilla; or the False Friend and Inconstant Mistress*.

(25) For contemporary reaction to the Alençon affair, see Leah S. Marcus, *Puzzling Shakespeare: Local Reading and its Discontents* (Berkeley, 1988), pp. 53-66.

(26) See Philippa Berry, *Of Chastity and Power: Elizabethan Literature and the Unmarried Queen* (London, 1989); Roy Strong, *Portraits of Queen Elizabeth* (Oxford, 1963).

(27) The rise of the independent woman in early modern culture is documented by Pamela Joseph Benson, *The Invention of the Renaissance Woman: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England* (Pennsylvania, 1992). See also Constance Jordan, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models* (Ithaca, 1990).

L'IMAGE DE LA PROSTITUÉE ET DE LA PÉCHERESSE

A L'ÉPOQUE TUDOR

DANS LES RÉCITS DE VOYAGEURS EUROPÉENS

1. Le regard de l'un sur l'autre

L'image de la pécheresse et de la prostituée anglaises à travers la littérature de voyage sur l'ensemble de la période Tudor (1485-1603) se situe dans la perspective d'une double altérité : culturelle vis-à-vis de l'étrangère et sexuelles vis-à-vis de la femme qui est une des figures sensibles de l'altérité.

L'imaginaire est ici sollicité à la fois par :

- l'ailleurs, vers lequel le voyageur est transporté, et plus particulièrement dans le cadre d'une île, lieu de l'arbitraire et du merveilleux,
- par l'autre, auquel il est confronté, et plus particulièrement lorsqu'il s'agit de la femme, être mystérieux et mythique,
- et par une création littéraire où, même dans le voyage réel (par opposition au voyage imaginaire), le merveilleux se fond avec le réel et ce notamment pour mieux répondre au goût du lecteur.

Ce regard est donc avant tout celui de l'un sur l'autre. En effet, l'analyse typologique effectuée sur le corpus de 87 récits de voyage européens sur lequel nous avons travaillé révèle l'existence d'un seul récit émanant d'une femme (qui ne fait d'ailleurs aucune allusion à la femme Tudor). Outre ce point commun fondamental, l'ensemble de ces visiteurs aux motivations et aux fonctions variées partage une origine sociale aisée, confirmant le caractère élitiste du voyage à cette époque.

Nous essaierons de voir quel angle de l'altérité les voyageurs privilégiés, s'ils perçoivent les pécheresses et les prostituées anglaises en termes de spécificité culturelle ou nationale ou de spécificité sexuelle, c'est-à-dire - selon l'opinion alors communément admise - comme des femmes ayant une tendance naturelle à se "laisser gouverner par leur sexe".

2. "Des mœurs pures et saintes et le goût des belles lettres ensuite"

Parmi les différentes facettes du portrait de la femme Tudor, les récits placent la moralité en deuxième position (avec 44 récits) derrière l'aspect extérieur (physique et vestimentaire confondus) (présent dans 57 récits). Elle est abordée régulièrement tout au long de la période, mise à part une légère baisse lors du règne d'Elisabeth I.

Les Italiens sont ceux qui y accordent la plus grande part, devant les Allemands, les Espagnols, les Français, et en moindre proportion les Hollandais, mais ce classement des nationalités n'est pas spécifique à ce volet, étant donné qu'il caractérise l'ensemble du corpus.

2.A. Typologie des femmes décrites.

Dans le cadre qui nous intéresse, 36 récits mentionnent l'ensemble des femmes et 8 s'attachent aux deux reines ; les reines (femmes de roi) et les princesses sont évoquées respectivement à 24 et 12 reprises, contre 21 pour les femmes sans distinction.

Cette "faveur" accordée aux femmes les plus en vue du royaume n'est là non plus pas spécifique au critère moral, et doit être mise en relation avec l'origine et les motivations socio-professionnelles des voyageurs. Ce sont en effet en majorité des nobles et des officiels qui gravitent essentiellement dans les milieux de la cour et côtoient donc les femmes d'une certaine élite sociale.

Ceci explique aussi en partie la moindre part accordée à l'immoralité : 9 textes sur les 44 concernés (soit environ 20 %). La moitié se situe à l'époque élisabéthaine et concerne la femme en général, ce qui indique d'ailleurs que le charisme de la reine n'occulte pas pour autant le portrait de l'ensemble des femmes.

2.B. Le regard des voyageurs sur les qualités morales des anglaises.

Après l'apparence extérieure, la vertu est une des deux qualités féminines jugées essentielles par les voyageurs, principalement dans la première moitié de la période. Une fois encore cet intérêt marqué est en relation avec le profil social des visiteurs ; de plus la vertu est présentée comme l'apanage des femmes d'un rang élevé.

Ainsi peut-on déjà lire en 1483, sous la plume de l'Humaniste italien Domenico Mancini, l'éloge de la conduite exemplaire de l'épouse d'Edouard IV "digne d'être une épouse royale" parce qu'elle sut résister à la cour très pressante du roi (1).

A la fin du règne d'Henri III, l'Italien Pietro Carmeliano souligne qu'il s'agit chez la fille du roi d'une :

"qualité royale s'il en est" (2).

Erasme, qui séjourna en Angleterre à plusieurs reprises, souligne en 1499 la prééminence que son ami Thomas More accordait à la bonne moralité de ses filles :

"Toutes, dès l'âge le plus tendre, il a pris soin de les former en leur donnant des mœurs pures et saintes, et le goût des belles lettres ensuite" (3).

Les voyageurs reprennent les poncifs de la sagesse, la bonté, l'amabilité avec une mention particulière pour l'affabilité et l'hospitalité (surtout les baisers des anglaises à leurs hôtes). Les critères d'appréciation des voyageurs, conformes aux grands préceptes de l'époque, rappellent que toutes les femmes sont avant tout jugées pour leur physique et leur moralité et plus particulièrement les femmes d'un certain rang.

3. L'immoralité des reines.

Trois critiques morales visent les épouses d'Henri VIII : elles émanent de diplomates, guidés voire orientés par les préoccupations inhérentes à leur fonction.

Anne Boleyn, qui est alors au cœur de l'actualité politique, est ainsi la cible de deux récits. Neuf ans après la décollation de la deuxième femme d'Henri VIII, un ambassadeur grec Nicander Nucius de Corcyre (1545-1546), évoque l'influence néfaste qu'elle exerça sur le roi, notamment dans le sens de la rupture de l'Angleterre avec Rome :

“Les anglais se sont détachés de la domination du romain pontif et célèbrent les cérémonies ecclésiastiques d'une façon étrange. L'on dit que le roi prit cette décision sur le conseil de son épouse, qui semblait posséder une bonne instruction et connaître les sciences qui nous sont familières ; mais qui, pourtant, paraissait avoir une conduite répréhensible, étant donné que, de connivence avec sa mère, elle eut une relation illicite avec son propre frère, parce qu'elle désirait avoir un enfant, n'en ayant pas d'Henri” (4).

Le narrateur présente ensuite la décapitation par le sabre comme une sentence modérée et selon lui dictée par l'amour que lui portait le roi. Rappelons que Nucius faisait partie de la suite d'un ministre de Charles Quint, neveu de Catherine d'Aragon, ce qui l'incita à peu de clémence à l'égard de celle que des Anglaises elles-mêmes haranguèrent publiquement comme “la putain aux yeux de grenouille” (5).

Giovanni Michiel (1554-1557), ambassadeur vénitien résident, fait preuve (pour des raisons de même ordre) d'une partialité non dissimulée, qui caractérise d'ailleurs l'ensemble des voyageurs (tous catholiques) du règne de Marie I. Il s'émeut du fait que la reine ait dû s'incliner devant cette belle-mère qu'il qualifie sans détour de “public strumpet”, reprenant ainsi, quelques mois avant sa parution (1558), une partie du titre du célèbre pamphlet de John Knox fustigeant le pouvoir des femmes (6).

Auparavant, l'ambassadeur de France Charles de Marillac (1541) relate les informations que lui transmet le duc de Norfolk sur la pécheresse Catherine Howard, 5ème femme d'Henri VIII :

“... il est notoire ladite dame s'estre non seulement habandonnée à ung ou deux (de ses serviteurs) mais aussi prostituée à sept et à huict (avant le mariage)” (8).

Il ajoute, en évoquant Culpeper et Derham (respectivement gentilshommes de la chambre du roi et de la maison de Norfolk) :

“au regard du temps qu'elle a été reine... il y a de grandes et urgentes présomptions qu'elle ayt persévéré à sa lubricité” (8).

Là encore, le jugement de cet observateur peut être soupçonné d'un parti-pris défavorable à l'encontre des épouses qui succédèrent à Catherine d'Aragon, étant donné que sa mission était de soutenir la réaction impériale et catholique.

Ces critiques répondent donc à des contentieux politico-religieux et s'appuient avec une promptitude révélatrice sur les rumeurs qui renforcent les préjugés de leurs auteurs. Leur caractère acerbe témoigne de la passion qui entoure les enjeux, et des conséquences particulières de la conduite des grandes dames du royaume.

3.A. La moralité de Marie et Elisabeth I.

Cinq récits émanant d'ambassadeurs catholiques évoquent les bonnes mœurs de Marie I (trois récits en tant que princesse - sous le règne de son père - et deux sous son propre règne). Ils se résument à une glorification superlative de sa vertu, sa bonté et sa discrétion. Le diplomate vénitien Michiel insiste sur le caractère exceptionnel de ces qualités chez la reine :

"... elle est un exemple très grand et rare de vertu..." (9).

Neuf récits mentionnent cette facette du personnage d'Elisabeth (dont trois à l'époque de Marie I et six sous son propre règne). Seul un des auteurs n'exerce pas une fonction diplomatique, mais ils sont de confessions différentes ; et les jugements qu'ils portent sont moins univoques.

L'ambassadeur d'Espagne De Quadra dit en 1559 qu'elle a :

"100.000 diables dans le corps" (10).

Mais il est alors moins question des mœurs de la reine que de l'étonnante vitalité dont elle fait encore preuve, à soixante ans passés. En revanche, lorsque la reine lui confesse elle-même :

"... ne pas être un ange" (11).

en évoquant son affection pour Robert Dudley, il s'agit bien d'un aveu intime. Toutefois, si l'on en juge par le soin que la reine accorda au culte de sa virginité, l'on serait porté à croire que ce propos fut surtout rapporté dans le but de ternir la réputation d'une reine hérétique qui avait défait l'Invincible Armada.

Les récits alimentent et véhiculent volontiers les rumeurs concernant les alliances matrimoniales de cette reine célibataire, qui elle-même se plaît à les entretenir voire à les exciter. Dans ce domaine, comme dans d'autres, plusieurs narrateurs sont irrités par l'assurance de la reine (ou le simple fait qu'elle gouverne) au point d'en oublier parfois la retenue qu'imposent leur fonction et le rang du personnage. Ils n'hésitent pas alors à reprendre les thèmes chers de l'époque sur le comportement désordonné, instable, voire hystérique de la femme, a fortiori

lorsque cette femme est âgée et échappe à la tutelle d'un mari. Feria, autre diplomate espagnol, note par exemple (1558) :

“... (il était) déjà regrettable qu'elle soit une femme, mais (elle) se montrait pire qu'une toute jeune fille, intelligente mais sans la moindre prudence” (12).

Une lettre des agents des Fugger (1581) reprend un adage de l'époque pour qualifier la politique matrimoniale de la reine :

“Le proverbe français a raison : jeune folle, vieille enragée” (13).

On peut lire sous d'autres plumes, les qualificatifs d'“écervelée” ou d'“inconsciente” et son caractère changeant et inconstant est un des leitmotifs de même nature.

4. La libéralité impudente et impunie des anglaises.

Très tôt, l'ensemble des anglaises choque par certains comportements immoraux ou indécents. Leur passion démonstrative est évoquée à deux reprises :

— Déjà en 1483, un noble bohémien, Nicolas Von Popplau, relatait dans son récit de voyage :

“Ce sont comme des diables une fois que leurs désirs s'enflamment, et quand elles jettent leur dévolu sur quelqu'un en qui elles ont confiance, elles deviennent pratiquement aveugles et sauvages en amour, et ce plus que les femmes d'aucune autre nation” (14).

— En 1496-97, Andrea Trevisano l'auteur de la plus ancienne relation vénitienne conservée sur l'Angleterre (1496-97) s'appuie sur l'opinion admise et présente “la grande violence des femmes dans leur passion” à la discrétion voire l'incapacité des Anglais en la matière (15).

La liberté avec laquelle les femmes mariées fréquentent les tavernes en compagnie d'étrangers choque beaucoup les visiteurs méditerranéens pour plusieurs raisons : l'apparition de leur femme en public, a fortiori sans son mari et accompagnée d'un autre homme, le fait que ces tavernes soient des lieux de perdition par excellence pour une femme, et surtout l'absence de réaction du mari et même son acceptation.

De surcroît, le fait que :

“... tout puisse être finalement compensé par le pouvoir de l'argent” (16).

— remarque de l'ambassadeur vénitien Sebastiano Giustiniani (1515-1519) - est en contradiction avec la conception de l'honneur

voire de la virilité des latins. Cette remarque met en lumière une disparité culturelle importante et intéressante entre le Nord et le Sud de l'Europe, en ce qui concerne les relations intersexuelles et la place de la femme dans l'agora, ou ce qui en tient lieu.

Plus tard, le suisse Thomas Platter (1599) souligne lui aussi l'impuissance des Anglais face au pouvoir de leur femme :

''Les épouses battent souvent leur mari...
Et les hommes doivent s'accommoder de tels comportements et ne peuvent les punir'' (17).

Un célèbre proverbe de l'époque est cité à plusieurs reprises pour illustrer les latitudes inhabituelles dont jouissent les femmes anglaises. Ce proverbe - que les dictionnaires des proverbes font généralement remonter à 1591-1593 - est cité en partie par un visiteur hollandais, Emmanuel Van Meteren, en 1575 :

''C'est pourquoi l'Angleterre est appelée le paradis des femmes mariées'' (18).

Ce proverbe se place dans cette tendance à la schématisation et à la globalisation réductrices qui caractérisent souvent les récits. Néanmoins, Philip Julius, jeune Duc de Stettin Poméranie, effectuant le Grand tour à la fin de la période élisabéthaine, établit une distinction plus objective et tout à fait pertinente entre les libertés qui peuvent être accordées ou plutôt tolérées aux femmes d'un côté et le maintien d'une certaine rigueur morale d'un autre côté :

''... bien qu'une grande liberté soit accordée aux femmes dans ce royaume, on ne leur permet aucune licence'' (19).

5. La prostituée et la femme adultère : associées dans le péché et le délit.

Les récits nous permettent également de suivre l'évolution historique des mesures principales des Tudor à l'égard de la prostitution, tout en éclairant la mise en parallèle de la pécheresse et de la prostituée.

En 1519, un marchand milanais anonyme rend compte des premières mesures restrictives d'Henri VIII et témoigne de l'interdiction dont est frappé l'exercice de la prostitution hors des maisons closes (20).

Cette même année, Henri VIII ordonna à Wolsey de prendre des mesures à l'encontre des quartiers chauds de Londres et de Southwark en particulier - ancien avant-poste militaire romain au Sud de la Tamise où la prostitution s'était installée depuis lors (21).

Alors que ''the Bankside'' était contrôlé par l'évêque de Winchester depuis au moins le IX^e siècle, les Tudor remirent ce monopole de l'Église en question et à partir de 1546, la prostitution passa sous le contrôle de la ville. Assimilés à des troubles sociaux et économiques,

l'adultère et la prostitution furent donc considérés à la fois comme un péché et un délit et dépendirent désormais aussi bien des tribunaux civils (Quarter Sessions) que de l'Église (22).

Aucun récit ne nous renseigne sur l'état de la question sous le règne d'Edouard VI, dont le Second Parlement adopta des mesures dans l'ensemble plus tolérantes que le règne précédent.

L'année de l'accession de Marie I au trône (1553) des italiens anonymes dressent le tableau d'une société se voulant très épurée :

"Dans ce royaume, il n'y a pas de prostituées publiques et l'on ne tolère pas les prostituées secrètes" (23).

Cette affirmation tranchée laisse entendre que les mesures prises par la reine n'étaient pas encore entrées en vigueur. En effet, le premier Parlement réuni par Marie I eut pour objet l'abrogation des lois d'Henri VIII et donc de nouveau la tolérance à l'égard des maisons closes (24).

En 1557, un capitaine italien, Annibale Litolfi, se situe sur un plan plus moral que juridique. Il établit une relation de cause à effet entre "la grande liberté d'action" des Anglaises "et leur faible tempérance", d'une part, et le maintien de l'appareil répressif, d'autre part ; ce qui lui permet de légitimer ce dernier comme moyen de juguler la tendance des femmes à se conduire de façon peu louable :

"... Elles seraient peut-être même moins chastes si elles n'étaient pas dissuadées par la vigueur et la sévérité appliquées pour punir les offenseurs pris en flagrant délit" (25).

Les premières mesures élisabéthaines visèrent notamment l'abrogation des lois de Marie I et constituèrent donc un retour à la situation de l'époque d'Henri VIII. Les étuves de Bankside furent de nouveau illégales, mais aucune législation ne fut adoptée contre la prostitution en tant que telle, et sa pratique clandestine largement répandue resta une activité florissante. Des bordels londoniens furent reconvertis en "tavernes", auberges ou "études" (Stews), mais Southwark et le quartier des théâtres restèrent les hauts-lieux de la prostitution (26).

Le Suisse Platter constate d'ailleurs en 1599 :

"... bien qu'elles soient sous bonne garde, des multitudes de ces femmes (les prostituées) hantent la ville dans les tavernes et les maisons de jeu" (27).

Les voyageurs décrivent donc la prostitution urbaine, c'est-à-dire une activité sédentaire et publique : dans les maisons, les tavernes, en ville ou chez des patrons (il était fréquent qu'une prostituée soit entretenue par un célibataire) (28), tandis que la prostitution rurale revêtait un caractère plus occasionnel, plus privé, davantage itinérant et elle était souvent exercée par des veuves.

Le phénomène est presque toujours abordé sous l'angle de la répression qui l'accompagne, et ce la plupart du temps dans le but de légitimer cette dernière.

6. Châtiments infligés aux prostituées, aux pêcheresses et à leurs complices.

Des voyageurs décrivent les supplices informels dont ils eurent l'occasion d'être témoins et ils mentionnent certaines des trois principales peines civiles prévues à l'encontre des prostituées :

— L'exposition au pilori (ou la tonsure), la parade en charrette avec écriteau, le fouet ou la prison (29).

6.A. Le ducking-stool et l'exposition.

En 1517-1519, le marchand ou banquier milanais anonyme déjà évoqué offre la première description du corpus sur ce type de supplice. L'intérêt de ce voyageur pour ce sujet est d'ailleurs remarquable, puisque son récit comporte une sorte de guide touristique européen des lieux de plaisirs (notant au passage combien "les femmes de chambre de Bruges sont à bon marché" (30), ou encore "le très beau bordel de Valence", et son "infinité de courtisanes très belles et très gentilles" (31).

En ce qui concerne la prostituée anglaise, il note :

"... si on la trouve qui entre ou sort, on la met dans une cage en bois faite avec des barres pour que chacun puisse la regarder et on la laisse ainsi à la vue de tous une journée entière, et chaque paroisse possède une telle cage. Et si on la trouve en dehors de Londres, seulement après qu'il y ait union, on la met en haut d'un escalier avec le derrière découvert, et on place cet escalier sur une poutre (...) et puis on la fait descendre et on lui fait tremper le derrière dans le fossé rempli d'eau au bas de l'escalier ; on lui fait tremper le derrière 25 ou 30 fois en signe de déshonneur" (32).

Il s'agit bien entendu d'une allusion au *ducking stool*, sellette à plongeon ou chaise d'infamie qui cherchait symboliquement à refroidir les ardeurs de ces femmes immorales et les laver de l'opprobre (33). Il était aussi appliqué aux mauvaises langues et visait à réprimer toute femme ayant failli au rôle qui lui était assigné.

D'ailleurs d'autres anonymes italiens au début du règne de Marie I (1553) le décrivent aussi en confirmant qu'il est globalement appliqué aux "femmes aux mœurs dépravées". Ils précisent seulement que le nombre d'immersions est proportionnel à la punition méritée. Ces mêmes voyageurs se félicitent de l'effet dissuasif de ce supplice et affirment de façon péremptoire l'absence de femmes dépravées en Angleterre.

Lorsqu'il évoque nommément le "ducking stool" en 1557, Litolfi rappelle aussi que ce sont les "femmes infidèles" qui le subissent,

tout comme Julius en 1602 qui lui parle de "wooden horse" à Rochester, qui était plutôt appliqué aux femmes ayant battu leur mari (34). Cet allemand souligne le rôle de la société - garante des bonnes mœurs - et la répartition des rôles sexuels, en notant le caractère essentiellement masculin des charivarisseurs et leur jeune âge (35).

L'exposition d'une pécheresse dans une cage en bois que ce même voyageur décrit trois semaines plus tard contraste avec ce que notait un marchand italien anonyme de 1517 sur le fait que :

"... les villes n'ont pas la coutume de ces cages évoquées ci-dessus pour y jeter les putains, mais elles les jettent en prison" (36).

Julius témoigne d'une répression soutenue - si ce n'est accrue - à la fin du règne d'Elisabeth I, avec une insistance sur l'exemplarité publique, en précisant bien que ces supplices se situent à des points névralgiques de la ville comme les portes de Londres et le chemin du théâtre.

6.B. Bridwell.

La prison, dont il vient d'être question, est évoquée trois fois et à l'époque élisabéthaine : par un marchand italien, Alexandro Magno (1562), et deux nobles allemands Lupold Von Wedel (en 1581) et Philip Julius (en 1602).

Il s'agissait de Bridewell, située près de Fleet Street, au Nord de la Tamise (sur la rive gauche), ancienne résidence qu'Edouard VI dédia tout d'abord au secours des indigents (1553) pour la transformer ensuite en maison de correction. Elle accueillait aussi bien les pécheresses que les prostituées, mais aussi leurs complices masculins.

Magno nous dit que l'on y enferme :

"la plupart des femmes sont des prostituées" (37)

tandis que Julius parle des :

"personnes surprises en cohabitation illicite" (38).

L'italien décrit le traitement qui y est réservé à la prostituée et l'échappatoire qui lui est offerte :

"... on envoie la femme dans une prison nommée Bridewell ; où elle est habillée en gris et doit travailler pour la reine. Elle ne peut quitter cet endroit à moins que quelqu'un ne la prenne pour femme" (39).

L'allemand donne l'image d'un traitement plus sévère :

"On emmène les femmes dans une maison spécialement prévue à cet effet, et on les y garde parfois pendant plus

d'un an et demi, et deux fois par semaine elles s'attendent à recevoir de bons coups de fouet'' (40).

Il ajoute qu'il est toutefois possible pour ces femmes d'échapper au fouet en payant, à chaque fois, et de racheter en quelque sorte leur faute, et qu'elles gagnent leur vie par quelques travaux d'artisanat.

En comparaison, il témoigne du traitement adouci infligé aux hommes :

''Les hommes sont emmenés dans une prison distincte et là bien battus avec des fouets secrètement, mais après cela ils sont immédiatement libérés'' (41).

6.C. Châtiments infligés aux hommes trouvés en compagnie de prostituées ou de pécheresses.

L'homme ayant eu des relations ''coupables'' avec une femme pouvait être effectivement passible de prison, et subir un châtiment qui, comme l'expliquent des anonymes italiens en 1553, dépendait du statut de la femme : il restait exposé à la vindicte populaire entre un, deux ou trois jours suivant qu'il se soit agi d'une célibataire, d'une veuve ou d'une femme mariée.

En insistant sur la caducité de ces procédures à l'époque de Marie I, ces italiens entendent surtout critiquer le caractère néfaste du règne précédent et de facto le protestantisme, pour mieux encenser les bienfaits du retour dans ''le droit chemin'' :

''... cette procédure était en vigueur au temps d'Edouard VI, en accord avec sa nouvelle religion, on pensait que tout le monde devait se marier. Maintenant, avec le changement de gouvernement, cette loi a été également changée, et de nombreuses courtisanes sont venues d'Espagne, et elles sont tolérées sans le moindre dommage'' (42).

En 1562, Alessandro Magno décrit la parade infligée à l'homme qui a été découvert en compagnie d'une prostituée ou d'une pécheresse :

''... il est paradé sur un chariot à travers la ville et on lui envoie des œufs pourris et des pierres. Puis on lui inflige une sévère punition'' (43).

— punition sur laquelle ce scripteur ne donne aucune précision.

Enfin, un artiste hollandais en exil en Angleterre en 1566-67, Lucas De Heere, dresse un constat qui résume assez bien la situation :

La prostitution, quoiqu'elle soit punie très sévèrement, y est également beaucoup trop répandue (44).

CONCLUSION

La vertu est donc retenue comme la qualité féminine morale essentielle, au même titre que l'immoralité est le défaut le plus décrié. A travers l'emploi de qualificatifs révélateurs ("diabolique", "irraisonnée", "sauvage") les voyageurs dénoncent les comportements frondeurs, insoumis ou dominateurs des Anglaises en tant que menaces subversives de l'ordre patriarcal. Non seulement les narrateurs décrivent l'appareil repressif sans s'émouvoir de sa sévérité, mais ils le présentent comme une répression nécessaire et à la hauteur des débordements auxquels la femme est sujette par nature.

De même, non seulement les reines ne sont pas exemptes ou absoutes des inévitables faiblesses et défauts inhérents à leur sexe, mais leur rang leur impose encore une plus grande rigueur morale, en raison des répercussions possibles de leur inconduite.

Bien que la femme soit alors juridiquement incapable, c'est pourtant elle qui est tenue pour principale responsable de la subversion de la paix conjugale et sociale, comme le lui rappelle la société, dont le double rôle de spectateur et d'acteur met en exergue l'importance de l'équilibre et de la cohésion sociale.

Enfin, les exagérations et les généralisations qui caractérisent les récits témoignent du caractère passionné du sujet et des préjugés des observateurs, et leur peur de la subversion. Pour eux la femme anglaise (y compris la reine) est avant tout une femme, et donc une pécheresse dans l'âme et même une grande pécheresse, vu l'emphasis avec laquelle les récits soulignent cette étonnante et atypique libéralité.

Pascale NEHME
Université de Tours

NOTES

- (1) Mancini (Domenico) : in Armstrong (C.A.J.). *The Usurpation of Richard the Third*. London : University Press, 1936 ; p. 75.
- (2) Carmeliano (Pietro) : in Carmelianus (Pietrus). *The "Spousells" of the Princess Mary, Daughter of Henry III, to Charles Prince of Castile, AD 1508*. First printed by Pynson in two editions, English and latin. Printed for the Camden Society. Camden Miscellany. Vol. 9. London : 1893. 38 p. ; p. 9.
- (3) Erasme (Didier). *Correspondance d'Erasme et de Guillaume Budé*. Édité par MM. De la Garanderie. Paris : Gallimard, 1967. 324 p. ; p. 230.
- (4) Nucius (Nicander). *The Second Book of the Travels of Nicander Nucius of Corcyra*. Edited from the original manuscript in the Boldeian Library with an English translation, by the Rev. J.A. Cramer. pp. 1-95 in *Publications of the Camden Society*. Old Series. Vol. 17. London : 1841 ; pp. 45-46.
- (5) Erickson (Carolly). *La vie exceptionnelle d'Anne Boleyn*. Traduit de l'anglais par Clara Atlas. Paris : Presses de la Renaissance, 1985 ; pp. 156, 174.
- (6) Michiel (Giovani) : in Alberi (Eugenio). *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimo sesto*. Firenze : s.n., 1864. p. 398. John Knox publié en 1558 : *The First Blast of the Trumpet against the Monstruous regiment of Women*.
- (7) Marillac (Charles) : in Perreau (Louis de), Sieur de Castillon. *Correspondance politique de Messieurs de Castillon et de Marillac (1537-1542)*. Publiée sous les auspices de la commission des archives diplomatiques par Jean Kaulek, avec la collaboration de Louis de Farges et de Germain Lefevre Pontalis. Paris : Felix Alcan, 1885. 499 p. ; p. 355.
- (8) *Ibid.*
- (9) Michiel (G.7) : in *Calendar of State Papers Venetian*, 1871, p. 397.
- (10) Quadra (De la) in Erickson (Carolly). *Elisabeth Première*. Traduit de l'américain par Marie-France de Paloméra. Paris : Seuil, 1985. 415 p. ; p. 171.
- (11) *Ibid.*
- (12) Feria Comte de : in Alvarez (Manuel Fernandez). *Tres embajadores de Felipe II en Inglaterra*. Madrid : Instituto Jeronimo Zureta, 1951. 319 p. ; p. 10.
- (13) Fugger. *The Fugger News Letters*. Edited by Victor Von Klarwill. 2 Vols. London : John Lane, 1924 (Vol. 1). 284 p. ; p. 97.
- (14) Robson Scott (William Douglas). *German travellers in England (1400-1800)*. Oxford : B. Blackwell, 1953. 238 p.
- (15) Trevisano (Andrea). *A Relation or rather a True Account of the Island of England, with Sundry Particulars of the Custom of these People and of the Royal Revenues under Henry VII, about the Year 1500*. Translated from the Italian with notes by Charlotte Sneyd. in *Publications of the Camden Society*. Vol. 37. London : 1847. 135 p. ; p. 24.
- (16) Giustiniani (Sebastian). *Four Years at the Court of Henry VIII*. A Selection of Dispatches written by the Venetian Ambassador Sebastian Giustiniani, and addressed to the Signory of Benice, Janyary 12, 1515 to July 26, 1519. 2 Vols. Translated by Rawdon Brown. London : 1854. 8°. ; p. 14.
- (17) Platter (Thomas) : In Williams (Clare). *Thomas Platter's Travels in England. 1599*. Rendered into English from the German with introduction matter by Clare Williams. 8vo. London : Alden Press, 1937. 245 p. ; pp. 181-182.
- (18) Rye (William Brenchley). *England as seen by Foreigners under the reign of Elizabeth and James I*. Comprising a Translation of the Journals of the Two Dukes of Würtemberg in 1592 and 1610, both illustrative of Shakespeare. London : John Russell Smith, 1865. 300 p. ; p. 73.
- (19) Julius (Philip). *Diary of the Journey of the most Illustrious Philip Julius, Duke of Stettin Pomerania, through Germany, England, France and Italy, 1602*. pp. 5-67. Edited by Dr Gottfried Von Bulow. in *Transactions of the Historical Society*. Second Series. Vol. 6. London : 1892. p. 65.
- (20) Monga (Luigi). *Un mercante di Milano in Europa. Diario di viaggio del*

- primo cinquecento, a cura di Luigi Monga*. Milano : Le Edizioni Universitarie Jaca, 1985. 230 p. ; p. 85.
- (21) Burford (E.J.). *Bawds and Lodgings. A History of the London Bankside brothels*. C. 100-1675. London : Peter Owen, 1976. 276 p. ; p. 11.
- (22) Burford (E.J.), *op. cit.* ; Azuelos-Cleuziou (Martine). *l'interdit à l'époque élisabéthaine : le domaine de la parenté et de l'alliance*. Thèse de doctorat de troisième cycle sous la direction du Professeur Paul Bacquet. 2 vols. Paris : Sorbonne III, septembre 1983. 523 p. ; p. 391.
- (23) Anonyme italien : *Ritratti del regno de Inghilterra. A Description of English Life and Institutions in the Reign of Mary Tudor by an unknown author*. pp. 47-70. in *Two Italian Accounts of Tudor England*. Ed. C.V. Malfatti. Barcelona : 1953. 103 p. ; p. 67.
- (24) Burford (E.J.), *op. cit.*, p. 137.
- (25) Salter (E.G.). *Tudor England Seen through Venetian Eyes*. London : William Norgate Ltd., 1930. 142 p. ; p. 21.
- (26) Burford (E.J.) *op. cit.*, p. 137.
- (27) Platter (Thomas), *op. cit.*, p. 134.
- (28) Azuelos-Cleuziou (M.), *op. cit.*, pp. 476-477.
- (29) *Ibid.*, p. 394.
- (30) Monga (L.), *op. cit.*, p. 71.
- (31) *Ibid.*, p. 144.
- (32) *Ibid.*, p. 85.
- (33) Le "cucking stool" (antérieur et très ancien - il est noté par Tacite dès les années 100) était plus sévère, puisqu'il consistait non pas dans un plongeon dans l'eau mais dans une immersion dans la boue ou pire encore (Burford E.J., *op. cit.*, p. 57).
- (34) Rey Flaid (Henri). *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*. Paris : Payot, 1985 ; p. 66. *Marriage and Remarriage on Populations of the Past*. International Colloquium on Historical Demography, Nuptiality and Fertility. 1979. Under the Direction of Dupaquier (J) et Laslett (P.). London : Academic Press, 1981. 663 p. ; p. 74.
- (35) Ceci rappelle notamment le fait que les apprentis londoniens se livraient traditionnellement à Mardi Gras au sac des bordels de Southwark, dont ils étaient aussi des clients réguliers.
- (36) Monga (L.), *op. cit.*, p. 85.
- (37) Von Wedel (Lupold). *Journey made through England and Scotland made by Lupold Von Wedel in the years 1584-1585*. Translated from the original manuscript by Dr Gottfried Von Bulow. pp. 226-270. in *Transactions of the Royal Historical Society*. Second Series. Vol. 9. London : 1895. p. 233.
- (38) Julius (P.), *op. cit.*, p. 11.
- (39) Magno (Alessandro). *The London Journal of Alessandro Magno*. Edited by Caroline Barron, Christopher Coleman and Claire Gobbi. pp. 136-152. in *The London Journal*. Vol. 9. N° 2. Winter 1983 ; p. 144.
- (40) Julius (P.), *loc. cit.*
- (41) *Ibid.*
- (42) Anonyme italien, *op. cit.*, p. 68.
- (43) Magno (A.). *loc. cit.*
- (44) De Heere (Lucas). *Beschrijving der britsche Eilanden door Lucas de Heere*. Antwerpen : s.n., 1937. 145 p. ; p. 12.

“PANDERS AND WHORES / ARE CITY-PLAGUES”

OU LA PROSTITUÉE SUR LA SCÈNE JACOBÉENNE

Mon propos dans cette brève étude est de redonner vie aux Franceschina, Mary Faugh, Bellafont, Moll Cutpurse et autres, courtisanes ou entremetteuses, toutes pécheresses, pourvoyeuses de plaisir, qui évoluèrent sur la scène des théâtres londoniens, publics et privés, au début du XVII^e siècle. L'illusion de leur présence corporelle était créée, rappelons-le, par des interprètes masculins - voire, chez les "Paul's Boys" ou chez les "Children of the Chapel", compagnies reconstituées en 1599 et 1600, par de très jeunes garçons. Les visages angéliques gardaient un air d'innocence tandis que fusaient les obscurités - contraste piquant, apprécié par un public amateur d'équivoque et de scabreux, dont les critères de goût peuvent maintenant étonner. Rappelons aussi qu'il fallut attendre la Restauration, et la venue sur scène des premières actrices, pour que, dans la pièce de Marston *The Dutch Courtesan*, réécrite par Aphra Behn en 1680, avec un nouveau titre - *The Revenge* -, le rôle clé, celui de la prostituée, soit confié à une femme, Elizabeth Barry, grande professionnelle, spécialiste du tragique et du déploiement d'émotions. Quoi qu'il en soit, les Franceschina, Mary Faugh, Bellafont et Moll Cutpurse appartiennent à des pièces **génériquement définies par l'appellation "City Comedies"**. A moins qu'on ne préfère l'appellation "Jacobean comedies", dans laquelle l'épithète "Jacobean" sert à situer les œuvres dans le temps, sous le premier roi Stuart, mais aussi à connoter, d'une part, la dissolution des mœurs associée à un règne sans gloire et sans idéal et, d'autre part, l'exigence de vérité, l'approche âpre, cynique, satirique de dramaturges confrontés aux réalités d'une métropole corrompue, gagnée par le matérialisme le plus sordide. Ces pièces, dues à Dekker, Day, Middleton, Marston, Heywood, Webster, ou Ben Jonson, eurent pour caractéristique commune de promouvoir une entité urbaine, Londres en l'occurrence, et de la valoriser au-delà de ce qu'on peut attendre d'un simple décor. La "City", intense, fébrile, peuplée de marchands, bourgeoises, apprentis, filles de joie, proxénètes, jeunes galants ou jeunes juristes, aigrefins en tous genres, doit être perçue dans ces comédies comme motivant la conduite des personnages qui en sont l'émanation. "Our scene is London", dit Ben Jonson dans le Prologue de *The Alchemist* (1610), "No clime breeds better matter for your whore, / Bawd, Squire, impostor, many persons more / whose manners, now call'd humours, feed the stage". Parce que la métropole prodigue les occasions qui font de la vie une aventure marquée par le profit, elle oriente les désirs et pulsions de ses habitants, si bien que le spectateur est amené à l'intégrer au système actantiel dont il observe le fonctionnement. Dans tous les cas, le dramaturge prend en compte ce lien étroit entre les individus et le milieu auquel ils sont redevables pour leurs gestes et démarches. Les effets de foule sont nombreux, et la scène est utilisée au maximum. Ainsi les indications données pour l'Acte II sc. i de *The Roaring Girl*, de Dekker et Middleton, contribuent à recréer un paysage urbain signifiant - encombrement et promiscuité étant ressentis comme la condition indispensable aux rencontres,

escroqueries, transactions louches entre hommes et femmes dans le grand négoce qu'est la prostitution. Qu'on imagine, à défaut d'expérience directe, le décor souhaité par les auteurs :

"The three shops open in a ranke : the first a Potheccaries shop, the next a Fether shop ; the third a Sempsters shop : Mistresse Gallipot in the first, Mistresse Tiltyard in the next, Maister Open-worke and his wife in the third ; to them enter Laxton, Goshawke and Greenewit" (*RG, Works*, III, 25).

A ces éléments visuels, destinés à suggérer des schémas de vie bien particuliers, s'ajoute le discours, qui souligne les affinités, connues de tous les personnages, entre les gens et leurs quartiers, renforçant par ce procédé la connivance auteur/spectateur. Le texte rappelle que les Franceschina, Mary Faugh, Bellafont ou Moll "live in Clerkenwell, and die in Birdewell" (*The Dutch Courtesan*, I.ii.54-5, *FJCC*, 55), qu'elles fréquentent Bankside, Cheapside, Shoreditch pour y vendre leur corps dans des bouges immondes. Au fil des plaisanteries qui s'enchaînent et se répondent, c'est une pittoresque carte de Londres et de ses foyers de débauche qui s'élabore. Quand Moll la rugisseuse (la "roaring girl") rapporte la mésaventure d'un de ses protecteurs, détroussé pendant une représentation au Cygne (le "Swan") ("ther's a knight whom I am bound for many favours, lost his purse at the last new play" (*RG*, V.i.274, *Works*, III, 89), le citadin averti se félicite de partager avec le dramaturge une connaissance intime de Bankside, qui lui permet de reconstituer l'itinéraire du malheureux chevalier entre les étuves et bordels, tout proches des Jardins aux Ours ("Paris Garden") et des théâtres en vogue, le Globe, la Rose et le Cygne. Ce même citadin averti, aidé par les indications topographiques que véhicule le langage, peut s'identifier à son homologue, le marchand Openwork de *The Roaring Girl* ; sachant avec précision où ce dernier sollicite les services des bateliers pour aller entretenir des amours coupables de l'autre côté de la Tamise, il peut s'associer aux récriminations contre une épouse peu indulgente :

"she railes upon my forraine wenching, that I being a free man must needs keep a whore in the suburbs" (II.i.275-6, *Works*, III, 33).

Lorsque le discours s'organise en exercices de style, à des fins comiques, l'information donnée concerne de façon concomitante Londres et ses habitants. Ainsi, dans *The Dutch Courtesan*, les tirades cocasses de Mary Faugh l'entremetteuse, assimilables aux traditionnels inventaires de types nationaux, construisent l'image d'une ville surpeuplée et cosmopolite, en même temps qu'elles établissent la dépravation irrémédiable d'une prostituée utilisée à grand rendement - cela pour provoquer le rire. Mary Faugh dit en effet :

"I could not ha'sold your maidenhead oft' ner than I have done. I made you acquainted with the Spaniard Don Skirtoll, with the Italian master Berroane, with the Irish lord Sir Patrick, with the Dutch merchant Haunce Herkin Glukin

Skellam Flapdragon ... and lastly with this English ... an honest gentleman'' (II.ii.14-8, *FJCC*, 55-6).

Par ailleurs, et parce que ces pièces sont destinées aux gens de la Cité, attachés à leurs repères et attentifs aux distinctions sociales, si importantes dans leur quotidien, les signes de reconnaissance ont été multipliés, pour qu'aucune opacité ne diminue la joie de se gausser des autres. Tous les dramaturges, tels Dekker, Middleton, Marston, habitués à travailler en collaboration, ont dans leurs comédies une même stratégie : les vêtements et accessoires, présents dans le discours et dans leur matérialité, dépendent d'une sémiotique accessible à tous. L'auteur (ou les auteurs) et leurs personnages en appellent constamment chez les spectateurs à un fonds commun d'observation - par exemple dans cette conversation, extraite de *The Honest Whore, Part II* (de Dekker et Middleton) entre Bots le proxénète, le Duc d'un Milan de fantaisie et le gardien de Bridewell, prison transportée en Italie :

Bots, you know her ?
Bote. Is there a gentleman here, that knowes not a whore...
Duke. Is she a City-dame, she's so attyred ?
Master. No, my good Lord, that's onely but the vaile
To her loose body, I have seen her here
In gayer Masking Suits ...
... so change of Habits
In Whores is a bewitching Art : to day
She's all in colours to besot Gallants
Then in modest blacke, to catch the Citizen (V.ii.348-58,
Works, III, 214).

Les présupposés sont les mêmes chez Marston lorsque Mary Faughance la prostituée hollandaise, à qui elle procure du travail, en l'obligeant à mesurer les avantages accordés :

"Who helped thee to thy custom, not of swaggering Irish captains, not of two-shilling Inns o'Court men, but with honest flat-caps, wealthy flat-caps that pay for their pleasure the best of any men in Europe, nay, which is more, in London'' (*DC*, II.ii.28-32, *FJCC*, 56).

Le message - que le public décode immédiatement - passe par l'allusion aux "flat-caps", couvre-chefs réservés aux "citizens" et marchands, identifiés comme marques de richesse et de respectabilité, et différents des "woollen caps" portés par les apprentis besogneux. Marston, par ce raccourci ciblé sur le détail du costume, a "situé" sa Franceschina, qui ne travaille que pour une clientèle juteuse ; du même coup, en bon satiriste, il a jeté le discrédit sur les notables de la "Cité". Jaillies de la conviction que le théâtre peut amender un groupe humain en lui renvoyant sa propre image - avec grossissement des vices et tares -, nourries de l'idée que complicité et censure morale sont compatibles, les "City-comedies" font intervenir des objets en les investissant d'une valeur d'avertissement ou de dissuasion. La scène de clôture de *The Honest Whore, Part II* est un lent défilé de prostituées

condamnées à la réclusion à Bridewell, et les didascalies introduisent des attributs hétéroclites soumis à interprétation. C'est plus ou moins la technique de l'emblème qui est portée à la scène - car si le Duc (de Milan) est censé rendre la justice (comme le fera le Duc de *Measure for Measure*), il siège surtout pour présider une longue séance d'explication des "signes". Ainsi, le passage de la Prostituée n°1 est annoncé en ces termes :

"Enter two of the Masters, a Constable after them, then Dorothea Target ... after her two Beadles, th'one with a wheele, the other with a blue gowne" ;

or, il suscite les questions et réponses suivantes :

Duke. Why is this wheele borne after her ?

Master. She must spinne.

Dor. A coarse thred it shall be, as all threds are.

.....

Duke. Why is that blue Gown ?

Master. That Garment she puts on, base to the eye

Onely to cloath her in humility. (V.ii.289-91, *Works*, III, 212-3).

L'arrivée de la Prostituée n° 2, Penelope Whorehound, est préparée par des indications scéniques non moins détaillées :

"Enter the two Masters, after them the Constable, after him Penelope Whore-hound. like a Citizens wife ; after her two Beadles, one with a blue Gowne, another with Chalke and a Mallet". (*Works*, III, 213).

La robe bleue, qui doit corriger par le vêtement l'usurpation de statut social ("like a Citizen's wife") est maintenant sans mystère pour le public ; seul l'ensemble "craie et maillet" doit être élucidé comme appartenant au champ sémantique du châtiment : "set her to her chore, worke Huswife, for your bread", dit le "Master" (V.ii.3337, *Works*, III.214). Catyrina Bountinall, en troisième position, est précédée par un "Beadle beating a Bason", et le jeu questions/réponses reprend entre le Duc et le "Master", qui est aussi le Maître des signes :

Duke. Why before her does the bason ring ?

Master. It is an emblem of their revelling.

The whips we use let forth their wanton blood,

Making them calm, and more to calm their pride,

In stead of Coaches in Carts doe ride. (V.ii ; 434-7 *Works*, III, 217).

On est encore loin de Bunyan et de la galerie de tableaux dans la Maison de l'Interprète. Il s'agit ici de théâtre et non d'œuvres narratives, et nos dramaturges furent plutôt anti-puritains dans leurs options, puisque les sectes figurèrent parmi leurs cibles privilégiées, même s'il y eut consensus dans la dénonciation de la pourriture morale. Néanmoins

il est intéressant de constater que le décryptage d'un ensemble iconographique fut considéré pendant la majeure partie du XVII^e siècle comme une pédagogie efficace.

Venons-en aux pièces. Pour compléter le panorama littéraire, il est utile de savoir qu'après la décision des évêques (la "Bishops' Injunction" de 1599) interdisant les invectives sous forme de pamphlets à caractère personnel ("that noe Satyres or Epigrams be printed hereafter"), le théâtre devint le lieu d'élection de la satire. A cela il convient d'ajouter que, parmi les productions dramatiques des premières années du XVII^e siècle, période où l'âpreté d'un Juvénal ou d'un Martial trouva de nouveaux modes d'expression, plusieurs furent thématiquement liées à la prostitution. Ainsi, pour n'en citer que quelques-unes : *The Family of Love* (1602) ; *The Dutch Courtesan* (1604), *The Honest Whore* en deux parties (1604-5) ; *Westward Ho* (1604) ; *Northward Ho* (1605) ; *Measure for Measure* (1604), où l'on mentionne, comme dans *The Honest Whore, Part II*, la loi contemporaine sur la fermeture des bordels dans les faubourgs, et *The Roaring Girl*, plus tardive. On pourrait en fait parler d'un sous-groupe dans les "City-comedies. Comme le souligne Neil Rhodes, dans *Elizabethan Grotesque*, "the satirical drama of the period thrives on the sensual, dealing variously with prostitution, male lechery and the lust of citizens' wives (1). Mon étude se limitera à quatre pièces, qui me semblent révéler à elles seules toutes les attitudes adoptées face à la prostitution, phénomène de société, et toutes les nuances dans la participation au débat idéologique - en même temps qu'elles permettent de définir le regard porté sur la prostituée, créature à la fois proche, fondue dans la foule jacobéenne, et lointaine, parce que rejetée dans l'altérité.

Mon corpus sera donc :

- *The Dutch Courtesan* (*La Courtisane hollandaise*) de Marston, comédie cruelle, que Brian Gibbons assimile du reste à une "problem-play" (2) et où Aphra Behn décelera les germes d'une tragédie
- *The Honest Whore* (*La Courtisane honnête*), *Part I* comédie domestique, commandée par Henslowe à Dekker et Middleton, inscrite au Registre des Libraires le 9 novembre 1604, publiée la même année, portée à la scène par la troupe du Prince Henri, avec un succès tel que les réimpressions se multiplièrent
- *The Second Part of the Honest Whore*, "perswaded by strong Arguments to turne Curtizan again ; her brave refuting those Arguments, And lastly the Comicall Passages of an Italian Bridewell...", de Dekker et Middleton - pièce écrite peu après la Première Partie
- *The Roaring Girl or Moll Cut-Purse* (*La Rugisseuse...*), comédie due à Dekker et Middleton, inspirée par l'histoire réelle de Mary Frith de Bankside, qui vint faire pénitence en public à "Paul's Cross en 1612", bien que la pièce fût vraisemblablement écrite et jouée avant cet événement fâcheux pour l'héroïne (3).

Le corpus choisi suscite des questions. On peut s'interroger en effet sur le jeu complexe des influences réciproques, voire des rivalités, qui stimulèrent les dramaturges dans le processus de création. Marston, dans le Prologue à *The Dutch Courtesan* annonce :

“The difference betwixt the love of a courtesan and a wife is the full scope of the play”.

Le postulat peut donc se ramener à “Once a whore, always a whore”. Dekker et Middleton souhaitèrent-ils prendre le contre-pied, en choisissant une héroïne capable de s’amender et de devenir une parfaite épouse ? La Bellafont émouvante de *The Honest Whore* - Marie-Madeleine baroque (“a blacke soule [turn’d] white”), héroïne passive qui annonce les Marion Delorme et Marguerite Gautier - fut-elle conçue pour apporter un démenti aux affirmations de Marston ? Le titre - oxymore ou constat d’une évolution - fut-il défi lancé à un dramaturge trop cynique ? Aucune réponse ne peut être donnée, puisqu’on ne peut décider de l’antériorité de l’une des pièces (*The Dutch Courtesan* et *The Honest Whore, Part I*) par rapport à l’autre. En ce qui concerne la Deuxième Partie, l’acte d’écriture fut-il simple exploitation du succès remporté par la Première Partie ? La symétrie parfaite semble le suggérer. Il y a également lieu de s’interroger sur le protocole observé lors de la collaboration Dekker/Middleton (pour trois de nos pièces), en se fondant sur la tonalité des épisodes et sur les marques textuelles. Tâche difficile, même si on se laisse guider par le principe suivant : au talent dévastateur de Middleton sont dus les plaisanteries les plus salaces, les scènes les plus réalistes et les propos les plus virulents. A la sensiblerie de Dekker sont dues les scènes les plus floues et celles qui exaltent la patience dans l’adversité. Les conclusions se résument ainsi : la Partie I de *The Honest Whore* mérite sans doute une double signature, la deuxième Partie, en revanche, évoque surtout Dekker - avec son goût du “pathos”, sa bienveillance vis-à-vis des créatures égarées qui redécouvrent la vertu, mais aussi, pour la scène de Bridewell, son conformisme moral. En ce qui concerne *The Roaring Girl*, on attribue généralement à Middleton la *fabula* et la scène i de l’Acte III pour le plaidoyer féministe.

Résumons nos pièces. Dans *The Dutch Courtesan*, Marston campe la figure démoniaque de Franceschina, prostituée et étrangère - double coefficient d’altérité - stigmatisée par son mauvais usage de la langue anglaise, prédestinée au vice par ce prénom qui fut porté par une célèbre courtisane vénitienne et par une servante de la Commedia dell’Arte. Franceschina, aidée par Mary Faugh l’entremetteuse, détruit tous ceux qui l’approchent. Le jeune Malheureux - autre exemple d’onomastique signifiante - idéaliste naïf, puritain aussi déshumanisé que l’Angelo de *Measure for Measure*, tombe amoureux de la perfide créature, non sans avoir dénoncé au préalable le mal qu’elle incarne. Simultanément, Franceschina est abandonnée par son amant Freevil, qui souhaite épouser la pure Béatrice. Folle de rage, la hollandaise des bas-fonds promet ses faveurs à Malheureux, à condition qu’il tue l’infidèle. Mis au courant, Freevil se fait passer pour mort ; grâce à un déguisement, il parvient, d’une part, à guérir Malheureux de son obsession sexuelle, d’autre part, à livrer Franceschina au châtiment.

The Honest Whore, dont l’action se situe dans un Milan de fantaisie, avec Bridewell et Bedlam, fonctionne sur plusieurs intrigues, dont la principale est évidemment centrée sur la conversion de Bellafont.

Dans la Première Partie, le jeune Comte Hippolito souffre de ne pouvoir épouser Infelice, la fille du Duc. Amené à rencontrer Bellafont dans son cadre de débauche et de laideur, il la morigène en une longue tirade, dénonçant en elle le mal inhérent à la prostitution. Miraculeusement transformée par les reproches ("I am not what I was", III.iii.40, *Works*, II, 69), et submergée par une passion soudaine, la pécheresse se déclare prête à réapprendre la vertu auprès d'Hippolito, qui épouse néanmoins Infelice, tandis que le Duc, entre autres décisions arbitraires, ordonne un mariage d'utilité publique entre Bellafont, pourtant blanchie, et son odieux séducteur Matheo. Dans la Deuxième partie, le public retrouve la repentie, bafouée mais stoïque, acceptant misère et sacrifices pour que son mari, l'affreux Matheo, soit libéré de sa prison. L'action s'enrichit de deux manipulateurs dont l'un n'est autre que le vieux père de l'héroïne, décidé à protéger une fille qu'il croyait morte. Bellafont est mise à l'épreuve, la tentation la plus redoutable étant l'entreprise de séduction d'Hippolito, devenu agent du mal. Mais la Marie-Madeleine de Londres émerge victorieuse, "new-born", et réinsérée dans la société des honnêtes gens.

Dans *The Roaring Girl*, il n'est pas question de repentir. Moll est une dévoyée militante, plus soucieuse de cultiver son propre mythe que d'animer une action assez mince. Moll se borne en effet à simuler une liaison scandaleuse avec un certain Sébastien pour que le père de ce dernier, vieillard cupide, accepte comme un moindre mal un mariage avec une autre jeune fille, sans dot. Moll, saisie dans ses rapports avec la pègre, déchaîne les rires non pas tant par le spectacle d'une vie sexuelle débridée que par l'usurpation d'un vêtement masculin. Porter des "breeches" est à l'époque une démarche subversive, dénoncée en tant que "role-transgression" dans tous les "paper-war pamphlets", et condamnée officiellement - ce qui ne manquera pas de surprendre - par Jacques 1^{er}, le roi homosexuel. Middleton, qui signe la Préface, souligne le côté inouï : "Venus being a woman passes through the play in doublet and breeches..." ("To the comick Play-readers", *Works*, III,ii). Lisa Jardine, très représentative du "feminist criticism" le plus récent, a commenté la pièce en ces termes :

"*The Roaring Girl* is tightly bound in with the period's anxiety about dress and degree ... The play has been advanced as evidence of a real vogue for male attire amongst avant-garde and "liberated" women of the early XVIIth Century. That is to say, it has been used to support the view that a significant element in the female population broke sufficiently with female conventions to adopt male dress and behaviour, live independently, and march men blow for blow. Mary Frith ... did actually exist. In fact, however, the transgression of roles which the play exposes is elaborately stylised, and is couched in the terms of the dress-code" (4).

Cette Moll, qui commande au tailleur "a Dutch slop and a French doublet", peut parler parce qu'elle sait guerroyer. Dans une société dominée par les hommes, elle impose le silence à la pointe de son épée :

seul moyen pour elle de prononcer sa grande tirade (III.i) qui est défense des prostituées. Souvenons-nous toutefois que Mary Frith, la vraie Moll Cut-purse, dut s'humilier à Paul's Cross en 1612.

Essayons maintenant de reconstruire le débat idéologique sous-jacent aux quatre pièces, même si la loi du genre - l'absence de toute "authorial voice" - rend la tâche difficile. L'étude des scènes majeures suggère que la prostituée jacobéenne est au ban de la société, bien que le concept même de concentration urbaine rende ses activités inévitables et bien que le poison de son corps soit décrit comme exsudat fétide de la "City". Marston laisse au jeune Puritain Malheureux le soin de condamner le commerce de la chair au plan théologique : "the strongest argument that speaks/Against the soul's eternity is lust" (I.i.88-8, *FJCC*, 39). Quant à Dekker le moraliste, on peut supposer qu'il s'exprime par la voix d'Hippolito à l'Acte II sc.i de *The Honest Whore. Part I*. Or, dans la grande tirade accordée au jeune Comte, rhétorique et images procèdent d'une haine et d'un mépris sans doute partagés par les contemporains. Le réquisitoire porte sur les points suivants : les rapports sexuels vénaux sont contre nature ("y're as base as any beast that beares/Your body is ee'n hirde", 355-6, *Works*, II, 54) et les étreintes monnayées sont mensonge, parodie hideuse de l'amour vrai - d'où le bestiaire - codé négativement - utilisé pour les comparaisons ("A toad's happier than a whore" ; "Like Bears and Apes, y're bayted and shew tricks/ For money", 360-70, *Works*, II, 54-5) ; la courtisane est rongée par la maladie : incapable de transmettre la vie, elle ne peut transmettre que la mort ; la prostitution est le mal à l'état pur, d'où les figures iconiques qui prolifèrent dans le texte, celles du Maure, du Tartare, du Juif ; l'idée qu'un corps de femme puisse être désacralisé par un si grand nombre est révoltante, d'où les images, baroques par l'exagération, de béance et de capacité d'accueil monstrueuse :

A harlot is like Dunkirke, true to none,
Swallowes both English, Spanish, fulsome Dutch
Blacke-beard Italian, last of all the French
.....
When severall Nations have gone over her
.....
..... for her body
Its like the common shoare, that still receives
All the townes filth... (324-6, 353-5, 387, *Works*, II,
53-4).

La diatribe d'Hippolito est féroce, et pourtant, dans l'ensemble thématiquement cohérent constitué par *The Dutch Courtesan* et *The Honest Whore* en deux parties, l'*ethos* est fait d'ambivalence, d'ambiguïté - et cela parce que la condamnation de la prostitution n'exclut pas - bien au contraire - un sens aigu des services rendus. Chez Marston, Freevil bénéficie d'une telle centralité que son discours, même humoristique, ne peut être pris à la légère. Or ce Freevil, qui annonce les roués des comédies de la Restauration, éclaire par une boutade la fonction régulatrice des lieux de la honte :

"I would have married men love the stews, as Englishmen loved the Low Countries ; wish war should be maintain'd there, lest it should come to their own doors" (*DC*, I.i. 67-9, *FJCC*, 39).

Interprétons : pour qu'un homme bien né puisse vivre en paix avec la riche héritière à qui il a donné son nom, il faut un exutoire, même sordide, à sa sexualité. Pour que Freevil soit heureux auprès de Béatrice, il faut que Franceschina lui vende des étreintes clandestines. Sûr de sa morale - qui peut nous paraître nauséabonde - le manipulateur de l'action justifie le commerce de la chair. Son analyse cynique s'applique à une société où tout se vend - la "acquisitive society" dont L.C. Knights a si bien étudié les rouages dans *Drama and Society in the Age of Jonson* (5). Ainsi dit Freevil :

"They sell their bodies ; do not better persons sell their souls ? Nay, since all things have been sold - honours, justice, faith, even God himself" (*DC*, I.i. 124-6, *Works*, II, 4).

On croirait entendre Mosca ou Volpone, dans la comédie de Ben Jonson. Freevil va même jusqu'à se féliciter d'avoir connu le péché - condition requise pour parvenir à une forme de sagesse dans un milieu qui a perdu ses valeurs spirituelles - car tel est le regard que Marston porte sur le monde. D'où le parcours initiatique que Freevil, thérapeute pragmatique, sans idéal, sans illusions, impose au naïf Malheureux, dont la chasteté est objet de ridicule. Manifestement Middleton, à qui on attribue l'idée directrice de *The Roaring Girl*, refusa les postulats de la Cité - système clos fonctionnant selon ses propres lois, toutes dictées par les hommes. Par l'écriture, sinon par le militantisme, il refusa l'image que les autres dramaturges renvoyaient à un public ravi de cette complicité. Par le truchement de Moll, il dénonça ce que Margot Heineman, dans un ouvrage intitulé *Puritanism and Theatre* (6), appelle le *double standard* - c'est-à-dire le recours à des critères d'appréciation différents selon le sexe, attitude que les prédicateurs Nonconformistes commençaient du reste à condamner publiquement. Moll crie son indignation dans les tavernes de Bankside recréées à la scène ; championne pittoresque d'une cause féministe à ses débuts, elle plaide pour toutes les infortunées acculées à la prostitution par la misère - tare d'une société où le capitalisme se développe de façon anarchique - et aussi par l'hypocrisie masculine. En visant un certain Laxton, Moll vise tous les hommes qui traitent les femmes comme une marchandise :

..... th'art one of those
That thinks each woman thy fond flexible whore
If she but cast a liberall eye upon thee
.....
How many of our sex, by such as thou
Have their good thoughts paid with a blasted name
That never deserved loosly or did trip
In path of whoredome
.....
In thee I defye all men, their worst hates

And their best flatteries, all their golden witchcrafts
With which they entangle the poore spirits of fooles,
Distressed nedlewomen, and trade-fallen wives (*RG*, III.i.
68-91, *Works*, III, 49).

Certes Freevil, parlant pour Marston, s'était vanté d'avoir saisi les composantes socio-économiques du phénomène prostitution, disant à l'Acte I sc. i de la *Dutch Courtesan* :

"A poor decayed mechanical man's wife, her husband is laid up ; may not she lawfully be laid down, when her husband's only rising is by his wife's falling ? A captain's wife wants means ; her commander lies in open fields abroad ; may not she be in civil arms at home ? A waiting gentlewoman that had wont to take say to her lady, miscarries or so : the Court misfortune throws her down, may not the City courtesy take her up ?" (102-8, *FJCC*, 46).

Mais la complaisance avec laquelle le personnage énumère les groupes féminins les plus vulnérables, dans ce qui n'est finalement qu'un exercice de style, avec effets de symétrie, jeux de mots et surtout sous-entendus salaces, est incompatible avec une véritable prise de conscience de l'injustice. Ce qui est confirmé par la diégèse, lorsque Freevil, ancien amant de Franceschina, livre cette dernière au châtement avec désinvolture, voire avec cruauté, dans une scène qui se veut comique. Concluons que Marston choisit son camp : il blanchit les clients des maisons du péché, tandis qu'il accable les pourvoyeuses de plaisir. Dekker n'est guère plus équitable, qui fait apparaître la responsabilité de Matheo - premier séducteur - dans la dégradation de Belafont mais qui glisse sur cet aspect et refuse de l'exploiter dans sa stratégie du pathétique. Pour lui, seul le remords est valorisé et pris en compte. Middleton fut donc novateur, presque "moderne" dans ses options et dans le discours qu'il prête à ses personnages - ce que souligne Margot Heinemann (ouvrage cité) en ces termes :

"In treating prostitution as no better and no worse than property marriages entered without love for material ends, Middleton boldly anticipates Gay and Brecht" (7).

Avant d'en terminer avec les nuances idéologiques qui s'expriment dans mon corpus, je me reporterai à l'ouvrage d'Elizabeth Howe, *The First English Actresses*, paru en 1992. L'auteur y procède par mises en perspective successives, dont l'une donne un supplément de sens à l'initiative d'Aphra Behn, révisant *The Dutch courtesan* en 1680 (nouveau titre : *The Revenger*) et imposant son point de vue sur la marginalisation de pécheresses/victimes par la société. E. Howe écrit :

"We have no record of how *The Revenger* was received, and it is not a particularly good play, but the performance of its leading characters must have been successful, since both Aphra Behn and other comic dramatists went on to create more variations on (the prostitute) or suffering

mistress... In this way a new sequence of comedies was born... The aim of Aphra Behn had been to create sympathy for an essentially noble female who becomes the prey of a libertine" (8).

Nos pièces jacobéennes, autour des "city-whores" ou "city-bawds" qu'on fouette à "Paul's Cross" ou qu'on envoie à Bridewell, dans les charrettes de l'ignominie, pour la plus grande joie du public, correspondent donc à un moment historique bien défini. Après quoi le chauvinisme masculin dut trouver d'autres modalités d'expression.

On ne peut pourtant tourner la page sans vérifier la spécificité des "City-comedies" dans un domaine autre que celui de l'idéologie. En effet les pièces de mon corpus, dont trois portent une double signature, se signalent en tant que **groupe** par l'écriture, où s'abolissent les caractéristiques individuelles dans le fond de la collaboration. Cette écriture m'intéresse sous deux aspects : parce qu'elle répond aux exigences de la période et parce qu'elle est écriture exclusivement masculine, les Marston, Middleton, Dekker, solidaires des éléments les plus virils de la "City", n'ayant jamais eu à subir la concurrence d'une potentielle Aphra Behn. C'est dire que les images qui se bousculent dans le texte ne peuvent que révéler le subconscient de l'individu mâle, et ses réactions les plus intimes face à la figure féminine des bas-fonds, à la fois désirable et maudite, dans un environnement urbain donné. Dans la prose, largement préférée au vers blanc, c'est encore l'exubérance élisabéthaine - celle d'un Falstaff - qui se manifeste. Comme leurs aînés de la génération précédente, comme Th. Nashe par exemple, nos dramaturges puisent dans les ressources de la langue populaire et s'enrichissent - si l'on peut dire - au contact de l'Aretin, l'italien à la mode, maître en obscénité. Pour désigner les Franceschina et autres, les synonymes sont nombreux ; si "harlot", "struppet", "whore", "courtezan", "punk", "quean", sont les plus courants, on y ajoute volontiers "aunt", "polecat", "cockatrice", (comme le basilic, dont le regard tue), ou "short-heel" (personne qu'on peut basculer facilement)... Les insultes fleurissent. Dans ce "low-comic mode", elles sont censées provoquer le rire par la fertilité d'esprit que l'auteur délègue à son personnage. Par ailleurs, dans ce contexte de relations sexuelles vulgaires, dégradées, régies par de viles transactions fondées sur l'agressivité et le mépris réciproques, ces insultes sont substitut à la violence physique, à la vengeance meurtrière, à la torture punitive que chaque partenaire rêve de voir infliger à l'autre tout en consommant ce que les gens des taverne appellent le "belly-act". Les invectives, par lesquelles on souhaite atteindre l'être humain dans son intégrité physique, ont pour support des images récurrentes, qui avilissent et permettent un écartèlement métaphorique, et qui, au plan formel, se constituent en réseaux selon des associations privilégiées. Prérrogative masculine, vision obsessionnelle : le corps de la prostituée, qu'on veut désacraliser par ce viol verbal - seul autorisé à la scène - devient chair dépecée - "flesh", "meat", souvent "mutton" - exposée à l'étal des bouchers, l'appétit sexuel étant, dans tous les cas, assimilé au besoin de nourriture. Ainsi conversent Lodovico et Bots le proxénète dans *The Honest Whore II* :

Lodovico. What flesh have you at home ?

Bots. We have meats of all sorts of dressing ; we have stew'd meat for your Frenchmen, pretty light picking meat for your Italian, and that which is rotten roasted, for your Don Spaniards'' (III.iii.8-12, *Works*, II, 177).

Aux personnages féminins on prête le même mode d'expression - par une stratégie qui verrouille la domination du sexe fort, cynique et blasé. C'est ainsi que Bellafont d'avant la conversion décrit son client :

''sweete Oliver, will eate Mutton till he be ready to burst''
(*HW*, II.i.17-9, *Works*, II, 46),

et que la Mistress Openwork de *The Roaring Girl* se plaint des incartades de son mari :

''he feedes upon stale mutton abroad, having better and fresher at home'' (III.ii.169-70, *Works*, III, 54).

Cette chair - ''flesh'' ou ''meat'' - omniprésente dans les métonymies imposées par les hommes, est aussi chair saisie dans sa finitude, vouée à la pourriture et à la décomposition. Car la terreur - masculine - des maladies vénériennes affleure dans les boutades et plaisanteries. Freevil parle pour tous les habitués des bouges, disant de Franceschina :

''she is an arrant strumpet, and a strumpet is a serpigo, venom'd gonorrhy to man'' (*DC*, II.i.131-2, *FJCC*, 52).

Il est dit à propos de Moll Cut-purse :

''All the diseases of sixteen hospitals boyle her'' (*RG* V.i.279, *Works*, III, 89)

et Hippolito résume la carrière d'une courtisane célèbre en un raccourci terrifiant, version jacobéenne d'un *memento mori* porteur d'angoisse :

The fayrest and most famous Courtezan
Whose flesh was dear'st
..... Yet
Diseases suckt her marrow. (*HW I*, II.i.375-382, *Works*, II, 55).

La chaîne associative nourriture sexualité/maladie/mort est créée, donnant au texte sa spécificité, et ce glissement d'un thème à l'autre, par le truchement des images, avec juxtaposition d'objets hétéroclites, constitue, selon le critique Neil Rhodes (9), l'essence même du grotesque, mode littéraire par lequel on tient l'angoisse à distance par l'universelle dérision.

Je pense avoir situé les Franceschina, Bellafont et Moll Cutpurse dans l'imaginaire jacobéen. Essentielle à la triade ''bawd-pimp-whore'', qui commercialise la sexualité en une période de dérèglement des

mœurs, dans une ville cosmopolite et sans garde-fous, la prostituée, marginalisée mais pleine de fascination, éveille des désirs et cristallise des fantasmes. Portée à la scène, et grâce à une double distanciation, celle du théâtre et celle du comique, elle aide des hommes - qui la méprisent, et qui constituent la majeure partie du public - à exorciser leurs frayeurs et l'angoisse de leur condition mortelle dans un vaste éclat de rire et dans un débordement de vulgarité. La Bellafont première manière, révélée dans le désordre de ses jupons, avec son acolyte Roger, sa panoplie de fers à friser, son arsenal de cosmétiques et son langage ordurier, provoque l'hilarité et occulte la crainte des fins dernières. Mais l'avertissement des Puritains, influents eux aussi dans la "City", trouble la fête : "Diseases suckt her marrow" reste le message.

Simone DORANGEON
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

Les pièces du corpus ont été étudiées dans les éditions suivantes :

Marston R., *The Dutch Courtesan*

dans

Four Jacobean City Comedies, ed. G. Salgado, Harmondsworth :

Penguin Books 1975

abréviation utilisée : *FJCC*

Dekker Th. et Middleton Th., *The Honest Whore, Part I et Part II*

dans

The Dramatic Works of Thomas Dekker, ed. F. Bowers, Cambridge

pour les deux pièces : Vol. II, 1955

abréviation utilisée : *Works*, II

Dekker Th. et Middleton Th., *The Roaring Girl*

dans

The Dramatic Works of Thomas Dekker, Vol. III

abréviation utilisée : *Works*, III.

(1) *Elizabethan Grotesque*, London, 1980.

(2) *Jacobean City Comedy*, London : Methuen, 1980 (first pub. 1968).

(3) Chronologie établie à partir des renseignements fournis par M.T. Jones-Davies dans *Dekker. Un Peintre de la vie londonienne*, Paris : Didier, 1958, pp. 368-71 ; 386-8.

(4) *Still Harping on Daughters : Women and Drama in the Age of Shakespeare*, New York : Columbia Univ. Press, 1989 (first edition 1983), p. 159. Le problème du vêtement est plus particulièrement traité dans le Chapitre intitulé "Dress Codes, Sumptuous law and "natural order".

(5) *Drama and Society in the Age of Jonson*, Harmondsworth : Penguin Books, 1962 (first pub. 1937).

(6) *Puritanism and Theatre*, Cambridge Univ. Press, 1980.

(7) *Puritanism and Theatre*, p. 99.

(8) *The First English Actresses : Women and Drama 1660-1700*, Cambridge Univ. Press, 1992, p. 133.

(9) Dans *Elizabethan Grotesque*, London, 1980.

ROXANA :

UNE FEMME PERDUE POUR LES HOMMES ?

Publié en 1724, soit deux ans après *Moll Flanders*, *Roxana* met en scène une pécheresse dont les fautes respectent une certaine unité de genre, puisque la prostitution est le péché qui donne forme aux péripéties de l'héroïne comme au mouvement du récit, contrairement à *Moll Flanders* qui excellait dans les délits les plus divers. Cette concentration sur un péché souligne l'importance de l'individu dans son choix de liberté. En effet, Roxana présente moins la destruction de l'individu par une société corrompue ou injuste que le contrôle de l'individu cherche à exercer sur l'autre. Pour reprendre les termes de Richetti (1) il y a conversion, c'est-à-dire échange de positions sociales et de valeurs qui s'écrit dans le vocabulaire du roman bourgeois de l'époque, un vocabulaire très commercial et qui s'inscrit dans une forme de comptes rendus par une narratrice omnisciente qui tente de se racheter par la narration de ses péchés passés. De fait, sous une proclamation d'honnêteté se dessine le véritable enjeu de l'écriture qui est de contrôler le lecteur comme l'héroïne ou la prostituée contrôle les hommes.

Un roman sur la prostitution et l'échange

Mise en place

La mise en place du thème de l'échange s'amorce dès la présentation historique de l'héroïne comme émigrée huguenote. Le manque de stabilité annoncé par le contexte politique et religieux se traduit dans une réalité dont la complexité est suggérée plus que développée : en effet, certains utilisent l'excuse religieuse à des fins économiques personnelles comme la narratrice le souligne, faisant bénéficier le lecteur d'une information interne à la communauté des huguenots, indiquant ainsi qu'il existe plusieurs niveaux de compréhension des faits (2).

Cette instabilité se confirme avec la description du statut de la femme mariée qui perd tout contrôle de sa fortune, et donc de sa destinée, au profit du mari. La mise en scène du mari idiot dans le roman accentue la démonstration chère à l'auteur et se répète à travers l'exemple de la veuve Quaker, autre victime abandonnée par celui qui aurait dû la protéger. La nécessité de réformer les lois du mariage est clairement perçue et deux tentatives de solution proposées. La vision du dix-huitième siècle se dessine dans la proposition de contrat faite tour à tour par deux personnages éclairés et bien sûr marchands de leur état. Cependant les deux marchands se trompent sur les prémisses et échouent. La prostitution se trouve ainsi établie par ceux mêmes qui tentent de résoudre le problème social.

Ces personnages présentés avec bienveillance par la narratrice repentante soulignent par contraste la corruption de la société à laquelle ils essaient de soustraire leur vie privée. La vie sociale met en scène principalement la noblesse, ici caractérisée par son libertinage, le roi lui-même donnant l'exemple d'une vie dissolue (3). Or ce libertinage

annonce non seulement le déclin moral de la société, mais il constitue un danger réel pour l'organisation hiérarchique sur laquelle repose la structure sociale : "That I should be caress'd by a Prince, for the Honour of having the scandalous Use of my Prostituted Body, common before to his Inferiours" (4).

L'ascension sociale de Roxana ne peut se dissocier du déclin moral de la classe dominante et le paradoxe prend tout son sens lorsque la faveur du roi lui donne le statut de "Common Whore". Sa plus valorisante aventure détruit donc toute sa valeur.

Cependant le roman de Defoe est antérieur aux récits de réforme sociale qui marqueront la deuxième moitié du siècle. Il signale une décadence morale mais ne tire pas encore de conséquences politiques de ses observations. De façon significative, l'auteur comme sa narratrice se tourne vers un passé historique faussement glorieux, la Restauration, et non vers un avenir qui promettrait des réformes.

La carrière de Roxana commence par nécessité (5), continue par avarice (6), mais conduit à une disparition du sens des valeurs. L'héroïne se pose la question essentielle : "What was I a Whore for now ?" (7), question reprise par la narratrice afin de souligner l'identité entre narratrice et héroïne. La seule réponse satisfaisante pour échapper à l'auto-condamnation est de rejeter la responsabilité sur une force supérieure, le diable (8). Cette faiblesse persiste jusqu'à la fin puisque le dernier mariage est consenti par attrait du titre de noblesse acheté pour l'occasion.

Pour renforcer la dégénérescence de la prostituée éhontée le récit met en scène une altération des sentiments maternels (9).

L'enchaînement tragique explique le renversement de situation final et jette le doute sur la sincérité du repentir qui se manifeste trop tard, plus comme une souffrance due à la dureté du châtiment qu'à la juste perception morale du mal. En soulignant les diverses étapes du déclin et les occasions rejetées de renoncer au péché, l'auteur par la voix de sa narratrice, désigne le danger du premier pas qui crée une fatalité. La métaphore de l'appétit insatiable donne une puissance naturelle au processus et donne au texte la force d'une vision moraliste de la condition humaine : "I say, I cou'd not but reflect upon the Brutality and Blindness of Mankind ; that because Nature had given me a good Skin, and some agreeable Features, should suffer that Beauty to be a Bait to Appetite, as to do such sordid, unaccountable things, to obtain the Possession of it" (10).

Les deux aspects de la critique morale et sociale se retrouvent dans l'attitude face aux enfants qui permet également de distinguer le récit de la traditionnelle romance : "I got all my Money in my Pocket, and a Bastard in my Belly..." (11). La prostitution confirmée par la maternité illégitime fonctionne comme principe moteur de l'intrigue et de l'écriture.

En quoi consiste l'échange

Tout d'abord la prostitution est présentée comme forme illégale du mariage. Le premier amant insiste sur le parallèle en réutilisant le vocabulaire traditionnel de "wedding-supper" et wedding-night", deux images qui soulignent la métaphore de l'appétit. Le texte laisse une grande place aux suggestions sur la vie sexuelle qui remplace le devoir conjugal. Cependant la notion d'échange à un certain degré d'égalité équilibre, au niveau des apparences, l'amoralité du procédé : "You may certainly take one another fairly" (12). Il s'agit de rétablir un déséquilibre anormal par le moyen d'un contrat où chacun apporte ce qui manque à l'autre. La simplification de l'argumentation morale par Amy tient du sophisme : "else 'tis in the Power of a Whore, after she has jilted and abandond'd her Husband, to confine him from the Pleasure as well as Convinience of a Woman all Days of his Life, which wou'd be very unreasonable ; not tollerable to all People ; and the like on your side, Madam" (13).

Cette argumentation se dénonce également comme parodie de raisonnement tout comme la négociation entre le propriétaire et l'héroïne se révèle comme une parodie de négociation du contrat de mariage.

L'abondance des papiers faussement officiels et donc sans valeur, la multiplication des promesses et l'établissement d'une rente soulignent les points communs. L'insistance sur le caractère substantiel des promesses suggère que la parodie n'est pas inférieure au modèle : "He had been courting me some time, by the best of Courtship, viz. doing Acts of Kindness to me ; and that he had given Testimonies of his sincere Affection to me, by Deeds, not by flattering Trifles, and the usual Courtship of Words, which were often found to have very little Meaning ; that he took me not as a Mistress, but as his wife" (14).

Ce discours lui-même souligne ses faiblesses puisque les mots sont dépourvus de sens. Par contre il se démarque des récits romancés accordant aux mots et aux sentiments une valeur démesurée. Le discours est complété par l'image de la prostituée recevant ses émoluments (15).

Un nouveau paradoxe caractérise le récit, la prostitution n'est jamais plus apparente que lorsqu'on la nie. Le masque n'opère pas, sauf si l'on accepte délibérément des règles fausses. La narratrice et l'héroïne ont conscience de cette ambiguïté morale : "And thus in Gratitude for the Favours I receiv'd from a Man, was all Sence of Religion, and Duty to God, all regard to Virtue and Honour, given up at once, and we were to call one another Man and Wife, who, in the Sence of the Law, both of God, and our Country, were no more than two Adulterers, in short, a Whore and a Rogue" (16). Le parallèle entre religion et société se retrouve désigné par l'échange des noms qui va devenir un trait marquant du texte dans son ensemble.

Même lorsque le parallèle avec le mariage disparaît, la négociation demeure soulignant que c'est l'échange qui importe au-delà des

sentiments. Il s'agit cependant d'un commerce qui transgresse les lois religieuses et civiles et que l'on ne peut donc séparer de la menace du châtement. Aussi doit-il s'analyser dans sa totalité en tant qu'échange visible masquant un échange réel plus complexe.

L'échange de commodités tel que l'a défini Amy dans la parodie du mariage se complique en fait dès qu'il est décrit comme la satisfaction des désirs réciproques, car ceux-ci ne sont pas toujours avoués. Le désir sexuel de l'homme fait souvent écho à la vanité de la femme, ainsi le prince pour séduire Roxana la mène-t-il devant le miroir dans lequel elle contemple sa propre image. Cette mise en scène de la séduction insiste sur la culpabilité de l'héroïne, victime de sa propre vanité plus que de l'amour du prince, aggravant le péché de connotations libertines. En admirant l'image irréaliste, l'héroïne franchit la barrière du rêve et son aventure s'installe alors hors des limites sociales imposées dans le réel, l'écriture présente cette transgression. Mais le libertinage, qui caractérise les chroniques scandaleuses alors à la mode, se situe plus du côté masculin de l'intrigue que du côté de l'héroïne dont la vanité s'exprime surtout en termes de réussite économique. La contemplation de son corps est la contemplation de son outil de travail (17).

Plus le libertinage de l'amant s'affirme, l'héroïne s'installe dans une maison close à la société, plus l'accumulation de biens matériels répond à la satisfaction des désirs physiques : "I made no Scruple of the Confinement, and told *his Highness*, no place could be a Confinement, where I had such a visitor (...) and that Fortnight he stay'd wholly with me, and never went out of my Door" (18). Les italiques sur "*His Highness*" suggèrent un doute sur sa supériorité et sur la possession de son indépendance, c'est lui qui se retrouve prisonnier de la prostituée et de ses désirs : "Never Woman, in such a Station, liv'd a Fortnight so compleat a fulness of Humane Delight ; for to have the entire Possession of one of the most accomplish'd Princes in the World" (19). La corruption des valeurs religieuses se lit à travers l'utilisation abusive du vocabulaire : "As the Prince was the only Deity I worshipp'd, so I was really his Idol ; and however it was with his Princess, I assure you, his other Mistresses found a sensible Difference ; and tho' they could never find me out, yet I had good Intelligence, that they guess'd very well, that their Lord had got some new Favourite that robb'd them of his company" (20). La prostitution devient une forme abusive de pouvoir.

Les Comptes

La vanité s'exprime alors également dans le domaine de la relation à l'autre. Le désir que l'héroïne cherche à satisfaire est celui de la domination ; l'ascension sociale devient donc un élément central de la réussite. De façon significative l'apogée de la carrière de Roxana se déroule à la cour, ou plus exactement en marge de la cour car l'héroïne domine sans s'impliquer : "I was now in my Element ; and I was as much talk'd of as any-body cou'd desire, and I did not doubt but something or other wou'd come of it" (21).

Nouveau paradoxe, la réussite de Roxana s'exprime dans la réification du sujet qui devient objet du discours. Cet échange de position souligne l'enjeu de l'écriture autobiographique : la narratrice de par son entreprise confère à l'histoire de Roxana un statut d'histoire extraordinaire. Le texte met en scène cette transposition dans un paragraphe écrit à la troisième personne : "There is a Scene which came in here, which I must cover from humane Eyes or Ears ; for three Years and about a Month, *Roxana* liv'd retir'd, having been oblig'd to make an Excursion, in a Manner, and with a Person, which duty, and private Vows, obliges her not to reveal, at least, not yet" (22). Enfermée dans le récit elle transcende l'existence du moment, le compte-rendu prend alors l'importance d'un acte de naissance pour un personnage indépendant et libre, on s'achemine vers l'identité entre l'héroïne et le roman.

Le bilan de la carrière de Roxana-prostituée souligne le danger de réification perceptible mais dépassé au niveau de l'écriture. De son intrigue glorieuse avec le roi, elle sort ternie comme une vieille pièce d'argenterie (23). Son apparence ne fait que refléter un état d'esprit qui souffre d'un mode de vie amoral. Au fur et à mesure de ses intrigues, l'héroïne perd son enthousiasme et ne goûte plus les joies du libertinage. Le plaisir libertin laisse place au plaisir de la négociation et de l'avarice : "Then he turn'd his Discourse to the Subject of Love ; a Point so ridiculous to me, without the main thing, I mean the Money, that I had no Patience to hear him make so long a Story of it" (24). Une fois de plus, l'héroïne se démarque du modèle de l'héroïne des romances et la narratrice attire l'attention sur la nature du discours.

Aussi le lecteur, invité à lire le texte avec une attention particulière, perçoit-il le passage à un genre différent symbolisé par la transformation même de l'héroïne : "Now I was become from a Lady of Pleasure, a Woman of Business, and of great Business too, I assure you" (25). Le dialogue amoureux laisse place à une parodie du contrat d'honneur : "I was handsomely attacked by a Person of Honour, and (which recomanded him particularly to me) a Person of a very great Estate ; he made a long Introduction to me on the Subject of my Wealth" (26). Le thème de l'honneur est même inversé dans l'image de l'amour chevaleresque (défendu de façon caricaturale par un marchand) remercié par la main d'une dulcinée vieillie et impure. La quête avait commencé par ce qui aurait dû rester inaccessible : les faveurs de la dame. Mais les temps ont changé et les valeurs aussi : "Knigh-Erantry is over, Women are not so hard to come at, that Men should not be able to please themselves without running from one Kingdom to another" (27).

Ayant rejeté les modèles littéraires les uns après les autres, la narratrice donne à son récit une forme de livre de comptes où la précision fonctionne comme effet de réel. Cette forme renforce le but moral de l'auteur en prétendant démontrer de façon mathématique qu'une existence de péchés ne peut mener qu'à la ruine : image utilisée en fin de roman. Il y a complète adéquation entre le champ sémantique et lexical, la narratrice clame sa responsabilité et l'héroïne affirme la conscience de ses actes.

Une héroïne/narratrice qui essaie de se racheter par la narration.

Une narratrice qui rend compte d'une héroïne

Le choix du compte-rendu d'une existence implique des contraintes au niveau de l'écriture sur lesquelles la narratrice insiste dès le début de son entreprise : "Before I proceed in the History of the Marry'd Part of my Life, you must allow me to give as impartial an Account of my Husband, as I have done of myself" (28).

L'impartialité annoncée désigne le paradoxe du discours à la première personne qui se prétend impartial et qui est nécessairement partiel. Ici le dédoublement avec Amy permet d'élargir le champ d'information, en principe, mais le texte souligne le caractère douteux de toute narration ; surtout à la première personne.

Tout d'abord la narratrice met en scène l'héroïne dans un rôle de narratrice racontant son histoire et choisissant de la simplifier (29). Ensuite le récit du mari à Amy sur sa vie depuis qu'il a abandonné sa femme représente une mise en scène positive de soi pour obtenir l'aumône. Cette version émouvante atteint presque son but mais est finalement démentie par les vérifications opérées par la méfiante Amy auprès de témoins. Le lecteur se voit ainsi informé des dangers que lui-même court à prêter confiance à la narration autobiographique.

Plus tard, Amy utilise le mensonge pour encourager sa maîtresse à se remarier, prétendant savoir que son mari est décédé, cherchant à intervenir dans le déroulement de l'intrigue. Elle met également en scène les malheurs de sa maîtresse afin d'émouvoir celui qui a cherché à la tromper.

Le thème du mensonge est donc développé comme commentaire sur la constitution du discours. Le discrédit est ainsi jeté sur l'ensemble de la narration qui elle-même contient plusieurs exemples de discours intéressés : le Juif qui tente de s'appropriier les bijoux fonde son argumentation sur le même principe que Amy ; il utilise une part de vérité déformée pour reconstituer une histoire totalement fausse.

Le risque de faire un contresens sur les actions et les motivations des autres personnages marque les limites d'un narrateur qui, malgré qu'il en ait, n'est pas omniscient et dont le jugement est handicapé par ses propres fautes. Ainsi l'héroïne ne conçoit le proposition en mariage de l'honnête marchand que comme manœuvre pour accaparer sa fortune, car elle-même ne raisonne que comme une avare (30).

Un récit totalement impartial supposerait également une narration exhaustive des faits, or cela serait interminable et la narratrice rappelle régulièrement qu'elle est obligée d'opérer un choix correspondant au but qu'elle s'est fixé *a priori* (31). Une certaine unité de genre semble suggérée ; ainsi un récit de voyage dévierait l'attention du lecteur, mais la narratrice se réserve la possibilité de narrer ces événements à un autre moment, insistant ainsi sur sa position de force. Elle manipule le lecteur dans sa compréhension des faits et dans son plaisir de lire.

La narration ne suit pas un ordre chronologique puisque la narratrice contrôle l'effet produit. Les analepses permettent de souligner des parallèles, de mettre en évidence les causes, d'éclairer les situations. Le but pédagogique du récit énoncé en début de volume impose donc certaines structures. "I must now go back to another Scene, and join it to this End of my Story, which will compleat all my concern with *England*, at least, all that I shall bring into this Account" (32). Surtout, la narratrice souligne son pouvoir et désigne la structure du texte comme élément primordial dans la compréhension. L'écriture prime sur l'intrigue, les italiques ravivent le doute, l'impartialité clamée précédemment est niée.

Les prolepses entretiennent le suspense et le plaisir de la lecture ; elles soulignent aussi la fatalité, liant les épisodes et dévoilant l'ironie dramatique. "I learnt the *Turkish* Language ; their Way of Dressing, and Dancing, and some *Turkish*, or rather *Moorish* Songs, of which I made Use, to my Advantage, on an extraordinary Occasion, some Years after, as you shall hear in its Place" (33). La narratrice n'annonce pas que c'est aussi ce qui la perdra en révélant son identité à sa fille. Mais le lecteur se souviendra d'avoir été mystifié d'autant plus que la narratrice avouera que sa danse est un artifice français.

Cette manipulation permet de souligner le thème central, créant ainsi des semblants de "touts" : récits à mettre en regard. Le récit de la vie de la prostituée qui perd son sens des valeurs est interrompu par le récit de la vie de la mère qui investit sa fortune pour l'éducation de ses enfants. Aucune réalité n'est simple, le texte rend la complexité que souligne l'impossibilité de tout dire en même temps. Les jeux d'éclairages offrent *a posteriori* une nouvelle interprétation de scènes que le lecteur croyait avoir comprises.

Le désir de clarté sert donc principalement à masquer la manipulation. On assiste à un jeu à travers lequel la narratrice voile puis dévoile son action, dans lequel elle insiste toujours sur sa toute-puissance. La narratrice devient aussi importante dans le récit que l'héroïne, le présent de la narration permet de transcender le passé du récit.

Une reconstruction

La reconstruction se fait à travers une relation directe avec le lecteur souvent interpellé. Souligner le regard vers le passé c'est souligner la différence de position, donc le point de vue nouveau de la narratrice dont elle présente les échos dans le texte. "Crimes, which the more I looked back upon, the more black and horrid they appear'd, effectually drinking up all the Comfort and Satisfaction which I might otherwise have taken in that Part of Life which was still before me" (34). La narratrice ménage dans sa narration des palliers qui permettent d'accentuer le thème du remords. Le choix n'est pas gratuit, il souligne l'écart produit par le temps, l'espace et la situation. Les déménagements successifs dans Londres ou en Europe évoquent des points de vue sociaux et moraux différents et catégorisés. On voit le mot *history* céder la place au mot *story*, l'accumulation de faits que propose

le compte-rendu et qui fonctionne comme effet de réel se dénonce comme fiction de l'histoire.

Les frontières se brouillent, et l'identité entre narratrice et héroïne parfois totale se voile alors derrière la capacité à réfléchir. L'insistance sur l'incapacité ancienne contribue à la réification de l'héroïne : "I have, I confess, wonder'd at the Stupidity that my intellectual Part was under (...) Fumes dozed the Soul" (35). La maîtrise de l'intelligence dont fait preuve la narratrice par rapport à l'héroïne signifie sa victoire finale plus forte que la chute socio-économique.

La mise en abîme de péripéties qui illustrent le débat moral exprimé par l'écriture elle-même confirme que le roman met en scène ce débat. Ainsi la tempête et le naufrage sont des métaphores : "I call'd myself a thousand Fools, for casting myself upon a Life of Scandal and Hazard ; when after the Shipwreck of Vertue, Honour and Principle, and failing at the utmost Risque in the stormy Seas of Crime, and abominable levity, I had a safe Harbour presented, and no Heart to cast-Ancor in it" (36).

Le débat moral se traduit par la fragilité des références lexicales. La construction précise du texte met en valeur l'ambiguïté de vocabulaire qui apparaît dès les premières pages : dans la préface on nous présente un auteur qui affirme rapporter le récit d'un personnage, il s'appelle "relator" puis "writer". Les preuves avancées de l'authenticité du récit sont plus que douteuses, en effet ce n'est pas parce que le début d'une histoire est vraie que tout est vrai, ce n'est pas parce qu'on parle de soi que l'on dit la vérité. "The Foundation of This is laid in Truth of Fact ; and so the Work is not a Story but a History" (37).

Cette incertitude sur le caractère du texte se communique au but poursuivi, et l'auteur joue sur l'ambiguïté pour attirer le lecteur : "In the mean time, the Advantages of the present Work are so great, and the Virtuous Reader has room for so much Improvement, that we make no Question, the Story, however meanly told, will find a Passage to his best Hours ; and be read both with Profit and Delight" (38). Dans la préface de *Moll Flanders*, Defoe ne professait pas une telle confiance dans le lecteur, il s'agit donc d'un élément nouveau et important.

Dans un but moral avoué

La description du mal pour atteindre le bien, "to discourage and expose it", implique de mettre à jour toute l'horreur des actions et de leurs motifs, et de rappeler sans cesse le système de valeurs dans lequel il doit être perçu et jugé. Il est demandé au lecteur d'exercer sa faculté de discernement et de ne pas se laisser séduire par les apparences trompeuses : il y a effort de part et d'autre, échange.

Le développement de l'action joue un rôle prépondérant dans la compréhension morale. il faut donc lire le roman comme un *tout* qui prend son sens *a posteriori*. "The History of this beautiful Lady is to speak for itself" (39). La notion historique insiste sur le mouvement

et le devenir. Cependant la narratrice intervient si souvent dans le récit qu'elle devient personnage à part entière, caractérisé non plus par ses actions mais par son discours, un personnage abstrait, en somme, qui a dépassé les limites imposées par le récit des faits passés pour atteindre une sorte de présent éternel du discours moral et l'intégrer au texte. Son rôle de guide convainc d'autant mieux qu'elle connaît tous les ressorts de l'intrigue et ajoute une caution de réel, évitant le ton du prêche. "She makes frequent Excursions, in a just censuring and condemning her own Practice (...) guides us to just Reflections" (40). L'auteur utilise pour définir cette incursion dans le récit le même terme que pour caractériser les aventures adultères de personnages par ailleurs vertueux, signifiant ainsi la nouveauté de sa démarche et prévenant les reproches qu'on pourrait lui adresser.

Le sermon et les maximes font partie des techniques narratives utilisées, assurant la présence de références morales et religieuses tout en introduisant une psychologie moderne qui dévoile sous les apparences du comportement la complexité mentale de l'individu : "There can be no substantial Satisfaction in a Life of known Wickedness" (41). La vision en profondeur de la narratrice suggère au lecteur de réfléchir sur la valeur des mots qui peuvent masquer une complexité particulière. Le vocabulaire de l'échange et du commerce signifie une transgression de la morale, sans qu'il soit nécessaire de faire une pose dans la narration : "I am not to preach but to relate" (42). Respectant le contrat défini dans la préface, la narratrice éduque en révélant le mal, elle souligne qu'au delà des bénéfices financiers apparents le lecteur doit percevoir un déclin moral tragique : "I receiv'd his Kindness at the dear Expence of Body and Soul, mortgaging Faith, Religion, Conscience and Modesty (...) ruin'd my Soul from a Principle of Gratitude, and gave myself up to the Devil, to shew myself grateful to my Benefactor" (43). Si l'on applique la technique du bilan économique choisi comme principe d'écriture, on constate que les pertes dépassent largement les gains.

La narratrice fait ainsi adopter sa méthode comme grille de lecture, s'imposant comme autorité suprême. Les marques d'humilité qui émaillent le texte renforcent le contraste entre la position d'une héroïne relativement passive et celle de la narratrice qui rachète ses péchés en prenant l'initiative du récit et en rendant service au lecteur. "It was always a Maxim with me, *That Secrets shou'd never be open'd, without evident Utility*" (44). Les scènes décrites servent donc à matérialiser les commentaires moraux de la narratrice puisque la fin prime sur les moyens. Par exemple, la scène au cours de laquelle la maîtresse prostituée Amy signifie au delà de la dépravation, la conscience du péché : "So with my Eyes open and my Conscience awake, I sinned, knowing it to be a Sin (...) I stood by all the time" (45). La répétition de cette scène détruit l'effet de pitié que pourraient provoquer d'autres épisodes ou la fascination que pourrait exercer la courtisane.

L'accumulation de péchés de plus en plus éhontés désigne la forme suprême du péché qui est de perdre le sens de la mesure et de méconnaître la providence divine qui ne cesse d'offrir des occasions de

repentir. L'organisation du récit, pour souligner le naufrage moral et le caractère tragique de cette destinée, donne au roman dans son ensemble le statut moral clamé dans la préface : "I a memorial to all that shall read my Story ; a standing Monument of the Madness and Distraction which Pride and Infatuations from Hell runs us into ; how ill our Passions guide us ; and how dangerously we act, when we follow the Dictates of an ambitious Mind" (46).

Un artifice qui se vend pour le bénéfice moral du lecteur

Une réflexion sur le langage et la norme

Roxana déclara l'identité entre la narratrice et son livre. Le livre-monument donne un statut moral à la narratrice qui rachète la déchéance de l'héroïne sans remettre en cause l'intégrité psychologique du personnage puisqu'une ambition fait place à une autre. Richetti voit dans le sentiment de culpabilité final l'aboutissement logique d'une démarche qui a toujours consisté à chercher une identité singulière et à affirmer le pouvoir du moi. Ayant franchi toutes les barrières sociales et économiques, Roxana, personnage sans cesse en mouvement, ne peut se contenter de son succès et affirme donc son individualité à travers sa conscience de pécheresse (47).

C'est dans l'humilité la plus totale que s'élève finalement Roxana ; ce nouveau paradoxe fait écho aux autres paradoxes de sa destinée et participe à l'effet de confusion. Malgré les multiples protestations de repentir, transparaît une véritable complaisance dans le texte où s'exerce la séduction de Roxana. L'ambiguïté constitue un élément essentiel du livre et le lecteur est invité à réfléchir sur la norme à travers une réflexion sur le langage.

Dès son enfance Roxana parle couramment deux langues, le français et l'anglais, et possède les deux cultures. Elle utilise cette dualité pour tromper les autres personnages, se faisant passer pour Anglaise en France et pour Française en Angleterre. Mais ce qui est considéré comme un atout au niveau de l'intrigue apparaît comme une faiblesse du point de vue de l'auteur qui manipule ses personnages. On retrouve au niveau du langage le manque de stabilité correspondant à sa position sociale d'émigrée et de femme mal mariée. Roxana qui possède tous les atouts naturels choisit toujours de refuser l'intégration, recherchant une forme de domination et d'identité que lui confère la différence. En fait, elle se trompe par présomption, mais aussi par incapacité à se référer à un système fiable. "I am a protestant Whore", déclare-t-elle. Cette citation historique, clin d'œil, révèle également une confusion des catégories qui complète l'allusion à l'amoralité de certains émigrés huguenots. Son éducation, telle qu'elle la résume en début de volume, concerne plus la réussite sociale que la perfection morale. Sa vie en Angleterre repose sur l'échange de biens matériels (48). Les mots "advantage" et "good" désignent avant les valeurs morales que les bénéfices économiques. Le jeu sur le mot "advantage" marque la confusion entre les marchandises, les talents naturels, les profits et l'exploitation dans l'expression "to take advantage". Le glissement du

vocabulaire à connotation religieuse ou morale vers un sens séculier montre que le système de valeurs de toute la société évolue : "But now he put on the Face, not of a Man of Compassion, but of a Man of Friendship and Kindness (...) There's abundance of Charity begins in that Vice" (49). Le glissement devient plus évident encore lorsque les personnages utilisent à dessein un mot à la place d'un autre pour donner à leur choix de vie une apparence de moralité. La femme abandonnée est appelée veuve et peut donc se remarier. Les protagonistes créent une nouvelle réalité correspondant à leurs désirs, niant toute entrave sociale ou morale (50).

Cependant l'abus de langage n'est pas toujours délibéré de la part des protagonistes. On assiste plutôt à une prise de conscience progressive, comme si la narratrice éclaircissait pour elle-même autant que pour le lecteur les dérives de la société dans laquelle elle évolue. Ainsi le mot "satisfaction" varie-t-il d'un sens neutre vers un sens moral ou un sens physique en fonction des circonstances, conférant au texte une ironie certaine. Cet exemple se répète à travers tout le texte comme une série de clins d'œil au lecteur. On note l'ironie dans des expressions que le lecteur ne comprend pas comme les personnages, "He had made me what I was" est censé signifier riche, le lecteur, en accord avec la narratrice, traduit prostituée. Le jeu sur les sens multiples participe donc à une connivence entre lecteur et narratrice au détriment des protagonistes qui semblent soit naïfs soit cyniques.

Au fur et à mesure de la narration se fait sentir le besoin de clarifier le langage et quelques supports apparaissent, rappelant le rôle pédagogique de la narratrice : "as I called it" s'opposant à "as they called it". Mais cela ne suffit pas car il demeure un vide référentiel. "I did not understand what coherence the Words *Honour* and *Obey* had with the liberty of a *Free Woman*" (51). A cette nouvelle liberté que l'héroïne croit avoir gagnée doit correspondre un nouveau langage. "I talk'd a kind of *Amazonian Language*" (52). Le texte met donc bien en scène une déclaration d'indépendance et d'identité singulière au-delà des limites sociales, certes, mais aussi au-delà des limites naturelles. "I would be a *Man-Woman*", un androgyne social car c'est le pouvoir de prendre toutes les décisions concernant son existence que désire Roxana.

Ce désir de transgression, qui se révèle par un détournement du langage, s'effectue dans le récit qui se désigne non seulement comme le lieu de l'échange et de la transgression mais comme une image de cet échange.

Utilisation de la métaphore théâtrale

La fusion du vocabulaire de l'échange et du théâtre montre qu'il y a une mise en scène de l'échange lexical et moral ainsi que mise en scène de soi de la part de la narratrice : "The Scene is laid so near the Place where it was transacted, that it was necessary to conceal the Names and Persons" (53). L'auteur annonce dès la préface sa manipulation d'éléments de réel qui seront mis en relation pour illustrer un échange. Le texte se lit aussi comme une pièce de théâtre puisqu'il est défini

par rapport au genre théâtral de l'époque avant de se démarquer de récits comme ceux des chroniques scandaleuses par exemple.

Le thème du costume souligne l'identité entre le récit et l'héroïne : "If the most diverting Parts of it are not adapted to the Instruction and Improvement of the Reader, the *Relator* says, it must be from the Defect of his Performance ; dressing up the Story in worse Cloaths than the *Lady*, whose Words he speaks, prepared it for the World" (54). Or la description du costume dans le récit se fait à travers deux exemples contrastés, celui de la robe de Quaker dont la sobriété masque le mensonge social et l'hypocrisie religieuse : "There was not a Quaker in the Town look'd less like a Counterfeit than I did" (55). Le masque ne fonctionne que lorsqu'il n'est pas perçu en tant que tel. Ici la narratrice renforce la connivence avec le lecteur qui est invité à observer à travers ses yeux comme s'il appartenait lui-même à l'histoire.

L'autre costume, que chacun perçoit comme un déguisement, est tout aussi trompeur puisqu'il cache une supercherie au deuxième degré : le déguisement turc de Roxana, décoré de faux diamants, est utilisé pour une danse française. Il justifie le titre du roman en suggérant le surnom de Roxana, mais la référence doit se comprendre par rapport au modèle théâtral à nouveau, c'est-à-dire à la sultane de *Bajazet*. Le costume séduisant souligne la réflexion sur le pouvoir, véritable thème du récit mais aussi la réflexion sur le mode tragique.

Le caractère indécent et révélateur de la robe correspond au ton de la confession qui révèle ce que nul ne devrait savoir, qui offre une vue intime non plus du corps mais de l'âme de l'héroïne, comparaison suggérée dans la préface : "not as beautiful as the *Lady* herself is reported to be". Ce déguisement est utilisé comme motif récurrent, il symbolise l'incapacité finale de l'héroïne à maîtriser son destin et à conserver sa pudeur puisqu'il sera cause de la révélation de son identité, puisqu'il est le signe d'un passé faussement glorieux auquel Roxana n'a pas la force morale de renoncer comme elle n'a pas la pudeur de ne pas exposer ce corps dont elle est si fière : "I would have withdrawn, and disrobed, being somewhat too thin in that Dress, unlaced, and open-breasted, as if I had been in my Shift ; but it could not be ;" (56). Une fois la norme transgressée, l'héroïne devient victime des circonstances même si elle est responsable de la mise en place de ces circonstances tout comme la Roxane de Racine.

D'ailleurs les catégories classiques du théâtre opèrent ici comme sur une scène antique. Selon Aristote, les ressorts du théâtre sont la crainte et la pitié, les deux sentiments que la narratrice provoque chez le lecteur, en démontant le processus dont l'héroïne est victime et en insistant sur la menace constante du châtement. La dernière péripétie, introduite après le succès final de Roxana, dramatise la crainte. Le lecteur redoute autant que l'héroïne une éventuelle révélation de la fille qui détruirait tout l'édifice construit par la mère.

La multiplication des péripéties correspond à la nécessité de plaire et de toucher. C'est là que réside le difficile équilibre de l'œuvre.

L'héroïne est décrite sous ses aspects physiques les plus séduisants, les scènes libertines sont largement suggérées, mais sans aucune gratuité. Roxana a conscience du rôle qu'elle doit tenir : "Every-body look'd at me with a kind of Pleasure, which gave me great Advantage too" (57). On retrouve la polysémie du langage à travers le terme "advantage", ainsi que l'identité entre le personnage et le texte. L'action de l'héroïne illustre le fonctionnement du texte : l'absence de fard correspond aux effets de réel, le costume suggère l'artifice littéraire. Le roman comme la femme se situe entre les éléments d'exotisme, l'excès naturel et le code traditionnel : "The Novelty pleas'd, truly, but yet there was something wild and *Bizarre* in it, because they really acted to the Life the barbarous Country whence they came ; but mine had the *French* Behaviour under the *Mahometan* Dress, it was every way as new, and pleas'd much better, indeed" (58).

La narratrice propose une explication du succès du spectacle qui peut s'appliquer au livre lui-même, et qui renvoie au modèle théâtral et au double jeu caractérisé par l'artifice naturel à la nation française. L'allusion à Montesquieu, *Les Lettres Persanes* ont été publiées en 1722, donne au texte le statut de satire et à l'héroïne celui de l'étrangère clairvoyante dont il faut accepter la différence aussi surprenante soit-elle.

Contrôler le lecteur comme la prostituée contrôle l'homme

Séduire le lecteur/spectateur met en œuvre les mêmes ressorts que séduire l'amant. Le tissu du texte est construit avec précision : écho de vocabulaire, de situations, péripéties illustrant les réflexions morales comme dans un jeu de miroirs : "Amy and I canvassed the Business".

Séduire et ne pas lasser en proposant une histoire et des charmes de plus en plus brillants fait écho au modèle des *Mille et Une Nuits* que suggère ce prénom de sultane. L'histoire commence par un péché banal pour se terminer par un destin exceptionnel : "I was Queen of Whores". Les descriptions du vice sont de plus en plus clairement suggérées, les luxe évoque la luxure. Mais le suspense augmente avec la réussite sociale puisque plus grande serait la perte.

L'aventure de la prostituée est complétée par l'aventure de la mère dont le rôle est d'émouvoir là où la femme séduit. Dans l'aventure finale où sont confrontées mère et fille, prostituée et mère, la crainte se dédouble pour le lecteur qui redoute la révélation pour Roxana et la mort pour Susan, qui porte le même prénom que sa mère. Finalement le paroxysme de l'intensité est suggéré et non décrit, il y a dramatisation de la disparition puisque le retrait de Amy suggère l'assassinat de la fille.

Or le meurtre est commis sur un alter ego de la mère par un alter ego de la mère, celle que la narratrice caractérise comme son double : "like Mistress, like Maid" (59). L'évolution du personnage de Amy complète celle de Roxana, son ascension sociale, du rôle de bonne à celui

de confidente, souligne la complicité. Elle accomplit le geste défendu mais reviendra auprès de son amie, suggérant qu'elle lui est plus chère que sa fille. Malgré l'horreur il est impossible de distinguer les deux personnages. Ce jeu du double fonctionne également comme double jeu puisqu'il fait éclater la responsabilité du péché. Amy est présentée comme la tentatrice, celle qui convainc par la parole, le serpent. Au début du récit, Amy n'est qu'un instrument au service de sa maîtresse, l'illustration d'un dévouement aveugle ; petit à petit elle prend des initiatives et finit par dépasser la volonté de sa maîtresse, échappant à tout contrôle, comme la destinée que Roxana s'est créée.

Roxana serait un personnage incomplet sans Amy qui sert de miroir à la transformation fondamentale de "servant" en "agent". En doublant le personnage, l'auteur, paradoxalement, insiste sur la notion de responsabilité. Il établit un contrôle total sur l'action dans le texte et hors texte en doublant l'intensité du mal au lieu de la diviser. Tout est mis en scène : le lecteur ne peut se tourner vers un personnage secondaire qui permettrait d'échapper à la démonstration morale. Le jeu sur un éventuel contraste entre "high and low" est illusoire. Il s'agit d'un jeu/je unique, Amy est "a my" qui lui appartient.

Roxana, à travers sa narration, se perd aux yeux des hommes, affirme qu'elle ne peut appartenir à leur monde, pour mieux les sauver. L'image de la prostituée permet donc une critique morale de la société sous une forme qui échappe au discours moralisateur. Mais elle autorise aussi la mise en scène d'une individualité qui cherche à s'imposer hors des normes "Roxana is nothing less than a presentation of the form of an eighteenth century individualist consciousness as it converts, in Coleridge's phrase, truth into power" (60).

Nicole TERRIEN
Université de Marne La Vallée

NOTES

- (1) *Defoe's Narratives. Situations and Structures ; Roxana : Nature, Knowledge and Power*. John Richetti. Oxford University Press, 1975 : "Defoe's narratives, for their natural tendency as mimic autobiographies is towards the conversion of material and therefore inert facts of a life to the recurring pattern of biography (...) the self finding the "other" which continually threatens and simultaneously defines the self. (...) *Roxana* is nothing less than a presentation of the form of an eighteenth century individualist consciousness as it converts, in Coleridge's words, truth into power".
- (2) *ibid.*, p. 198.
- (3) *Roxana*, Daniel Defoe, 1724, Penguin Books 1985, p. 213 : "If the Sovereign gave himself a Loose, it could not be expected the rest of the Court should be all Saints".
- (4) *ibid.*, p. 110-111.
- (5) *ibid.*, p. 73 "Poverty was my Snare".
- (6) *ibid.*, p. 105-106, la liaison avec le Prince est décrite à travers les listes de cadeaux amassés et l'apparition du vocabulaire du vol et de l'économie.
- (7) *ibid.*, p. 243.
- (8) *ibid.*, p. 244-245 "These were my Baits, these the Chains by which the Devil held me bound ; and which I was indeed, too fast held for any Reasoning that I was Mistress of, to deliver me from".
- (9) *ibid.*, p. 142 et 203.
- (10) *ibid.*, p. 111.
- (11) *ibid.*, p. 203.
- (12) *ibid.*, p. 71.
- (13) *ibid.*, p. 72.
- (14) *ibid.*, p. 77.
- (15) *ibid.*, p. 76 : "He pulled out a silk Purse, which had three-score Guineas in it, and threw them into my Lap, and concluded all the rest of his Discourse with Kisses, and Protestations of his Love ; of which indeed, I had abundant Proof".
- (16) *ibid.*, p. 78.
- (17) *ibid.*, p. 101 : "He had all the Freedom with me, that it was possible for me to grant, so he gave me Leave to use as much Freedom with him another Way, and that was, to have everything of him, I thought fit to command ; and yet I did not ask of him with an Air of Avarice, as if I was greedily making a Penny of him ; but I manag'd him with such Art, that he generally anticipated my Demands".
- (18) *ibid.*, p. 103.
- (19) *ibid.*, p. 104.
- (20) *ibid.*, p. 106.
- (21) *ibid.*, p. 223.
- (22) *ibid.*, p. 223.
- (23) *ibid.*, p. 224 "I appeared again but I seemed like an old piece of plate that had been hoarded up some years, and comes out tarnished and discoloured".
- (24) *ibid.*, p. 225.
- (25) *ibid.*, p. 169.
- (26) *ibid.*, p. 225.
- (27) *ibid.*, p. 262.
- (28) *ibid.*, p. 39.
- (29) *ibid.*, p. 150.
- (30) *ibid.*, p. 176 "He ordered his Discourse, between serious Reflection and Compliment ; but I had too much Guilt to relish it as it was meant".
- (31) *ibid.*, p. 140 "I have no-Mind to write the History of my Travels on this side of the World, at least not now ; it would be too full of Variety".
- (32) *ibid.*, p. 311.

- (33) *ibid.*, p. 140.
- (34) *ibid.*, p. 287.
- (35) *ibid.*, p. 105.
- (36) *ibid.*, p. 202.
- (37) *ibid.*, p. 35.
- (38) *ibid.*, p. 36.
- (39) *ibid.*, p. 35.
- (40) *ibid.*, p. 36.
- (41) *ibid.*, p. 83.
- (42) *ibid.*, p. 83.
- (43) *ibid.*, p. 72-73.
- (44) *ibid.*, p. 375.
- (45) *ibid.*, p. 79 et 81.
- (46) *ibid.*, p. 201.
- (47) Richetti, *Defoe's Narratives*, p. 231.
- (48) *ibid.*, p. 37 "A considerable Value in *Frendh* Brandy, Paper, and other goods ; and these selling very much to Advantage here, my Father was in very good Circumstances".
- (49) *ibid.*, p. 61.
- (50) *ibid.*, p. 78 "And we were to call one another Man and Wife, who, in the Sence of the Laws, both of God and of our Country, were no more than two Adulterers, in short, a Whore and a Rogue".
- (51) *ibid.*, p. 211.
- (52) *ibid.*, p. 212.
- (53) *ibid.*, p. 35.
- (54) *ibid.*, p. 35.
- (55) *ibid.*, p. 256.
- (56) *ibid.*, p. 222.
- (57) *ibid.*, p. 221.
- (58) *ibid.*, p. 221.
- (59) *ibid.*, p. 120.
- (60) Richetti p. 231.

SPINSTERS VERSUS SINNERS :
A LATE-NINETEENTH-CENTURY PARADIGM
IN G.B. SHAW'S PLAYS

Shaw's emancipated, powerful and 'unwomanly' heroines have attracted the interest of a great number of critics since the 1950's (1) and, along with the "Woman Question" in Shaw's theoretical writings, have recently proved immensely popular with European and American PhD students (2). What prompted me to take a closer look at *Mrs Warren's Profession*, *Candida* and *Saint Joan* was an incidental reading of Jan Montefiore's analysis of "Tradition and Female Identity", in which she broaches the vast subject of feminine representations in literature by arguing that it is conventional (...) for women to be defined through their sexuality according to the stereotyped opposition of virtuous virgin to sexy whore" (3). Elaine Showalter (4), Annis Pratt (5), Anne Robinson Taylor (6), and Nina Auerbach (7), have also concerned themselves with this sexualized (8) and polarized vision of womanhood. My purpose is neither to defend nor dismantle the wider applicability of Montefiore's contention, but to show how it applies to Shaw's plays. The conflict between a prostitute mother and her high-brow moralist daughter in *Mrs Warren's Profession*, *Candida*'s ambivalent purity, and Joan of Arc's vow of celibacy amidst leagues of men who project their disparate notions of femininity onto her, provide a fit arena for discussing this paradigm - in particular in the light of the Victorian clichés about spinsters and fallen women (9) as well as the literary fashions governing the turn of the century (10). Focusing on Shaw's plays, I will therefore also take a glimpse at the harlots and saints in the postromantic poetry of the late nineteenth century. After all, Shaw called himself a preraphaelite dramatist (11) and, in his preface to *Candida*, declared that "the time was ripe for a modern pre-Raphaelite play" and that he wanted "to distil the quintessential drama from pre-Raphaelitism" (12). Accordingly, Ford Madox Ford perceived in him "the last faint trickle of Pre-Raphaelite influence" (13), which, in the context of Shavian thought, most likely means anti-Victorianism, anti-academism, faithfulness to the artist's own observations rather than reliance on books, religiosity (however unorthodox) and the idealization of woman, as mocked in *Candida* and, to a different end, practised by Shaw himself (14). Besides, Shaw confessed to Ellen Terry that in *Candida*, as in most plays, he had "prostituted the actress more or less by making the interest in her partly a sexual interest" (15). Such erotic colouring was of course in tune with the times (16).

The late nineteenth century was not only interested in beautiful courtesans, *femmes fatales* or *femmes féroces* (17), such as Dumas' *Dame aux Camélias*, Merimée's *Carmen*, or Wilde's *Salomé*, to name only a few, but extolled an intense alliance between spinsterhood and prostitution, which Taylor (18) and Auerbach have traced throughout the Victorian novel, and Susan P. Casteras has shown to be iconographically represented in the paintings of Rossetti and Burne-

Jones (19). In poetry, Rossetti fuses the lily of purity with the rose of experience, as in Sonnet II ("Love's Redemption") - "O thou who at Love's hour ecstatically / Unto my lips dost evermore present / The body and blood of Love in sacrament", or in Sonnet III ("Lovesight"), where the lover wonders

When do I see thee most, beloved one ?
 When in the light the spirits of mine eyes
 Before thy face, their altar, solemnize
 The worship of that Love through thee made known ?
 Or when in the dusk hours, (we two alone),
 Close-kissed and eloquent of still replies
 Thy twilight-hidden glimmering visage lies,
 And my soul only sees thy soul its own ?

Rossetti's "Blessed Damozel" set the pre-raphaelite fashion of lightly clad, fair-limbed and ivory skinned virgins, to be perpetuated in Swinburne's lithe languid lily-ladies. My assumption that there are a great deal more "Secular Madonnas" (20) or degraded maidens in the works of the not so famous poets of the period was confirmed in a less than five-minutes' search via the *English Poetry Full-Text Database*. The terminological range - whore, harlot, prostitute, coquette, fallen woman, courtesan, siren, or trollop - bespeaks an undeniable interest in the topic (Strumpet, I did not find). The virgin, on the other hand, is patent in maid, maiden, damsel, saint and nun, all uniformly associated with white. Too coy to sustain Rossetti's amalgamation of divine and carnal love, William Allingham was anxious to separate out the two (21), and the promising title "A whore that's gentle, mild and sweet" (one might add, like Rossetti's "Jenny") yields to a moralizing definition : "She's a creature just so far / Worse than filthy trollops are, / As of womanhood the more / She puts into this trade of whore", echoing the Victorian preconception that prostitutes must be wicked (22), which Shaw so vehemently criticised in his censors and contemporaries (23). Even Rossetti, in his half-compassionate, half-patronizing address to a prostitute strikes an impersonal note after sharing with her "Love's exuberant hotbed" :

Yet, Jenny, looking long at you,
 The woman almost fades from view.
 A cipher of man's changeless sum
 Of lust, past, present, and to come,
 Is left. (II., 276-80, p. 70).

The prostitute dwells "amidst the dregs of human kind," Robert Anderson suggests in "Lines, Written in Carrickfergus Jail" when he puts her into the following company :

Many a tyrant, many a slave,
 Pander, prostitute, and knave,
 Coward base, and patriot brave,
 (...)
 Genius, idiot, dunce, and wit,

Men for this wild world unfit,
(...)

After all "Madam World", a rather pessimistic Allingham argues in another poem ("If I could smile"), is a harlot herself. To feminise abstract concepts or inanimate objects in those terms is a common device : Rossetti's Niniveh is invoked as a "delicate harlot" ("The Burden of Niniveh"), R.W. Buchanan bewails modern men because they still kneel to "Plutus and his harlot Fortune" ("To Juvenal"), and T. Dernody argues : "Fortune, I say, is no unequal whore, / Fears to the rich she gives, and promise to the poor" (24).

Frederick William Ward imagines "The Making of Woman" as "Purity's power untiring thrilled with the harlot's lust" and, in a praise of his lady, Edmund Gore Alexander Holmes tries to come to terms with his maiden's eyes "like the Virgin Mother's" (st. 2) and her "siren's arts" (st. 5), capturing her dual gifts in his opening invocation :

Two-faced, as Janus of old, oh, Maiden ! I see thee stand,
With a message to man on thy lips, and gifts in thine out-
stretched hand :
To each thou comest in turn ; we see thee and hear thy
voice,
And gaze on thy twofold beauty, and waver, and make our
choice.

Alfred Hayes addresses his "Coquette" as a "bright poison-flower", and George Barlow concludes his "Sonnet III : Mary Magdalene" : "Aye ! half his deathless halo Jesus owes / To the harlot : gold-haired Mary Magdalene". Sir Edwin Arnold develops the twofold division of womanhood into a trinity by adding to "The Maiden's Rose" and "The Harlot's Rose" : "The Widow's Rose" and wisest of the three. Another longish poem by F.W. Ward, though not exactly an aesthetic or intellectual masterpiece, provides a remarkable testimony of female psychology scrutinized through a male lens (the poem is probably too little known to be exploited by feminists) : "Women are of clay and gold", Ward argues, "And they differ / From us not alone in features", "And they differ too in kind, / In the framework of the mind", "their *no* means often *yes*". He goes on to warn his male audience : "Don't believe one half they say, / Language merely is a mask / Of their feelings" and draws such vital conclusions as "they differ from us madly, / Differ sadly, / Differ badly" and are "still human, still Divine - / Always human, / Always woman".

In the same year as Ward's *Confessions of a Poet* were published (1894), a sterner voice made itself heard in England - the voice of George Bernard Shaw, awakening Rossetti's somnolent "Jenny" by endowing her with a voice and mind of her own and dragging prostitution down from star-crowned skies and poison'd flower-beds to a harsher reality, whilst engaging in an uncompromising battle against matrimony and the "womanly woman" (25). In depicting *Candida* (1895), Shaw captures the spirit of his predecessors and mockingly alludes to the mixed aspects of the Virgin of the Assumption and "any other pretty

woman who is just clever enough to make the most of her sexual attractions for trivially selfish ends" (p. 107). Proserpine, the "neatly but cheaply dressed" typist, provides Shaw's antidote to her pale and ethereal namesake in Swinburne's poetry (e.g. "The Garden of Proserpine"). Both regarding her socioeconomic function as a secretary and domestic help (26) and her ideological circumscription, Prossy represents the prototype of the Victorian spinster : prim about love (27), devoid of feminine charms, resolute and self-controlled. Constantly disparaged and reminded of her age and singleness, she is by nature on the defensive, but shrewd in her assessment of men and male prejudice, in particular when she mocks the curate :

It must be so nice to be a man and have a fine penetrating intellect instead of mere emotions like us, and to know that the reason we don't share your amorous delusions is that we're all jealous of one another ! (p. 100).

"Prossy's complaint" (p. 139), i.e. her secret infatuation with the Reverend, makes her liable to Shaw's own condemnation of domestic martyrdom : "The self-sacrificer is always a drag, a responsibility, a reproach, and everlasting and unnatural trouble with whom no really strong soul can live" (28). Marchbanks' theory of shyness adds to the impression that Proserpine is one of those half a million surplus women on the Victorian marriage market (29) rather than a successfully emancipated woman after Shaw's own heart. Her chastity strikes the reader as an unwanted necessity, a cliché aired not only throughout twentieth-century mainstream psychology (30), but also in Shaw's *The Intelligent Woman's Guide* : "Some women get married easily ; but others, less attractive or amiable, are driven to every possible trick and stratagem to entrap some man into marriage" (31). Candida's purity, on the other hand, is celebrated, even more so as it only just falls short of promiscuity.

Candida has all that Prossy lacks : beauty, sex, and choice. One is reminded of Patmore's *Angel in the House* when Morell extols her goodness in his private sermons to Lexy and Marchbanks on conjugal bliss. Arguing that marriage provides "a foretaste of what will be best in the Kingdom of Heaven" (p. 98) and ranting on his own contribution to its instalment on earth (cf. p. 116), Morell echoes the nuptial epilogue spoken by the triumphant, self-complacent bridegroom in Patmore's epic :

Ah, still unpraised Honoria, Heaven
When you into my arms it gave,
Left nought hereafter to be given
But grace to feel the good I have (32).

Candida's wifely qualities are all too obvious and her skills in household management uncontested ; her maternal properties are repeatedly expressed in the stage directions (33) and in the motherese (34) she adopts vis-à-vis her husband and suitor, uniformly addressing them as "my boy", "my dear boy" (p. 132), "you bad boy" (p. 149), "you

great baby, you !" (p. 111) Her biological children are only mentioned once in the play, significantly by Lexy, not herself (p. 98). Candida's angelic nature is attested by both men (though on different grounds), whereas in Acts II and III a spiteful, rebellious heroine breaks forth, accordingly deemed "mad" by her husband (p. 136).

The celibate curate emphasizes Candida's physical charms, whereas the poet Marchbanks, on whom she exercises her seductive arts, elevates her to a pre-raphaelite pedestal, sketching another Blessed Damozel, veiled, winged, with a "wreath of stars on her head", with "lilies in her hand", and "the crescent moon beneath her feet" (p. 147) (35). Candida herself prefers the scrubbing brush to the lilies and, as if aware of Shaw's dictum that "the desire to give inspires no affection unless there is also the power to withhold" (36), relishes her authority over both men, teasing her husband whether it would not be her Christian duty to give herself to the young poet as one gives a "shawl to a beggar dying of cold" and teach him love lest he should fall prey to a "bad woman" rather than cultivate her own goodness (p. 135). At this point in the play, the virgin approaches the prostitute, for what restrains her is conjugal love, her free will and decision, not an inborn virtue or ethical maxim. Candida's allusion to adultery borrows another image from "The Blessed Damozel": "And I myself will teach to him, / I myself, lying so, / The songs I sing here" (st. 16). The damozel's music lesson involves lying "i' the shadow of / That living mystic tree", whereas Act II opens on Candida sprawled in an easy chair and Marchbanks, brimming with "pathetic spirituality", stretched before her on the hearth-rug, "his head across her knees" (pp. 142 ; 143). The ensuing encounter abounds in both spiritual implications and sexual innuendoes : Marchbanks has captured the mystery promised in the poem ; Morell is alarmed by what the scene indicates to him - a threat to connubial fidelity, and Candida enjoys her catalytic function (37), inspiring heaven in one man and hell in the other. Although she is aware of both candidates' feelings, she is barred from the "secret in the poet's heart" (p. 160).

In his *Autobiography*, Shaw describes the artist's major incentive as his "desire for larger and clearer consciousness of the nature and purpose of that wonderful *mystery Life*" (38). *Candida* is subtitled a "Mystery" and, given the poet's final departure and his suggested Higher Relationship, *Candida* may be regarded as a preliminary to Shaw's concept of "higher comedy", which is in fact an assimilation to tragedy, suggesting that the (usually effeminate) (39) artist-man leaves the mother-woman to put his genius into the service of the Life Force (40), with Candida anticipating the "magic omnipotence" of the alluring female (41). Not surprisingly, Shaw had praised Goethe's "Eternal Feminine that draws us forward and upward" as the "first modern manifesto of the mysterious force in creative evolution" (42). The ambiguity of the final triangular encounter along with the anticlimactic bidding scene prepares for the double anagnorisis and peripety characteristic of Shaw's dramatic technique ; on the other hand it sets the three forces that converge in the eponymous heroine against each other : pre-raphaelite idealization, Victorian convention, and Shavian unorthodoxy.

Candida's complex character has been duly honoured by controversial reception. Nethercot and Adler consider her a Mother Woman (43), Schlauch a Mother Goddess (44), and Adams an "agent of the Life Force" and a "Shaw Madonna" (45), while Beatrice Webb saw in her "a sentimental prostitute" (46), Mansfield described her as a "massive middle-aged lady who peels onions" (47); Bentley argues, "It is a wonder that Shaw escaped the charge of prurience" (48), and Shaw's own assessment ranged from "Virgin Mother" (he referred to *Candida* as "THE Mother Play") (49), to "immoral female" (50), a woman without character, who "without brains and strength of mind" would be a "wretched slattern or voluptuary", leaving no doubt that the connubial felicity celebrated at the end of the play denotes "a greasy fool's paradise" (51), the very paradise Ruskin recommended "for those who else were homeless" in *Sesame and Lilies* (1865); "And wherever a true wife comes, this home is always round her. The stars only may be over her head, the glow-worm in the night-cold grass may be the fire at her foot, but home is yet wherever she is" (52).

Unlike *Candida*, Mrs Warren marks a downright dismantlement of Victorian decorum and pre-raphaelite rapture, proclaiming that virtue is not for working-class women and, whilst tracing the filth of poverty, lung disease and premature death to capitalist profit-making, she herself operates brothels in Brussels, Vienna, Ostend and Budapest, like a true pioneer of the European-market ideology. Generically, *Mrs Warren's Profession* has been defined in various ways by critics: a "pure tragedy" (53), a "moral allegory", or an intrinsically comic play, when the two poles of realism and morality have been seen as overlapping, or rather, developing diametrically (54). Shaw himself subtitled *Mrs Warren's Profession* 'A Play', and in his *Sixteen Self Sketches* suggests that it

is an economic exposure of the White Slave traffic as well as a melodrama (...).

But would anyone but a baffleheaded idiot of a university professor, half crazy with correcting examination papers, infer that all my plays were written as economic essays and not as plays of life, character, and human destiny like those of Shakespeare or Euripides? (55).

While Shaw initially championed the utilitarian genius in *The Quintessence of Ibsenism* (56) and, by establishing orders of morality, assailed Shakespeare (57), he insisted, more than half a century later, on the play's anesthetic quality. And it is according to whether we focus our attention on the play's social(ist) message and propagandist implications or on its aesthetic plan that we will either discard *Mrs Warren's Profession* as a problem play, which, as is the lot of all plays of ideas, has spent its force, as a Marxist tract (58) or mere appendage to a more effectual preface (59), or, in the alternative, as a fusion of complex aesthetic forces (60), which may still hold some interest to the modern reader.

Berst has offered a perceptive structural analysis of the play in

terms of a three-layered amalgam of "moral allegory, realism, and comedy" :

The tragedy on the realistic level gains a good part of its poignancy through the relatively blind triumph of the allegory, yet both are mollified and given perspective by contrapuntal comic sensitivity (p. 19).

Hence Vivie, he concludes, is both victim and victor : On the moral plain she triumphs over all temptations offered to her in the form of Victorian forces, respectively embodied by Sir Reverend Gardner, the voice of the Church, Crofts, the exponent of prosperity and social prestige, Praed, representing cultured manners and idle enjoyment of art, Frank, the voice of "love's young dream", and Mrs Warren, the paragon of independent luxury and security. On the realist level, it has been argued, the play suffers from "a certain doctrinal stiffness" (61), and Vivie's victory is "machine-like" (62) and "fundamentally absurd in a young lady" (p. 19). What critics have considered an unsatisfactory psychological portrayal (63) is ultimately rooted in a tradition of renunciation explored within the play's socialist and Ibsenian framework and repeatedly expressed and experienced by Shaw's female contemporaries.

In Shaw's own days, the myth of denial was given its most conspicuous formulation in Christina Rossetti's poem "Goblin Market", which has been commonly interpreted as a sexual fantasy. Daring suggestions have been made as to its possible masochist, homoerotic, rapist and incestuous implications ; masturbation and sexual practices have been detected which, most likely, were unknown to Christina (64), and attention has been drawn to the social components of women's sexual imagination (65), and attention has been drawn to the social components of women's sexual imagination (65). How does this "deeply perverse" poem, as Germaine Greer suggests (66), compare with what Shaw's censors deemed a deeply immoral play ?

Prostitution is treated by Shaw at various levels : Mrs Warren has turned her youth and body to account ; when Crofts proposes to Vivie, it is in factual, business-like terms, and the contract of sale to be concluded provides money and a wealthy widowhood in return for a Lady Crofts as well as a cheque for the bride's mother (p. 240) ; Frank's plan to marry Vivie has a similar monetary component ("Your love's a pretty cheap commodity", Mrs Warren reproaches Frank, (p. 235), and Mrs Warren proffers another barter - leisured independence in return for parental affection. Like the goblin merchant-men, Vivie's Victorian tempters seem to be shouting, "Come buy our orchard fruits, / Come buy, come buy" (67), and the goblins' reiterated lure reminds us not only of Crofts' repeated approaches, but of the repetitive motif of offering throughout the play (68). The consideration is described by all offenders as fairly small - Mrs Warren guarantees : "I'll not trouble you much (...). You'll be quit of me altogether when I die" (69). Crofts has a similar consolation to put forward : "I'm a good deal older than you. Twenty-five years : quarter of a century. I shan't live for ever ; and I'll take care

that you shall be well off when I'm gone" (p. 262). And what seems a harmless contract of sale in "The Goblin Market" turns into an offer of fruit in return for Laura's body - metonymically represented by a "precious golden lock". Whether the tear, again "more rare than pearl" (p. 16), forms part of the consideration or is shed in regret over the girl's lost innocence we never learn. In the pseudo-medieval canon of pre-raphaelite imagery, hair is a conventional sign of female sexuality, and the insistence on Laura's hair prior to her fall (her "golden head", glossy head"; the girls lie "golden head by golden head") indicates a sensuous but untouched paradise, not unlike the bowers and towers from whence Morris's and D.G. Rossetti's damsels let their hair flow down.

The mercantile jargon with which both business and private life are conducted in Shaw's play is commensurate with his diatribes against the moneyed pillars of society, put into the mouths of capitalist exploiters like Crofts, or Burgess in *Candida* or, more subtly, into the mouths of androgynous power-women who have adopted the doctrine of profit-making, not so much for profit's sake, but because it appears to them a meaningful occupation and the only road to independence, which is the prime motivational force in their lives. "Goblin Market" is equally suggestive of a commercial society : Laura has no penny - and the goblins 'kindly' accept her body instead ; Lizzie confronts them with money and, when she returns home without having had to pay, is happy to hear the coin tinkle in her pocket.

Both in the poem and in Shaw's play three women are involved. Laura, Lizzie and Jeanie live in perfect harmony, performing their daily duties with innocent pleasure, until the goblins' calls intrude. The weather turns from cooling to pleasant, like a whiff from those otherworldly, and as post-romantic poetry suggests, lethal regions which allure men ("flowers/Plucked from bowers / Where summer ripens at all hours"). When Laura eats of the fruit, her closeness to nature is severed and the diurnal cycle disturbed, the first impact of the transgression being that she "knew not was it night or day", (p. 16) and while Lizzie warbles "for the mere bright day's delight", the fallen Laura, "now "alone", longs for the night (p. 18). Her observations about nature further suggest that the initial reciprocity is broken : she comments on, rather than lives in harmony with, her environment : "And said the bank was steep/. And said the hour was early still, / The dew not fall'n, the wind not chill" (p. 19).

The transgression engenders an addiction whose symptoms are both physical and psychic : sickness, grief, unquenchable longing, sleeplessness, withdrawal, pain, thinning and greying of hair, listlessness, loss of weight and appetite - an overall inertia, decay and barrenness. Laura has kept a "kernel-stone" from fantasy-land, but it will not grow, just as Jeanie's tomb does not bring forth any flowers. Reflecting man's morality, nature reserves her bounties for good maidens and, as if in protest, refuses to blossom and proliferate in Rossetti's poem after the girl's fall, thus denying the function it has in Thomas Woolner's "My Beautiful Lady", in Meredith's portrait of his capricious mistress ("Love in the Valley"), to whom all flowers lean, touching and

caressing her as she treads upon them, or in E.G. Holmes' "To Love" :
"For before thee a richer verdure falls on the grassy sod, / And flowers awake behind thee, wherever thy feet have trod".

Lizzie provides the cautious antagonist, hesitant and mindful of Jeanie, "Who should have been a bride ; / But for joys brides hope to have / Fell sick and died / In her gay prime" (p. 21). When she finally sets out to cure her languishing sister and buy the coveted fruit, her money is refused, and in a quasi attempt at rape the goblins force their fruits on her :

Tore her gown and soiled her stocking,
Twitched her hair out by the roots,
Stamped upon her tender feet,
Held her hands and squeezed their fruits
Against her mouth to make her eat (p. 24).

Lizzie's resistance is celebrated in a series of similes ("Like a lily in the flood", "Like a rock of blue-veined stone", "Like a beacon left alone", like a white-blossomed "fruit-crowned orange tree", "Like a royal virgin town", (p. 24), and experienced as triumph : "But laughed in heart to feel the drip / Of juice that syrugged all her face", the bouncing penny in her pocket "was music to her ear" and although she "knew not was it night or day" she returns home with "inward laughter". Indeed, the poison proves the antidote, Laura is cured, and the poem ends on an encomium of sisterly love, sung by Laura to her children in a distant, still predominantly female world ; for although they are "wives / With children of their own", there is no explicit sign of male interference with their domestic idyll.

Within the context of Victorian morality, "Goblin Market" offers two contrary visions - the one is the irrefutability of the fall, which requires - as Auerbach suggests - that

the fallen woman must die at the end of her story, perhaps because death rather than marriage is the one implacable human change, the only honorable symbol of her fall's transforming power. Death does not simply punish or obliterate the fallen woman : its ritual appearance alone does her justice (70).

While Jeanie's fall remains beyond redemption, Laura's rescue and eventual marriage provide a corrective vision to such punitive attitudes, very much in line with the opinions of the Victorian reformers, who had expounded on the chances of rehabilitating fallen women, at least the "better inclined" ones, as William Acton argues :

I have every reason to believe, that by far the number of women who have resorted to prostitution for a livelihood, return sooner or later to a more or less regular course of life. (...) Thus to a most surprising, and year by year increasing extent, the better inclined class of prostitutes become

the wedded wives of men of every grade of society, from the peerage to the stable (71).

Despite the different family relations involved, the constellation of characters is similar in *Mrs Warren's Profession*: there are two 'initiated' women - Mrs Kitty Warren and her sister Liz (!), and the immaculate Vivie. Liz embodies Acton's reclamation theory, whereas Kitty is struck by the Victorians' sanctions against wicked women - paradoxically at the hands of her unconventional daughter. The emphasis is again on exiled womanhood. Mrs Warren is a notorious traveller, and Vivie literally shuts herself off from human company in Honoria Fraser's legal chambers. In Rossetti's poem the sisters live in complete autarchy and, following Grimm's fairy-tale "Snow-White and Rose-Red", are virtually unaware of any other human existence. Critics have traced the close alliance between fallen women and spinsters in literature to social reality, for "sexually active and sexually celibate women" were jointly scorned (72) and "associated with exile in all its resonant confusion between criminal degradation and missionary heroism" (73). Shaw subverts the Victorian social structure in that the fallen woman is not wholly ostracised. While despised by such stern exemplars of Victorian morality as Frank's mother, whose philanthropy and commitment to the reclamation of fallen women (she "stuck like a brick to lots of women who had got into trouble") halts at Mrs Warren on the grounds that "she's ever so rowdy" (p. 265), the procuress is accepted, under cover of secrecy, by the upper-class circles, not for her own but for their sakes. Like the Victorian social historians who sought to demythicise prostitutes (74), Shaw depicts Mrs Warren as an exploited victim who, in defence of her work, professes as shrewd an insight into capitalism as only a full-fledged Marxist could. Following the notion of a non-retributive society, Mrs Warren argues that prostitutes, far from being condemned forever, are likely to end their lives as honourable women. Her sister Liz is one of them, and "some of ... (the girls employed by her) did very well: one of them married an ambassador" (p. 251). Such integration, however, is denied to Shaw's uncompromising heroines.

By concentrating on the closing dialogue between Vivie and her mother, in which the latter explains why she cannot give up her metier, critics have emphasised that the play fails to support in full Shaw's definition of prostitution in the Preface as "caused, not by female depravity and male licentiousness, but simply by underpaying, undervaluing, and overworking women so shamefully that the poorest of them are forced to resort to prostitution to keep body and soul together" (p. 181). Berst for one concludes that "natural inclination emerges as nearly as much a motive as economics - perhaps less sexual than some commentators would have it, but surely as deeply tied to a psychological need" (p. 16). To support the claim, prostitution has been traced to childhood emotional problems (75), Freud has been invoked and historical evidence cited, since prostitution, it has been argued, has flourished in times of affluence, too. Maurice Colbourne (76), Joseph McCabe (77), and A.C. Ward (78) have all refuted the central premise of Shaw's Preface on these grounds.

Whatever real life suggests, how much evidence for "natural inclination" is there in the play ? Mrs. Warren defends her motives as follows :

I must have work and excitement, or I should go melancholy mad. And what else is there for me to do ? The life suits me : I'm fit for it and not for anything else. If I didn't do it somebody else would ; so I don't do any real harm by it. And then it brings in money ; and I like making money (pp. 283-4).

Vivie, the moral censor in the play, feels sympathetic, even protective, towards her mother when the latter expounds the social circumstances that made her prefer "the wages of sin" to "the wages of sweated labour" (79), but is repelled when she learns that her mother continued when there were no pecuniary constraints any more. Liz, like Jeanie in "Goblin Market", is only a remembered presence, never seen on stage. Under cover of social approbation, she has retired to respectable town life, which in Vivie's eyes constitutes a worthier end than her mother's continuation of business. On the other hand Vivie rejects Frank, not because their affair would have been incestuous, but because he is an idler, attacks the Reverend for being a worthless preacher and Pread for being a "waster", for it is in terms of workers and wasters that the good and bad are conceived in the workaholic's (80) universe.

In his Preface to *Plays Unpleasant* (1898), Shaw, in a more satirical vein, provides another definition of prostitution - a betrayal of one's affections and convictions, committed *inter alia* under current marriage laws. From a moral point of view, marriage is scarcely better than prostitution, Mrs Warren argues, since "the only way for a woman to provide for herself decently is for her to be good to some man that can afford to be good to her" ; "Women have to pretend to feel a great deal that they don't feel" (p. 251), and :

What is any respectable girl brought up to do but to catch some rich man's fancy and get the benefit of his money by marrying him ? - as if a marriage ceremony could make any difference in the right or wrong of the thing ! (p. 249).

Mrs Warren of course echoes Shaw's own antimarital attitudes, repeatedly aired in his theoretical writings :

(...) I have shown the grotesque sexual compacts made between men and women under marriage laws which represent to some of us a political necessity (especially for other people), to some a divine ordinance, to some a romantic ideal, to some a domestic profession for women, and to some that worst of blundering abominations, an institution which society has outgrown but not modified, and which 'advanced' individuals are therefore forced to evade (81).

The implication is twofold : On the one hand goodness is not ensured by social norms or accepted morality, but solely by the individual will, which all Shaw's ineffectual or plagiarizing reverends suggest despite themselves. On the other hand conformity to approved *bourgeois* morality perverts woman's or man's dignity, for in the same line Shaw argues that there are also "great prostitute classes of men" :

(...) the playwrights and journalists, to whom I myself belong, not to mention the legions of lawyers, doctors, clergymen, and platform politicians who are daily using their highest faculties to belie their sentiments ; a sin compared to which that of a woman who sells the use of her person for a few hours is too venial to be worth mentioning ; for rich men without conviction are more dangerous in modern society than poor women without chastity (pp. 26-7).

Vivie is impeccable, but so would her mother seem to be according to this latter definition, for she possesses such honesty even in wickedness as Morell, in *Candida*, pretends to consider preferable to hypocrisy (82). Hence to abandon criminal prostitution would make her liable to prostitution in the sense of self-deception. The irony is patent, and Vivie half realizes the pitfalls of her own "Gospel of Getting On" when she rejects her mother on these very grounds. Mrs. Warren is as much a practical career woman as Vivie is, as much governed by a principle of independent living and profit-making as she is and, apart from their difference in age and educational background, another version of the energetic heroine which Shaw delineated in Vivie, albeit of greater warmth and human understanding :

the daughter, in whom I have sought to put on the stage for the first time (as far as I know) the highly educated, capable, independent young woman of the governing class as we know her today, working, smoking, preferring the society of men to that of women simply because men talk about the questions that interest her and not about her servants and babies, making no pretense of caring much about art or romance, respectable through sheer usefulness & strength, and playing the part of the charming woman only as the amusement of her life, not as the serious occupation (83).

According to Vivie's philosophy of life, choice appears to be the yardstick of goodness : where the individual has no option, he cannot be blamed. Vivie professes some insight into the complex fabric of social responsibility and collective guilt when the true nature of her background is revealed ("You might go on to point out that I myself never asked where the money I spent came from. I believe I am just as bad as you (Crofts)" (p. 265), but hers is more an awareness of having contravened a legal regulation than a repentant attitude. Placing loyalty to her anti-bourgeois credo above communal and filial duties, she considers virtue a dogma, not a human quality. Consequently, Vivie fails to react in positive terms. Assuming that any

emotional immersion in life is invariably immoral, which is of course what her surroundings insinuate, Shaw's heroine makes it the central principle of her life to stay aloof, callously turning her suitors down and, in the name of independence, insulting all that venture near her. For all Shaw's admiration, Vivie is a typical instrument of Shavian self-criticism. Convinced that in order to preserve moral integrity, she must shirk contact with all that lack it, Vivie adopts a policy that Shaw himself condemned in the censors of his play, for to shun the confrontation with immorality is not a sign of probity in his eyes, but hypocrisy, or at best indicative of an ignorant idealism that curtails the individual's will, which constantly outgrows all ideals. Shaw insists that idealists are more dangerous than Philistines (84), as Saint Joan's judges will prove, because in support of their ideas they "make and believe any statement, however obviously and grotesquely unreal" (85).

The motive for Vivie's rejection of all but work, whiskey and cigars, is not knowledge but ignorance of the world and a slavish adherence to a purely rational ethic, which provides her with a bulwark against destabilizing sentiment (86). At heart, her doctrine of denial complies with Shaw's own dictum: "Cowards drink alcohol to quiet their craving for real stimulants: I avoid it to keep my palate keen for them" (87), and Vivie adumbrates central qualities of the Shavian female genius: devotion, vitality, courage and rigorous discipline, rational intelligence, masculinity (or sexlessness), celibacy and a strong instinct for self-direction and aversion to convention (88). She insists on carrying chairs for men and proves more skilled, more intelligent and wittier than they are, quick at repartee, cheeky, and cool; her mental properties being perfectly matched by her physical strength - all males who shake hands with her sustain bruises. Goodness is invoked in Mrs Warren's final plea: "I was a good mother; and because I made my daughter a good woman she turns me out as if I was a leper" (p. 285), but good women, Shaw once argued, are all manly, just as all good men are womanly (89), whereas Mrs Warren's notion of goodness basically means Victorian respectability, such as Vivie discards.

Shaw depicts a self-satisfied heroine in the end, faithful to her principles and radiating "joyous content" - the kind of implacable hard-grinding female whom Shaffer placed, some eighty years later, under the name of Lotte Schoen behind the desk of the Preservation Trust to teach her the values of friendship and romance (90). After all, "fantasy floods in where fact leaves a vacuum", he argues (p. 25). Vivie, however, absorbs herself in actuarial calculations and acts like Lizzie in "Goblin Market", who stops her eyes and ears and runs away when she senses an intrusion into her protected life. What makes Vivie an unsatisfactory heroine to the modern reader is not simply a question of whether we rank personal fulfilment above social conformity or *vice versa*, but a strong sense of disproportion between introversion and extroversion, purity and plurality. In pedestrian psycho-analytic terms her triumph foregoes the "humanization and socialization of the id by the superego" (91).

Hardy has his coquettish "Ruined Maid" (1901) pronounce that

"Some polish is gained with one's ruin". Through the eyes of a plain country-girl who knows and meets her in town, we witness the latter's metamorphosis from a simple-minded rustic to a refined lady, armed with gloves, bracelets and a noble accent, no longer sure whom to pity. Rossetti, too, although arguing that his courtesan's "lazy lily hand" would be "more bless'd / If ne'er in rings it had been dress'd / Nor ever by a glove conceal'd", doubts the advantage of virtue :

Where envy's voice at virtue's pitch
 Mocks you because your gown is rich ;
 And from the pale girl's dumb rebuke,
 Whose ill-clad grace and toil-worn look
 Proclaim the strength that keeps her weak
 And other nights than yours bespeak ... ("Jenny", p. 64).

Vivie is blind to this nexus. The Marxist strictures on luxury imposed on her combined with her university education, which Shaw later deprecated in favour of Saint Joan's intuitive intelligence - she possessed more insight than "most of our newspaper fed university women-graduates" (92) - turn her, more than Christina Rossetti's virtuous Laura, into a truly pitiable heroine (93). A "woman of business, permanently single, and permanently unromantic", Vivie has fulfilled Shaw's self-declared mission - "I was sent into the world expressly to dance on romance with thick boots" (94) - and, by repudiating her womanliness and her various domestic and social duties (95), has perfectly managed to slay the "Angel in the House" with all the attributes given her by Virginia Woolf - sympathetic, charming, unselfish, devoted to her family and self-sacrificing (96). Yet, she also faces the lot Woolf foresaw for herself : "a young woman in a bedroom with an inkpot. In other words, now that she had rid herself of falsehood, that young woman had only to be herself. Ah, but what is 'herself' ? I mean, what is a woman ?" (97) Desexualized and exiled, Vivie remains mysterious to the end, a "manly transvestite", as Valency suggests : "Vivie (...) is hardly realized (...). It is clear that Shaw did not know quite what to make of her" (98).

Shaw's "woman of action" is expressed in clearer visual terms some thirty years later in the character of Saint Joan, who needs the battlefield just as much as Mrs Warren needs her job (99). Given more contradictory epithets and attributes than any other Shavian heroine, Joan covers the full spectrum of imagined womanhood Shaw deplored in Shakespeare's *Henry VI*, Schiller's *Jungfrau von Orleans*, which he discarded as "romantic nonsense", in Voltaire's *La Pucelle*, as well as Andrew Lang's and Mark Twaine's "beautiful and most ladylike Victorian" representations of Joan (Preface, pp. 24-5). While Shaw's protagonist is first discussed in social terms and alternately deemed a plain girl, a country lass (pp. 69 ; 73) and shepherd girl (p. 95), reminiscent of an "obedient schoolgirl" (p. 61), poor, young, innocent (p. 84), and modest (p. 101), a bourgeoisie, a farm wench (p. 55), "not even a respectable woman" (p. 67), her dubious femininity becomes the focus of attention later on. She is referred to as a crazy female (pp. 62 ; 53 ; 67), a young woman (p. 89), the Maid (p. 51), a saint (pp. 67 ; 83), an "angel dressed as a soldier" (p. 67), a miracle herself (p. 57), as

General Joan (p. 107) and Pope Joan (p. 108) ; a reference is made to the Blessed Virgin (p. 55) and she herself claims to be a servant of the King of Heaven (pp. 69 ; 85) and to hear sacred voices. But Joan is also Jenny (p. 58), and others see in her a "drip of a girl" (p. 51), a slut (p. 51), "a drab from the ditches of Lorraine" (p. 90), and consequently an "arrant witch" (pp. 90 ; 88 ; 87), a village sorceress (p. 87), a heretic (p. 92), a rebel (p. 100) and, metaphorically, "a dead branch from the tree of life" (p. 92). The Dauphin, according to Knight a "beautiful study in querulous non-masculine sensibility" (100), arouses her maternal feelings ("Charlie", "thou poor child", pp. 76-7), and she is accused of arrogating the Mother of God's power of intercession (p. 95). Restored to respectability in the Epilogue, Joan is finally addressed as "Madam" (p. 154), but such "lovely ladies" (p. 152) had better stay in heaven, her judges all agree after striking up a litany of praises. Shaw himself insisted that Joan "had the respectable countrywoman's sense of the value of public decency" and would not "allow disreputable women to hang about her soldiers" (Preface, p. 21). Dunois, who proves another poetaster in the Shavian canon, furnishes an ironic counterpoint to Joan's chastity in his invocation to the west wind, devised while the Maid is expected :

West wind, west wind, west wind. Strumpet : steadfast when you should be wanton, wanton when you should be steadfast. (...) Change, curse you, change, English harlot of a wind, change (...). West wind, wanton wind, wilful wind, womanish wind, false wind from over the water, will you never blow again ? (p. 80).

Joan, whom Shaw regards as a "first-class dramatic subject ready made", as great as Prometheus (101) and the ideal of "masterful" and "capable" women who "suddenly find the whole power of society marshaled against them", provides his answer to Vivie and fulfils his concept of emancipation, leadership and genius as being invariably in antagonism to the established order, which Shaw stereotypically circumscribes by finiteness, mediocrity, and smallness of mind (102). Joan is also a "born boss" (Preface, p. 22) as Ceasar (103) is when he describes himself in his address to the Sphinx in Act I of *Cesar and Cleopatra* as "part brute, part woman, and part god - nothing of man in me at all". Paradoxically, the New Woman is no woman at all, but anxious to denounce her sex. Hence Vivie's negative femininity has developed into positive masculinity, as vowed by Joan -

I will never take a husband (...). I am a soldier : I do not want to be thought of as a woman. I will not dress as a woman. I do not care for the things women care for. They dream of lovers and money. I dream of leading a charge, and of placing big guns (p. 83).

- a masculinity that is however tempered by feminine traits, for when Dunois assumes he has detected a motherly bent in her, Joan is eager to denounce it :

Joan : I wish you were one of the village babies (...).

I could nurse you for awhile.

Dunois : You are a bit of a woman after all.

Joan : No : not a bit : I am a soldier and nothing else. Soldiers always nurse children when they get a chance (p. 103).

Like Shaw's earlier plays, *Saint Joan* abounds in allusions to Victorian decency and conventional sexual and social representations of womanhood. Although Vivie's rationalism is supplanted by mysticism and Candida's wifeliness by masculinity, the play merges central tenets of Shaw's "ethics of individualism" (104) and "sexology" (105), as laid down in his earlier plays : the need for radical liberation from social, moral and personal obligations, the battle between the individual will and external institutional restraint, the pre-Renaissance concept of tragedy largely defined by the exclusion of villainy (106), and the notion that woman is not what languishing poets, philistine husbands or military squires suggest. Piercing such traditional stereotypes as the wicked prostitute, the malevolent belle, the pure angel and self-sacrificing *Hausfrau*, Shaw's plays also imply that the dismantling of such clichés of femininity, sturdily preserved by his critics (107), will neither yield a solution, for "both the ideal and the fact were unendurable" (108), nor reveal an altogether new truth (109) or, to use Leon Hugo's phrase : the drama begins where the story ends (110). Candida has more sensuality and rebellion in her than her husband is wont to recognize, but part of her will stay the Angel in the House, and the question raised by the poet - can a woman really love a character like Morell - haunts the reader when the play is over ; Vivie is a hard-headed rebel, but her purity is not so much an instance of moral conviction as a priggish revulsion against sex ; Saint Joan's fighting spirit seems to exceed her messianic role (111) ; her humble and then defying conduct vis-à-vis the authorities of the state and the church is reminiscent of the classical hero of Aristotelian tragedy (112), whose fall marks the chastisement of hubris (113), but her defence before the Inquisitor's tribunal rings almost too refractory and petulant to crown her god-inspired mission (114). Her final words are spoken not so much by a Christian martyr as a tragi-comic Shavian Superwoman who vindicates her vitality, her singleness of purpose and her unwomanliness, punished by such spiritual or social ostracism as underlines the world's wrongness rather than the individual's rightness, and which is after all what the pure share with the fallen : "Yes : I am alone on earth : I have always been alone (...). The world is too wicked for me" (pp. 102 ; 112).

Sabine COELSCH-FOISNER
University of Salzburg

NOTES

- (1) See esp. Joseph Molnar, "Shaw's Four Kinds of Women", *Theatre Arts* 34 (December 1952), 18-21; Toni Block, "Shaw's Women", *MD* II (Sept. 1959), 133-8; Barbara Bellow Watson, *A Shavian Guide to the Intelligent Woman*, New York: Norton, 1964; Sonja Lorichs, *The Unwomanly Woman in Bernard Shaw's Drama and Her Social and Political Background*, Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1973; Elsie Adams, "Feminism and Female Stereotypes in Shaw", *Shaw Review* 17 (1974), 17-22 and "Shaw's Ladies", *Shaw Review* 23 (1980), 112-18; Gladys M. Crane, "Shaw and Women's Liberation", *Shaw Review* 17 (1974), 23-31. John Lucas, *Dickens and Shaw: Women and Marriage in 'David Copperfield' and 'Candida'*, Bloomington: Indiana UP, 1980; J. Percy Smith, "The New Woman and the Old Goddess: The Shaping of Shaw's Mythology", *CJS* (1983), 74-90.
- (2) E.g. J. Ellen Gainer, "Shaw's Daughters: Discourses of Gender and Female Identity in the Work of George Bernard Shaw", Princeton U, 1989; Callie Jeanne Herzog, "Nora's Sisters: Female Characters in the Plays of Ibsen, Strindberg, Shaw and O'Neill", Illinois U at Urbana Champaign, 1982; Dolores Ann Kester, "Shaw and the Victorian 'Problem' Genre: the Woman Side", Wisconsin U, 1973; Karen Doris Mc Fadden, "George Bernard Shaw and the Woman Question", Toronto, 1976; J.L. Bannister, "Sirens, Wise Women and Sorcerers: A study of Women in the Plays of George Bernard Shaw", Trinity College, Dublin, 1978/79.
- (3) *Feminism and Poetry*, London: Pandora, 1987.
- (4) *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, N.J.: UP, 1977.
- (5) *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington: Indian UP, 1981.
- (6) *Male Novelists and Their Female Voices: Literary Masquerades*, Troy, New York: Whitston, 1981.
- (7) *Woman and the Demon*, Cambridge, MA and London: Harvard UP, 1982.
- (8) See also Janet Woolf's analysis of Baudelaire's dominant categories of female city-dwellers. *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture* (Berkeley, Los Angeles: California UP, 1990), 41-2.
- (9) Cf. Auerbach, "The Rise of the Fallen Woman", in *Woman and the Demon*, 151-84; Pratt, "Singleness and Solitude", in *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, 113-32.
- (10) Cf. also Silvia Bovenschen's analysis of Wedekind's Lulu, in which she suggests that Lulu was commonly associated with Salomé, the *femme fatale* and *art nouveau*. *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Repräsentationsformen des Weiblichen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1979), 44-5.
- (11) Cf. Elsie B. Adams' well-documented analysis of "Bernard Shaw's Pre-Raphaelite Drama", *PMLA* 81 (1966), 428-38. See also Andrew K. Kennedy's reference to Shaw's "early personal link with the Pre-Raphaelites" in *Six Dramatists in Search of a Language* (Cambridge et al.: UP, 1975), 43-4.
- (12) In his Preface to *Plays Pleasant* (1898; rpt. Penguin, 1946) Shaw briefly describes the genesis of *Candida* (8).
- (13) *Memories and Impressions* (New York, 1911), 142-3.
- (14) Cf. Adams: "Curiously, Shaw attacked the women-are-angels morality, but himself liked to portray women as saints". "Feminism and Female Stereotypes in Shaw", (20).
- (15) Quoted after Arthur H. Nethercot, "The Truth about *Candida*", *PMLA* 64 (1949), 643.
- (16) For an analysis of Victorian erotic imagination see Steven Marcus, *The Other Victorian: a Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New York: Basic Books, 1964.
- (17) Cf. Maurice Valency's discussion of the 19th-century "fascination of evil

beauty" in the work of Théophile Gautier, Barbey d'Aureville, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, and Pierre Louys. *The Cart and the Trumpet : The Plays of George Bernard Shaw* (New York : Schocken, 1983), 83-4.

(18) *Male Novelist and Their Female Voices : Literary Masquerades* (Troy, New York : Whitston, 1981), 91-120.

(19) "Down the Garden Path : Courtship Culture and Its Imagery in Victorian Painting", unpub. diss. Yale, 1977.

(20) Nathan Cervo, "Mary, Narcissus, and Quasimodo : Three Touchstones for Pre-Raphaelitism and Aestheticism" *Victorian Newsletter* 80 (Fall 1991), 27.

(21) Cf. Nina Auerbach's suggestion in her analysis of the Victorian novel : "Characteristically, Victorian literature plays with her (the prostitute's) professional alliance with virtuous wifehood only to snatch the two apart at the last minute" (159).

(22) Cf. Eric Bentley's comment on the confusion created by Shaw's procuress in Victorian and American readers. *Bernard Shaw* (1947 ; rpt. London : Methuen, 1967), 71 ; and Valency : "It was customary in plays based on this theme to assume on the part of the protagonist some moral weakness which must be in the long run expiated" (94).

(23) Preface to *Mrs Warren's Profession, Plays Unpleasant* (Harmondsworth : Penguin, 1946), 187-8.

(24) To liken fortune to a strumpet is an old tradition employed e.g. in *Hamlet* 2.2. 234 ff. or *Troilus and Criseyde* l.843 f. Cf. Holger M. Klein's commentary on *Hamlet* (Stuttgart : Reclam, 1984), 201-2.

(25) Cf. Shaw's essay on "The Womanly Woman" in *Major Critical Essays : The Quintessence of Ibsenism* (London : Constable 1948), 32-41.

(26) Cf. Pratt's analysis of the social role of spinsters in op. cit., 113-14.

(27) Cf. Shaw's stage direction : "any such discussion, except by way of pleasantry, being outside her code of manners" (120).

(28) "The Womanly Woman", 34.

(29) Cf. Nan Bauer Maglin, "Fictional Feminists in *The Bostonians* and *The Odd Women*", in Susan Koppelman Cornillon, ed., *Images of Women in Fiction* (Bowling Green, 1972), 225.

(30) Cf. Naomi Weisstein's analysis of Bruno Bettelheim, Erik Erikson, and Joseph Rheingold : "Psychology Constructs the Female, or the Fantasy of Life of the Male Psychologist", in Elaine Showalter, ed., *Women's Liberation and Literature* (New York et al : Harcourt Brace Jovanovich, 1971), 271-86.

(31) "Women in the Labour Market", in *The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism* (London : Constable, 1929), 199. Cf. Marchbanks' suggestion : "You feel that you could love anybody that offered" - Proserpine : "Anybody that offered ! No, I do not. What do you take me for ?" (123).

(32) (London : Routledge, n.d.), Book II, 190.

(33) "Candida (...) is looking at them with an amused maternal indulgence which is her characteristic expression" (107) ; To Marchbanks on her return home in Act I : "I suppose you are too much of a poet to know the state a woman finds her house in when she's been away for three weeks" (112).

(34) Cf. in particular pp. 148-9.

(35) Cf. the opening stanza of Rossetti's poem : "The blessed damozel leaned out / From the gold bar of Heaven ; / Her eyes were deeper than the depth / Of waters stilled at even ; / She had three lilies in her hand, / And the stars in her hair were seven" ; "the curled moon / Was like a little feather" (st. 10). For a different interpretation see Leon Hugo, who suggests that Marchbanks provides "a slanderous reflection on Shelley", but does not explain his reading. *Bernard Shaw : Playwright and Preacher* (London : Methuen, 1971), 100-1.

(36) "The Womanly Woman", 34.

(37) Candida has been commonly regarded as a catalyst ; e.g. Bentley, op. cit., 76.

(38) "How to Write a Play", in Stanley Weintraub, ed., *Shaw : An Autobiography 1898-1950 : The Playwright Years* (New York : Weybright and Talley,

1970), 155 ; my italics.

(39) Cf. Wilson Knight's discussion of the bisexual element in Shaw's notion of genius : "Shaw's Integral Theatre", in R.J. Kaufmann, ed. *G.B. Shaw : A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1965), 121-3.

(40) Cf. Bentley's comment on Shaw's "triangular tragi-comedies", op. cit., 105-8 ; and Colin Wilson suggesting that *Candida* marks a "milestone in Shaw's development". *Bernard Shaw : A Reassessment* (London et al : Hutchinson, 1969), 139.

(41) Cf. Valency, op. cit., 85.

(42) *Autobiography*, 146.

(43) Arthur Nethercot, *Men and Supermen : The Shavian Portrait Gallery* (Cambridge, MA, 1954), 7-17. Jacob H. Adler, "Ibsen Shaw, and *Candida*", *JEGP* 59 (Jan 1960), 52.

(44) Margaret Schlauch, "Symbolic Figures and the Symbolic Technique of George Bernard Shaw", *Science and Society* 21 (Summer 1957), 218.

(45) "Feminism and Female Stereotypes in Shaw", 20.

(46) Quoted after Nethercot, "The Truth about *Candida*", 643 and Elsie B. Adams, 433-4.

(47) Letter to Shaw of 18 April 1895. Quoted after Valency, 119.

(48) Op. cit., 104.

(49) Dans H. Laurence, ed. *Bernard Shaw : Collected Letters* (London, 1965), 623 ; 641.

(50) In Shaw's terminology, "immoral" is not necessarily pejorative : "Immorality does not necessarily imply mischievous conduct ; it implies conduct, mischievous or not, which does not conform to current ideals". See "The Lesson of the Plays", in *The Quintessence of Ibsenism*, 121.

(51) *Iconoclasts : A Book of Dramatists* (New York, 1909), 254-55 ; Quoted after James Huneker, "The Quintessence of Shaw", in Louis Kronenberger, ed., *George Bernard Shaw : A Critical Survey* (Cleveland : World, 1953), 18-19.

(52) Quoted after Taylor, 98.

(53) G.K. Chesterton, *George Bernard Shaw* (New York : Dramabook, 1956), 102, and T.R. Henn, "The Shavian Machine" in Kaufmann, 165.

(54) Charles Berst, "Mrs Warren's Profession : Art over Didacticism", in *Bernard Shaw and the Art of Drama* (Urbana et al. : Illinois UP, 1973), 17-19.

(55) (New York, 1949), 143.

(56) Cf. also his *Autobiography* : "All great art literature is propaganda", 161, and Shaw's article on the occasion of a symposium on the Problem Play in 1895 : "A *Doll's House* will be as flat as ditchwater when *A Midsummer Night's Dream* will still be as fresh as paint ; but it will have done more work in the world ; and that is enough for the highest genius". Quoted after Bentley, 65.

(57) E.g. "The Technical Novelty", *The Quintessence of Ibsenism* : "Shakespeare had put ourselves on the stage but not our situations" ; "Ibsen supplies the want left by Shakespeare", 144 ; see also Shaw's Preface to *Saint Joan*, 42-3 and his review of Henry Irving's production of *Cymbeline* in 1896, quoted in J.L. Wisenthal's analysis of Shaw's attitude to Shakespeare in *The Marriage of Contraries* (Cambridge, MA : Harvard UP, 1974), 12-15.

(58) Cf. Alick West, "A Good Man Fallen among Fabians" (London : Lawrence, 1950), 55-66.

(59) Percival P. Howe, *Bernard Shaw : A Critical Study* (New York, 1915), 114.

(60) Cf. Knight's defence of the aesthetic qualities of Shaw's plays, 128.

(61) Valency, 95.

(62) See also Raymond Williams' suggestion in *Drama from Ibsen to Eliot* (1952 ; rpt. Harmondsworth : Penguin, 1964) that "Candida's choice is not reassuring : the emotional discrimination is again mechanical" (163).

(63) Cf. Berst's discussion of Vivie Warren, 19 ; Valency, 95 ; William Irvine's comment on Marchbanks in *The Universe of G.B.S.* (New York : Whittlesey, 1949), 178 ; Joseph Wood Krutch, "Modernism" in *Modern Drama* (New York :

Russel & Russel, 1953), 57. For a more favourable discussion of Shaw's use of psychology, see Marlie P. Wasserman, who points out the correlation between institutional upbringing and specific personality traits in *Mrs Warren's Profession*. "Vivie Warren: A Psychological Study", *Shaw Review* 15 (1972), 71-5.

(64) Cf. Cora Kaplan's analysis of the reception of the poem: "The Indefinite Disclosed: Christina Rossetti and Emily Dickinson", in Mary Jacobus, ed., *Women Writing and Writing about Women* (London: Croom Helm, 1979), 66-7.

(65) Cf. Ellen Moers, *Literary Women: The Great Writers*, New York: Doubleday Anchor Press, 1977.

(66) Quoted after Dolores Rosenblum, "Christina Rossetti: The Inward Pose", in Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, eds., *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets* (Bloomington and London: Indiana UP, 1979), 95.

(67) Quotations from the poem are from Elizabeth Jennings's Faber edition, *A Choice of Christina Rossetti's Verse*, London, 1970, 13-28.

(68) The overall repetitive nature of the play has been described as a major comic device by Berst, 17-18.

(69) All quotations from *Mrs Warren's Profession* are from the Penguin edition of the *Plays Unpleasant*, 1946.

(70) Auerbach, 161.

(71) Quoted after Auerbach, 158.

(72) Cf. Pratt, 119-20.

(73) Cf. Nina Auerbach's chapter on "The Rise of the Fallen Woman", 150-84.

(74) Thomas Hood, "The Bride of Sighs" and Henry Mayhew's *London Labour and the London Poor*, both described in Auerbach, 158.

(75) Bernard F. Dukore, "The Fabian and the Freudian", *Shavian* 2: 4 (1961), 8-11.

(76) *The Real Bernard Shaw* (New York: Philosophical Library, 1949), 124.

(77) *George Bernard Shaw: a Critical Study* (London: Paul, 1914), 175.

(78) *Bernard Shaw* (London: Longmans, 1951), 59-60.

(79) *The Intelligent Woman's Guide*, 200.

(80) See Shaw's description of his "work craze" in his Preface to his *Autobiography*, 3.

(81) Preface to *Plays Unpleasant*, 26. Cf. also his notion that marriage is made compulsory "as a woman's profession: she has to take anything she can get in the way of a husband rather than face penury as a single woman". "Women in the Labour Market", *The Intelligent Woman's Guide*, 199.

(82) "I like a man to be true to himself, even in wickedness", 106. See also Knight's suggestion that Shaw regards "self-deception as more dangerous than open criminality". "Shaw's Integral Theatre", in Kaufmann, 119.

(83) *Advice to a Young Critic*, ed. J. Weast (New York: Capricorn, 1963), 42.

(84) "The Lesson of the Plays" in *The Quintessence of Ibsenism*, 118. See also Wisenthal's analysis of *Saint Joan* with regard to Ibsen's Idealists; 177-8.

(85) "The Womanly Woman", 82.

(86) Cf. Berst: "Her Gospel of Getting On is a rejection of life as illusory, and avoidance of that sensitive immersion in life which is conducive to a knowledgeable absorption of it, of that first step which is necessary for a true transcendence" (14).

(87) "Who Am I", *Autobiography*, 2-3.

(88) Cf. Shaw's depiction of Joan's major attributes. Preface to *Saint Joan*, 22.

(89) Cf. "What is the New Element", *The Quintessence of Ibsenism*, referred to by Bentley, 103; Knight, 121.

(90) I'm referring to Peter Shaffer's play *Lettice and Lovage*, London: André Deutsch, 1988.

(91) I am referring here to Bruno Bettelheim's analysis of the "animal-groom cycle" of fairy tales, which strikes me as particularly useful to a psychological reading of the play. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976 rpt. Harmondsworth: Penguin, 1991), 303-10.

- (92) Preface to *Saint Joan*, 12.
- (93) Cf. Hugo Leon's suggestion that Shaw "has created a woman whose emancipation affords room for our pity". *Bernard Shaw : Playwright and Preacher* (London : Methuen, 1971), 87 ; and Rao Valli's interpretation of Vivie's final decision in terms of "the defeat and humiliation of (Blake's) Orc at the hands of his enemies". See "Vivie Warren in the Blakean World of Experience" *Shaw Review* 22 (1979), 134.
- (94) Ivor Brown, *Shaw in His Time* (London : Nelson, 1965), 70.
- (95) Cf. Shaw's formula for emancipation in "The Womanly Woman", 40.
- (96) "Professions for Women", in *Women and Writing* (New York and London : Harcourt Brace Jovanovich, 1979), 59.
- (97) "Professions for Women", 60. A different interpretation is given by Crane, who regards Vivie as a "fully liberated woman" and pro-feminist character. See "Shaw and Women's Lib" 26-30.
- (98) Valency, 99. For a similar conclusion see Stephen Grecco's autobiographical reading of the play : "Vivie Warren's Profession : A New Look at *Mrs Warren's Profession*", *Shaw Review* 10 (1967), 93-9.
- (99) "I am frightened beyond words before a battle ; but it is so dull afterwards when there is no danger : oh, so dull ! dull ! dull !" (101).
- (100) Shaw's *Integral Theatre*", 122.
- (101) *Autobiography*, 160 ; 164.
- (102) Cf. Hugo's interpretation of the play, 195-202 ; and Wisenthal's suggestion that "Joan is the kind of character to which the other plays look forward : one who has not only vision but the necessary power and practical ability to impose that vision on others" (185).
- (103) Cf. Bluebeard mocking her : "Not content with being Pope Joan, you must be Caesar and Alexander as well" (108).
- (104) Bentley, 69.
- (105) Knight, "Shaw's *Integral Theatre*", 119.
- (106) "Tragedy, Not Melodrama", Preface to *Saint Joan*, 43.
- (107) Cf. Frank Harris' suggestion that the "vital defect in Shaw's women (is) their lack of mystery, grace, divinity, allure, and charm" *Frank Harris on Bernard Shaw*, 191, quoted after Hugo, 62.
- (108) Hugo, 62.
- (109) Cf. also Bentley's suggestion that Shaw's fallen women and capitalists are no devils, and socialists no angels, 71-2.
- (110) *Playwright and Preacher*, 206.
- (111) Her combination of adventure and imagination made Stanley Weintraub point out the parallels between her and T.E. Lawrence, whose *Seven Pillars of Wisdom* Shaw was reading while composing the play. "Bernard Shaw's Other Saint Joan", *South Atlantic Quarterly* 64 (1965), 195-8. Cf. Valency's thesis that the "early realization that life is not beautiful, and that the world is not constructed along operatic lines, could not wholly eradicate the romantic strain in Shaw" (115).
- (112) For an interpretation of the play as a tragedy see Louis L. Martz, "The Saint as Tragic Hero", in Kaufmann, ed. 143-61 ; and Berst's reading of *Saint Joan* as an Aristotelian and Promethean tragedy, 272.
- (113) Cf. the Archbishop's reference to Greek tragedy in relation to her pride, 105-6.
- (114) To know that the trial scene bears great fidelity to the historical records (cf. Wisenthal, 172-4) does not yield any clearer picture of Joan's character. At best it helps to explain why Shaw was attracted to the material.

LA SALOMÉ D'OSCAR WILDE

ET TROIS DE SES ILLUSTRATEURS

AUBREY BEARDSLEY, JOHN VASSOS, BORIS ARTZYBASHEFF

LE CORPS SPECTACLE

Tu n'as pas voulu de moi, lokanaan. Tu m'as rejetée. Tu m'as dit des choses infâmes. Tu m'a traitée comme une courtisane, comme une prostituée, moi, Salomé, fille d'Hérodiad, princesse de Judée !''
(Oscar Wilde, *Salomé*) (p. 86) (1).

Une tête - un corps mutilé - en échange d'un corps - une danse, c'est-à-dire un exercice dans lequel le corps s'engage - tels sont les termes du contrat monstrueux que Salomé passe avec Hérode. Marché de dupes puisque, contrairement aux lois du genre, Salomé offre son corps avant de poser les conditions du marché, rendant Hérode prisonnier de son serment. Mais, dans la pièce de Wilde, Salomé, contrairement à la légende (2), sans le dire, sait déjà ce qu'elle veut avant de danser, et c'est bien "pour (son) propre plaisir (qu'elle) demande la tête de lokanaan dans un bassin d'argent" (77). Le corps, s'il est déjà au cœur de la légende biblique, est omniprésent dans la pièce d'Oscar Wilde, puisque ce dernier a fait de sa pièce un texte sur le désir, un désir dévorant.

L'on dénombre au moins 25 illustrateurs ayant réalisé des travaux pour le texte de Wilde, mais parmi eux, guère plus de quatre anglo-saxons : un Anglais, le plus célèbre de tous les illustrateurs de Wilde, Beardsley, et trois Américains, Valenti Angelo, Boris Atzybasheff et John Vassos, tous trois immigrés de la première génération, respectivement italien, russe et grec d'origine. Salomé peut-on légitimement dire, n'a pas vraiment fait fantasmer les anglo-saxons. C'est peut-être aussi pour cette raison que Wilde a écrit sa pièce en français, sachant que *Salomé* recevrait sans doute un meilleur accueil en France. Je vais ici m'intéresser à trois de ces illustrateurs : Beardsley (1894), Vassos (1927), et Artzybasheff (1935) (3).

La formule "corps-spectacle" lie d'emblée les deux thèmes structurants de la pièce, le corps et le regard, et nous place également au cœur de l'image, puisque le regard et le corps constituent les deux versants de l'acte de vision, l'un du côté du sujet percevant, désirant, l'autre du côté de l'objet perçu, désiré. C'est en définitive autour de ces deux notions que s'articule toute représentation picturale, laquelle met en jeu le regard du peintre (de l'illustrateur dans le cas présent) et le corps comme objet de la représentation, le tableau ; l'illustration, étant le lieu, l'interface, où les deux problématiques se rejoignent. Tout se passe comme si, au moment de l'écriture, Oscar Wilde avait pris en compte l'éventualité d'une représentation picturale de son texte.

Le corps regardé, ou l'œil sécateur

Dans *Salomé*, nous pouvons relever deux types de discours sur le corps. Tantôt le corps de Salomé est l'objet du discours des autres, et Salomé est alors le sujet de l'énoncé ; tantôt Salomé elle-même prend le corps de lokanaan pour objet de son discours, et elle est alors sujet de l'énonciation. Salomé se trouve donc à l'origine de toute parole sur le corps. En cela elle est conforme à sa légende, puisqu'elle possédait un corps avant d'avoir un nom (c'est Flavius Josèphe, dans les *Antiquités Judaïques*, qui la "baptise" en 94 après J.C.).

La pièce nous parle d'un désir qui ne peut s'incarner, voire de plusieurs désirs qui ne peuvent s'incarner : essentiellement celui de Salomé pour lokanaan, mais aussi celui de Narraboth (personnage inventé de toutes pièces par Wilde) pour Salomé, et d'Hérode pour Salomé. Tous ces désirs s'exacerbent de ce qu'ils ne peuvent s'accomplir et, ne trouvant que des obstacles sur leur route, les personnages les incorporent à leur vision du désirable et les font passer au premier plan. Dès lors, ils ne parlent plus que de leur désir du corps de l'autre et s'enferment dans un discours obsessionnel, qui devient un substitut du corps auquel ils ne peuvent prétendre. En proie à une véritable pulsion scopique - "Tu la regardes trop", passent leur temps à dire Hérodiad à Hérode, et le page d'Hérodiad à Narraboth à propos de Salomé sur laquelle ils ont l'œil rivé - les personnages, dans leur discours, procèdent à une véritable fétichisation de certaines parties du corps. Ainsi, Hérode, avant d'exiger de Salomé qu'elle danse pour lui, lui demande de venir tremper dans une coupe sa "petite lèvre rouge" (48), car il "aime beaucoup voir dans un fruit la morsure de (s)es petites dents" (48). De même, le désir de Narraboth pour Salomé se focalise sur des parties de son corps : "Ses petites mains blanches sont des colombes qui s'envolent vers leur colombier" (20).

Que ce soit dans le registre ouvertement érotique d'Hérode ou discrètement pétrarquisant de Narraboth, le désir se dit sur le mode métonymique. Le discours des personnages se donne à lire comme le parcours d'une consommation de détail, où l'œil se fait sécateur. Ceci est encore plus marqué lorsqu'il s'agit de Salomé parlant du corps de lokanaan. Lorsqu'il surgit de la citerne, ce sont d'abord ses yeux qui la fascinent : "Ce sont les yeux surtout qui sont terribles. On dirait des trous noirs laissés par les flambeaux sur une tapisserie de Tyr" (32). Par associations d'idées successives, elle passe aux cheveux, puis à la bouche de lokanaan. Tout discours des personnages sur le corps, qu'il s'agisse d'Hérode, de Narraboth ou de Salomé, en réduisant le corps à ses parties, par expression métonymique du désir (ce qui n'est pas sans rappeler les blasons du corps dans la littérature amoureuse à la Renaissance), procède à un morcellement du corps. Le langage utilisé pour parler du corps porte en lui un pouvoir de mutilation, renforcé par la nature même de certaines images utilisées : "la morsure de tes petites dents" (48) ; "(ta bouche) est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire" (37). Le langage procède à une mutilation métaphorique du corps, qui anticipe celle qui fonde l'action même de la pièce : la décollation de lokanaan.

Le passage du discursif au figural s'effectue à l'aide d'un glissement du discours **sur** le corps dans le texte à un discours **du** corps à l'image ; c'est le corps lui-même qui prend le relais de la parole pour exprimer le désir et l'exhiber. Le syncrétisme de l'image permet une perception immédiate de ce désir que le discours exprime en s'attardant sur les parties du corps. La nudité de Salomé, dont le corps est fréquemment arqué, tendu - le corps bandé - signifie visuellement son désir.

Beardsley, qui procède toujours par détournement ironique du propos wildien, joue à inscrire le désir dans le corps des personnages, à incarner leur désir, mais en se jouant des corps. Chez lui, au lieu simplement de corps bandés, nous découvrons des corps qui "bandent". Je pense ici à la *Danse de Salomé*, mais surtout à *Entrée d'Hérodiade* (Illustration 1), où la détumescence du personnage à la houpette, à droite d'Hérodiade, détourne l'attention du spectateur de l'érection pourtant considérable, du personnage au visage de fœtus. Dans ce dessin, même les objets, les deux bougeoirs, se "phallicisent". Les figures féminines, phalliques, sont de surcroît toujours dressées face aux personnages masculins qu'elles dominent, en verticalité menaçante. La silhouette d'Hérodiade dans cette illustration fait véritablement songer à un pénis en érection, dont les seins seraient les testicules. Par son dessin, Beardsley nous rappelle, non sans ironie, que le désir, avant de se payer de mots, exerce un effet sur les corps, il s'éprouve dans le corps.

La fétichisation de certaines parties du corps que nous avons relevée dans le texte, est évidemment difficile à rendre visuellement, si l'on excepte celle des organes génitaux chez Beardsley, grossis par une sorte d'effet de loupe, ou encore le bout du sein de Salomé chez Artzybasheff, unique touche de couleur vive dans une composition toute en tons gris et mauve pâle (4). Mais cette fétichisation de certaines parties du corps dans le texte, qui s'apparente à la technique du blason, n'est-elle pas finalement la marque d'une limite du langage, limite que l'image n'éprouverait pas car elle est par essence synthétique ? L'image réunifie le corps en rassemblant les parties de ce corps que le discours peut seulement nous livrer démembré : "Ce corps déchiré, déchiqueté, (...) l'artiste (et c'est là le sens de sa vocation) le rassemble en un corps total (...) en qui le fétichisme s'abolit..." (5).

Le schizme de l'œil, ou comment représenter la dichotomie

Le corps pour être omniprésent dans le discours, n'en est pas moins nié dans sa réalité, dans sa matérialité de corps, comme le révèle le discours de Salomé. La surcharge verbale et le corps imaginaire que Salomé construit, non seulement désincarnent le corps, mais encore masquent un manque, un corps absent dans le moment même où il s'énonce. Il faut pour s'en rendre compte lire en creux son discours, trouver l'écran que le langage construit.

Salomé, lorsqu'elle parle du corps de Iokanaan, dans son entier cette fois, s'exprime dans le registre de la blancheur et décline le

paradigme de la pureté :

Ton corps est blanc comme le lys d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée et descendent dans les vallées. Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi blanches que ton corps. Ni les roses du jardin de la reine d'Arabie, ni les pieds de l'aurore qui trépignent sur les feuilles, ni le sein de la lune quand elle couche sur le sein de la mer... il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps - Laisse-moi toucher ton corps ! (36).

Salomé parle un langage hyperbolique. De plus, non seulement les comparants qu'elle utilise appartiennent tous au registre de la blancheur, mais ils connotent systématiquement l'éphémère, l'évanescence des choses (neige, roses, parfums, aurore). Cette blancheur du corps n'en est que plus impalpable. Salomé décrit un corps idéalisé en empruntant ses comparaisons au discours sublime. C'est un corps idéal qui s'inverse d'ailleurs aussitôt en son double dans le registre bestial quand lokanaan rejette ses avances : "Il est comme un sépulchre blanchi, et qui est plein de choses dégoûtantes" (36), signifiant ainsi un corps oxymorique qui serait les deux choses à la fois, donc un corps impossible, déchiré. A force d'être hyperbolique, ce corps devient incomparable. Il y a une gradation dans l'hyperbole jusqu'à : "Il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps" (36). Nous touchons là à une aporie du langage puisque celui-ci ne parvient plus à énoncer un corps qui, à force d'être absent, devient indicible.

Salomé parle un langage pétrarquisant qui s'accorde mal avec la violence du désir qui sous-tend son propos. Il y a un véritable hiatus entre le désir qui génère ce discours sur le corps et le contenu de ce discours qui, en niant le corps, nie le désir. Il révèle un sujet déchiré entre des impératifs contradictoires : le désir d'un corps, mais d'un corps sublimé. Ce hiatus est d'ailleurs marqué typographiquement dans la dernière phrase du passage, par un tiret séparant les deux pôles irréconciliables : "Il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps - Laisse-moi toucher ton corps !" (36). L'ambivalence du discours de Salomé rend bien compte du caractère intenable de son désir. En surface elle transgresse effectivement l'interdit qui pèse sur le corps, mais ce ne sont que paroles. En profondeur, le surmoi exerce bien sa fonction censurante puisque c'est un désir qui nie sa propre réalisation, car il exprime le désir d'un corps chaste, d'une pureté. Autrement dit, il est désir d'un corps qui ne peut par essence s'offrir, car en s'offrant il perdrait précisément ce qui le rendait désirable.

Cette dualité pose naturellement le problème de la représentation picturale. Comment en effet simultanément signifier l'omniprésence du corps dans le discours et l'absence de corps "réel" dont ce discours est le signe en creux ? Et surtout, comment figurer cette blancheur qui devrait ressortir à l'irreprésentable ? Cette question nous fait d'emblée appréhender les limites de la représentation, car cette

absence/blancheur peut seulement se signifier en creux : l'illustrateur est obligé d'en passer par le représentable, le figurable, à moins de n'offrir qu'un blanc, qui équivaldrait à une démission de l'image face au texte, à une impasse créatrice.

Chez John Vassos cela passe par un travail sur la mise en page, la place des illustrations dans le corps du texte. En effet, alors même que Vassos donne à chaque fois pour titre à ses illustrations une réplique d'un personnage, il ne place jamais une illustration en face de la réplique qui lui correspond. Il joue ainsi constamment sur la possibilité de créer des effets de retard et d'anticipation de l'illustration par rapport au texte. Un exemple nous est offert par l'illustration intitulée *How sweet is the air here* (Illustration 2) d'après une des premières répliques de Salomé dans la pièce, alors que Iokanaan n'est pas encore apparu. Il s'agit d'emblée d'une curieuse entrée en scène car le personnage de Salomé est quasiment expulsé de l'image, rejeté à la périphérie de représentation organisée suivant des courbes qui dessinent un mouvement centrifuge. Il est surtout intéressant de relever que cette illustration est placée entre deux pages de texte où Salomé et Iokanaan sont en présence, et qui correspondent précisément au moment où Salomé est en train de délirer sur le corps de Iokanaan (passage cité plus haut). Il se crée alors une manière de dialogue entre texte et image, puisqu'à un discours qui nous parle d'une obsession du corps, l'illustration fait correspondre une image où Salomé est seule, comme si, effectivement, elle parlait dans le vide, s'adressant à une absence de corps. Le même effet était obtenu quelques pages plus tôt, où à l'arrivée de Salomé sur scène, dans le texte, faisait face une image où nous pouvions voir le page d'Hérodiad disant à Narraboth *You look too much at her*, correspondant au tout début de la pièce, alors que Salomé n'avait pas encore fait son apparition et qu'ils étaient seuls en scène.

Beardsley, conscient des limites inhérentes au travail d'illustrateur, a su jouer de ses manques en effectuant un travail sur les pleins (les vides, puisque chez lui les pleins sont souvent des blancs) et les déliés (la ligne). Ainsi, dans l'illustration *Salomé et Iokanaan* (Illustration 3), le corps de Iokanaan, sur lequel porte l'absence dans le texte, nous apparaît comme transparent. Cet effet est rendu graphiquement grâce à une ligne qui appartient au décor et traverse la silhouette de part en part comme si, effectivement, il était sans substance. Le pan inférieur de sa tunique s'ouvre de plus sur un vide, une absence de corps. Dans *Herod's eyes* (Illustration 4), on voit que le tracé du dessin ne marque plus que les contours des corps des personnages, ainsi réduits au signe d'eux-mêmes. Ils se fondent dans l'arrière-plan, sont absorbés par les fonds. Sa technique consiste finalement moins à dessiner du noir sur du blanc qu'à inscrire le blanc au milieu du noir : féconde inversion qui donne l'impression d'une dissolution du dessin, grâce à un dessin ouvert sur sa propre spatialité. Dans le même temps, Beardsley joue pourtant sur la déformation des corps, ce qui en apparence contredit la désincarnation à l'œuvre dans le discours, puisque l'hypertrophie des organes rend le corps encore plus présent par contraste entre effacement du plein et saillie du délié. Grâce à cette opposition du contour et du plein dans le même dessin, Beardsley parvient à une sorte de

déréalisation du corps et de retour du corps "par la bande". En effet, la ligne peut être vue comme l'équivalent des mots, des paroles prononcées par les personnages dans le texte ; la surcharge décorative à l'image devient alors analogue pictural de la surcharge verbale dans le discours. Le blanc, le vide, peut dès lors s'interpréter comme l'équivalent de ce qu'il faut lire en creux dans le discours, la marque d'un signifié absent, c'est-à-dire l'absence de corps réel.

La danse : le corps qui se donne en spectacle, qui s'exhibe

La danse de Salomé constitue le clou du spectacle. Il s'agit à la fois d'un passage obligé et d'un moment de libre inspiration, car il correspond à un blanc dans le texte - elle est simplement signalée par une didascalie : "Salomé danse la danse des sept voiles" (74) ; moment d'essence purement visuelle, où l'image vient se substituer à la représentation théâtrale. Il s'agit d'un moment pivot dans la pièce, autour duquel tout bascule. Moment attendu où tout se joue également à l'image, où se joue me semble-t-il la signification du parti-pris des illustrateurs.

Le point commun, s'il en est un, entre les trois illustrateurs, c'est d'avoir représenté Salomé partiellement ou totalement dévêtue, ce que rien dans le texte ne prescrit. La nudité de Salomé est à mon avis plus que simplement le signe transparent de son désir, où dénuder Salomé serait simplement l'analogie visuelle de la mise à nu de son désir que son discours accomplit. La danse de Salomé (encore que j'ignore si le corps tronqué que nous donne à voir le frontispice d'Artzybasheff doit s'interpréter comme une danse), se métamorphose à l'image en véritable strip-tease, le livre (dont on feuillette les pages) réintroduisant ici une dynamique et un mouvement absents du tableau. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne Orazi, un illustrateur français chez qui la danse de Salomé a fait l'objet de quatre illustrations, mais vaut aussi pour Beardsley chez qui les métamorphoses sartoriales de Salomé d'une illustration à l'autre : *La cape noire, lokanaan et Salomé, La robe du paon, La toilette de Salomé* ... sont pareilles à des strates vestimentaires ôtées successivement par le lecteur. Cela vaut également pour Vassos chez qui Salomé, même si elle est présentée nue d'emblée, est uniquement vue de dos ou sous des angles, dans des positions, ne laissant apparaître que des parcelles de sa nudité. Le corps est pris dans un strip-tease, où tourner les pages du livre s'apparente à un effeuillage métaphorique auquel participe le lecteur. Ce faisant, les illustrateurs nous donnent à voir une Salomé de cabaret, de Music-hall, n'hésitant pas à convoquer les signes rituels du genre : dans *La danse du ventre* (Illustration 5), Beardsley nous montre Salomé corsetée. Son corset, bien entendu, ne dissimule rien et ne sert qu'à souligner les seins, ainsi que les deux fleurs qui lui couvrent les mamelons et dont la fonction est de les souligner, par une sorte de redoublement du signe. De même, la culotte révèle, par "transparence", les replis rien moins que gracieux d'un ventre et d'un pubis boursofflés, dont l'absence de poils n'en saute que plus aux yeux (n'est-ce pas là une allusion ironique aux nus "académiques" de l'époque dont les peintres s'acharnaient à gommer toute pilosité inguinale ?). Pilosité que Salomé au contraire exhibe, dans l'illustration de Vassos *I ask of you the head of lokanaan*

(Illustration 6), sous un éclairage de poursuite (analogue à celui utilisé au music-hall) par la manière dont elle prend appui sur sa jambe droite et par un étirement de tout le haut du corps. La pilosité des aisselles en particulier me frappe, petit détail qui accroche l'œil chez un illustrateur dont le dessin est pourtant volontiers schématique. Salomé est indéniablement chez lui une vraie brune. La nudité est systématiquement sur-signifiée, par le geste qui découvre, tous les illustrateurs jouant avec la thématique du voile qui révèle plus qu'il ne dissimule, et qui est une concession au texte ('Salomé dans la danse des 7 voiles'). Ainsi Salomé n'est plus chez eux qu'un modèle dégradé de l'archétype biblique, son pâle reflet.

Ce strip-tease me semble, néanmoins, pouvoir faire l'objet d'une lecture plus symbolique. Débarrasser Salomé de ses vêtements, c'est dans le même temps la couper des attributs qui l'ont constituée en mythe, mais qui en même temps cautionnent et conditionnent son existence : la tête et le plateau sur lequel elle exigea que la tête lui fut portée. La nudité de Salomé viserait à la rendre méconnaissable. Cela procède évidemment en partie de la nature même de l'illustration. En effet, les illustrations obéissent à un principe de représentation séquentielle ; leur logique est narrative, c'est un récit en images. Or, jusque là, les représentations picturales de Salomé appartenaient au domaine de la peinture de chevalet, qui rassemble en un tableau les éléments épars permettant d'identifier la scène et les personnages représentés. Le tableau procède par condensation des informations, alors que l'illustration les dissémine. Néanmoins, je trouve significatif que l'on ne puisse pas identifier Salomé sur la plupart des illustrations (si le texte n'était pas en regard, évidemment). Tout se passe comme si Salomé disparaissait sous l'effet de démultiplication de sa propre image. La mise à nu de Salomé me semble être simplement la radicalisation de ce processus d'opacification du référent. Les illustrateurs, en procédant à une manière d'ex-nomination de l'objet, dénouent l'assertion représentative qui fonde la représentation.

Artzybasheff, en ce domaine, est celui qui va le plus loin, car il mène en quelque sorte la logique du strip-tease à son terme (Illustration 7). Dans la mesure où il n'a réalisé qu'un frontispice, on aurait pu s'attendre à ce qu'à la manière des représentations traditionnelles de Salomé, il réunisse en cette unique image les principales données de sa légende, les mythèmes. Or non seulement il ne le fait pas, mais non content de la réduire à son plus simple appareil, ce qui la rend impossible à identifier, il lui a dessiné un visage dépourvu de traits. Elle est donc au sens le plus littéral défigurée, ombre d'une ombre, trace résiduelle d'un mythe délitescant : neuf coups de crayon ont suffi à tracer cette ébauche de silhouette. Schématisation extrême d'un dessin où la réalisation de la marge a nécessité plus de travail que la composition centrale. Le cadre, qui devrait n'avoir d'autre vocation que de valoriser le centre, de s'effacer à son profit, occupe ici, en une inversion contre-nature, les deux tiers de la surface de la page, sursignifié par un effet de strates successives de cadres (la marge florale, la ligne en pointillés, mais également les voiles), comme autant de mises en abyme de la représentation. Représentation qui n'aboutit plus qu'à représenter son propre accomplissement, mais qui au vrai ne désigne plus rien,

si ce n'est cette tache de couleur unique (et seule touche véritablement, tout le reste n'étant que des lignes) : le bout du sein de Salomé, auquel se raccroche désespérément l'œil du spectateur, comme si toute la représentation se résorbait en lui. Abstraite de tout contexte, privée en quelque sorte de son abscisse et de son ordonnée (l' α et l' ω du mythe, la tête et le plateau), Salomé n'est plus qu'un signe flottant dans un espace sans repères, vidé de sa signification.

Conclusion

Le corps donc, tel qu'il est envisagé dans la pièce, sous ses deux aspects irréconciliables (obsession du corps et absence de corps réel), inscrit une déchirure au cœur de la représentation. Cette réflexion initiée autour de la question du corps trouve son corollaire dans la question du regard, lequel est, à l'instar du corps, déchiré entre deux impératifs aussi catégoriques que contradictoires, puisque voir est simultanément éprouvé comme un besoin impérieux : "Il faut que je le regarde de près" (33), dit Salomé à propos de Iokanaan - et comme porteur d'une menace de mort - le page dit à Narraboth : "Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon ... Il peut arriver un malheur" (14). Cette manière de schize de l'œil qui s'opère dans le texte, ne place-t-elle pas finalement l'image en porte-à-faux par rapport au texte, rendant caduque toute tentative pour le représenter ? Illustrer le texte c'est, en effet, enfreindre l'interdit pesant sur le regard, et par un retournement analogue à celui qui fait du regard de Narraboth sur Salomé, de Salomé sur Iokanaan et de Iokanaan vers son Dieu, l'arrêt de leur propre mort (ces trois personnages meurent au cours de la pièce), l'artiste signe la mort du sujet que l'image consigne, sujet pris au sens de subjectivité, certes, mais pourquoi pas aussi au sens de thème pictural. C'est ce qu'Artzybasheff nous signifierait en manière de clin d'œil par ce bout du sein rouge, touche finale de l'artiste où vient s'achever la représentation, mais également coup d'épée en plein cœur qui a pour effet, et le dernier mot sera pour Lacan, "d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie" (6).

C. CAMBRAY
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Toutes les citations de la pièce sont extraites de : *Salomé*, drame en un acte. Toulouse : Éditions Ombres, 1992.
- (2) *L'Évangile selon Saint-Matthieu* (XIV : 1-12) et *L'Évangile selon Saint-Marc* (VI : 14-29).
- (3) Tous trois ont illustré Salomé pour des éditions en anglais : *Salome*. Pictured by Aubrey Beardsley. Londres : Elkin Mathews & John Lane, 1894, non paginé. Tiré à 500 exemplaires — *Salome*. Decorated by Boris Artzybasheff. New Rochelle, New York : Peter Pauper Press, 1935, 80 p. Tiré à 950 exemplaires — *Salome*. Inventions by John Vassos. New York : E.P. Dutton, 1927, 57 p.
- (4) Je ne dispose malheureusement pas de reproduction en couleurs. Le bout du sein est rouge, la silhouette et le cadre en pointillés en noir, les voiles et la marge florale en mauve pâle.
- (5) Roland Barthes, *S/Z*. Paris : Seuil, 1970 ; coll. Points, 1976 (1986), p. 118.
- (6) Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI*. Paris : Seuil, 1973 ; coll. Points, 1990, p. 133.



Illustration n° 1
Aubrey Beardsley
"Enter Herodias"



Illustration n° 2
John Vassos
"How sweet is the air here !"



Illustration n° 3
Aubrey Beardsley
"Iokanaan and Salomé"



Illustration n° 4
Aubrey Beardsley
"The Eyes of Herod"



Illustration n° 5
Aubrey Beardsley
"The stomach dance"



Illustration n° 6
Aubrey Beardsley
"I ask of you the head of Iokanaan"

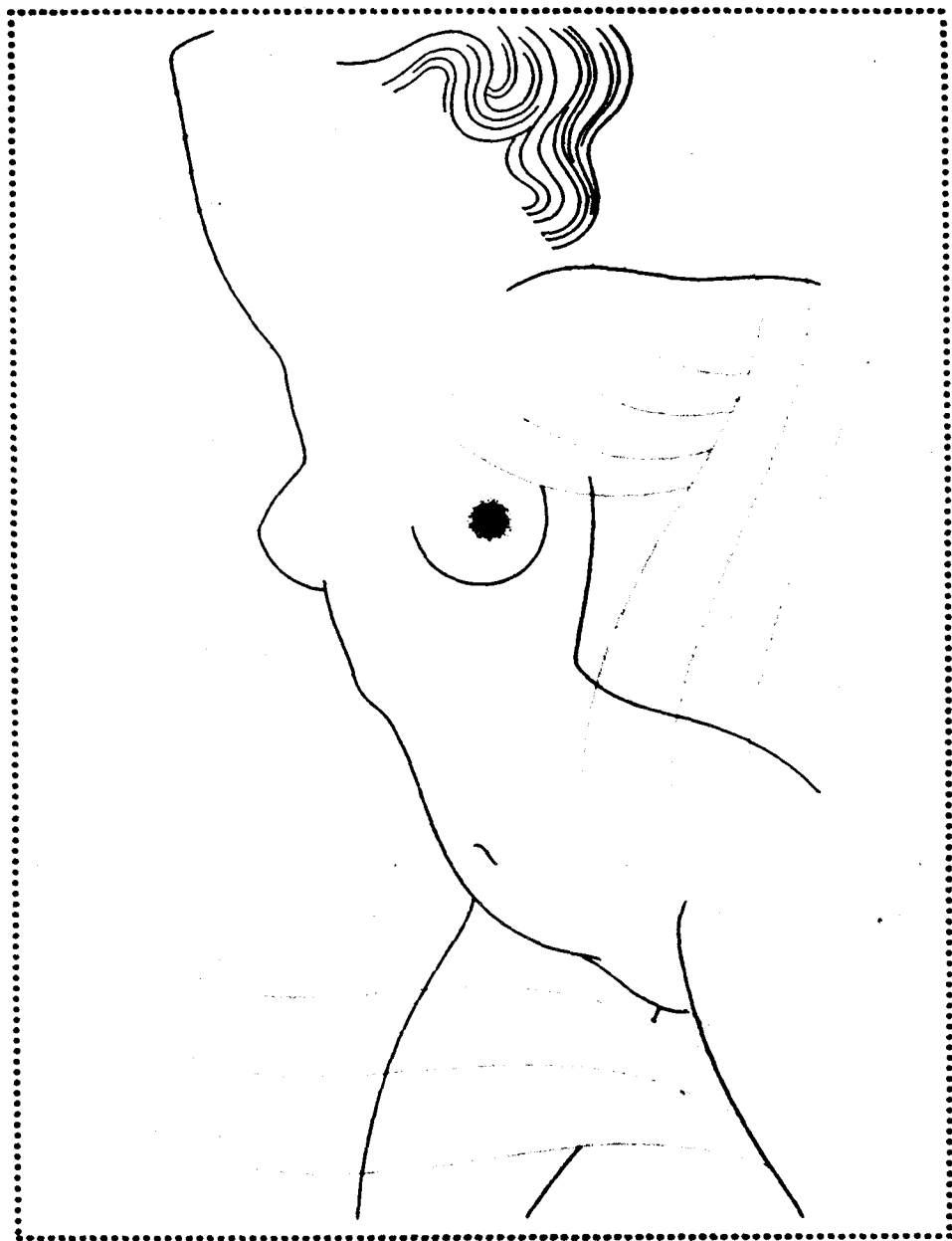


Illustration n° 7
Boris Artzybasheff

"ROMANCE AT SHORT NOTICE",

OR THE CHARM OF SAKI'S STORYTELLING (1)

Every artist secretly hopes his art will make him attractive. Sometimes he or she imagines it is a lover, a child, a mentor, who will be drawn to the work. But alone in the workshop it is the soul itself the artist labors to delight. The labor of gratitude is the initial food we offer the soul in return for its gifts, and if it accepts our sacrifice, we may be, as Whitman was, drawn into a gifted state - out of time, coherent, "in place". And in those moments when we are gifted, the work falls together graciously. (...) He [Whitman] may not have found the love he wanted in life, but it would be wrong to consign his appetites entirely to personal circumstance, Who among us has been sufficiently loved, whose heart has been fully realized in the returning gaze of the beloved ?

Lewis Hyde, The Gift

Le sujet de ma communication est l'auteur anglais Hector Hugh Munro (1870-1916), appelé Saki. Je ne suis ni un expert sur Saki ni un professionnel ou professeur de Saki. Je suis un simple amateur, un ami ou amant, si vous voulez, avec tous les avantages et les inconvénients de ce statut. Tout ce que je sais sur Saki je l'ai appris d'un seul livre, *The Short Stories of Saki*, et je ne l'ai pas encore terminé (2). Il y a dans ce livre une introduction sympathique de Christopher Morley dont je ne vais pas parler ici, mais puisque nous sommes à Reims, je peux vous dire qu'il compare l'écriture de Saki au champagne le plus sec. Il y a aussi un essai biographique écrit par sa sœur, Ethel M. Munro, quelque temps après la mort de son petit frère. Le nom de Saki vient du *Rubaiyat* d'Omar Khayyam nous informe sa sœur, et il désignait un serviteur ou "cup-bearer" dans cette dernière œuvre tant admirée par son frère, comme tout ce qui touchait à l'orientalisme. Cet essai biographique attire l'attention, autant par ce qu'il ne dit pas que par ce qu'il dit, comme on peut bien imaginer lorsqu'il s'agit de quelqu'un qui a choisi de se fondre dans un pseudonyme.

Ethel Munro nous dit que son petit frère est né le 18 décembre 1870 à Akyab, Birmanie (Burma). Ils étaient trois enfants, l'aîné s'appelait Charles, "Charlie". De leur mère, on n'apprend presque rien. Elle est aussi absente de l'histoire qu'elle semble l'avoir été de leur vie. Par contre, on apprend que le père a fait carrière dans le service colonial en Birmanie, mais ne voyait que rarement ses enfants. Ces derniers ont grandi en Angleterre sous le règne sévère de Victoria, dans une maison gérée par deux tantes autoritaires et une grand-mère sympathique mais souffrante. D'après les anecdotes contées par la sœur, les trois enfants semblent avoir été ce qu'on appellerait en français moderne, des "déchainés", le jeune Hector étant le plus actif et le plus rebelle des trois. Sa sœur, qui, on voit clairement, adorait son petit

frère, résume son caractère ainsi :

"Johnnykin and the Goblins" a very little-known book, had always fascinated Hector. Being a Celt, I suppose it was natural he should be fond of goblins and nature spirits - he was certainly a Puck himself to the end of his life (645)... The Munro clan has always been composed of fighters and writers. Our grandfather, a colonel in the Indian Army, had a great compliment paid him by the Marquis Wellesley of his day, who said that he wrote purely classical language. His writing was entirely, I believe, on Indian politics. Aunt Tom told us this - she always said Hector had inherited his grandfather's gift. At any rate, he wrote naturally and never went through a literary correspondence course. My mother's mother was a very clever woman, and she, through her mother, belonged to the Macnab clan. So Hector was Celtic on both sides of his family. To me, his strongest characteristics were -- whimsicality, keen sense of humour, love of animals, and pride in being Highland (673)...

La sœur raconte tous les grands événements dans la vie d'Hector, et il y en eut beaucoup : son service en Birmanie dans la police, deux ans en Russie comme journaliste, d'innombrables voyages en Europe, en mission ou en vacances, et finalement sa vie (et sa mort) comme soldat pendant la première guerre mondiale. Sa mort fut héroïque, puisqu'il fut tué dans les tranchées françaises en pleine bataille. Ethel Munro cite le témoignage d'un de ses camarades de guerre, Mr. W.R. Spikesman :

Saki's humour, wit, and gift of satire, never malicious, are well known to his readers of *Reginald, Bassington*, and *When William Comes*, etc., but the generosity and sincerity of purpose only probably imagined by a few outside those who knew him personally (708).

Ethel Munro cite aussi l'appréciation de quelqu'un qui justement n'a pas connu Saki personnellement.

For one who knew him only through his books, Mr. S.P.B. Mais has an uncanny insight into his character. He wrote of him : "Munro's understanding of children can only be explained by the fact that he was in many ways a child himself : his sketches betray a harshness, a love of practical jokes, a craze for animals of the most exotic breeds, a lack of mellow geniality that hint very strongly at the child in the man. Manhood has but placed in his hands a perfect sense of irony and withheld all other adult traits. In "The Mapped Life" we get for the first time near to the secret of a genius who did not unlock his heart. Here at last, behind the child, the buffoon, the satirist, the eclectic, the aristocrat, the elegant man of the world, we can

trace the features of one who discovered that the only way to make life bearable was to laugh at it" (695).

Généreux et sincère, mais aussi dur et moqueur : on voit que le portrait dessiné dans cet essai biographique est celui d'un jeune homme fidèle à ses doubles racines familiales, c'est-à-dire un mélange d'écrivain et de combattant. Munro était comme son grand-père, *a writer and a fighter*. Noter l'aspect combatif de sa fiction est un lieu commun de tout commentaire de l'œuvre de Saki. Pour parler de son *wit* et de son *ironie*, on se sert de toutes sortes de métaphores de violence : bombes, coups, couteaux, épées, etc. Mais l'inverse, l'aspect fictif du combat, semble non moins vrai chez lui. Certaines lettres envoyées à sa sœur pendant la guerre révèlent que Hector, ou Saki, considérait la situation avec une certaine joie romanesque :

... It seems almost too good to be true that I am going to take an active part in a big European war. I fear it will be France, not the Balkans, but there is no knowing where one may find oneself before the war is over ; anyhow, I shall keep up my study of the serbian language (7 nov. 1915).
... We are for the moment in a very picturesque hill-top village, where we have been twice before ; I had a boisterous welcome from elderly farm-wives, yard dogs and other friends... I am in very good health and spirits ; the fun and adventure of the whole thing and the good comradeship of some of one's companions make it jolly, and one attaches an enormous importance to little comforts such as a cup of tea at the right moment. (20 mai 1916).

On imagine facilement la scène. Au lieu de continuer à remplir encore des histoires de petits personnages tirés de son imagination, la guerre offrirait à l'écrivain un théâtre tout fait, l'Histoire, où il n'avait qu'à s'insérer lui-même dans le rôle de héros. Saki l'écrivain devient "Hector le Protecteur" (3). Simple chiasme entre Hector et Saki, entre la vie réelle et la fiction romanesque ? "La vie est un roman", "Vive le carnaval", "le gai savoir", etc. On connaît l'air des sirènes modernes. Mais est-ce aussi simple que cela ? Un jeu de cache-cache derrière un passe-passe rhétorique ? En tout cas, la violence, qu'elle soit entre les lignes d'une page ou d'une bataille, qu'elle soit malicieuse ou non, reste non moins réelle, et devrait nous faire hésiter quant à toute décision sur la simplicité ou la facilité de ce passage entre l'imaginaire et le réel.

Par delà les fêtes, les blagues, les vacances, et tous les autres accessoires de sa vie loufoque, on a du mal à oublier l'image que peint sa sœur d'un petit garçon rêveur, souvent malade, et tyrannisé par des femmes. Et quand on commence à y penser, comment peut-on s'empêcher de remarquer, tantôt dans la vie d'Hector tantôt dans l'œuvre de Saki, un vague sentiment de vide, peut-être pas une absence totale, mais un manque : manque de parents, manque d'amis, manque de compréhension et de sympathie, manque de respect, et au fond un manque d'amour ? Est-ce que le rire de Saki, un rire si riche et varié, suffit

pour suppléer à ce manque, pour rendre supportable la vie et son vide ? Le but ici n'est pas de faire de Saki un Peter Pan ou un Gatsby, mais simplement de rappeler que parfois même les clowns se suicident, et alors que dire ?

Notre histoire sera la suivante. Face à ce manque, Hector Hugh Munro s'est décidé, d'un coup, à créer quelque chose (4). Un nom pour ce rien transformé en chose est *la fenêtre ouverte*, nom aussi, bien sûr, de son récit le plus connu. Récit hautement et profondément ironique, nous considérons *La fenêtre ouverte* comme exemplaire de l'œuvre de Saki. Nous proposons ici une relecture de *La fenêtre ouverte* qui montrera comment à partir de rien, de cette négativité, absolue et infinie, il réussit néanmoins à faire non pas une chose mais au moins deux : lui-même, Saki, gentil serviteur et homme de lettres, et son œuvre littéraire, le double de son auteur, composée de vulnérabilité et de maîtrise.

* * *

"The Open Window" is a short short story of roughly a thousand words told by a third person narrator. It contains a mixture of dialogue spoken by the three principal characters as well as descriptions of the speakers and other interjections made by the narrator such as the following : "*Then you know practically nothing about my aunt ?*" pursued the self-possessed young lady".

The story is framed by the arrival, visit, and eventual departure of a Mr. Framton Nuttel in the home of a certain Mrs. Sappelton. Mr Nuttel is new in the area and has come to pay a social call on the Sappeltons upon the recommendation of his sister who thinks meeting new people will be good for his health (Mr. Nuttel is said to have a nervous condition). Mr. Nuttel arrives and is received by the niece who is described more than once as "a very self-possessed young lady of fifteen". The niece tells a story about how the window in the living room is open because her aunt, we (Mr. Nuttel and the reader) are told, lost her husband and two brothers three years ago in a freak accident (falling into a bog) ; and the aunt, inconsolable, keeps the window open forever awaiting their return. Mr. Nuttel is moved by the story and later understands the aunt's talk about her husband and two brothers to be pitiful symptoms of her bereavement. When three figures approach from across the lawn towards the open window, Mr. Nuttel and the reader are faced with an apparent occurrence of the supernatural. Mr. Nuttel runs away frightened, while the reader, who stays in the room as it were by continuing to read on to the end of the story, learns that the three figures are not ghosts but men and that the niece has in fact made up the whole story about their disappearance in the bog and the aunt's mourning in front of the open window. The last line of the story, an aside or parabasis addressed by the narrator to the reader, cleverly reveals the final truth of the matter : "*Romance at short notice was her specialty*".

The story is a fine example of what is sometimes called "deferred

irony" (see Wayne Booth's *The Art of Fiction*). In deferred irony, as opposed to "dramatic irony", such as one finds in some scenes of *Tar-tuffe* for example, certain information is withheld from a character *and from the reader as well*, and during the period over which the information is withheld another perspective or general understanding of events is allowed to develop. When this information is finally disclosed, there is a moment of "A-ha !" wherein the reader says in effect "Now I understand" and revises his earlier interpretation to accord with the new information. This "A-ha !" moment will have a more or less comic quality depending on the content and circumstances of the discovery. In the case of "The Open Window", the reader and Mr. Nuttel have both been duped ; but the reader, who is subsequently allowed to share in the joke, is able to laugh at Mr. Nuttel, in effect a figure of his former self as (blind / mistaken) reader / spectator / consumer of the story. Instead of feeling angry at the niece, the reader is guided to respond by laughing at "himself" and admiring the special storytelling talent of the young female host.

This story is like a well-made pair of English shoes or a Swiss watch. All its parts seem to function harmoniously to achieve the desired effects. Certain features may be pointed out which are common to many stories, especially those containing elements of fantasy or romance. One notices, for example, that a space within the fictional world of the story is opened up for positing another fantastic story or romance. In other words, there is one or more stories "within" the initial story. In this case it is a physical opening in the house, the open window, which is the occasion for the opening into a second fictional space (5). The niece is able to launch into her story once she is certain of her launch pad, an open clear space on which to build her rocket and fire it off. One then realizes that the question "*Then you know practically nothing about my aunt ?*" is what allows Vera to find out if the coast is clear for a short flight of fancy, a little romance at short notice.

These and other storytelling techniques occur frequently in Saki's short stories. "The Open Window" was first published in a magazine, the *Westminster Gazette*, and then collected with thirty-five other stories in a volume entitled *Beasts and Super-Beasts*. Several of these feature the story-teller as hero including one called "The Story-Teller" in which a gentlemen train passenger successfully quiets down three rambunctious children with a "beautiful story" about a wolf who eats a "horribly good" little girl (6). The gentleman is a bachelor we are told, and one notices that the story-teller hero often works alone. Like Sheherazade, he is a *professionnel libre* so to speak. Clovis Sangrail, another story-teller featured in several stories in *Beasts* and the hero of the entire collection entitled *The Chronicles of Clovis*, is also a successful bachelor -- "handsome, clever, and rich," it seems -- in a word, nobody's fool. The character Vera, the self-possessed young lady of fifteen, appears in other stories, often with the same name ; these include "The Lull", "A Touch of Realism", and "The Quince Tree". It would be easy to see in Clovis, also the name of a medieval king of the Franks, a version of Saki himself, and in Vera, that cunning little vixen, a double of his sister Ethel since her essay has proved her to

be quite a story-teller in her own right. However, these speculations as well as the curious echoes in the name "*Vera*" - *truth, faith*, and, for French ears, *on verra*, "*one will see*", "*will see*", "*we'll see*" -- are all perhaps less important than underscoring the heroic role that the story-teller occupies in Saki's world. The story-teller always appears triumphant. He or she may make others trip and fall, but the story-teller himself seems invincible, always the winner, *juste et bon*, etc. To want to be good or lucky at games and stories is understandable enough, especially if one believes that the person in question is trying to make up for losses or inadequacies in other areas. Ultimately, however, the reader is unlikely to consider the story-teller and his stories seriously; that is, without indulging in the slightly patronizing sympathy reserved for children, unless the work can somehow at sometime get beyond the safe confines of the nursery, the club, and other Neverlands. To earn our respect, and maybe even our wonder and astonishment, the story-teller must also fall. The surest and most astounding fall would be to reverse that which had formerly passed as a triumph, or better yet, to leave its status -- triumph or fall -- in suspension, in other words always open. To the extent that the story-teller is able to achieve this opening in his work, we shall call him and his work "*charming*". And this will then not be said lightly, to humor or console, but on the contrary will be an expression of profoundest respect and admiration for his art. An attentive re-reading of "*The Open Window*" reveals that it is in fact quite "*charming*".

As with Jane Austen's *Emma* which also deploys deferred irony, there is a big difference between reading "*The Open Window*" and re-reading "*The Open Window*". The first reading could be called the "*straight*" reading or, to use a term from the text, a "*faltering*" reading, which is to say that we follow along, child-like, not really knowing where we are going, guided by the self-possessed niece and the equally self-possessed narrator. The reader at this stage is somewhat vulnerable like Mr. Nuttel himself. Reading through the story a second time, however, allows the reader to notice a certain number of rhetorical tricks, and the reader can thereby share in the sense of mastery and control exhibited by the two narrators. In effect the reader can begin to feel "*very self-possessed*" himself. But, as has already been pointed out, this sense of control and superiority is only possible to the extent that the reader forgets that he formerly was in the position of Mr. Nuttel and, but for the narrator's last sentence, might still be a dupe -- "*But for the grace of God*", etc. etc. It is laughter, that special elixir brought to our lips by the cup-bearer Saki, that allows one to forget and forgive.

However, despite this final aura of boastful drunken camaraderie, there is at least one moment in the text which suggests a possible weakness of the niece, her Achilles heel as it were. At the point when the three figures are seen returning to the house, the text says: "*The child was staring out through the open window with dazed horror in her eyes*". Now on a first reading one may think that the niece, here called a "*child*" for the second time, is as surprised as nervous Mr. Nuttel will be when, "*In a chill shock of nameless fear*", he has "*swung*

round in his seat and looked in the same direction". One may believe, in other words, that she believes she is *really* face to face with ghosts. When we re-read the story, however, taking nothing at face-value but always looking to open everything inside-out and explain each sentence in terms of its storytelling function as seductive persuasion, we can say that this act of staring on the part of the niece is just that, an act, a little piece of theatre performed in order to sink the hook in further into her unsuspecting prey Mr. Nuttel. In support of this view, one might argue that the niece is also acting the first time she turns from being a "young lady" into a "child". Near the end of her romance, the narrating voice reports that "*the child's voice lost its self-possessed note and became falteringly human*". Such a view would indeed claim total mastery and self-possession -- "*Wow, she (and now I) really did think of everything!*" However, yet another interpretation is still possible. One could believe that the niece stares and has dazed horror in her eyes because she is *really* afraid of something, but not ghosts. She may be afraid that the space of her imaginary story is being invaded by the real which is coming back through the open window. In other words, she may be afraid that the world of her work of art is about to be ruined, and that she herself may even suffer real harm -- be yelled at, spanked, sent to her room, or some other form of disgraceful punishment. This second interpretation, which considers this to be a moment of real faltering, a slip-up brought on precisely by fear of a slip-up, and not of self-possessed acting, is less noticed, even upon a second or third or fourth reading. Why? Because whatever really happened -- and there is no way of knowing -- the text is able to recover so to speak, by incorporating this accidental appearance of the real within the romance as it continues to unfold. At the end, the concluding parabasis or punch-line, in French *la chute*, will have converted the fall, if fall there was, into her triumph, the ultimate proof of what the narrator calls "her specialty" -- romance at short notice -- a talent for which the reader's admiration may extend to the narrator, Saki, Hector Munro, witty Victorian gentlemen, the English and their famous sense of humour, etc.

However, a reader might be inclined to pause amidst this jolly celebration if one considers that this alleged talent for converting non-signifying violent force -- "*dazed horror*" and "*a chill shock of nameless fear*" -- into signifying romance may be no more than the mechanical operation of language itself -- a watch without a watch-maker -- and therefore of doubtful personal ownership or specialness, whether Vera's, Saki's, or Hector's. The realization of this latter possibility, its occurrence in the mind of the reader as *thought*, is a potentially more disturbing *apparition* that passes through "The Open Window" since it is not demonstrably under the control or within the borders of either the story or the story-teller. Once the reader hits on such an interpretation, deciding on its illusion or reality, invention or discovery, becomes impossible, and suddenly one is more understanding of Mr. Nuttel's decision to retreat. Nuttel, however, is in no position to see what is alarming about this latest apparition. He has gone out too early.

Those who stand and wait more patiently, however, will be able

to say that there, in the opening between triumph and fall, and in the inability to tell the two apart, lies the open window and the charm of Saki's storytelling. This charm could also be called a *gift*, something that is between a received thing and a made thing. Marcel Mauss called gift exchange "a total social phenomenon", a description which applies equally well to storytelling. Free from the Englishman's troublesome worries about birthrights and private property, Saki, Hector Munro's childhood friend, is able to celebrate with infinite enthusiasm and charm the exchange of this gift.

C. Jon DELOGU
Université de Toulouse, Le Mirail

NOTES

(1) Communication stéréophonique faite à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, le 11.02.95.

(2) *The Short Stories of Saki*, H.H. Munro, (New York : Viking, 1930, 1937).

(3) Titre d'un livre pour enfant de Maurice Sendak. Rappelons aussi, Hector, fils aîné de Priam, mari d'Andromaque, héros de la guerre de Troie, tué par Achille.

(4) Improviser, faire les choses d'un coup, sur le champ, semble avoir toujours été la spécialité de Hector Munro. On se rappelle ces souvenirs de sa sœur : "He had an amusing time in Paris, made many friends (he had a gift for friends-hip)" et "It was on another New Year's Eve that, meeting a party of strangers, he insisted on seizing hands and dancing 'Here we go round the mulberry bush' in Oxford Circle. He could throw himself into whatever he was doing at the moment as though no other kind of life existed" (688, 691).

(5) This apparent need for openings in fantasy and romance may explain why there are so many examples of spacious architecture in imaginative fiction of all kinds. One often finds especially complicated cities, buildings, streets, and canals, and houses with rooms, windows, corridors, etc. which may have special characteristics or powers. See, for example, Italo Calvino's *Invisible Cities*. *Architecture* is also an often-used metaphor for *mind* -- usually figured as an enclosed space with an opening, "A Room With A View" -- and therefore of special prominence in stories of education from Flaubert to Forster.

(6) The gentleman begins his story after the failed attempt of the children's aunt, thus making the whole thing into an allegorical tale of what constitutes good storytelling. Another such allegory is put forward in the very next story, "A Defensive Diamond", which pits "the culb Liar" against "the club Bore".

LA MAMAN ET LA PUTAIN

Le titre auquel j'avais pensé à l'origine pour cet article était "Belles de lui". Après réflexion, il s'est avéré qu'elles étaient plutôt "laidées de lui", nos dames. La réflexion aidant, j'ai pensé qu' "Belle done font beaux sonnets" conviendrait assez, mais tout bien considéré il m'a semblé qu'il fallait réhabiliter ces pécheresses. C'est ainsi que nous parlerons de la maman et de la putain.

Orlando (1), dont le personnage éponyme est homme puis femme, est un roman centré sur l'avènement de la femme. Le passage central où Orlando devient femme est une sorte d'interlude mettant en scène Purity, Chastity et Modesty, des vertus capitales recommandées à la femme. A ces trois vertus vont s'affronter trois types, la prostituée, la femme fatale, la maîtresse, types traditionnels de pécheresses, de femmes perdues. L'exploration de ces trois vertus et trois pécheresses sera entreprise par le même Orlando, observateur privilégié puisqu'il participe des deux sexes et en a une connaissance intime, de l'intérieur.

Homme au commencement, il lui plaît de s'échapper de son monde bien ordonné, prévisible, sans histoires :

"Orlando's taste was broad ; he was no lover of garden flowers only ; the wild and the weeds even had always a fascination for him" (19).

Le jardin d'Eden et la fleur vénéneuse, la "belladonna" s'opposent. Le fruit défendu, dangereux, attire Orlando. Orlando fuit sa fiancée "the Lady Margaret and her petticoats" (33), trop rangée, trop sage, pour susciter l'intérêt de sa fougue et de son imagination.

La prostituée est pour l'homme un moyen d'échapper à sa réalité. Elle lui donne accès à un monde autre.

"The cheek of an innkeeper's daughter seemed fresher and the wit of a gamekeeper's niece seemed quicker than those of the ladies at Court" (20).

(Mais il s'agit d'une illusion : "seemed" est répété). Elle lui offre l'aventure, l'exotisme auxquels il n'a pas accès dans son univers codifié et formalisé à l'extrême. Elle est liée à l'aventure des marins et autres corsaires découvreurs d'empire :

"He listened to sailors' stories of hardship and horror and cruelty on the Spanish main ; how some had lost their toes, others their noses. (...) Especially he loved to hear them volley forth their songs of the Azores, while the parakeets, which they had brought from those parts, pecked at the rings in their ears, tapped with their hard acquisite beaks at the rubies on their fingers, and swore as vilely as their masters. The women were scarcely less bold in their speech and less free in their manners than the birds" (20).

On dort parmi les sacs remplis de ces trésors d'au-delà des mers comme on dort dans les bras d'une prostituée.

"Their loves had been active ; they had fallen asleep among the rubies" (21).

Cette aventure qu'il vit imaginairement, il la vit impunément notre homme. Il y est question de perte (on y laisse bagues et bijoux), de blessures, de castration ('toes', 'noses'). Mais dans les bras de sa belle, il ne risque rien.

"He grasped a sword in his hand ; he charged a more daring foe than Pole or Moor ; he dived in deep water ; he saw the flower of danger growing in a crevice ; he stretched his hand (...) when the Princess addressed him, 'would you have the goodness to pass the salt ?'" (28).

Toute la vaillance de l'assaut sexuel est annihilée par la chute dans le trivial de la question basement matérielle de la maîtresse. L'ironie de cette chute ("anticlimax") donne la mesure du danger encouru dans l'aventure du coureur de jupons. Son instinct carnassier n'est pas plus incisif.

"He drew his lips up over his small white teeth ; opened them perhaps half an inch as if to bite ; shut them as if he had bitten" (27).

La répétition du "as if" montre la distance entre l'acte réel de chasse et l'aventure imaginaire de cet homme dont les désirs de violence sont frustrés dans son quotidien. Vaillant dans son imagination certes, mais prudent dans la réalité, notre homme ne va pas trouver ces belles de nuit dans son habit de jour.

"Wrapped in a grey cloak to hide the star at his neck and the garter at his knee" (20).

La nuit tous les chats sont gris, et tous les matous aussi. Il semble qu'il y ait là une négation de l'identité de l'un comme de l'autre. La prostituée est interchangeable, sans visage, sans nom ("the women" (20) - "these poor creatures" (154), mais l'homme devient lui aussi anonyme ("this gentleman" (154) "a man's step on the stair" (154). Il tait son identité parce qu'il se cache. Sa rencontre avec la prostituée est marquée du sceau du péché ; le signifiant du péché est récurrent "a coil of rope" (34) - "the coil of shirts about her legs" (108) - (en effet, 'coil' renvoie au serpent, le tentateur du jardin d'Eden (2). Dans l'aventure d'Orlando avec Sasha, aux moments critiques, la croix de St Paul réapparaît régulièrement (35-37-38-42), signe de la punition divine imminente. Son aventure avec la dite Sasha s'achèvera dans le dégel, sorte de Déluge engloutissant tous les péchés du monde, dont la fornication ("a couple in bed" (44)). L'homme se sent coupable, se sait coupable.

“Twined about the cask two spirits lay sleeping. Superstitions by nature, and his conscience laden with many a crime, the Earl took the couple (...) for a phantom sprung from the graves of drowned sailors to upbraid him” (21).

Il projette sur la prostitution sa propre culpabilité. La prostituée est le symptôme du péché de l’homme. De même, Sasha dans les bras d’un marin aura une réaction de dénégation.

“Orlando was outraged by the foulness of his imagination that could have painted so frail a creature in the paws of that hairy sea brute. The man (...) looked like a dray horse upon which some wren or robin had perched in its flight” (36).

Orlando refuse l’image parce que sa culpabilité lui fait horreur. Ce qu’il voit n’est pas un autre ; c’est son ombre portée. Ce qu’il voit, et qu’il refuse, c’est sa propre animalité. Il voit aussi soudain toute l’horreur de l’animalité de la femme (“he had come upon her in secret gnawing a candle end in a corner, which she had picked from the floor” (36)) ; c’est sa propre animalité qu’il transfère sur l’autre qu’il a touchée, qu’il a, en quelque sorte, infectée. Cette culpabilité se transforme en violence. Orlando s’identifie à la folie meurtrière d’Othello.

“The astonishing, sinuous melody of the words stirred Orlando like music. Spoken with extreme speed and a daring agility of tongue which reminded him of the sailors singing in the beer gardens at Wapping, the words even without meaning were as wine to him (...). The frenzy of the Moor seemed to him his own frenzy, and when the Moor suffocated the woman in her bed it was Sasha he killed with his own hands” (39-40).

(“Sinuous” rappelle le serpent du péché).

La boisson et la luxure qu’il récuse le renvoient au néant :

“There was nothing but blackness (...). Ruin and death, he thought, cover all. The life of man ends in the grave. Worms devour us” (40).

Et la violence qu’il appelle se transforme en cet apocalyptique dégel dont il ne restera rien sauf “a broken pot and a little straw” (45), l’homme d’avant sa création, l’annihilation totale de cet homme pécheur. D’autres comme Cumberland, ont le repentir moins destructeur.

“He crossed himself ; He vowed repentance. The row of almshouse still standing in the Sheen Road is the visible fruit of that moment’s panic. (qu’il est moins radical qu’Orlando apparaît ici, sa culpabilité n’est que d’un instant). Twelve poor old women of the parish today drink tea and tonight bless his Lordship for a roof above their heads” (21).

Là encore l'ironie de ces douze "apôtresses" en train de boire, non le sang du Sauveur, mais le thé en dit long sur la profondeur de la culpabilité et la durée de son repentir. Ceci est bien clairement souligné par la conclusion du passage, autre morceau d'ironie.

"So that illicit love is a treasure ship - but we omit the moral" (21).

L'homme projette ses autres fantasmes sur la prostituée ; entre autres, son fantasme de domination. La prostituée doit être une faible femme.

"A young woman who sat dejectedly with one arm drooping by her side, the other reposing in her lap (...), seemed the very figure of grace, simplicity, and desolation. (...) To feel her hanging lightly yet like a suppliant on her arm, roused in Orlando all the feelings which become a man" (152).

Mais cela ne laisse en rien préjuger de sa véritable nature. Elle se coule dans le moule que lui tend l'homme.

"She suspected that the girl's timidity and her hesitating answers and the very fumbling with the key in the latch and the fold of her cloak and the droop of her wrist were all put on to gratify her masculinity" (152-153) (3).

Elle lui tend un miroir inversant où l'image de sa faiblesse de femme lui renvoie à lui, l'image de l'homme fort qu'il désire donner avoir de lui. Acte d'abnégation et de charité s'il en fût, s'abaisser pour gratifier l'autre ! Se nier pour lui donner d'avoir l'illusion d'exister !

Orlando met en scène trois types de prostituées.

La "prostituée de base", la fille des rues dont Nell est l'exemple.

"She was of the tribe which nightly burnishes their wares, and sets them on the common counter to wait the highest bidder" (152).

C'est la femme objet, à laquelle est niée toute identité, toute originalité.

"The young woman raised her eyes. Orlando saw them to be of a lustre such as is sometimes seen on teapots but rarely in a human face" (152).

Même son corps est ravalé à l'état d'objet. L'objet cependant doit être entretenu de façon à séduire.

"As a young man, she had insisted that women must be obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled" (110).

C'est une mécanique bien huilée, une machine à faire jouir. Une autre sous-espèce - si j'ose m'exprimer ainsi - serait la femme se livrant au garde chasse, "genre littéraire" codifié.

"Since she is a woman (...) in the prime of life, she will soon give over this pretence of writing and thinking and begin at least to think of a gamekeeper (and as long as she thinks of a man, nobody objects to a woman thinking). And then she will write him a little note (and as long as she writes little notes nobody objects to a woman writing either) and make an assignation for Sunday dusk and Sunday dusk will come ; and the gamekeeper will whistle under the window - all of which is, of course, the very stuff of life and the only possible subject for fiction" (189-190).

Là encore, la femme n'a pas beaucoup de liberté de manœuvre, figée dans un rôle dont l'origine est une fiction écrite par un homme.

La femme fatale, Sasha, a une individualité marquée. D'abord, elle a nom, même si un doute plane sur son authenticité ("Somehow, though she answered readily enough, an awkwardness would come between them" (33). La femme fatale demeure une énigme pour l'homme.

"What then did she hide from him ? The doubt underlying the tremendous force of feelings was like a quicksand beneath a monument which shifts suddenly and makes the whole pile shake" (34).

Ce n'est plus lui qui se cache, c'est elle qui se masque, se drape dans un mystère irrésolu.

"He beheld (...) a figure, which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity" 625-26).

Elle réunit en elle tous les désirs de tous les sens de l'homme.

"He called her a melon, a pineapple, an olive tree, an emerald, and a fox in the snow all in the space of three seconds ; he did not know whether he had heard her, tasted her, seen her, or all three together" (26).

Elle est synesthésie, épitomé de tous les désirs sensuels. Elle éveille tous ses sens pour mieux les frustrer.

"She was (...) like an emerald ; like the sun on a green hill (...) The green flame seems hidden in the emerald, or the sun prisoned in a hill" (32-33).

Elle est l'ailleurs dont il rêve pour échapper à sa prison - la prison de

son corps et de son esprit :

"He wanted another landscape, and another tongue" (33).

Mais son exotisme est trouble/troublant :

"He had heard that the women in Muscovy wear beards and the men are covered with fur from the waist ; that both sexes are smeared with tallow to keep the cold out, tear meat with their fingers and live in huts where an English noble would scruple to keep his cattle" (33-34).

L'homme hésite aux portes du danger, ses fantasmes qui assimilent l'objet de son désir à une certaine bestialité, qui repoussent toujours plus loin l'accomplissement de son désir, sont autant de signes de son incapacité à dominer cette femme-là. Elle n'est pas un danger dont on se tire impunément.

"He called her (Sasha) for short, (...) because it was the name of a white Russian fox he had had as a boy - a creature soft as snow, but with teeth of steel, which bit so savagely that his father had it killed" (31).

Il lui faut soit la fuir, soit la tuer. L'autre femme, Nell Gwyn, la putain royale, parade au bras de son Roi.

"The king was walking in Whitehall. Nell Gwyn was on his arm. She was pelting him with hazel nuts" (83).

Son seigneur et maître est réduit au rang d'animal domestique. Et elle peut lorgner en toute tranquillité les jambes d'Orlando, qui ne sont pas le moindre de ses charmes.

"'Twas a thousand pities, that amorous lady sighed, that such a pair of legs should leave the country" (81). (Il est inutile d'en rappeler les connotations sexuelles).

La rencontre entre Nell Gwyn et Orlando si brève fut elle, est commentée plus tard et la répétition presque mot pour mot de la scène témoigne à nouveau de la distance ironique.

"The envious said that this was Nell Gwyn's tribute to the memory of a leg. But as she had seen him once only, and was then busily engaged in pelting her royal master with nutshells, it is likely that it was his merits won him his Dukedom, not his calves" (88).

La dénégation et l'apparition du signifiant "royal master" indiquent la maîtrise de Nell Gwyn, sa prise de pouvoir. Elle a une identité propre, sans ambiguïté. Elle existe en tant que sujet. Elle est la maîtresse du Roi.

Si ces prostituées, femmes fatales et autres maîtresses sont des

pécheresses, elles le sont en opposition à trois vertus, Purity, Chastity, Modesty, trois saintes femmes ("Our Lady of Purity", "Our Lady of Chastity", "Our Lady of Modesty" (94) ; qui sont les porte paroles des bons principes et des bons sentiments. Elles sont les garants de l'ordre puritain ("pax puritanica" par opposition à la "pax putanica" ?).

"We have given them Wealth, Prosperity, Comfort, Ease" (96).

A qui ces trois "magesses" offrent-elles leurs présents ? A leurs amants (on n'ose dire amants...).

"Those who prohibit, those who reverence without knowing why ; those who praise without understanding ; the still very numerous (Heaven be praised) tribe (4) of the respectable ; who prefer to see not ; desire to know not ; love the darkness..." (96).

Ce sont ceux-là même qu'Orlando devenue femme désire fuir dans sa méconnaissance de la nature féminine.

"She felt that however much landing there meant comfort, meant opulence, meant consequence and state (...) still, if it meant conventionality, meant slavery, meant deceit, meant denying her love, fettering her limbs, pursing her lips, and restraining her tongue, then she would turn about with the ship..." (115).

Ce qu'on attend d'une femme respectable vertueuse, c'est l'esclavage, l'aveuglement, l'ignorance, l'acceptation sans condition de valeurs matérielles qui ne cachent qu'hypocrisie (Purity dit : "on all things frail or dark or doubtful, my veil descends" (195)), frigidité ("Charity (...) whose touch freezes and whose glance turns to stone" (95)), stérilité (Modesty proclame : "Not for me the fruitful fields and the fertile vineyard. Increase is odious to me" (95)). Elles briment la femme, la nient comme sujet pensant, la nient dans son intégrité de sujet. Ces trois vertus capitales ainsi mises en scène, porteuses de la parole du désir de l'homme dominant (tel qu'il nous est apparu dans la première partie ne sont que des "pousse-à-la-faute", des "pousse-au-péché". Comment accepter, en tant que sujet, ce muselage complet ? La femme, si elle veut advenir en tant que sujet doit user de ses armes, c'est-à-dire de son corps. La prostituée, telle qu'elle est mise en scène dans Orlando, est le prototype de cette femme qui refuse la soumission, qui se libère petit à petit du carcan dans lequel on l'enferme et dont la crinoline est le symbole le plus évident. Orlando femme comprend enfin pourquoi Sasha lui a toujours échappé :

"At last, she cried, she knew Sasha as she was" (113).

Devant Sasha, Orlando homme perdait totalement le contrôle de lui-même.

"Orlando stared ; trembled ; turned hot ; turned cold ; longed to hurl himself through the summer air ; to crush acorns beneath his feet ; to toss his arms with the beech trees and the oak " (26).

On assiste à un dérèglement total de l'homme face à un désir qu'il ne maîtrise plus. Le marin qui aperçoit la jambe d'Orlando et tombe à l'eau (111) est victime de la même perte de contrôle de soi. Et c'est cela qui fait entrevoir à Orlando la nécessité de se maîtriser pour maîtriser l'autre.

"And she fell to thinking what an odd pass we have come to when all a woman's beauty has to be kept covered lest a sailor may fall from a masthead... 'A pox on them ?' She said, realizing for the first time (...) the sacred responsibilities of womanhood" (111).

Ces responsabilités sacrées ne consistent pas à sauver le genre masculin d'extinction par noyade, mais à préserver - ou à donner - à la femme sa juste place. Cette responsabilité du sujet féminin envers lui-même sera déclinée sur divers tons dans le livre.

"To refuse and to yield, (...) how delightful : to pursue and to conquer, how august ; to perceive and to reason how sublime" (114).

Au désir bestial et frénétique est substitué un calcul froid et raisonné. La femme désirée va souffler le chaud et le froid.

"This is the most delicious (...) to refuse, and see him frown. (...) This was the most delicious of all, to yield and see him smile. For nothing (...) is more heavenly than to resist and to yield ; to yield and to resist. Surely it throws the spirit into such a rapture as nothing else can" (109).

La jouissance (le signifiant 'ectasy' apparaîtra bientôt) réside dans le pouvoir de donner, ou de ne pas donner, le plaisir dans le pouvoir de donner le plaisir en retenant l'objet du désir, dans le pouvoir de canaliser ce désir de l'homme pour le faire coïncider avec le bon plaisir de la femme sujet. La femme pour arriver à ses fins doit se faire stratège.

"If these were only to be obtained by roundabout ways, roundabout one must go" (110).

Sa stratégie consistera à subvertir les règles qui lui sont imposées, de l'intérieur : faire croire à l'homme qu'elle joue le jeu alors qu'elle le détourne à son profit. La femme met au monde des fils. La prostituée met au monde des hommes. Avec Sasha, on assiste à l'avènement de l'homme Orlando.

"In one night he had thrown off his boyish clumsiness ; he was changed from a sulky stripling, who could not enter

a ladies' room without sweeping half the ornaments from the table, to a nobleman, full of grace and manly courtesy" (29).

Il se sent bien jeune face à La Femme, doublement mystérieuse, de par sa féminité et de par son statut de femme fatale auréolée de mystère et de danger.

"He must have seemed a child to her" (32).

Cet homme enfant attend de la prostituée qu'elle lui fasse passer le cap de la virilité. Ne peut-on lire la phrase ("All (were) put on to gratify her masculinity" (153)) (5) comme "all were put on to ratify his masculinity" ?

La femme perdue serait ainsi élevée au statut de sainte mère. Femme perdue ? Perdue pour lui, car elle lui échappe toujours. Au moment où il croit la posséder ("making her irrevocably and indissolubly his own" (35)) elle se dérobe :

"In all she said, however open she seemed and voluptuous, there was something hidden ; in all she did, however daring, there was something concealed" (33)

"(She was) all the time prattling as women do, to amuse her lover, though Orlando could have sworn, from the tone of her voice, that her thoughts were elsewhere" (153).

Tout savoir sur la femme est refusé à l'homme. Ainsi la conversation des prostituées est tronquée :

"It cannot be denied that when women get together - but hist - They are always careful to see that the doors are shut and that not a word of it gets into print. All they desire is - but hist again - is that not a man's step on the stair ?" (154).

L'homme usurpe la parole :

"All desire, we were about to say when the gentleman took the very words out of our mouths" (154).

La femme semble accepter cette perte de parole ; elle semble, comme on l'a dit, se faire ce que l'homme veut qu'elle soit. Mais c'est pour mieux le perdre, c'est-à-dire le prendre.

"He felt as if he had been hooked by a great fish through the nose and rushed through the waters unwillingly, yet with his own consent" (37).

Cocu, mais content !

A la femme perdue, il faudrait donc substituer la femme (re)trouvée.

Il est dit : "illicit love is a treasureship" (21). Je dirais : "illicite love is a treasure book". La putain est liée au poète...

"He had always a liking for low company, especially for that of lettered people whose wits so often keep them under, as if there were a sympathy of blood between them. At this season of his life, when his head brimmed with rhymes and he never went to bed without striking off some conceit, the cheek of an innkeeper's daughter seemed fresher and the wit of a gamekeeper's ; niece seemed quicker than those of the ladies at Court" (20).

Comme le poète, elle donne naissance à des personnages fictifs, imaginaires : l'homme qu'elle met au jour est aussi éloigné de sa référence que l'est l'homme/personnage de l'œuvre fictive. Comme le poète, elle offre à l'homme un univers où s'investir et se perdre imaginativement, en toute impunité. Le poète et la putain sont des menteurs, mais leur dire vaut mieux que la vérité, le réel.

Si Purity, Chastity et Modesty ont jadis brûlé les œuvres de fiction comme autant de versets sataniques, on sait depuis longtemps que le miroir tendu par la fiction au lecteur n'est qu'un moyen pour lui de se décharger de ses fantasmes sans passer à l'acte. La putain serait une sorte de mauvais poète qui finit par lasser son auditoire.

"He began to be a little weary of the repetition, for a nose can only be cut off in one way and maidenhood lost in another" (21),

mais un poète tout de même, et en cela, au lieu de la brûler, il faudrait l'encenser.

Jacqueline JONDOT
Université Toulouse Le Mirail

NOTES

- (1) Virginia Woolf - *Orlando A Biography* - Penguin Books (1974).
- (2) "The serpent is coiled" se traduit en français par "le serpent est lové", admirable chassé-croisé où le jeu sur les deux langues allie amour et péché. Le serpent dans l'antiquité était également signe de purification, de guérison. Ce symbolisme montre l'ambivalence des femmes dont il est question ici.
- (3) "Her" : Orlando, à ce moment du texte, est femme.
- (4) La récurrence de "Tribe" renvoie à la tribu des prostituées (152), mettant en parallèle ces soit-disant "respectables" et ces "eux-disant" prostituées.
- (5) Voir note 3.

LES MAISONS CLOSES

CHEZ ANGELA CARTER

Trois maisons closes occupent une place importante dans la fiction d'Angela Carter : "The House of Anonymity" dans son roman *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1) de 1972, lieu d'inspiration mi-sadienne mi-surréaliste, délirant et baroque. Puis, celle de Ma Nelson, maison très respectable de Whitechapel, à la fin de l'ère victorienne ; et enfin "Madame Schreck's Museum of Woman Monsters" qui propose uniquement des phénomènes à une clientèle spécialisée. Ces deux dernières maisons apparaissent dans *Nights at the Circus* de 1984 (2). D'autres établissements sont évoqués brièvement, parfois avec humour, comme celui que crée Jeanne Duval, maîtresse créole de Baudelaire, à son retour en Martinique après la mort du poète, et dans lequel, nous dit Carter,

[...] she will continue to dispense, to the most privileged of the colonial administration, at a not excessive price, the veritable, the authentic, the true Buadelairean syphilis (3).

Ou bien encore sur le mode fantastique, celui vers lequel "Lady Purple" (4), marionnette vampire d'inspiration hoffmanienne, dirige ses pas après avoir littéralement absorbé la vie de son créateur et s'être débarrassée des fils qui la retenaient auprès de lui pour aller vivre les aventures qu'il mettait en scène dans ses spectacles.

On pourrait s'étonner de la présence de tant de maisons de tolérance et de leurs pensionnaires (5) dans les romans et les nouvelles d'une femme telle que Carter, qui a maintes fois affirmé son engagement féministe et socialiste. Ce n'est pourtant pas la seule vision classique de la prostitution comme illustration de l'exploitation du faible par le fort, de la femme par l'homme, qui retient son attention, même si cette dimension existe bel et bien. La façon souvent agressive dont elle aborde le sexe dans sa fiction et ses prises de position peu orthodoxes lui ont d'ailleurs souvent attiré les foudres des mouvements féministes (6). Chez Carter, la représentation de la maison close et des prostituées ne prétend en aucune façon relever du documentaire, ni se rattacher à une quelconque réalité. Il s'agit d'un lieu uniquement symbolique, où les relations de pouvoir, basées sur l'argent, qui sont pour elle (comme pour Sade et les féministes d'ailleurs) à la base des rapports sociaux, sont exacerbées et dictent les comportements tant des clients que des filles. Le lupanar est d'autre part un lieu clos et essentiellement féminin, un gynécée : les clients ne sont après tout admis dans cet univers de femmes que le soir, et ils ne s'y attardent guère. Il peut ainsi devenir le lieu de récréations utopiques de micro-sociétés, soit sur le modèle sadien, comme dans le premier cas, soit sur le modèle féministe dans le second.

Paulina Palmer distingue deux tendances antagoniques dans la fiction de Carter :

[...] in her 'early' texts (those published prior to 1978), it is the analytic and 'demythologising' impulse which is to the fore [...]. The focus on the celebratory and the utopian is something of a new departure in Carter's fiction. It does not fully emerge until the texts published in the late 1970s and 1980s (7).

Il est intéressant de constater que les deux types de maisons closes relevés dans les romans de Carter correspondent chacun à une des époques définies par Palmer : le modèle sadien aux années 70, marquées par le féminisme militant, et le modèle utopiste aux années 80, plus axées sur la recherche de l'identité et la célébration du bonheur de vivre.

C'est la topographie des lieux qui les distingue tout d'abord. La maison de prostitution sadienne, représentée essentiellement par "The House of Anonymity" (8), est un lieu isolé, clos, qui se défend des intrusions du monde extérieur par de lourdes portes, des fenêtres opaques, aux volets fermés, des grilles, des judas, des chaînes. Ce n'est pourtant pas un château, mais bien plutôt un pastiche, la représentation excessive d'un genre, une sorte de décor pour film d'épouvante, agrémenté de descriptions sexuellement connotées :

It was a massive sprawling edifice in the Gothic style of the late nineteenth century, that poked innumerable turrets like so many upward groping tentacles towards the dull, cloudy sky and was built in louring red brick (p. 129).

Les deux clients qui frappent à la porte de l'établissement sont dans la note : un jeune homme un peu naïf, héros du récit, Desiderio, précédé de son guide et compagnon du moment, "the Count", "the Erotic Traveller", mélange de Sade et de Dracula. Rien ne manque au décor : ni les dédales de couloirs obscurs et moites - "the whole house had the close humidity of a groin" (p. 135) - ni les courants d'air, les rideaux de velours noir, carmin ou pourpre ; les innombrables miroirs aux cadres de bois doré ; les escaliers monumentaux et les cheminées de marbre ; les bougies qui gouttent et les candélabres abandonnés sur les meubles.

Quelques notes fantastiques, qui rappellent les surréalistes (9), ou les films de Cocteau, complètent le tableau :

Light came from the glowing eyes of bronze birds with outspread wings hanging from the basalt vaulting [...] The heavy mahogany door of our common bedroom was guarded on either side by jasper colossi, Babylonian monsters with curved, brooding beaks and feathered arms that brushed the faces of those who went inside with a menacing voluptuous caress (pp. 135-136).

Cette maison close est un lieu d'enfermement, menaçant, labyrinthique, conçu pour permettre au libertin de donner libre cours à la

violence de ses passions, ses perversions, ses transgressions : il est emblématique de la domination du maître sur l'esclave, du pouvoir absolu du prédateur sur sa proie.

Le "Museum of Woman Monsters" de Madame Schreck (10) appartient à la même tradition, mais avec quelques nuances. Il est situé dans Londres, lieu repérable géographiquement. Il est extrêmement spécialisé (ses pensionnaires sont exclusivement des phénomènes), mais son architecture comme son atmosphère sont pourtant proches de celles de "the House of Anonymity" :

It was a gloomy pile in Kensington, in a square with a melancholy garden in the middle full of worn grass and leafless trees. The façade of [the] house was blackened by the London soot as if the very stucco were in mourning. A lowering portico over the front door, [...] and all the inner shutters tightly barred. And the door knocker most ominously banded up in crepe (p. 57).

Bien plus que l'architecture ou le mobilier, ce sont les multiples notations d'obscurité et de froid, associées à la mort par la narratrice, Fevvers, la femme ailée, qui créent ici l'ambiance. Outre le changement de point de vue évident qui est intervenu - c'est par le regard d'une femme, elle-même ex-pensionnaire de ce musée des horreurs, que nous le percevons, et non plus par celui d'un homme, d'un client, comme dans le cas de "The House of Anonymity" - cette maison close est organisée selon un axe vertical et non plus horizontalement. La fréquenter n'équivaut plus à errer dans un dédale, mais à une descente aux enfers.

Dès leur arrivée, les clients sont invités à sélectionner un costume. Ils sont ensuite entraînés dans les profondeurs de la cave, "a vault or crypt [...] with wormy beams overhead and nasty damp flagstones underfoot" (p. 60), pour le choix. Ce lieu souterrain, humide et glacial "[...] was known as 'Down Below', or else, 'The Abyss'" (p. 61). La perspective des célébrations de la chair y est lugubre, plus proche de la messe noire que du jardin des délices : les filles grelottantes, "the damned" (p. 59), sont installées dans des niches, "profane altars" (p. 61), ou disposées en tableaux vivants. Elles sont présentées aux clients au son de "some heartening tune such as a nice *Kyrie* from some requiem" par la tenancière, avançant "like Virgil in Hell, with her little Dante trotting after" (p. 62). L'ascension vers les chambres, dans les étages, n'est guère plus réjouissante : en fait de paradis, on aboutit au "Black Theatre" où sont mises en scène les fantaisies morbides des clients.

Contrairement à "The House of Anonymity", qui révélait la violence inhérente aux relations entre hommes et femmes, la présentation de la maison de Madame Schreck met l'accent sur la dégradation des êtres humains qui y sont enfermés et sur leur condition d'esclaves. Elle est l'antithèse et le contrepoint de l'autre maison close de *Nights at the Circus*, celle de Ma Nelson (11), lieu utopique où fut élevée Fevvers.

La maison de Ma Nelson est située dans l'Est populaire de Londres,

et non dans le West End (12), comme celle de Madame Schreck. Elle est pourtant autrement plus engageante :

It was one of those old, square, red-brick houses with a plain, sober façade and a graceful, scallop-shaped fanlight over the front door [...] A little flight of steps ran up to the front door, steps that Lizzie, faithful as any housewife in London, scrubbed and whitened every morning. An air of rectitude and propriety surrounded the place (pp. 26-27).

Il n'en faut pas plus pour comprendre que ses murs ne cachent aucun secret terrible, et que l'on arrive dans un endroit privilégié où règnent bonheur et harmonie.

Ses fenêtres sont hautes et, même fermées, elles n'enferment pas : les stores blancs protègent des regards indiscrets. A l'intérieur, la même clarté ; tout respire le confort, le luxe ; la richesse des matières, la générosité des formes et la noblesse des proportions du lieu sont à l'image des femmes qui l'occupent. Un bel escalier devient "a mighty marble staircase that went up with a flourish like, pardon me, a whore's bum" (p. 26). De même, les caryatides qui soutiennent la cheminée du salon, "a brace of buxom, smiling goddesses" (p. 26), transforment ce lieu de plaisir, de sensualité, en temple de la féminité et de la chasteté :

That fireplace might have served the Romans for an altar, or a tomb, and it was our very own domestic temple to Vesta for, every afternoon, Lizzie lit there a fire of sweet-scented woods whose natural aromatics she was accustomed to augment with burning perfumes of the best quality (p. 26).

Cependant, Ma Nelson est à la tête d'une entreprise commerciale, et en bonne femme d'affaires, elle adapte soigneusement, mais toujours avec goût, le cadre à ses hôtes masculins, visiteurs du soir. Le salon évoque "the smoking room of a gentlemen's club of the utmost exclusivity" (p. 27) avec ses tapis persans, ses fauteuils de cuirs, le *Times*, soigneusement repassé, sur les tables, et ses tableaux à sujets mythologiques.

La maison a cinq étages, mais elle n'est pas enracinée, entraînée dans les profondeurs de la terre comme le Musée de Madame Schreck : son sous-sol ne recèle qu'une excellente cave à vin et une cuisine accueillante. Au contraire, elle flotte sur la ville :

[Ma Nelson ...] always used to say, "I keep a tight little ship". Her ship, her ship of battle [...] her barque of pleasure that was moored, of all unlikely places, in the sluggish Thames (p. 32).

C'est du plaisir, non de la souffrance que l'on y dispense, et dans ce contexte, le plaisir même est une arme pour les femmes qui en font commerce. La maison close devient une communauté idéale de femmes. Elle n'est plus la fin d'un voyage, comme le château du libertin

dont on ne parvient qu'exceptionnellement à s'évader, mais un moyen, un point de départ, et sa verticalité est orientée vers le ciel ; elle mène à la liberté : c'est depuis l'une des fenêtres du grenier, "from the [...] top-sail or crow's nest" (p. 32), que Fevvers, emblème de la femme nouvelle, ailée et autonome, s'élancera pour son premier vol.

L'imaginaire de Carter associe la maison close à un autre thème qui lui est cher : le spectacle. Le lupanar est le lieu de l'illusion, de l'artifice et de l'éphémère. C'est comme un théâtre, avec ses spectateurs et ses acteurs, sa scène et ses coulisses, où chacun joue le rôle qui lui a été assigné ou qu'il a choisi ; où le décor est soigneusement pensé et dont, enfin, les représentations supposent un rituel et une mise en scène reproduits quotidiennement.

Il n'est pas nouveau de rapprocher théâtre et prostitution : ces deux activités ont prospéré dans les mêmes quartiers, étaient pour ainsi dire parfois même complémentaires. Les spectateurs de l'un étaient en effet bien souvent un vivier de clients pour l'autre, et le métier d'actrice a maintes fois servi de tremplin à d'ambitieuses jeunes femmes en mal de protecteur. Cependant, chez Carter, il faut prendre le mot "théâtre" dans son sens le plus large, de spectacle d'exhibition. Elle a un goût marqué pour la foire, le cirque et les exhibitions de phénomènes (13), particulièrement nombreux dans son œuvre. Pourtant, ce ne sont pas tant des intérêts économiques communs qui rapprochent spectacle et prostitution chez elle, mais bien plutôt un mode de fonctionnement similaire, une codification comparable des comportements.

Dans sa première période, la période "analytique", franchir le seuil de la maison close revient chez Carter à renoncer à son identité, ainsi que l'indique clairement le nom de la plus extravagante d'entre elles : "The House of Anonymity".

Déjà sur la route qui y mène, une pancarte énigmatique suspendue au cou d'un épouvantail avertit le voyageur de ce qui l'attend : "I am perfectly empty. I have forgotten my name. I am perfect but you are on the right road. Continue" (p. 128). Une fois arrivé, ce n'est pas de décliner son identité (14) qui fait ouvrir la porte, mais de montrer son argent. Puis, avant de rencontrer les filles, Desiderio et le Comte doivent revêtir la tenue que la maison réserve à ses clients : un collant noir qui laisse exposé le sexe, un gilet court, et des masques en forme de cagoules roses. Les voici devenus phallus grâce à ces costumes :

[they] were unaesthetic, priapic and totally obliterated our faces and our self-respect ; the garb grossly emphasized our manhoods while utterly denying our humanity (p. 130).

En prenant le rôle et le costume du client, ils perdent leur individualité et avec elle leur humanité. Seule subsiste, magnifiée, leur identité sexuelle : ils ne sont plus qu'une incarnation provisoire du principe mâle, la représentation excessive et grotesque d'une conception agressive, prédatrice et dominatrice de la masculinité.

Chez Madame Schreck, le costume fait toujours partie du rituel

de l'arrivée dans la maison close :

[...] the punter would rummage among the clobber in the big wardrobe and rig himself out in a cassock, or a ballet-dancer's frock, or whatever he fancied. But the one I liked least was the executioner's hood (p. 61).

Le fait que le client se voie offrir un choix de rôles, et la nature même de ces rôles, indiquent un changement de perspective. Endosser un déguisement n'est plus oblitérer son humanité pour incarner une idée, un principe, mais simplement se travestir, échanger son rôle habituel pour un autre, afin de réaliser un fantasme. Les clients de Madame Schreck restent des individus, et qui plus est, la spécificité de leurs exigences et de leurs manies, inoffensives et très précisément tarifées, autorise les filles à les considérer avec une certaine condescendance, mi-amusée mi-méprisante. Après tout, leur présence même chez elles, et leur attirance pour "the Wiltshire Wonder", la naine, Albert/Albertina, l'hermaphrodite, "Fanny Four Eyes", qui a des yeux au bout des seins, ou bien encore "the Sleeping Beauty", révèle tout ce que leur sexualité a de morbide.

Le déguisement fonctionne ici selon une logique inverse de celle de "The House of Anonymity". Il a une fonction ludique et subversive. Tout d'abord, il n'est pas imposé, mais choisi, c'est un auxiliaire dans la quête du plaisir. Puis, en révélant et flattant leurs lubies, il expose les hommes dans ce que leur humanité a de risible et de pitoyable : le mâle n'a plus rien de formidable. Ensuite, se déguiser fait d'eux des acteurs, et donc des objets de spectacle. Ils se retrouvent donc paradoxalement dans la situation où étaient initialement les phénomènes, objets de leurs désirs. Enfin, le costume met en évidence l'absurdité de l'équation classique entre perversion morale et difformité physique. Ce sont les clients physiquement "normaux" qui, du fait du regard qu'ils posent sur l'autre, sont monstrueux. Par contre, les femmes phénomènes au-delà de leur apparence sont humaines, "all with hearts that beat, like yours, and souls that suffer, sir" (p. 69).

La présence ou l'absence d'un costume dans les maisons closes est, pour finir, toujours associée chez Carter à une attitude spécifique envers le sexe. Chez Ma Nelson, on ne se déguise pas, car l'établissement est envisagé comme un moyen rationnel de satisfaire un besoin physique élémentaire :

Nelson's Academy accomodated those who were perturbed in their bodies and wished to verify that, however equivocal, however much they cost, the pleasures of the flesh were, at bottom, splendid (p. 57).

Madame Schreck, par contre, "catered for those who were troubled in their ... souls" (p. 57) (15). Chez elle, le travestissement est de rigueur, car il illustre une conception "cérébrale" des relations sexuelles. Les clients expriment par leurs petites perversions leurs difficultés à définir leur propre identité. Ils sont plus pitoyables que

terrifiants, car ils ne sont qu'une version atténuée et dérisoire du terrible Comte de "The House of Anonymity", lui-même fortement influencé par l'analyse de Sade que présente Carter dans *The Sadeian Woman* ; on pourrait même dire qu'il en est l'illustration concrète. Avec lui, les relations sexuelles deviennent une arme de terreur, un moyen d'affirmer sa domination sur l'autre jusqu'à sa négation totale, voire sa destruction physique. Leur motivation n'est pas la gratification des sens (le désir du libertin sadien est par définition inépuisable et insatiable), mais la contemplation de soi dans le rôle du despote absolu. Le sexe ne procure qu'une jouissance intellectuelle, par l'exploitation de l'autre en l'assimilant à un objet :

Sade explores the inhuman sexual possibilities of meat ; it is a mistake to think that the substance of which his actors are made is flesh. There is nothing alive or sensual about them. Sade is a great puritan and will disinfect of sensuality anything he can lay his hands on ; therefore he writes about sexual relations in terms of butchery and meat (16).

Lorsque Carter s'applique à créer une maison close sur le modèle sadien, elle le fait sur le mode du pastiche, bien que dans un but nettement polémique : toutes les caractéristiques de Sade - théâtralité, souci du détail, grandiloquence, arrogance, cruauté, blasphème, provocation, rébellion etc. - sont là, mais tellement outrées que l'on parvient finalement à un effet de saturation comique (17) qui sape la construction. La maison de plaisir de Sade, revue par Carter, devient "the imaginary brothel where ideas of women are sold" (18).

Les acteurs sont réduits à l'essentiel, c'est-à-dire leur fonction. Le client dans son costume n'est qu'un sexe. Les domestiques sont anonymes et interchangeable. La tenancière aussi est masquée (19) et ne quitte pas sa caisse enregistreuse. Pour ce qui est des filles, Carter semble considérer que le masque ne suffit pas à oblitérer l'humain : en effet, le masque voile une réalité aux regards extérieurs, ou substitue une image de la réalité à une autre (20). Mais il peut également abriter une conscience, permettre à l'autre, même opprimé, de poser impunément son regard sur le monde. Pour que les prostituées soient totalement réduites à leur fonction, Carter en fait des objets, au sens propre. Desiderio les décrit comme "the wax mannequins of love", "venereal statuary" (p. 131), ou encore "malicious satires upon eroticism" (p. 135). Le thème de la femme comme marionnette (21), dont le patriarche tire les fils, ou qui agit en automate, afin de se conformer à ce que l'on attend d'elle, est un thème féministe familier, central dans la fiction de Carter. Cependant, elle pousse ici bien plus loin encore cette réification de la femme : les filles, présentées dans d'immenses cages à oiseaux dont la tenancière a les clés, sont effectivement, littéralement, des objets, des constructions monstrueuses : "they were sinister, abominable, inverted mutations, part clockwork, part vegetable and part brute" (p. 132).

Chacune correspond à une construction de la féminité dans l'imaginaire masculin :

Each was as circumscribed as a figure in rhetoric and you could not imagine they had names, for they had been reduced by the rigorous discipline of their vocation to the undifferentiated essence of the idea of the female. This ideational female took amazingly different shapes though its nature was not that of Woman (p. 132).

Ainsi, la femme-victime est-elle partiellement herbivore - donc proie, complice par sa passivité même du prédateur. Elle a le cou et la tête d'une girafe, d'un zèbre ou d'un cerf. Ou bien elle se rapproche du règne végétal : elle porte des branches, des bouquets de roses fleurissent son corps, dont la beauté et la mièvrerie appellent la souillure ; mais les rouages du mécanisme qui l'anime sont visibles sous l'écorce. Une autre a de multiples visages articulés, aux expressions variées, qui défient inlassablement. La plus extraordinaire d'entre elles, pourtant, celle qui les résume toutes, et que choisira naturellement le Comte, est sans conteste la femme fouettée :

[...] her back was a ravelled palimpsest of wound upon wound - she was neither animal nor vegetable nor technological ; this torn and bleeding she was the most dramatic revelation of the nature of meat that I have ever seen (p. 133).

Tout ce qu'adhérer à ces images factices, fabriquées, de la féminité a de désespéré et de destructeur pour les femmes est mis en évidence par la facilité et l'indifférence avec lesquelles on les élimine : lorsque le Comte enflamme le plumage d'une femme-oiseau, "the angel", le bois et les plumes dont elle est faite se consomment rapidement, ne laissant qu'un minuscule tas de cendre. La tenancière se contente alors d'ajouter à la facture du Comte le prix de son remplacement.

Ainsi, dans la maison close sadienne de Carter, c'est la fonction des acteurs qui importe. L'acte sexuel passe au second plan - il ne sera pas consommé pour Desiderio, et sera interrompu pour le Comte - au profit de l'analyse sombre qu'elle fait de la cérébralité frigide de Sade, dans laquelle elle voit, ou tout au moins dont elle laisse entendre qu'elle est, une sorte de modèle inévitable :

The relations between men and women are often distorted by the reluctance of both parties to acknowledge that the function of flesh is meat to the carnivore but not grass to the herbivore (22).

Le sexe est dissocié du plaisir pour le libertin. C'est pourquoi il ne s'exprime qu'à travers la violence, car Sade "believes sex in itself to be a crime" (23). Il est de plus le seul moyen pour lui de se persuader de sa propre existence, et donc également la source de son désespoir et de sa solitude :

Where desire is a function of the act rather than the act a function of desire, desire loses its troubling otherness ; it ceases to be a movement outwards from the self. The

arrows of desire are turned back on the heart, and pierce it (24).

Le décor de la maison close et le rituel qui préside au choix sont tout aussi importants que les costumes dans la mise en place de cet univers. Là encore, c'est au modèle sadien que l'artifice du spectacle convient le mieux, et "The House of Anonymity" est, de loin, la plus baroque, la plus flamboyante des inventions de Carter dans ce domaine.

La pièce de réception où sont introduits Desiderio et le Comte, "the Bestial Room", semble une création surréaliste. Carter s'est beaucoup intéressée au surréalisme, et a été un temps influencée par lui (25). Elle admirait la capacité des surréalistes à s'émerveiller de l'ordinaire, à le transfigurer, à vivre leurs théories au quotidien, à provoquer :

It was also a way of life ; of living on the edge of the senses ; of perpetual outrage and scandal, the destruction of the churches, of the prisons, of the armies, of the brothels. Such power they ascribed to words and images (26).

Leur admiration pour Freud, leur ouverture vers toutes les formes d'art, la place qu'ils accordaient à l'amour et à l'érotisme, et leur vision quelque peu romantique du pouvoir libérateur de l'art achevèrent de la séduire :

It is this world, there is no other but a world transformed by imagination and desire. You could say it is the dream made flesh (27).

Cependant, après les avoir beaucoup fréquentés, elle finit par émettre des réserves :

The surrealists were not good with women. That is why, although I thought they were wonderful, I had to give them up in the end. They were, with a few patronised exceptions, all men and they told me that I was the source of all mystery, beauty, and otherness, because I was a woman - and I knew that was not true. [...] When I realised that surrealist art did not recognise I had my own rights to liberty and love and vision as an autonomous being, not as a projected image, I got bored with it and wandered away (28).

Ce refus de Carter de cautionner ou d'accepter une image artificielle de la femme imposée par des hommes, associé à sa volonté de détruire tous les mythes de féminité, quels qu'ils soient et d'où qu'ils viennent, véhiculés par ces icônes trompeuses, expliquent largement l'imagerie qu'elle met en œuvre dans "the Bestial Room" et justifient l'excès, baroque jusqu'au dérisoire, de l'ensemble.

"The Bestial Room", dont la décoration classique et prévisible a été évoquée plus haut, ne doit pas son nom aux activités qui s'y déroulent, ni aux filles qui y sont présentées, mais à ses meubles et à ses

accessoires. En effet, ce sont des dizaines de singes, vêtus de costumes de grooms, et équipés de porte-bougies qui l'éclairent : "When the hot wax dripped on to their fur or into their eyes, they squealed pitifully" (p. 130). Les fauteuils, les canapés et les tables sont également vivants. Cela rappelle bien entendu le château de Minski, le géant cannibale de l'histoire de Juliette, tel qu'il est décrit par Carter :

Minski's castle is furnished with girls - chairs, tables, sideboards all formed of the living flesh of captive women. He has reduced women to their final use function, 'thingified' them into sofas, tables and candelabras (29).

Mais ici, ce sont des animaux qui font office de meubles car les femmes sont littéralement des objets, et non plus simplement utilisées comme des objets. Les canapés sont des lions paresseux, qui rugissent à l'occasion ; les fauteuils des ours bruns, qui se saisissent des filles et leur écartent les jambes lorsqu'elles s'asseoient ; des plateaux fixés sur le dos de hyènes, qui présentent des rafraîchissements en jappant, servent de tables ; les tapis de fourrure grognent sous le pied. Et bien sûr, le parfum de la pièce est celui d'une fauverie. La bestialité est la manifestation de la soumission, de la complaisance, de la résignation, de l'acceptation du rôle de victime, représentées là encore littéralement par des animaux symboliques - le félin pour la sensualité par exemple. Quelques symboles psychanalytiques de castration complètent ce tableau : "a pot of carnivorous flowers or else a jar of Japanese porcelain containing tasteful arrangements of bodiless hands" (p. 131).

La touche finale de "the Bestial Room" est bien entendu l'exhibition des prostituées mécaniques dans leurs cages pour le choix :

The libidinous images all bared their sexual parts with a defiant absence of provocation that was not bred of innocence, for in their primitive simplicity the dozen orifices were shockingly made manifest, the ugly, undeniable, insatiable nether mouths of archaic and shameless, anonymous Aphrodite herself, the undifferentiated partner in the blind act who has many mouths, even if not one of them ever asks for a name (p. 133).

Comme chez Sade, on est bien loin des plaisirs de la chair. Pour reprendre les mots de Carter, la réduction des prostituées à leur fonction est un moyen infaillible d'aseptiser, de "désinfecter" l'acte sexuel de toute sensualité.

Dans la cave aménagée en crypte de Madame Schreck, la mise en scène est beaucoup plus sobre, mais non moins risible :

The girls were all made to stand in stone niches cut out of the slimy walls, except for the Sleeping Beauty, who remained prone, since proneness was her speciality. And there were little curtains in front and, in front of the curtains, a little lamp burning (p. 61).

La tenancière, telle un bonimenteur de foire, accompagne le client : "Shall I open the curtain ? Who knows what spectacle of the freakish and unnatural lies behind it !" (p. 62). La dégradation de la femme est ici individualisée : ce sont les particularités physiques de chacune des prostituées qui sont cause de leur humiliation. Mais ce spectacle fonctionne également comme un jeu de miroirs, exposant la monstruosité des voyeurs qui le contemplant.

La maison close de Carter n'est cependant pas qu'un lieu de spectacle. C'est aussi une image du monde, un microcosme exemplaire. Qu'il s'agisse du modèle sadien ou du modèle utopique, elle repose essentiellement sur l'argent, le pouvoir économique : "Show us the colour of your money", demande la domestique avant d'admettre quiconque dans "the House of Anonymity" (p. 129). Dans "the Bestial Room"

[...] The Madame sat beside the door behind an elaborate wrought iron cash register in the *fin de siècle* style one finds in suburban Parisian brasseries, on which she rang up each item her customers purchased (p. 131).

La maison close est naturellement, sans ambiguïté ni fausse honte, placée d'emblée sous le signe de la transaction. Le pouvoir que confère l'argent justifie l'exploitation du faible par le fort. La femme est par définition une marchandise, et ce d'autant plus si elle est pauvre : sa beauté, son corps, sont son seul capital. Dans la logique sadienne elle n'a que deux options : soit se vendre, et ainsi exploiter son capital par tous les moyens - car l'arrogance des riches justifie la malhonnêteté des pauvres - et ainsi atteindre à son tour une position de pouvoir. C'est le parcours de Juliette. Ou bien, si elle a la sottise d'assimiler le fait de ne pas se vendre à la vertu, elle se fera inévitablement voler ce capital et connaîtra toutes les infortunes. C'est le triste sort de Justine, dont la rigueur morale sera récompensée par la honte, l'opprobre et finalement la mort (30).

La tenancière qui, dans ce contexte, incarne la volonté de réaliser la transaction, est donc cupide, avaricieuse. Madame Schreck, elle-même phénomène - elle s'est exhibée dans les foires sous le nom de "the Living Skeleton" - exploite ses semblables pour satisfaire sa passion de l'or. Fevvers (31) rapporte qu'elle possède un énorme coffre :

[...] as I goes out the bedroom, I glances over my shoulder, to see what the old hag's up to, now, and, bugger me, if she hasn't precipitated herself bodily into that safe, and is hugging the riches it contains to her skinny bosom with the utmost vehement display of passion, making faint, whinnying sounds the while (p. 59).

Cette image caricaturale et mesquine de la femme qui réussit matériellement et socialement grâce au sexe est bien loin du portrait de Juliette. Mais le lien psychanalytique entre argent et excrément est

aisément établi, ce qui évoque l'interprétation que propose Carter de la coprophilie et de la coprophagie chez les personnages de Sade (32), en termes de production, de consommation et de lutte infantile pour le pouvoir. Le fait que l'argent tienne une place plus importante chez Madame Schreck - il était simplement suggéré par un accessoire dans "The House of Anonymity" - explique la plus grande crudité de l'évocation de l'acte sexuel, encore accentuée par l'individualisation des prostituées. Outre les cent guinées réclamées à l'entrée,

It cost another hundred guineas to have the Wiltshire Wonder suck you off and a cool two fifty to take Albert/Albertina upstairs because s/he was one of each and then as much again, while the tariff soared by leaps and bounds if you wanted anything out of the ordinary (p. 62).

Chez Ma Nelson, par contre, l'argent n'est pas au premier plan, et le "travail" est à peine évoqué (33) : "Nelson ran a seemly, decent house" (p. 23) ; "[she] encouraged an almost lugubrious degree of masculine good behaviour amongst her clients" (p. 27). L'atmosphère est familiale, bourgeoise, mais

[...] it was a wholly female world within Ma Nelson's door. Even the dog who guarded it was a bitch and all the cats were female (p. 39).

Car si sa maison close est comparée à un navire, "it was a pirate ship, and went under false colours" (p. 32). Elle n'est en effet pas un lieu consacré au plaisir des hommes, comme on pourrait s'y attendre, mais un endroit où les femmes se placent délibérément hors la loi afin de mieux se servir des hommes pour échapper au statut subalterne qui leur est réservé dans la société. Chez Ma Nelson, il ne faut pas se fier aux apparences. La trop grande respectabilité de son établissement est en fait un masque bien plus subtil que ceux que Carter imposait aux prostituées-automates du modèle sadien, car il présente effrontément la réalité comme une apparence. Il est en fait totalement transparent, sauf pour ceux qui ne savent pas voir.

La tenancière doit ainsi son surnom au fait qu'elle est borgne, mais son succès au costume d'amiral (34) qu'elle a adopté. Elle a le souci du détail. Aussi porte-t-elle un bandeau noir (p. 40) et une épée :

[a] gilt ceremonial sword [...] that she used to wear at her side, and sometimes used as a staff with which to conduct the revels - her wand, like Prospero's (p. 37).

qui évoquent aussi bien le très honorable Nelson que le personnage du pirate ou du magicien.

Ma Nelson n'est pas une tenancière ordinaire, mais "the Mistress of the Revels" (p. 49). Le soir, elle met en scène des tableaux vivants pour distraire ses clients, et en fait les manipule, détourne leur attention de l'essentiel, de la réalité diurne de la maison.

Ainsi, elle présente Fevvers enfant en Cupidon ailé, couronnée de roses, décochant avec espièglerie ses flèches sur les clients (p. 23), car prétendre que ses ailes sont factices est la seule façon de les faire accepter, de couper court aux curiosités, et ainsi de préserver sa dignité d'être humain. Adolescente, puis jeune adulte, elle lui fait jouer la Victoire Ailée brandissant sa fameuse épée (p. 32). Cette fois, par contre, elle va trop loin, et la sanction - économique, bien sûr - ne tarde pas : effrayés, les hommes désertent la maison close, car elle leur a laissé entrevoir trop clairement la réalité de cette communauté de femmes utopique et révolutionnaire, la menace latente qu'elle représente pour eux, et ses activités subversives en coulisse. Comme le fait remarquer Fevvers : "yet, it may be that a *large woman* with a *sword* is not the best advertisement for a brothel" (p. 38).

Les prostituées aussi bien que la tenancière sont bonnes, attentives et maternelles avec les jeunes Fevvers. Elles vivent toutes sur un pied d'égalité, en communauté, et entretiennent des relations trop idylliques pour être vraisemblables :

Life within those walls was governed by a sweet and loving reason. I never saw a single blow exchanged between any of the sisterhood [...] nor heard a cross word or a voice raised in anger (p. 39).

Elles ont une conscience politique très développée, et une capacité peu commune à argumenter et à manier la rhétorique : Lizzie, une Italienne, a par exemple dû être affectée à l'intendance car elle avait la fâcheuse habitude de faire de la propagande anarchiste pendant le travail (pp. 26-27) (35) ; elle fait des allusions mystérieuses à "the activities of the Special Branch" (p. 55). Enfin, elle dénonce l'impérialisme colonial avec une vigueur toute particulière (36).

Toutes sont suffragettes (37), et justifient leur vision du mariage par des arguments que ne renierait pas Simone de Beauvoir :

'Marriage ? Pah !' snapped Lizzie in a pet. 'Out of the frying pan into the fire ! What is marriage but prostitution to one man instead of many ? No different ! D'you think a decent whore'd be proud to marry *you*, young man ? Eh ?'

Enfin, la prostitution n'est qu'un moyen de subsistance, un métier, car "no woman would turn her belly to the trade unless pricked by economic necessity" (p. 39). Leurs soirées assurent le quotidien, et elles consacrent toutes leurs heures de loisir, l'après-midi, à étudier, à pratiquer un art, ou bien, plus simplement, à améliorer leurs connaissances dans les domaines les plus divers (38), car Ma Nelson, en bonne mère adoptive, "urged the members of her academy to prepare themselves for a wider world" (p. 45) (39). Grace apprend à taper à la machine, Esmeralda joue de la flûte, Annie étudie la comptabilité, Fevvers et Lizzie font des recherches sur l'aérodynamique dans la bibliothèque bien fournie de Ma Nelson, héritée d'un client reconnaissant.

Cette maison close idéale, qui revendique "the clarity of *bought pleasure*, the simplicity of contract" (p. 38), ne peut naturellement, ou malheureusement, fonctionner que dans des conditions très particulières, privilégiées. Elle suppose pour commencer, du fait même qu'elle n'abrite que des femmes, des clients qui acceptent le code de bonne conduite défini par Ma Nelson, qui paient scrupuleusement leur dû et sont incapables de violence sur les filles. Elle exclut égoïsme, cupidité, tracasseries policières, grossesses, maladies vénériennes, et dégradation physique. Enfin, elle ne peut être peuplée que de femmes d'exception, généreuses, intelligentes, ignorant la jalousie et la mesquinerie. Malgré tout, elle reste une cage, même s'il s'agit d'une cage dorée (40), car, ainsi que le prouve l'épisode de la Victoire Ailée, et comme dans toute relation commerciale, le bien-être des filles dépend avant tout du bon vouloir des clients. Malgré leurs idées subversives, elles ne font que composer avec le système mis en place par les hommes, dont elles dépendent en dernier ressort.

La sécurité dans laquelle elles vivent est totalement illusoire : malgré la bonté de leur mère adoptive, qui a pourtant eu l'imprévoyance de ne pas faire de testament, son décès accidentel les jette à la rue du jour au lendemain. La nécessité, les contingences matérielles ont facilement raison du plus bel idéal, et le réveil est brutal. L'ironie de Carter est ici dévastatrice : c'est le frère pasteur de Nelson, qui l'avait chassée à sa première faute, qui hérite du bordel ; il expulse ses pensionnaires car il a l'intention d'en faire un foyer pour filles de joie repenties (p. 44). Juste retour des choses, "singular poetic justice" (p. 44), ou ultime récupération d'une tentative de libération ? Chacun en jugera.

Lorsqu'elles reçoivent leur congé du pasteur, les filles ouvrent les yeux en ouvrant pour la première fois les rideaux de la maison (41). A la lumière du jour, leur lieu de représentation, leur théâtre n'a soudain plus le même cachet qu'en lumière artificielle. Tout semble un peu sordide, usé, poussiéreux. Pis encore,

[...] when we looked within [the mirrors], there we saw, not the fresh young women that we were, but the hags we would become, and knew that, we too, like pleasures, were mortal (p. 49).

Elles comprennent alors que ce n'est après tout pas l'argent qui donne le pouvoir, garantit l'indépendance, mais bien plutôt de savoir exploiter ses propres ressources et ses talents, quels qu'ils soient : Louisa et Emily ouvriront leur pension de famille, Esmeralda trouvera du travail au music-hall, etc. Même Jenny, qui n'a d'autre talent que sa beauté se sortira aussi de ce mauvais pas : elle épousera un ancien client, enfin veuf, qui mourra bientôt en lui laissant sa fortune. Voir la réalité de la maison close, dépouillée de son vernis clinquant d'illusion, revient pour les prostituées à sortir du cocon douillet mais artificiel et fragile que Ma Nelson avait tissé pour elles, à accepter que "the house had served its turn for [them]" p. 49).

La maison close chez Carter, qu'elle soit inspirée de Sade ou

utopique, illustre les mécanismes des relations de pouvoir. Sur le mode littéral, celui de la force et de la contrainte, tout d'abord, elle met brutalement en évidence, par l'image du masque, et dans le style militant des années soixante-dix, l'absurdité de la domination et l'impasse à laquelle aboutit le refus de considérer l'autre autrement qu'en objet. Sur le mode figuré, ensuite, elle expose avec plus de subtilité et d'humour les dangers de l'utopie naïve, de l'aveuglement, la nécessité d'analyser en détail les positions idéologiques, d'en mettre l'ambiguïté en évidence, de pratiquer la "démythologisation" des représentations de la femme, sous peine de s'enfermer soi-même dans des préjugés pires que ceux que l'on dénonce.

La maison close peut au mieux servir de point de départ, permettre de fourbir ses armes avant d'affronter le monde et la réalité, comme l'académie de Ma Nelson. Mais on ne peut y rester indéfiniment, et elle n'est de toute façon jamais acceptable. Ou bien on y trompe l'autre, ou bien on l'y exploite, ou bien on s'y trompe soi-même. Comme elle est le lieu de l'illusion, des fausses apparences, il n'y a qu'un moyen d'en sortir et d'en finir avec elle, c'est de la détruire, de la façon la plus radicale et la plus spectaculaire qui soit, comme dans un rite de purification : par le feu. Le Comte incendie "the House of Anonymity", qui disparaît dans les flammes, et la maison de Ma Nelson subit le même sort.

En détruisant ses maisons closes, Carter met tout d'abord à bas symboliquement, rageusement aussi, les images artificiellement construites de la femme. Mais, quelque douze ans plus tard, ce sont les filles de joie elles-mêmes, et non plus un homme, qui accomplissent finalement cet acte libérateur. Elles gagnent leur autonomie en faisant brûler le lieu de leur apprentissage. La maison close en feu devient "a funeral pyre" (p. 49), un hommage à sa défunte tenancière, avant de disparaître définitivement de la fiction de Carter.

Marie-Pascale BUSCHINI
Université François Rabelais (Tours)

NOTES

- (1) London : Rupert Hart-Davis, 1972 ; Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1982. Toutes les références de pages dans le texte se rapporteront à cette dernière édition.
- (2) London : Chatto & Windus, 1984 ; London : Pan Books Ltd., 1985. Toutes les références de pages dans le texte renverront à cette dernière édition.
- (3) Carter, Angela, *Black Venus*, London : Chatto & Windus, 1985 ; London : Pan Books, 1986, p. 23.
- (4) Carter, Angela, "The Loves of Lady Purple", in *Fireworks*, London : Quartet Books Ltd., 1974 ; London : Virago, 1987, pp. 23-38.
- (5) Voir, outre les titres déjà cités, par exemple : *Love* (London : Rupert Hart-Davis, 1971), avec les photos pornographiques et "the photographic whore" ; *The Passon of New Eve* (London : Gollancz, 1977), où les femmes du harem de Zero se prostituent pour le faire vivre ; *The Bloody Chamber* (London : Gollancz, 1979) ; *Wise Children* (London : Chatto & Windus, 1991), avec le personnage de Grandma Chance, ancienne prostituée.
- (6) On lui a, par exemple, reproché d'avoir inclus des scènes de viol, jugées trop explicites et complaisantes, dans certains romans, et de s'être intéressée à Sade dans un essai, *The Sadeian Woman* (London : Virago, 1979), où elle tentait de démontrer que la pornographie pouvait être mise au service des femmes. Elle a été taxée de "colonization of the mind".
- (7) Palmer, Paulina, "From 'Coded Mannequin' to Bird Woman", in Roe, Sue, ed., *Women Reading Women's Writing*, Brighton : The Harvester Press Limited, 1987, p. 180.
- (8) *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, pp. 128-138.
- (9) Sur l'influence du surréalisme sur Angela Carter, voir en particulier Susan Rubin Suleiman, "The Fate of the Surrealist Imagination in the Society of the Spectacle", et Roe, Sue, "The Disorder of *Love* : Angela Carter's Surrealist Collage", in Sage, Lorna, ed., *Flesh and the Mirror, Essays on the Art of Angela Carter*, London : Virago, 1994, pp. 60-97 et 98-116.
- (10) *Nights at the Circus*, première partie, *London*, chapitre 4.
- (11) *Nights at the Circus*, première partie, *London*, chapitre 2.
- (12) Sur les différentes formes de prostitution, les lieux où elles se pratiquaient, et leurs emblèmes (la Madone et la Madeleine) à Londres à l'époque victorienne, voir par exemple Keith Robbins, "La Hiérarchie des prostituées", in *Londres 1851-1901 : l'Ère victorienne ou le triomphe des inégalités*, Paris : Autrement, 1992, pp. 144-156.
- (13) Voir à ce sujet, en particulier pour le 19^e siècle, Py, Christiane, et Ferenczi, Cécile, *La Fête foraine d'autrefois*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- (14) A la question "Who is it ?" le Comte répond : "A hereditary count of Lithuania". L'article indéfini est déjà un pas vers l'anonymat, l'acceptation préalable d'un code.
- (15) La tenancière de "The House of Anonymity" définit son établissement dans des termes voisins : "My house is a refuge for those who can find no equilibrium between inside and outside, between mind and body or body and soul, vice versa, etcetera, etcetera, etcetera" (pp. 131-132).
- (16) *The Sadeian Woman*, p. 138.
- (17) Ceci s'applique bien sûr essentiellement à "The House of Anonymity", bien que cela soit également vrai de la maison de Madame Schreck. Cependant, dans le second cas, c'est le genre du mélodrame avec sa vision manichéiste et simpliste du monde - de pauvres filles jetées dans la prostitution par la nécessité ou de mauvaises rencontres par exemple - qui est parodié.
- (18) *The Sadeian Woman*, op. cit., p. 101.
- (19) Madame Schreck porte d'épais voiles de veuve, et Albertina un loup de velours noir.
- (20) Le masque de la tenancière, par exemple, cache Albertina. Elle l'arrachera

pour se dévoiler à Desiderio.

(21) Voir par exemple, "The Loves of Lady Purple", évoqué plus haut, ou bien *The Magic Toyshop* (London : Heinemann Ltd., 1967).

(22) *The Sadeian Woman*, op. cit., p. 139.

(23) *Ibid.*, p. 146.

(24) *Ibid.*, p. 146.

(25) Cela est particulièrement visible dans l'ensemble du roman dans lequel apparaît "The House of Anonymity", *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Voir à ce sujet les deux articles précédemment cités note 9.

(26) Carter, Angela, "The Alchemy of the Word", in *Expletives Deleted*, London : Chatto & Windus Ltd., 1992 ; Vintage Edition, 1993, p. 69.

(27) *Ibid.*, p. 70.

(28) *Ibid.*, p. 73.

(29) *The Sadeian Woman*, op. cit., p. 94.

(30) Voir *The Sadeian Woman*, op. cit., chapitres 1 et 2.

(31) Notons cependant que Fevvers elle-même est attirée chez Madame Schreck par l'argent. Elle se retrouvera par deux fois dans des situations extrêmement dangereuses par cupidité : avec Christian Rosencreutz, puis avec le Grand-Duc.

(32) *The Sadeian Woman*, op. cit., pp. 87-89.

(33) Nous apprenons seulement que Louisa et Emily, dont l'ambition est de monter une pension de famille sur la côte, "whiled away the hours of toil, while some dirty bugger poked away at them with his incompetent instrument, by planning whether their pillowcases should be left plain or edged with lace and what wallpaper to put in the dining-rooms" (p. 45).

(34) "Due to her soubriquet, or nickname, she always dressed in the full dress uniform of an Admiral of the Fleet" (p. 32). En usurpant l'apparence du sexe dominant, elle tourne à son avantage ses deux handicaps : être femme et infirme.

(35) Ma Nelson lui a d'autre part confié toutes ses clés, contrairement à ce que l'on a vu dans "The House of Anonymity" ou chez Madame Schreck, où le trousseau était passé au cou ou à la ceinture de la tenancière, symbole du pouvoir sur les filles et de l'enfermement.

(36) A propos de Toussaint, noir né sans bouche, employé chez Madame Schreck, puis opéré grâce à Fevvers, et qui découvre la parole : "Such eloquence, the man has ! Oh, if those with such things to say had mouths ! And yet it is the lot of those who toil and suffer to be dumb. But consider the dialectic of it, sir [...] how it was, as it were the *white hand* of the *oppressor* who carved open the aperture of speech in the very throat you could say that it had, in the first place, rendered dumb..." (p. 60).

(37) "Yet we were all suffragists in that house ; oh, Nelson was one for "Votes for Women", I can tell you !" (p. 38).

(38) Michèle Roberts reprend avec humour ce même thème des prostituées avides de connaissance ou de la dimension subversive de la connaissance dans le second épisode intitulé "Cherubina" de son dernier roman, *Flesh & Blood* (London : Virago, 1994, pp. 111-113). La bibliothèque, fréquentée par les érudits, est en face de la maison close, qu'ils fréquentent aussi. Pour déjouer la jalousie de leurs épouses ils creusent un tunnel qui relie les deux établissements. Mais les prostituées se mettent à l'utiliser également pour aller à la bibliothèque, et délaissent leurs clients au profit des livres : "The whores no longer had their minds firmly fixed on their work [...] and could be heard to say : just a sec, darling, I must get to the end of this chapter".

(39) Contrairement à la maison close sadienne, dont on n'espère plus sortir, celle de Ma Nelson est envisagée comme une étape dans la vie des femmes qui y travaillent.

(40) La chanson fétiche de Fevvers s'intitule "Like a Bird in a Gilded Cage".

(41) L'enfermement est ici littéralement équivalent d'aveuglement. Dans la première description de la maison, Fevvers précise : "we always kept the white blinds pulled down, as if its eyes were closed, as if the house was dreaming its own dream..." (p. 26).

THE DECEPTION OF REALITY :

BLACKENING THE WOMAN IN MELVILLE'S *MARDI*

Marriage isn't everything it's cracked up to be. Neither is sex for that matter. Or at least that seems to be one of the sentiments behind Herman Melville's third book, *Mardi : and A Voyage Thither*, published in 1849. Indeed, throughout this work which Richard Brodhead describes as a "rather zany experiment" (13), women do not come off very well and are repeatedly portrayed as threatening in one way or another. In fact, in the second chapter of this longest of Melville's prose accounts, before the first woman is even introduced, the male narrator characterizes the increasingly terrifying position of being on a ship in an extended calm as "more hopeless than a bad marriage in a land where there is no Doctors' Commons" (1). A sailor in such a situation "has taken the ship to wife, for better or for worse, for calm or for gale ; and she is not to be shuffled off" (10). Several aspects of this apparently off-hand comparison announce negative views towards women that recur frequently in the book. First, it suggests the potential of a relationship with a woman becoming stifling or debilitating. When there is no wind, a sailor's "physical organization, obviously intended for locomotion, becomes a fixture ; for where the calm leaves him, there he remains. Even his undoubted vested rights, comprised in his glorious liberty of volition, become as naught" (10). Thus like a calm, a woman can take away even a man's free will. Second, the inescapable aspect of the situation adds to its potential terror. The sailor in a calm is only too conscious of his "utter helplessness". For him, as for the man who is confined in an unbreakable wedlock, "succor or sympathy there is none" (10).

One might be tempted to dismiss, at least partly, the negative suggestions of the narrator's parallel since he claims, after all, to compare being stilled in an extended calm to being trapped in a *bad* marriage. But a third, and much more damning, charge is leveled when, in developing his woman-as-ship analogy, the narrator parallels the words of the Anglo-American wedding ceremony (in which the husband promises to take his wife "for better or for worse") with the phrase "for calm or for gale". The problem, of course, is that while the structure is parallel, the comparison is not. The analogy suggests that if a marriage is not in a period of calm, already described in unambiguously negative terms, then it is experiencing a gale--hardly a more desirable situation. Here, the narrator seems to imply that *all* marriages are bad marriages since a sailor's taking a ship "for calm or for gale" could, to turn the comparison back on itself, be equated to a husband taking his wife "for worse or for worse".

Indeed, the marriages portrayed and the misogynistic asides cast about in this highly symbolic and allegorical work seem to present men as continually besieged by termagants. In Chapter 68, for example, the narrator notes that among certain peoples, coconuts are used for money. He then twists this observation into the misogynistic adage

that all women are spendthrifts by pointing out with supposed irony that while some voyagers may chuckle over the situation, "that currency of theirs was purposely devised by the men, to check the extravagance of their women; coconuts, for spending money, being such a burden to carry" (207). While this attack is relatively light, it can be seen as all the more insidious since its very silliness makes it difficult to criticize seriously. Other descriptions present women as forces that tend to weaken men. On the Island of Juam, for example, the narrator meets King Donjalolo who has thirty wives. Donjalolo is effeminate and seems dissipated more than anything else; despite his seraglio, "he had never an heir" (244). Similarly, on the island of Ohonoo, King Uhia, who declares that women "shall sap and mine me no more", has given them up altogether and become stronger as a result (275). Another jibe at marriage is made in the description of the wedding ceremony on the island of Oro. Here, the "great stone" which is attached to the groom's waist as part of the rite needs no interpretation (302).

The marriage given the most extensive treatment in *Mardi* is that of Samoa and his wife Annatoo whom the narrator meets aboard the *Parki*. Annatoo is a daunting shrew who terrorizes her husband and exhibits excessive vanity and covetousness. The narrator compares Samoa's marriage to "suicide" (69) and notes that Annatoo's "voice was a park of artillery; her talons a charge of bayonets" (76). Later he refers to her as a "monster" (80), a "termagant" (81) and a "tigress" (90). Finally, during a storm at sea, this "wife from hell" is dispatched in a quick death over which neither her husband nor the narrator seems to feel much remorse.

Marriage, however, is not the only male-female relationship portrayed in *Mardi*. Clearly, the most developed consideration of the subject is offered in the narrator's view of Yillah and Hautia, two highly symbolic female figures suggestive of the "fair maiden" and the "dark lady" respectively. And while the portrayal of wives in *Mardi* is certainly not flattering, Yillah and Hautia (since, as it becomes clear by the end of the book, these two figures collapse into one) present a more intensely evil and menacing image of women. In fact, throughout the book, the narrator sees Hautia as an incarnation of sin, as a temptress who tries to divert him from his quest for the ideal and to snare him in her bower of delight. Before analyzing this depiction any further, however, I would like to suggest a more general consideration of *Mardi* which will permit a better understanding not only of Melville's portrayal of women in this work, but also of the tension one inevitably feels in reading this perhaps least unified of Melville's books.

Many critics, of course, have already pointed out that Melville (who is not in fact noted for numerous portrayals of female characters) is frequently harsh in his treatment of women both in his work in general and in *Mardi* more specifically. Gene Patterson-Black, for example, claims that Melville was possessed by a self-hatred which was reflected in his writing as, among other things, "gynophobia" (107). In his discussion of *Mardi*, Edwin Haviland Miller states that Annatoo and Samoa's union, as well as all of the other marriages presented in the

book, is a "mockery of marriage", and he characterizes the work as a whole as a "misogynistic book" (144) (2). One frequent explanation for the negative portrayal of women in *Mardi* is biographical, and I would like to expand this suggestion beyond a mere consideration of Melville's immediate personal situation to a consideration of his psychological state of mind as a writer at a critical point in his artistic development. The standard biographical reading points out that when Melville got married on August 4, 1847, he was already working on *Mardi* which would continue to occupy him for about another full year. Thus, the adjustment to married life and to a new household arrangement (which, in addition to Melville's new wife, included his mother and four unmarried sisters as well as his brother, Allan and *his* new wife) is suggested as at least a partial explanation for the misogyny of the book. It is with this background in mind that Michael Paul Rogin states that "marriage brings dangerous women into *Mardi*" (62), and that Charles Haberstroh, Jr. suggests that the narrator's relationship with Yillah "does not seem to be an extension or expression of enthusiasm on Melville's part for his new wife or for his condition as husband, but rather of a desire for freedom from both" (53-54). From this point of view Melville's deception at the reality of married life is seen as having left him with the tendency to blacken the character of all the women in *Mardi*, or, in the case of Yillah, which I will discuss below, to attempt to distill away all the character's objectionable aspects and condense them in an abstracted other, in this case, the figure of Hautia.

While these biographical considerations, I believe, do shed light on the reasons for misogynistic characterization in *Mardi*, they do not, however, take into consideration the state of Melville's mind as both an artist and a publishing author at the time of the book's composition. It seems to me important to remember that *Mardi* represents perhaps the most significant point in the development of Melville's career. It was during the composition of this book that the author decided, indeed became convinced, that he would become a great and serious writer. And perhaps at no other time in his life did Melville have as much raw confidence in his work as he did when he wrote *Mardi*. At twenty-eight years old, his age almost to the day when he got married, Melville was already well-known. With his first two books, the South Sea adventures *Typee* and *Omoo* which sold relatively well, he had already developed a reputation not only as a rising literary figure but also, as modern readers have almost entirely forgotten, "as an object of intense sexual speculation in the world at large" (Parker 8). As Hershel Parker has shown, "throughout Melville's lifetime his most famous character was not Ahab or the White Whale--it was Fayaway [the Polynesian beauty in *Typee*], and it was his depiction of his behavior with her (particularly in the scene in Ch. 18 where she uses her tappa robe as a windsail on a lake) that made him a heterosexual sex symbol to many of his contemporaries" (15). His ego no doubt on the rise, Melville wrote a presumptuous letter to John Murray, the English publisher of *Typee* and *Omoo*, suggesting that the new book be "got up independent of your library, in a different style, so as to command, say, double the price" (*Correspondence* 99), and later wrote to Murray that he could "hardly consent to dispose of the book for less than

200 guineas, in advance, on the day of publication, & half the profits of any editions which may be sold after the book shall have paid for itself'' (*Correspondence* 114). These are not the words of a timid man, but they may have been those of one who was a bit over-confident. Murray ended up refusing the book, but Richard Bentley, another English publisher, accepted the work and met Melville's demand for 200 guineas, the largest advance the author would ever receive for any of his books either in England or in America (Davis 98).

What I have tried to highlight here, of course, is that *Mardi* was written at a moment of ego-boosting success. But if the young author was feeling somewhat restricted and let down in his new role as a husband, he was also feeling pent up artistically. *Typee* and *Omoo*, though each has its imaginative aspects, are largely autobiographical accounts of Melville's adventures in the South Pacific. For the author, at least, they were primarily realistic accounts, and during the composition of *Mardi* Melville began to yearn for more. The heavy element of reality in his writing was leaving him feeling unfulfilled, and in *Mardi* he decided to vanquish this frustration, this deception at being viewed as a mere chronicler. Indeed, in the book's preface Melville rather boldly and, again, rather arrogantly, declares,

Not long ago, having published two narratives of voyages in the Pacific, which, in many quarters, were received with incredulity, the thought occurred to me, of indeed writing a romance of Polynesian adventure, and publishing it as such ; to see whether, the fiction might not, possibly, be received for a verity : in some degree the reverse of my previous experience.

This thought was the germ of others, which have resulted in *Mardi* (xvii).

The suggestion that *Mardi* might be taken for fact is laughable. Melville's desire to write a romance, a genuinely and self-consciously artistic creation which would be the pure product of his own imagination, however, is not. What Melville decided during the composition of *Mardi* was that he would no longer write simple adventure stories, but that he would assert himself as an artist.

What I would next like to suggest is that, in the writing of *Mardi*, the combination of Melville's extreme self-confidence and his attempt to deal with the two deceptions I have outlined led to the creation of a phallogocentric narrator whose expression in the misogynistic portrayals already discussed is, so to speak, only the tip of the iceberg. What these negative representations point to, I would argue, is an archetypal male narrator characterized as possessive, dominant and god-like. Indeed, the narrator of *Mardi* whose "real" name one never finds out, usurps the appellation of the demi-god Taji when he is mistaken for this divinity upon his arrival on the island of Odo, and from that point on his actions go beyond offering negative characterizations of women. As Taji, the narrator intensifies his nascent propensity to speak in the place of others and to invent histories and explanations

which suit him in an arrogant attempt to appropriate not only other people, but indeed, the world itself. The clearest example of this tendency is Taji's taking possession of Yillah. The first time he sees her he declares that he "was bent on rescuing the captive" (131), and to do so he kills her guardian priest, Aleema. Taji immediately takes an interest in Yillah's past and admits, "I was all eagerness to learn her story" (137). The story he learns, however, is the fairy-tale version of her origin she had been brought up believing by Allema, who had thus previously also made Yillah a possession. But Taji wastes no time in his own act of dominion. Even as he recounts Yillah's version of Aleema's story of her origin, Taji notes, it is "clothed in language of my own" (139). But this alteration of her story is only the beginning. In an attempt to gain intimacy with Yillah, Taji induces her to believe he is "some gentle demi-god" (140). He also claims to know Yillah's "true" history and tells her that they had actually lived together in innocent bliss in a time too early for her to remember. Slowly taking in this new, and no more legitimate, version of her past, Yillah is finally won over, and Taji declares, "Sweet Yillah was mine!" (143). The god-like, phallogocentric narrator has made his conquest of the angelic maiden.

Later in the book, however, it is suggested that the narrator's desire to control Yillah goes well beyond this desire to possess her. Indeed, Taji's attempts to rewrite her story foreshadow a later view of Yillah which represents, in fact, a more significant slippage toward narrative as possession: that of narrative as creation. Taji himself refers to Yillah as a "spirit" and an "angel" (193), and, in the process of fabricating her past, Taji, once again asserting his god-like tendencies, virtually recreates Yillah in his own image. He implores her, "Look on me. Am I not white like yourself? Behold, though since quitting Oroolia the sun has dyed my cheek, am I not even as you?" (142). After Yillah mysteriously disappears, it is repeatedly suggested that the maiden was a product of the narrator's imagination. In a state of despair, Taji declares, "I closed my eyes, and would have dreamed her back" (194), and one of his companions, the philosopher Babbalanja, later tells him, "she is a phantom that but mocks thee" (637). Indeed, what Taji has done is to create what Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, for example, have identified as the male version of the "ideal woman" who is "always an angel" (20). And if the portrayal of Yillah could be said to be positive, Taji's attitude is nonetheless aggressive as its design is to possess and control.

Taji's phallogocentrism, however, can also be seen writ large in his description of the voyage around Mardi, which, the reader quickly realizes, is a symbolic representation of the entire world. He states that "to the people of the Archipelago the map of Mardi was the map of the world" (176), but through his narration he makes this world his own. Thus, as Taji and his companions tour the islands in a not-always-convincing search for the lost Yillah, a sort of megalomania can be seen in the demi-god's and the implied author's (3) attempt to describe, and thus possess, everything. This attempt is redoubled, in fact, in chapters 145 to 168, the allegorical section of the book in which the narrator comments on the thinly-disguised representations of the countries

of the world of 1848. Here, it would seem, not content with one world, the narrator finds himself a second. Beyond a desire for mere territory, however, this obsession can be seen in the conversations held among the narrator and his companions. Their discussions range over subjects as diverse as the relative merits of democracy and monarchy ; the importance of poetry and history ; the origin of froth-of-the-sea, amber and ambergris ; the debate between free will and determinism ; the possibility and nature of immortality and the meaning of death. It seems that the narrator not only wants to possess the world, but all its knowledge as well.

Not everything, however, succumbs to Taji's domination. Indeed, it is in his relationship with Hautia that Taji's phallocentrism begins to unravel. As mentioned above, while women are generally portrayed negatively throughout *Mardi*, Hautia is described as evil. During Taji's long search for Yillah, Hautia continually besieges him with enigmatic gifts of symbolic flowers, and he interprets these entreaties as hostile. After one of the earlier encounters with her messengers Taji asserts, "Whoe'er she be, that wild witch I contemn" (268). Thus without any clear idea of who Hautia is, Taji already begins to demonize her because he somehow perceives her as a threat. This feeling only intensifies as the journey continues and visits from Hautia's emissaries multiply. Later Taji remarks, "mysterious Hautia appalled me. Vaguely I began to fear her" (313), and further along he asserts, "I defy her incantations ; she lures in vain" (423). But lure she does, and, inevitably, at the end of the book, Taji approaches Hautia's bower. Just before arriving, however, the travelers are again accosted by the queen's sirens. Here the association between Hautia and sex becomes clear. The messengers "bore a large and stately urn-like flower, white as alabaster, and glowing, as if lit up within. From its calys, flame-like, trembled forked and crimson stamens, burning with intensest odors" (640). Hautia, who Taji later refers to as an "enchantress" (640) and a "snake" (652), is obviously being cast into the opposite role of Yillah, into what Gilbert and Gubar call "the damning otherness of the flesh" (28). Hautia is viewed negatively because of her sensual allure which tempts Taji from his single-minded and abstract quest and because of her active pursuit of him which runs against the grain of his self-directed actions of creation and possession. Her association with openness and fluidity, which Leland S. Person Jr. perceptively highlights (66), also runs counter to Taji's self-shaped and logocentric definition of the world.

But it also becomes clear that Yillah and Hautia are not simply opposite symbolic conceptions. In a message of Hautia's interpreted by Yoomy, Taji's poet companion, Hautia tells him, "through me, perhaps, thy Yillah may be found" (640), and Taji himself finally realizes that "in some mysterious way seemed Hautia and Yillah connected" (643). Indeed, Hautia and Yillah represent the archetypal extremes, the mythic masks of angel and monster which Gilbert and Gubar point out as the contrasting roles most frequently imposed upon women by men (17). They note that "patriarchal texts have traditionally suggested that every angelically selfless Snow White must be hunted, if not haunted, by a

wickedly assertive Stepmother" (28), and, furthermore, that "the monster may not only be concealed *behind* the angel, she may actually turn out to reside *within* (or in the lower half of) the angel" (29). This, in fact, is exactly the situation Taji confronts as he rehearses his predicament :

Yillah was all beauty, and innocence ; my crown of felicity ; my heaven below ; and Hautia, my whole heart abhorred. Yillah I sought ; Hautia sought me. One openly beckoned me here ; the other dimly allured me there. Yet now was I wildly dreaming to find them together. But so distracted my soul, I knew not what it was, that I thought (643).

What Taji is resisting here, of course, is the truth, the suggestion that Yillah and Hautia really are two aspects of the same being. When Taji finally decides to refuse the entreaties of Hautia and to strike out again in search of Yillah, the die is cast. He rejects the unity of Yillah and Hautia and, having cursed Hautia to the last, he sails off on his quest "over an endless sea" (653-654).

I would like to conclude with the suggestion that one reason *Mardi* seems so disparate is the presence of several aspects which run counter to both the misogynistic attitude exemplified in its most extreme form in Taji's representation of Hautia and to the phallogocentric aspect of the narrator and of the text itself in their attempt to encompass, possess and define the entire world. First, it should be noted that the ending of the book is far from offering unequivocal approval of Taji's action. The companions of his journey, for example, beg him not to continue his quest. One of them calls him a "madman" and asserts that "Through yonder strait, for thee, perdition lies" (654). Yoomy, in particular, cries out, "Nay, Taji : commit not the last, last crime !" (654). Given what the voyagers have just seen on the island of Serenia which symbolizes the genuine application of Christian principles, both of these warnings carry religious overtones suggesting that it is Taji, at least partly as a result of his refusal to see the error in his characterization of Hautia, who has become evil.

Finally, the narrator's megalomania, his desire to describe and possess the entire world in all its aspects, can be seen to turn back on itself. As he and his companions try almost frantically to explore and examine everything, it becomes more and more clear that one cannot fully describe or possess anything. Time and again, in their search for details about the places they visit or in their discussions of various intellectual points, the voyagers' findings are recorded by the narrator as a seeming tangle of contradicting and inconclusive half-truths. On the island of Maramma, for example, there is peak called Ofo which is the object of frequent pilgrimages. Babbalanja claims that many people "deny that any thing is to be gained by making a pilgrimage thereto" while Mohi, another of Taji's companions, counters that some defend the tradition in asserting that Alma (a Christ figure) "himself was the first pilgrim that thitherward journeyed" (325) - and the debate is left at that. The discussion of the origins of froth-of-the-sea, amber and

ambergis likewise does not get beyond a listing of contradicting possibilities (373-375). Not surprisingly, the consideration of heavier topics such as the debate over free will and determinism are no more decisive. In fact, this very lack of definitiveness becomes a major theme in and of itself as the voyage progresses. It is illustrated in Chapter 115, "A Nursery-tale of Babbalanja's", in which the philosopher (4) tells the story of nine blind men who set out to find the original and true trunk of a centuries-old, wild banyan tree (which has branches that send out shoots which grow down to the soil and root to form secondary trunks). Not surprisingly, they cannot agree, each one thinking he has found the original trunk (355-357). Elsewhere, more general statements express this same idea. Babbalanja declares, "the more we learn, the more we unlearn" (389) and later proclaims, "all subjects are unknowable" (412). This interplay of contradiction and uncertainty reaches the status of an article of faith when Babbalanja defends himself against King Media's charge of being inconsistent by asserting, "for that very reason, my lord, *not* inconsistent ; for the sum of my inconsistencies makes up my consistency. And to be consistent to one's self, is often to be inconsistent to Mardi. Common consistency implies unchangeableness ; but much of the wisdom here below lives in a state of transition" (459).

Indeed, the text of *Mardi* itself lives in a state of transition. Chapter after chapter, one hundred and ninety-five of them, leads first in one direction and then the next, explores one island and then leaves it, investigates one idea and moves on to another. The narrator, in fact, openly admits in Chapter 169, "I've chartless voyaged" (556). *Mardi* includes simple adventure, symbolic representations, intellectual musings and allegorical appraisal. But it never really concludes. In Chapter 180, generally taken to be Melville's direct discussion of *Mardi*, the travelers consider the grand Koztanza of the author Lombardo. King Abrazza, their host at the time, muses, "But, Babbalanja, if Lombardo had aught to tell to Mardi - why choose a vehicle so crazy ?" The philosopher responds, "It was his nature, I suppose" (592). Trying further to explain the work, Babbalanja states, "When Lombardo set about his work, he knew not what it would become" (595), and, the reader learns that, having finished the Koztanza, Lombardo supposedly declared, "I have created the creative" (595).

In other words, what Melville wrote into *Mardi* is the wandering, searching, contradictory, endless, open-ended and fluid narrative of his mind which, despite the book's lack of popular success, would mark much of the author's work from that point on. As Leland S. Person Jr. points out, this aesthetic is closely linked to the attributes of Hautia. Like the text itself, Hautia "is associated with emotional freedom, openness, vitality - with resistance to rigid formality" (67). My closing suggestion is thus that it is this very style which runs counter to Taji's objective-oriented direction and thus causes a certain strain in the book. As Taji, the phallogocentric narrator of *Mardi*, blackens women and, more especially, curses the evils of Hautia, he also denigrates a powerful symbol of the very creation in which he exists. Driving on with determination in his quest for the elusive Yillah, he is

awash in a sea of *écriture féminine*.

M. NIEMEYER
Université de Reims Champagne-Ardenne

WORKS CITED

- Brodhead, Richard H. "Trying All Things : An Introduction to *Moby-Dick*". *New Essays on Moby-Dick*. Ed Richard H. Brodhead. Cambridge : Cambridge U P, 1986. 1-21.
- Davis, Merrell R. *Melville's "Mardi" : A Chartless Voyage*. 1952. North Haven, Connecticut : Archon, 1967.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteen-Century Literary Imagination*. New Haven : Yale U P, 1979.
- Haberstroh, Charles, Jr. *Melville and Male Identity*. Rutherford : Fairleigh Dickinson U P, 1980.
- Melville, Herman. *Correspondence*. Ed. Harrision Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle. Evanston and Chicago : Northwestern U P and the Newberry Library, 1993.
- *Mardi : and A Voyage Thither*. Ed. Harrision Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle. Evanston and Chicago : Northwestern U P and the Newberry Library, 1970.
- Miller, Edwin Haviland. *Melville*. New York : George Braziller, 1975.
- Parker, Hershel. "Herman Melville as Sex Symbol". *Profils américains*. 5 (1993) : 7-23.
- Patterson-Black, Gene. "On Herman Melville". *American Novelists Revisited : Essays in Feminist Criticism*. Ed. Fritz Fleischmann. Boston : G.K. Hall, 1982. 107-142.
- Person, Leland S., Jr. *Aesthetic Headaches : Women and a Masculine Poetics in Poe, Melville, and Hawthorne*. Athens : U of Georgia P, 1988.
- Rogin, Michael Paul. *Subversive Genealogy : The Politics and Art of Herman Melville*. Berkeley : U of California P, 1985.

NOTES

- (1) *i.e.* law courts in which one could obtain a divorce.
- (2) At the same time, it should be noted that some critics have endeavored to defend Melville against charges of misogyny. See, for example, the special section, "Women in Melville's Art". *Melville Society Extracts*. 65 (1986) : 2-15.
- (3) It should be noted that, as the story advances, the character of the narrator sometimes seems to fade to the background. Though a pretense of Taji's role is maintained, this weakening of his voice results in a frequent blurring of the narrator and implied author, a phenomenon little surprising given the biographical context highlighted above.
- (4) Babbalanja's voice often becomes more prevalent when Taji's recedes, and frequently seems to represent the point of view of the implied author.

PÉCHÉ OU PROSTITUTION SACRÉE ?

DANS *STRANGE INTERLUDE*

DE EUGENE O'NEILL

"Much of the sickness (of to-day) is the result of Puritanism having reached a dead end".

Frederick Wilkins, à propos de *Dynamo* qu'O'Neill appelait "a study of the sickness of to-day".

"Their honor !... what an obscene joke !... the honor of a horlot and a pimp !... I hate them !... if only God would strike them dead !... and I could see them die !... I would praise His justice !... His kindness and mercy to me !...".

O'Neill, *Strange Interlude*, Acte Six.

"Tu ne profaneras pas ta fille en la livrant à la prostitution, de peur que le pays ne se prostitue et ne se remplisse d'infâmie".

Lévitique : 19, 29.

Qu'O'Neill se soit révolté contre un certain puritanisme, son théâtre est là pour l'attester, comme le note Virginia Floyd : "His rebellion against the harsh Calvinistic spirit that blighted the lives of the early twentieth century New London Yankee descendants of the Puritans is reflected in many of his New England plays" (1). Mais cette révolte n'est pas une attaque du puritanisme des premiers arrivants au dix-septième siècle, tel le remarquable William Bradford, ce Père Pèlerin auquel on doit une chronique du premier peuplement dans laquelle se trouve le texte si capital du Mayflower Compact. Aussi Frederick Wilkins souligne-t-il bien que ce n'est pas ce puritanisme-là qu'O'Neill critique dans ces pièces, mais bien plutôt "the distorted moral and social dictates that replaced these ideals when Puritan theology was abandoned and was reduced to the hypocritical curses of stony patriarchs like Ephraim Cabot" (2). C'est alors que, tels des renégats, ceux-ci furent assaillis par l'obsession du péché, et, en conséquence, par le sentiment de leur culpabilité. C'est cela dont hérite Nina en révolte contre son père et sa rigidité puritaine dans *Strange Interlude*. Un extrême en appelant un autre Nina frôle pendant un moment l'état de prostituée, ce personnage assez familier au théâtre d'O'Neill comme en témoignent *The Great God Brown*, *The Iceman Cometh* et *A Moon for the Misbegotten*, pour ne citer que les principales des pièces concernées par ce type humain. Le dramaturge n'avait là qu'à puiser dans son expérience familiale et dans des souvenirs douloureux pour peindre le drame de la pécheresse opposé à celui de la mère dont il est parfois si proche. Ce double aspect sous lequel est envisagé l'être féminin donne lieu à une étude psychologique du personnage central de Nina, dont

l'accompagnement religieux ou symbolique éclaire en même temps la nature de l'homme. Celui-ci y gagne en compréhension de lui-même, ce qui lui permet de porter sur l'existence humaine un regard nouveau, purifié par les épreuves qui jalonnent le parcours terrestre, cet "étrange interlude" entre deux inconnues, la naissance et la mort.

I - Le péché dans la chair : "... the dirty little trollop !..." (3).

Il s'agit de ce qu'on pourrait appeler le péché au premier degré, le péché manifesté, évident, élémentaire, grossier, que l'ancien Testament condamne abondamment, qu'il s'agisse d'ailleurs de la prostitution ou de l'adultère ("Ils (les sacrificateurs) ne prendront pas une femme prostituée ou déshonorée, ils ne prendront pas une femme répudiée par son mari car (un sacrificateur) est saint pour son Dieu" - Lévitique 21 : 7. C'est par excellence le péché d'impureté, la souillure fustigée aussi dans l'Apocalypse. Le péché étant la désobéissance consciente aux impératifs de la loi religieuse dont l'essentiel relève de la psychologie des profondeurs, cause trouble et bouleversement physique et psychique. O'Neill, fortement marqué, en tant que fils d'Irlandais, par le catholicisme, connaissait bien cette relation. Son frère aîné Jamie était fervent de la compagnie des belles de nuit, et ses beuveries étaient fréquentes, aussi le père d'O'Neill craignait-il à juste titre l'influence de Jamie sur Eugène. Qu'Eugène O'Neill ait été tourmenté, il n'est que de voir une de ses photographies, ou de lire une de ses pièces pour s'en convaincre. Très tôt il avait été imprégné par les enseignements de l'Eglise dans lesquels la notion de péché, de péché mortel en particulier peut inquiéter un jeune esprit, d'où la vigueur de ses réactions littéraires à la transgression et à ses conséquences telles que les expriment ses personnages : ainsi le fidèle ami de la famille Leeds, le romancier Charles Marsden, réagit fortement, voire violemment - dans ses monologues intérieurs principalement - à l'inconduite de Nina, la jeune femme qu'il faisait danser sur ses genoux dans sa petite enfance, fille du Professeur Leeds. En apprenant ses dons gratuits aux mutilés de guerre à l'hôpital, il ne peut s'empêcher de condamner en pensée "the dirty little trollop !" (p. 95). "Then she did !... the little filth !" "... But why ?... why ? ..." (p. 95). Marsden, puritain attardé, vieux garçon à la tenue irréprochable comme sa conscience et sa conduite, se plaît-il à croire - est semblable à une plaque sensible sur laquelle s'inscriraient tous les écarts de conduite et de parole de sa chère Nina. Prude comme une vieille dame (Sam l'appelle "the old lady"), il est tout à la fois choqué, blessé, jaloux, écoeuré, alarmé en entendant Nina déclarer ses projets de secours aux mutilés de guerre en compensation du refus de se donner à Gordon, son fiancé, avant le départ de celui-ci pour la guerre dont il n'est jamais revenu. Les discours indécents de Nina déclenchent en lui un étonnement indigné : "Give herself ?... Can she mean her body ? ... beautiful body ... to cripples ?... for Gordon's sake ?... damn Gordon ... (Coldly) What do you mean, you owe it to Gordon, Nina ?" (p. 74). Mais l'innocence de Charlie n'était pas totale : la seule pensée de son attachement à la jeune Nina évoquait déjà, dans sa solitude, des pensées liées aux "sex-yahoos" et à la vie sexuelle, chapitre sur lequel il ne se sentait guère à l'aise, tel le très jeune O'Neill lui-même dont Marsden est très souvent le porte-parole : "my sex life

among the phantoms ! (He grins torturedly) Why ? ... oh, this digging in gets nowhere ... to the devil with sex !... our impotent pose of today to beat the loud drum on fornication !... boasters ... eunuchs parading with the phallus ?... giving themselves away ... whom do they fool ? ... not even themselves !..." (p. 63). Et la scène dans cette "house of cheap vice..." à un dollar la séance, où il dut être initié aux mystères du sexe devant lesquels il se sentait "miserably frightened", face à cette Italienne dont il évoque la personne malgré lui : "What a pig she was !... pretty vicious face under caked powder and rouge ... surly and contemptuous ... lumpy body ... short legs and thick ankles ... slums of Naples ... "What you gawkin' about ? Git a move on, kid" ... kid ! I **was** only a kid ... sixteen ... test of manhood ..." - cette scène devait le laisser malheureux, honteux, en pleurs "thinking of Mother ... feeling I had defiled her ... and myself ... forever !!" (pp. 63-64). On retrouve ici le lien et à la fois l'opposition mère/prostituée qui, répétons-le, caractérise bien des pièces d'O'Neill : "woman for O'Neill as for Strindberg symbolizes the split soul in the dual role of mother-mistress she plays - man's potential savior and destroyer" (4). En fait la dualité que l'homme attribue à la femme est le reflet de sa propre dualité : Marsden souffre de cet état ; il est en vérité secrètement attiré par ce qui lui inspire dégoût et horreur : "I wish I knew the truth of what she's been doing in that house full of men ... particularly that self-important young ass of a doctor !..." (p. 79). Sa jalousie ne l'aveugle cependant pas sur le mécanisme et la nature de ses souvenirs : à propos de l'évocation du regard, du regard nouveau et désenchanté de Nina, il évoque des souvenirs qui l'obsèdent : "her eyes seemed cynical !... sick with men ... as though I'd looked into the eyes of a prostitute ... not that I ever have... except that once ... the dollar house ... hers were like patent leather buttons in a saucer of blue milk !..."

(Getting up with a movement of impatience)

The devil !... what beastly incidents our memories insists on cherishing !... the ugly and disgusting ... the beautiful things we have to keep diaries to remember !..." (p. 79) O'Neill confirmait cette dualité lorsqu'il parlait de "the "Christ-Satan" idea (Good-Evil - opposite in Man)" (5). Ainsi Marsden veut croire que son amour pour Nina "is finer than any she has known", "I do not lust for her !...", pense-t-il, "I would be content if our marriage should be purely the placing of our ashes in the same tomb...". Mais la minute d'après, soudain plus sincère, il se récrie : "What !... platonic heroic at my age !... do I believe a word of that ?... look at her beautiful eyes !... wouldn't I give anything in life to see them desire me ?..." (p. 179). Mais s'il est lucide sur lui-même Marsden tolère mal le regard clinique que le Docteur Darrell pose sur lui : "Giving me the fishy, diagnosing eye they practice at medical school ... a lot to account for, Herr Freud ... dreams about snakes ... pah, what an easy cure-all !... sex the philosopher's stone ..." O Oedipus, O my king ! The world is adopting you !..." (p. 86).

La dualité de l'homme plus ou moins reconnue par lui l'autorise donc à placer la femme en position d'accusée, de bouc émissaire portant tout le poids de son secret désir : "her flesh ... her power to enslave men's senses ... mine ..." (p. 120). C'est ainsi que les prostituées sont

les représentations de ce qui est par excellence masculin : l'état d'esclavage de ses propres désirs charnels. Dans leur "male wasteland" "all the men ... make mirrors of their female counterparts" (6). Larry dans *The Iceman Cometh* exprime ceci en une langue incisive : "The lie of the pipe dream is what gives life to the whole misbegotten mad lot of us" (7).

Méprisant l'aspect sensuel sinon bestial de ses désirs, l'homme ravale alors l'objet de ces désirs, la femme, au niveau le plus bas : Marsden devient cruel sous le coup de l'orgueil viril blessé : "I couldn't respect a woman who hadn't respected herself !", lance-t-il à Nina qui, touchée au vif, se dit à elle-même "He's thinking of those men in the hospital ... what a fool I was ever to tell him !..." (p. 152). Doué d'un flair redoutable pour détecter les amours coupables, Marsden, en puritain bien né est assailli de soupçons dans la pièce où Nina et Darrell échangent un dialogue silencieux à travers l'espace où il se trouve : "Darrel !... and Nina !... there's something in this room ! something disgusting !... like a brutal hairy hand, raw and red, at my throat ... stench of human life !... heavy and rank !..." (p. 140).

Le Docteur Darrel a évidemment une tout autre perception de Nina que celle de Marsden. Celle-ci est étayée par une connaissance directe et réaliste de la jeune femme qu'il a pu observer à l'hôpital lorsque Nina y était élève infirmière. Rapidement et succinctement Darrell informe Marsden afin qu'ils puissent, ensemble et au plus vite, porter secours à la jeune femme : il présente à Charlie abasourdi la vie menée à l'hôpital par Nina, vie choisie par elle comme un remède extrême à son désespoir, et Darrell pense que ce remède lui a été inspiré par son goût du martyr. Nina offrirait ce martyr en réparation de son attitude de refus, de manque de don d'elle-même vis-à-vis du fiancé mort. Darrell tente de ménager le malheureux Marsden qui se veut incrédule : "What do you know of Nina since she left home ?" (p. 87) réplique le docteur au romancier qui s'indigne. Le médecin se ravise devant la mine défaite du pauvre Charlie : "How much need I tell him ?", se demande-t-il perplexe "can't tell him the raw truth about her promiscuity ... he isn't built to face reality ...". Nina est une mauvaise actrice, conclut-il, et n'a pu convaincre personne, même pas elle-même, de ses bonnes intentions (p. 87).

Plus tard, tentant en vain de se détacher de Nina qui l'a séduit malgré lui, Darrell lui rappellera, brutalement, comme devait aussi le faire un Charlie blessé, son passé à l'hôpital : "We're absolutely unsuited to each other ! I don't admire your character ! I don't respect you ! I know too much about your past !" (p. 143).

Le regard que portent les hommes qui l'entourent sur Nina la pécheresse, diffère avec chacun d'eux : ainsi Sam, l'innocent mari que Nina s'efforce d'aimer comme elle peut, sans toujours y bien parvenir, voit sa femme au travers de son amour innocent et de sa naïveté confiante : "Sam doesn't know about them and I bet he couldn't believe it of her even if she confessed !..." (p. 90), se dit Darrell avant leur mariage qu'il se propose lui-même d'arranger.

Le regard que le fils portera sur sa mère plus tard, sera lui aussi celui de la pureté - la pureté de l'amour filial qui s'interdit de douter de la vertu maternelle : lorsque, sur le point de révéler à son fils le secret bien gardé de sa naissance Darrell va parler à Gordon et que Nina, folle d'appréhension pose la question brûlante à son enfant "Do you think I was ever unfaithful to your father Gordon ?" question qui pouvait peut-être la priver de l'amour et du respect de son fils - épreuve suprême pour cette mère meurtrie - Gordon ne peut que se récrier et affirmer : "I know you are the best woman that ever lived - the best of all !" (p. 218). La personne de la Mère dont l'archétype est la Madone, ne peut être que pure. Si la jeunesse est sans pitié c'est que son cœur et son amour sont exigeants et se veulent entiers.

Cette dernière scène dont la violence n'est pas absente, referme le cercle ouvert avec le premier acte où s'affrontaient la fille et le père, Professor Leeds. Par le phénomène du retour cyclique on retrouve le déchirement du parent, la crainte de perdre l'amour de son enfant et sa présence réconfortante, devant l'incompréhension et l'ignorance cruelles de celui-ci. Aussi le Professeur Leeds confiera-t-il à sa fille pour toute défense : "I wanted to live comforted by your love until the end. In short I am a man who happens to be your father", et il ajoute, le visage caché dans ses mains, en un sanglot : "Forgive that man !" (p. 75).

Peut-être parce qu'elle n'avait pas trouvé une oreille sensible à sa plainte auprès de son père, Nina s'était révoltée et elle avait quitté le toit paternel pour se découvrir et s'affirmer elle-même dans les expériences tâtonnantes mais formatrices de la jeunesse. C'est bien cela qu'elle laisse entendre à son père lorsque celui-ci lui reproche le ton sur lequel elle lui parle, ajoutant que cela montrait bien qu'elle n'était pas elle-même : "Nina : No I'm not myself yet", réplique-t-elle d'une voix étrange, inquiétante, "That's just it. Not all myself. But I've been becoming myself. And I must finish" (p. 73). L'expérience insolite qu'elle devait connaître fut traumatisante pour Nina, et le Docteur Darrell soulignait qu'il s'agissait tout simplement pour Marsden et lui-même de réaliser un sauvetage : "She's piled on too many destructive experiences. A few more and she'll dive for the gutter just to get the security that comes from knowing she's touched bottom and there's no farther to go !" (p. 87).

On peut se poser la question de savoir si les raisons qui avaient poussé Nina à se plonger dans une expérience aussi infernale étaient nées d'un désir de vengeance vis-à-vis du Professor Leeds, ou d'un élan de générosité vis-à-vis des victimes de la guerre, ou d'un sacrifice pour compenser une faute imaginée. A la question posée par Marsden "Why did you do this ?, Nina", le traumatisme semblant lui avoir ôté la mémoire, elle ne pouvait que répondre, avec un petit rire triste "God knows, Charlie ! Perhaps I knew at the time but I've forgotten. It's all mixed up. There was a desire to be kind. But it's horribly hard to give anything and frightful to receive. And to give love - oneself - not in this world. And men are difficult to please, Charlie" (p. 95). Vu et raconté par elle-même on peut comprendre son acte : dans un premier mouvement, il s'agissait bien d'un élan généreux dont elle ne

pouvait mesurer la portée et les conséquences dans sa jeune ignorance mais dont elle avait le pressentiment, pressentiment auquel elle ne tenait pas à accorder son attention : "I could not see ! No, I was the blindest ! I would not see ! I knew it was a stupid, morbid business, that I was more maimed than they were, really, that the war had blown my heart and insides out ! And I knew too that I was torturing these tortured men, morbidly supersensitive already, that they loathed the cruel mockery of my gift ! Yet I kept on, from one to one, like a stupid, driven animal" (p. 95). Le changement d'attitude qui devait suivre avait été rendu possible grâce à un rêve, un rêve dans lequel le fiancé défunt, sorti d'un ciel de flammes, la regardait tristement, et par ses yeux si tristes la regardaient aussi tous les pauvres mutilés. L'esprit du "poor reproachful ghost" devait la hanter longtemps encore, comme elle faisait effort pour donner amour et bonheur à un mari qu'elle aimait plutôt comme une mère qui protège son enfant, que comme une épouse (p. 117). A son péché il ne pouvait donc y avoir, selon elle, qu'un seul remède, le châtiment. Au questionnement de Charlie "What do you want to be punished for, Nina ?", Nina répond de cette voix étrange, lointaine, et regardant le plafond "For playing the silly slut, Charlie. For giving my cool, clean body to men with hot hands and greedy eyes which they called love ! Ugh ! (*A shiver runs over her body*) ... I saw what a guilty fool I'd been - a guilty fool ! So be kind and punish me !" (p. 95).

La lourdeur du péché, si souvent ressentie dans les pièces d'O'Neill, s'accompagne ici de profondes résonances religieuses.

II - Le péché dans l'esprit : la vie mensongère : "this lonely lie of my life" (p. 175).

Le drame de Nina est lié à la conscience aiguë qu'elle a de sa perte et du remords qui s'y attache. Le remords impliquant la culpabilité, c'est bien d'un drame du sentiment de culpabilité qu'il s'agit. En effet le mot de "péché" apparaît rarement chez O'Neill, alors que celui de 'guilt' en revanche, est très fréquent comme le signale John Henry Raleigh : "The mature O'Neill replaced the word 'sin' which appears very rarely in his work, with the word 'guilt' which is omnipresent : the transition, so to speak, from Christ to Freud" (8). En somme la culpabilité est le résultat du jugement que l'on porte sur son propre acte ou comportement. Selon le degré de sévérité avec lequel on se juge, la culpabilité peut prendre des formes bénignes ou graves. A première vue il semblerait que les protestants soient davantage sujets à la culpabilité que les catholiques, puisqu'à défaut de confession, c'est à eux-mêmes seuls qu'ils doivent confier le soin de s'avouer leur faute, et de statuer sur le châtiment qu'ils méritent. Mais bien qu'il eût vécu en pays majoritairement protestant, O'Neill avait reçu une éducation catholique irlandaise, c'est-à-dire très axée sur le dogme spécifiquement catholique. Raleigh insiste sur le fait qu'O'Neill avait fort jeune été "indoctrinated with the catholic faith and especially with the elaborate and solemn rite of the confessional". Il fut instruit de sept à quatorze ans dans les écoles catholiques, et Raleigh rappelle trois faits importants à ses yeux : à savoir qu'O'Neill étant enfant de chœur participa au rituel de la messe,

qu'il ingéra avec passion le catéchisme de l'Église Catholique, qu'il fit sa communion à douze ans, et reçut la Confirmation dans le rite de la Sainte Eucharistie. La conclusion qu'en tire Raleigh pourrait éclairer en partie les conflits des consciences troublées dans le théâtre d'O'Neill, et leur besoin de confession et de pardon pour leurs péchés comme leur sentiment de culpabilité si généralisé : à propos de la cérémonie de confirmation Raleigh montre "how awesome, portentous, solemn and final this elaborate ceremony for the remission of sins must have appeared to a youthful, sensitive and sincere believer, and how important to him thereafter would be the problem of the remission of sins". Il précise plus loin que "the basic moral dialectic in his plays is that between "guilt and "forgiveness" (9).

On comprend mieux dès lors l'incoercible besoin de Nina tout d'abord de s'autopunir puis de se pardonner. Elle dit effectivement à l'acte I : "I must pay my debt and learn to forgive myself" (p. 76). C'est précisément ce qu'explique le docteur au romancier : chaque expérience de sacrifice d'elle-même, lui dit-il "has only left her more a prey to a guilty conscience than before, and more determined to punish herself !" (p. 87). Cette attitude est peut-être en partie protestante, mais après son rêve révélateur, Nina désire se confesser au substitut de son père, Marsden, et recevoir de lui le pardon : "I've wanted to run home and fess up, tell him how bad I've been, and be punished ! Oh, I've got to be punished, Charlie, out of mercy for me, so I can forgive myself !... You will, won't you - or tell me how to punish myself. You've simply got to, if you love me !" (p. 94). C'est ce que Raleigh appelle "a secular version of the confessional". Et plus tard, à l'acte huit, Nina poursuivra sa confession à Marsden en lui révélant la vérité sur la naissance de Gordon ; ce sera alors "a kind of secular absolution" (10). Il dit en effet à Nina qui vient de lui avouer le mensonge sur lequel le trio Sam Darrell et elle-même a vécu pour le bonheur même de Sam - "And Sam is well and happy, don't you think ? (*Childishly*). So, I haven't been such an awfully wicked girl, have I Father ?" - il lui dit "I forgive you ! I forgive you everything !" (p. 205).

De son rôle temporaire de prostituée, de "well-intentioned self-sacrificing prostitute frequently depicted in O'Neill's plays" (11) vivant dans le mensonge d'un don illusoire car privé d'amour, Nina est passée plus tard, après son mariage, à un rôle de pécheresse où le mensonge était plus subtil mais non moins vertueux au début, sans doute, puisque, pour obéir à l'injonction de sa belle-mère d'avorter afin que son enfant n'hérite pas de la folie des Evans, et de concevoir d'un homme sain un enfant sain, Nina, au comble de la souffrance, avait sacrifié l'enfant de Sam à naître. Gordon sera donc l'enfant du mensonge dans la chair et dans l'esprit, mais le nom dont il a hérité - celui du fiancé mort, constitue une vérité du cœur qui se situe sur un plan supérieur aux deux autres mensonges.

La vie qui a torturé Nina à tous les niveaux - physique, mental, sentimental et spirituel, est qualifiée par elle, dès le début de la pièce, à l'acte deux, de "mensongère" : "Say lie - ... I - i - e ! Now say life. L-i-i-f-e ? You see ! Life is just a long drawn out lie with a sniffing sigh at the end ! (*She laughs*. Et c'est la prostituée temporaire, la "cruel

bitch" ("like a whore..." pense Marsden) qui dévoilera au romancier le mensonge constitué par les mots que nous utilisons, les mots qui ne correspondent pas à votre vérité intérieure "How we poor monkeys hide from ourselves behind the sounds called words !... Do I seem queer ? It's because I've suddenly seen the lies in the sound called words" (p. 91). Nina touche ici, sans le savoir vraiment, au cœur même du problème du mal, à l'origine du péché : le manque d'harmonie entre l'être de surface qu'O'Neill appelle le masque, Jung la 'persona', et l'être des profondeurs qu'il nomme "vertu" ou force intérieure selon l'étymologie même du mot, et que Jung nomme "l'anima" (12). Ainsi, comme Cybel dans *The Great God Brown*, ou Josie Hogan dans *A Moon for the Misbegotten*, Nina est "inwardly virtuous" but wear the mask of whore to the world" (13) : lors de son entrée en scène à l'acte deux, elle paraît devant Marsden et Darrell qui s'entretiennent à son sujet "with a queer, quick, inquisitive stare, but her face is a pale expressionless mask drained of all emotional response to human contacts" (p. 90). Le péché est signe que l'individu est désaccordé, comme un instrument qui ne peut plus tenir sa partie dans l'orchestre humain et cosmique, d'où son sentiment de culpabilité, et son isolement. La femme, de par son rôle terrestre, charnel dans la perpétuation de l'espèce d'un côté, de par son intuition, son développement psychique et spirituel de l'autre côté - représente ce double aspect de l'être au féminin qu'O'Neill voit comme "woman as mother" et "woman as prostitute" (14), correspondant à la "Christ-Satan idea" ou opposition Bien-Mal en l'homme, précédemment évoquée. L'état de péché, de désaccord cacophonique, de désobéissance de l'être extérieur de surface, de rationalité soumis à l'illusion du temps et de l'espace, à l'être intérieur d'intuition, proche du réel, cet état de péché crée la souffrance : "Oh, Nina - poor little Nina - my Nina - how you must have suffered !" (p. 205) s'exclame Charlie en entendant Nina lui dévoiler sa vie de mensonge(s) à l'acte huit. "In O'Neill's imagination", conclut John Henry Raley "suffering is a secular equivalent to the notion of Original Sin, the inescapable outcome of the human condition" (15).

Cet état de rupture d'harmonie, de dissonance fait l'objet du théâtre d'O'Neill, comme il existait également dans le couple parental, pour différentes raisons : le père figurait, ô combien ! le masque de l'être extérieur sur la scène du monde, tandis que la mère était la sensibilité souffrante, totalement privée de sa fonction régulatrice au sein du foyer comme au sein de la personne même. On retrouvera un schéma parental brisé dans *Strange Interlude* où le couple est miné à sa base par l'écart irréconciliable entre le mari et la femme, où la mère est torturée dans sa chair et son âme, où le fils éprouve un amour jaloux pour sa mère et aime un père de substitution. La souffrance du Péché originel se répand de l'individu au couple, du couple à la famille, et de la famille à la société tout entière, comme la prostitution contre laquelle le Lévitique (19, 29) mettait en garde les pères.

III - Prostitution sacrée : perte ou rédemption ?

Face à cette prostitution des âmes tombées par leur incarnation dans la Vallée de L'Ombre de la Mort, la jeune femme cruellement éprouvée et se croyant coupable, se sentant coupable, n'est que l'héritière

et l'expression d'une culpabilité généralisée, transmise jusqu'à elle. Saisie qu'elle est d'un immense désir de réparer sa faute qui la tourmente, elle donne, avant leur mise en œuvre, les raisons de sa décision, de son choix de faire pénitence par une sorte de sacrifice expiatoire dont l'objet sacrifié sera elle-même et son propre corps. Les deux hommes qui l'écoutent, son père et Charlie, ne peuvent comprendre ni la profondeur, ni la portée de ses paroles : animée d'une "étrange intensité", elle leur dit : "I must pay ! It's my plain duty ! Gordon is dead ! what use is my life to me or anyone ? But I must make it of use - by giving it ! (Fiercelly) I must learn to give myself, do you hear - give and give until I can make that gift of myself for a man's happiness without scruple, without fear, without joy except in his joy ! When I've accomplished this I'll have found myself..." (pp. 73-74).

A travers ces quelques paroles Nina avait exposé ce qui faisait l'essentiel d'une certaine prostitution sacrée dans le monde antique : par le rite du "hieros gamos" ou mariage sacré dans le temple, "la femme admet et affirme d'une manière indiscutable" écrit Esther Harding "que sa sexualité et les avantages qu'elle peut obtenir par elle ne sont pas son bien propre, sa propriété, mais représentent les exigences de la vie même qui coule en elle et dont elle est la servante, son corps et sa psyché n'étant que le véhicule des manifestations de la vie. Telle est sa soumission à l'instinct" (16). Quant à Violaine Vanoyeke, en nous présentant une citation d'Hérodote, elle nous informe que les Babyloniens vénéraient Belit-Ishtar, la déesse de l'amour et de la guerre, en lui offrant des "hiérodules". La prostitution sacrée devait obligatoirement être honorée comme le rapporte Hérodote : "Toutes les femmes doivent s'unir au moins une fois dans leur vie à un étranger dans le temple d'Aphrodite" (17). "A Corinthe", poursuit Violaine Vanoyeke, les hiérodules "sont tout à la fois prêtresses, esclaves et prostituées comme dans l'île de Chypre qui subit l'influence de l'Orient" (18). Le sacrifice de Nina mis au service des mutilés de guerre relève assez curieusement du même principe : le don gratuit, désintéressé de soi-même dans l'oubli de ses propres préférences. Comme quoi le sens du sacré ne connaît ni frontières dans l'espace, ni limites dans le temps : Mircéa Eliade affirme en effet que "Le sacré est un élément de la structure de la conscience, et non pas un moment de l'histoire de la conscience..." (19). La conclusion de la déclaration de Nina, à savoir "When I've accomplished this I'll have found myself, I'll know how to start in living my own life again !" (pp. 73-74) illustre cette autre proposition de Mircéa Eliade : "L'expérience du sacré est indissolublement liée à l'effort fait par l'homme pour construire un monde qui ait une signification" (20).

Un autre sacrifice sera demandé à Nina, propitiatoire celui-là, lorsque Mrs. Evans lui demandera de renoncer à l'enfant qu'elle a conçu de son fils Sam. On trouve ici l'aspect destructeur d'Isis ou Ishtar, de la Grande Déesse-Mère (Nina parlera de God the Mother", p. 93, entre autres). Dans le monde terrestre de la dualité, il faut un principe destructeur si l'on veut que ce monde se perpétue. Esther Harding rappelle qu' "Isis ne **voulait pas** que Typhon fût anéanti" (21). Si Nina doit connaître le bonheur dans un amour partagé et avoir un enfant

sain, l'autre doit être détruit, et offert en quelque sorte à la déesse Nature dont les voies sont cachées (Cf. "Salut Bien Cachée, Celle qu'il n'est pas facile d'atteindre") (22). Ce sacrifice est lié au rite de fertilité, de fécondité. Il était en vérité couramment fait des sacrifices d'enfants, de nouveau-nés : "Les prêtresses de la déesse Lune devaient non seulement célébrer les offices qui représentaient la déesse dans ses activités fertilisantes et génératrices de vie, mais l'incarner dans son aspect sombre et destructeur" (23). Il ne faut pas oublier que "Pour les peuples de Canaan la prostitution était un rite de fécondité indispensable" (24). La jeune Nina apparaît à l'acte I comme une victime de l'aspect destructeur de la Grande Déesse, mais elle en est dans le même temps une incarnation par la dureté qu'elle montre aux créatures, ou à certaines créatures de cette Déesse Mère, de préférence masculines, qui se montrent destructrices elles-mêmes, sans le savoir souvent : "Her eyes are beautiful and bewildering, extraordinarily large and a deep greenish blue", (la couleur de la mer féminine aux mille chatouillements comme le voile d'Isis) "Since Gordon's death they have a quality of continually shuddering before some terrible enigma" (celle du sacré, du tout autre, du "mysterium tremendum" de Rudolf Otto), "of being wounded to their depths and made defiant and resentful by their pain" (p. 69).

La Nina de l'acte I représente ainsi une phase lointaine et pourtant proche du développement de l'humanité en Occident, et de son obéissance aux lois naturelles duelles, enseignées dans ses Écoles de Mystères et ses traditions, proche de ses sacrifices cruels, de sa violence et de ses débordements, comme aussi d'une certaine sagesse. Ce rappel du principe destructeur figuré dans la pièce par la guerre en particulier, la guerre sanglante des hommes qui n'ont pas pénétré les secrets de la Grande Mère, de cette Isis qui dit toujours, qui dit encore "Je suis tout ce qui fut, qui est et qui sera et nul mortel n'a jamais soulevé mon voile" (25) - ce rappel du principe négatif et destructeur souligne la nécessité du conflit et son caractère inéluctable : "Isis "désire ... qu'il y ait un éternel conflit entre les puissances créatrices et les puissances de destruction. Le développement de la vie ne réside pas dans un progrès sans obstacle, mais dans le conflit entre la croissance et la décomposition" (26). C'est de cet éternel conflit que nous parle O'Neill dans son théâtre, mais la nature de ce conflit change avec la venue du Judéo-Christianisme : aux conflits sanglants se substituent les conflits d'ordre moral. O'Neill déclare en 1946 que "the battle of the moral forces in the New England scene is what I feel closest to as an artist", et une de ces batailles les plus farouches, pense Frederick Wilkins "was between puritanical negativism - a death-force - and the life-force embedded in nature and in those characters able to avoid or escape stultification" (27). Nina, dès l'acte I bouleverse l'ordre établi, l'orthodoxie puritaine de Nouvelle-Angleterre : Professor Leeds et Marsden sont outrés de ses proclamations, de sa décision ; Marsden, tout en disant au père de ne pas prendre les paroles de sa fille au sérieux, pense "(With nervous repulsion) : Nina has changed ... all flesh now ... lust ... who would dream she was so sensual ? ... I wish I were out of this !... I wish I hadn't come here to-day !..." (p. 75). Sur le plan symbolique et religieux, cet ordre bouleversé, défendu,

malmené, suggère l'ordre hébraïque qui subordonne la nature instinctive, ou vie instinctive, à la conscience pénétrée par la lumière transcendante, divine, ce qui explique la rivalité entre Jahweh et Astarte ou Ashtoreth devenue plus tard le démon Asmodée invoqué entre autres, au dix-septième siècle de notre ère au cours des messes noires de Madame de Montespan : "The rivalry between Astarte and Jahweh was in part due to the goddess's role as promoter of fertility in plants, animals, and men. Part of her cult consisted of male and female prostitution", et, poursuit le commentateur "Astarte was so popular that her worship spread to Rome where it was eagerly accepted" (28). Le dramaturge américain montre les prolongements de cette lutte au vingtième siècle, lutte permanente sans doute si l'on songe à l'énorme succès remporté par cette pièce dès ses premières représentations, et cela malgré sa longueur. Dans le monde antique proche-oriental "Seul Israël condamnait" les pratiques de la prostitution comme rite de fécondité. On peut lire en effet dans le Deutéronome (23, 18-19) : "Tu n'apporteras jamais dans la maison de Dieu le gain d'une prostituée ou d'un "chien" (homme se livrant à la prostitution) pour offrir une offrande (sic) au Seigneur car ils sont tous deux abominables aux yeux de la divinité" (29).

"No israelite woman shall be a prostitute" (Deutéronome 23, 18). L'interdiction est formelle quant à la pratique de la prostitution dite sacrée, mais dans les faits la prostituée était néanmoins tolérée, ainsi que certaines paroles de Jésus pourraient le laisser entendre. C'est le principe lui-même ("de jure"), qui était condamné (30), ce qui fait dire que l'ancien Testament est ambivalent sur la question. Mais si l'on considère que, comme on a tenté de le voir plus haut, la femme, et la prostituée tout particulièrement, est un miroir de l'homme, de son état de conscience, ainsi que les deux prostituées dans *Marco Millions* le montrent, on comprendra mieux la nature, la condition et le rôle de Nina dans *Strange Interlude* : si elle crée un ordre nouveau qui va bouleverser les cœurs et les consciences trop empreintes de formalisme autour d'elle, elle est aussi la pécheresse qui s'adapte à une société fondée sur les biens matériels avec tout ce que ceux-ci supposent de compromis et de compromissions : Sam est devenu un homme d'affaires très prospère. Comme le sacré et tout ce qui relève du sacré, elle est duelle, ambivalente dit-on volontiers aujourd'hui, et son amour du confort matériel, sa vie de mensonge, de surface rappellent que la femme pécheresse symbolise la dégradation d'une culture, le déclin d'une civilisation, en l'occurrence celle d'une Amérique mercantile vouée au culte de l'argent, c'est-à-dire du veau d'or et des fausses idoles dont O'Neill fait certes la critique, tout en en profitant lui-même aussi, car il était un auteur ayant réussi. L'Amérique des villes surpeuplées, du vice, du jeu, de toutes sortes d'abominations c'est Babylone, la grande prostituée de l'Apocalypse avec son culte des idoles : le corps, l'ego, la matérialité à laquelle se rattachent l'intellect et la rationalité consacrés au monde fini, et condamnés à la prison du complexe spatio-temporel qui fait oublier la dimension infinie de l'homme, sa transcendance le reliant en tant que créature au Créateur par son "Covenant", son Alliance divine. L'ange dit à Jean : "Les eaux que tu as vues, sur lesquelles la prostituée est assise, ce sont des peuples, des foules, des nations

et des langues ... Et la femme que tu as vue, c'est la grande ville qui a la royauté sur les rois de la terre'' (Apocalypse, 15-18).

Mais comme dans l'Apocalypse la bête connaîtra sa fin : l'héritage judéo-chrétien d'O'Neill ouvre la porte aux voix qui appellent, et mène dans les voies du Salut : il déclara un jour en effet : "In all my plays sin is punished and redemption takes place" (31). Ainsi, dès le deuxième acte le regard de Nina sur elle-même change. Alors qu'au premier acte ce regard avait la sévérité et la rigueur d'un puritanisme impitoyable, la vouant à une réparation puritaine dans son exigence, mais païenne dans son acte, le deuxième acte lui a fait franchir une distance considérable qui l'a réintroduite dans les valeurs métaphysiques du judéo-christianisme et, en dépit du fait que le fils qu'elle aura sera un bâtard, symbole même de notre double nature instinctive et intuitive, animale et angélique, celui-ci héritera du père nourricier Sam, relié qu'il est à son plus vrai père au ciel, représenté par Gordon, le fiancé très aimé. On sait en effet que l'héritage patriarcal chez les Hébreux n'était pas réalisable pour les enfants des femmes pécheresses (32). La rédemption effective dans le cas de Nina est confirmée par son retour au père (Père) ou au substitut de celui-ci, c'est-à-dire à Charlie. Le combat qu'a mené Nina sur les chemins de ce "strange interlude" que constitue notre vie terrestre semée d'épreuves, d'examens de passage en quelque sorte, la range dans la lignée de ces femmes chantées par la mythologie irlandaise, femmes fortes, robustes représentées sous les traits de femmes-guerriers, de femmes douées de sagesse, et surtout de femmes vouées à faire renaître les âmes, de femmes-confesseurs (Nina amène Darrell à se confesser à lui-même son amour pour elle, p. 138) : "Warriors, teachers of wisdom and feats of arms, eminent in their society, women in one phase of Irish mythology were assigned an especially significant role in the cult of rebirth : it was the woman, not the man, who is the spiritual vehicle who conveys the soul of the dead to rebirth in a later generation" (33).

La renaissance est aussi suggérée par le décor à l'acte cinq où Nina, enceinte de Gordon, se trouve dans une maison située "in a seashore suburb near New York" (p. 132). La mer comme toile de fond suggérée, est ici symbole de naissance, de vie. C'est une émanation de la Grande Mère Divine.

Mais c'est dans la solitude de sa souffrance que Nina a entendu l'appel du retour au Père à l'acte neuf : le fils, l'amant, le mari l'ayant quittée sans la rendre heureuse, sa seule félicité résidera désormais dans la paix de l'innocence retrouvée : "Sons are always their fathers ... The sons of the fathers have all been failures !... they could not give us happiness !" - "It will be a comfort to get home ... to love each other's peace" (pp. 221-222), murmure-t-elle à son cher vieux Charlie. Si ce choix de vie peut apparaître à certains comme une chute, un anticlimax, c'est néanmoins, sur le plan symbolique, une montée finale vers un plan supérieur qui ne peut être atteint qu'après une métamorphose intérieure, ou bien après de lourdes épreuves comme celles que Nina a connues : "O'Neill believed", écrit Virginia Floyd "there was something within man that would not allow him to succumb to defeat,

to his harsh fate, as the late plays demonstrate'' (34) Nina n'a pas succombé au défi, mais son destin a sans doute été moins tragique que celui de Lavinia, cette héroïne à l'âpre volonté.

Péché ou prostitution sacrée ? S'il est difficile de trancher, on pourrait répondre plutôt par trois mots : jeunesse, souffrance et ignorance. Ces trois conditions réunies ont mené à une mortification qui est elle-même le résultat d'une éducation puritaine. Un excès en amenant un autre on passe facilement de l'extrême réserve à l'exhibitionnisme de la souffrance en croyant se racheter de fautes d'ailleurs objectivement imaginaires. On touche ici à un aspect essentiel du théâtre d'O'Neill concernant ce que l'on appelle le péché originel : c'est-à-dire un drame causé par un manque de contact, voire une rupture de l'échange, du dialogue qui devrait normalement exister entre les zones lumineuses et les zones ombreuses de notre être, entre le conscient et le subconscient dont la puissance est énorme : Helen Muchnic confirme ce point de vue lorsqu'elle écrit que le but du dramaturge O'Neill c'est de "scrutinize the eternal dilemma of how the conscious man is related to unconscious nature" (35). La nature émotionnelle, l'intuition, la sensibilité étant de plus en plus étouffées au profit de la rationalité, il se produit ce que Frederick Wilkins nomme "the drought of spirit" qui a suivi l'érosion de l'idéal puritain des origines du pays, dans lequel l'amour, l'humilité étaient honorés, et où l'égo passait après Dieu (36). L'égo se venge par un excès d'intellectualité auquel il est lié. Le drame de cette rupture de transmission entre conscient et subconscient, entre objectivité et subjectivité, aspect masculin et aspect féminin de la psyché, se traduit sur le plan collectif par la guerre, et sur le plan individuel par la séparation brutale de deux jeunes fiancés. Lorsqu'une partie de l'être humain ou d'une société est réprimée, mal nourrie, mal-traitée, elle se manifeste un jour dans le désordre, la violence et la souffrance.

Mais par delà l'orage qui devait déferler sur d'autres Nina, sur l'Europe et sur le monde (1933 n'est pas loin de 1928), la dernière scène offre le spectacle d'un amour paisible donnant naissance à cet enfant nouveau, invisible et transcendant, né du "hieros gamos" ou mariage mystique, qui change le regard sur le monde et sur soi-même, faisant ainsi toute chose nouvelle.

Colette GERBAUD
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Virginia Floyd, editor, *Eugene O'Neill, A World View*, New York, Frederick Ungar Publishing CO., 1979 (Introduction à la deuxième partie intitulée "An American Perspective", par Virginia Floyd).
- (2) *Ibidem*, p. 200.
- (3) Eugene O'Neill, *Three Plays of Eugene O'Neill*, New York, Vintage Books, 1959, p. 95. Les références au texte qui vont suivre seront données entre parenthèse dans le courant du présent commentaire.
- (4) *Eugene O'Neill, A World View*, op. cit., p. 197.
- (5) Virginia Floyd, editor, *Eugene O'Neill At Work*, New York, Frederick Ungar Publishing CO., 1981, p. 348 (dans "By Way of Obit- Hughie" (pp. 346 à 352).
- (6) Ann C. Hall, "A Kind of Alaska", *Women in the plays of O'Neill, Pinter and Shepard*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1983, pp. 26, 33.
- (7) *Ibidem*, cité p. 26. La référence de cette citation figurant après la citation elle-même donne les pages (569-570).
- (8) *Eugene O'Neill, A World View*, op. cit., p. 196.
- (9) John Henry Raleigh, "The Last Confession, O'Neill and the Catholic Confessional", dans *O'Neill, A World View*, op. cit., pp. 217-218.
- (10) *Ibidem* p. 219.
- (11) *Eugene O'Neill At Work*, op. cit., p. 362, à propos de "Blind Alley Guy", pp. 352 à 371.
- (12) *Ibidem*, p. 49, à propos de *The Great God Brown*, pp. 41 à 53.
- (13) *Ibidem*, p. 49.
- (14) *Ibidem*, p. 50.
- (15) John Henry Raleigh, "The Irish Atavism of *A Moon for the Misbegotten*" in *Eugene O'Neill, A World View*, op. cit., p. 236.
- (16) Esther Harding, *Les Mystères de la Femme*, Préface de Carl G. Jung, Paris, Petite Bibliothèque Payot, n° 288, p. 166.
- (17) Violaine Vanoyeke, *La Prostitution en Grèce et à Rome* ; Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 28.
- (18) *Ibidem*, p. 29.
- (19) Mircéa Eliade, *Fragments d'un Journal*, Paris, 1973, p. 555. Cité dans Julien Ries, H. Sauren, G. Kestemont, R. Lebrun, M. Gilbert, *L'Expression du Sacré dans les Grandes Religions*, Louvain-La-Neuve, Centre d'Histoire des Religions, 1978, 3 volumes, Volume I "Proche-Orient Ancien et Traditions Bibliques", Première Partie, "Problèmes et Méthodes" par Julien Ries, "Une herméneutique du sacré : Mircéa Eliade", p. 99.
- (20) *Ibidem*, p. 99.
- (21) *Les Mystères de la Femme*, op. cit., p. 195. Des références utiles à la prostitution sacrée dans l'Ancien Testament en particulier, figurent dans l'ouvrage cité en note n° 19, *L'Expression du Sacré dans les Grandes Religions*, dans le volume I aux pages 173, 208, 224-225, 241-243, 280.
- (22) *Ibidem*, p. 194.
- (23) *Ibidem*, p. 154.
- (24) *La Prostitution en Grèce et à Rome*, op. cit., p. 28.
- (25) *Les Mystères de la Femme*, op. cit., p. 194.
- (26) *Ibid.*, p. 195.
- (27) Frederick Wilkins "The Pressure of Puritanism in Eugene O'Neill's New England Plays" in *Eugene O'Neill, A World View*, op. cit., p. 244.
- (28) Anthony S. Mercatante, *The Facts on File, Encyclopedia of World Mythology and Legend*, New York, Oxford, Facts on File, 1988, p. 87, première colonne.
- (29) Traduction dans *La Prostitution en Grèce et à Rome*, op. cit., p. 28.
- (30) Voir sur ce point David Noel Freedman, editor-in-chief, *The Anchor Bible Dictionary*, New York, London, Toronto, Sydney, Auckland, Doubleday, 1992, vol. 5 "O-SH", p. 506, 1° Col.

- (31) *Eugene O'Neill, A World View*, op. cit., p. 196.
- (32) *The Anchor Bible Dictionary*, op. cit., p. 506, 1^o col.
- (33) John Henry Raleigh, dans *Eugene O'Neill, A World Viw*, op. cit., "The Irish Atavism of *A Moon for the Misbegotten*", pp. 234-235.
- (34) *Eugene o'Neill, A World View*, op. cit., p. 201.
- (35) Helen Muchnic, "Circe's Swine : Plays by Gorky and O'Neill" in John Gassner ed., *O'Neill, A Collection of Critical Essays* Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall Inc., 1964, p. 109.
- (36) Frederick Wilkins, "The Pressure of Puritanism" op. cit., p. 244.

LA PAIX DES MÉNAGES
OU LA MORT DU VILLAGE ?
LE MOI ET L'AUTRE
DANS *SULA* DE TONI MORRISON

Oeuvre de fiction ? Ouvrage à caractère historique ? Comment lire *Sula*, le second roman de Toni Morrison, publié en 1973 ? Il nous semble, pour notre part, que la romancière noire s'y livre comme dans ses autres livres à une réflexion sur ce que c'est que le sens. Nous proposons ici de tenter de dégager les questions et les réponses que la vie de deux femmes dans une petite ville de l'Ohio lui permet de formuler.

Le personnage éponyme de *Sula* est une «femme de mauvaise vie». C'est ce que l'on nous dit. Qui est ce «on» ? Il s'agit bien sûr de plusieurs autres personnages de l'œuvre, mais l'intéressée n'est pas loin de partager ce jugement sur elle-même. Il y a en effet constitution d'un jugement, c'est-à-dire d'une assertion qui devient une croyance. On peut supposer que l'une des motivations de Toni Morrison a été d'écrire un roman dans lequel on trouverait bien évidemment des événements, des corps, par exemple, qui entre en rapport entre eux, mais aussi dans lequel, à un autre niveau, ces événements, ces comportements, ces corps se verraient attribuer du sens. On peut également supposer que ce qui est le plus intéressant, à la relecture de l'œuvre, c'est peut-être, plus que les aventures (amoureuses ou non) de l'héroïne, la mise à jour du processus de constitution du sens dans une communauté bien déterminée.

Le roman nous invite à nous poser un ensemble de questions : qui affirme et juge ? Quand ? Où ? Comment ? Pourquoi (consciemment ou non) ? Et surtout, quelles sont les implications de ces assertions et de ces croyances ? En d'autres termes, il nous faut dépasser et contextualiser ce qui apparaît comme des évidences. On voit alors que constitution du sens et constitution d'un sujet vont de pair et que l'on pose le sens en se posant (et même bien souvent en s'opposant). Ce phénomène double est rendu lisible par le fait que le sujet change, tout comme le sens change. Les identités se remanient et les croyances se créent et meurent dans un rapport indirect avec le sujet qui les pose.

L'auteur a choisi une technique narrative qui permet cette interrogation grâce à deux caractéristiques principales. Le narrateur est omniscient et passe d'une conscience à une autre (cédant même à l'occasion la première personne du singulier à l'un des personnages). De cette manière, le lecteur pénètre au sein du travail mental de tel ou tel personnage et peut en distinguer l'enchaînement des étapes. Mais nous ne sommes jamais, si l'on peut dire, prisonniers d'une conscience. Passant d'un personnage à un autre, nous sommes amenés à relativiser et à contextualiser la constitution du sens. De fait, le sens vient de l'interaction, d'une dialectique complexe du même, du moi et de l'autre.

D'autre part, Toni Morrison n'a pas fait de Sula le personnage principal de ce roman, qui commence par la représentation de la communauté, puis par celle de personnages secondaires, puis par celle d'une amie de Sula. Cette dernière ne fait son entrée que bonne dernière dans le roman qui porte son nom (p. 30) (1). Le lecteur se demande ce qui est le plus important du personnage ou de la communauté. De fait, chaque chapitre porte comme titre une année : 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1927, 1937, 1939, 1940, 1941, 1965. On note que c'est principalement la période s'étendant de la Grande Guerre à la veille de la Grande Crise qui est privilégiée, car c'est là que tout se noue. On vit, on désire, on aime, on trompe, on se trompe, on échoue. Le reste ne sera que conséquences et qu'interprétations, c'est-à-dire production de sens, le sens venant après ce qui arrive aux corps et aux désirs. Sula est d'ailleurs absente de la communauté de 1927 à 1937 et elle meurt en 1940. Quand elle n'est pas ou plus là, le roman se focalise surtout sur Nel, l'amie devenue ennemie, et sur ses réactions qui sont loin, on s'en doute, d'être objectives ou dénuées de passion.

Le village

Nous sommes à Medallion dans l'Ohio. Au début du roman, la ville comporte un ghetto, le Bottom, situé malgré son nom sur la colline. En 1965, les blancs se sont aperçu que ces terres jadis concédées aux noirs ne sont pas si affreuses que cela et ils ont réussi à en chasser les habitants pour en faire un terrain de golf. Cette information nous est d'ailleurs donnée dans les premières pages de *Sula*, en contradiction avec le reste du roman qui est strictement chronologique. On comprend qu'en fait nous lisons une œuvre qui est un grand flash-back. Nous l'avons dit, le roman montre comment le sens se constitue après les événements. De fait, Nel mettra plus de vingt-cinq ans pour «comprendre» Sula et quel a été le rôle de cette dernière dans la communauté. Il sera trop tard, Sula et la communauté seront alors mortes.

Jusqu'aux années soixante, le Bottom est un monde clos, replié sur lui-même (la ségrégation y veille...). Les blancs sont absents. Avant de comprendre tel ou tel individu, il faut essayer de saisir comment fonctionne la communauté, de voir ce que c'est exactement, comment elle est devenue une communauté, puis pourquoi ce n'en est plus une. Qu'est-ce qui permet la cohésion sociale, le sentiment qu'ont les membres d'appartenir au même tout ? N'est-ce pas une certaine façon de se poser en s'opposant ?

Il semble bien que le groupe social existe grâce à la médiation de deux individus. Le premier est Shadrack, présenté dans les premières pages du roman. Il s'agit d'un grand blessé de guerre de retour d'Europe, défiguré, repoussant, vivant à la limite du village. Il décide de son propre chef d'organiser chaque trois janvier une «Journée Nationale du Suicide», au cours de laquelle il organise une procession dont il est le seul marcheur. Les gens s'y habituent et cette cérémonie devient un repère officieux sur le calendrier pour dater un événement. L'autre individu est Sula, jeune femme qui couche avec tous les hommes par curiosité, par ennui, s'attirant du fait de ce motif la haine des autres

femmes de la communauté. Peu à peu pourtant, comme Shadrack, elle est acceptée bon gré mal gré.

L'existence de ces deux personnages est importante pour les conséquences qu'elle a sur le groupe. Shadrack, semble-t-il, cristallise la peur de la mort au moyen d'une espèce de logique binaire. Les habitants du Bottom associent les événements déplaisants de leur vie au trois janvier et ainsi la mort, en prenant une forme visible, est d'une certaine manière exorcisée. Sula, pour sa part, devient le symbole vivant de tout le mal que l'on peut lier à la sexualité. Face à cette femme immorale, les femmes du Bottom deviennent tout à coup bonnes épouses et bonnes mères. Shadrack et Sula, chacun à leur manière, se trouvent donc à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du village ; ils sont à la fois rejetés et acceptés, méprisés et pourtant utiles. De peur de quelque contagion, on presse le pas quand on approche de la maison de ces personnages physiquement et moralement sales.

Toni Morrison ne le suggère pas, mais ne peut-on pas voir dans cette tension, dans cette manière de se poser en s'opposant, la constitution de boucs émissaires (2) ? Il ne fait pas de doute que Shadrack et Sula se voient imposer un statut particulier au sein de la communauté et que ce n'est pas là un rôle qu'ils ont totalement choisi de leur propre gré, même si le premier aurait pu ne pas instituer sa fête nationale et la seconde distribuer aussi libéralement ses faveurs. Shadrack est mis à l'écart en raison de la destruction de son corps, qui est devenu presque impossible à regarder. Sula était, pourrions-nous dire, prédestinée. Sans parler des particularités de son histoire personnelle, elle est née avec une marque sur le visage, interprétée d'ailleurs de façons contradictoires pour les habitants de Medallion.

Ces deux personnages en sont venus à se penser comme différents et, d'une manière assez paradoxale, ce sont eux qui garantissent la cohésion et l'harmonie du ghetto. Malgré l'absence pratiquement totale de travail pour les hommes, malgré la pauvreté, les gens peuvent vivre ensemble, sans violence, en se pensant membres d'une même communauté. Cela dure jusqu'à la mort de Sula, causée par une maladie non spécifiée. Pour des raisons non spécifiées non plus (nouvelle guerre mondiale ?), Shadrack ne croit plus à sa mission au point même d'en perdre sa vieille habitude militaire de ranger parfaitement sa cabane (car ce personnage perçu comme sale et repoussant était en réalité amoureux de l'ordre).

Les gens du village ne veulent pas vraiment aller à l'enterrement de la femme de mauvaise vie, mais ils ne peuvent s'empêcher toutefois de s'y rendre. Ils restent à l'extérieur du cimetière, se contentant d'entonner le vieil hymne *Gather at the river*. Puis, le trois janvier qui suit, Shadrack décide d'organiser sa dernière procession, bien que le cœur n'y soit plus. Étrangement, pour la première fois, des enfants puis des adultes se mettent à suivre sa petite cloche de vache et sa corde de pendu, et ils marchent jusqu'à la rivière. Ils arrivent de cette façon jusqu'au tunnel en construction depuis tant d'années et pour lequel jamais un noir n'a été embauché. La colère monte et la foule devient

folle et violente. Renversant les barrières, elle commence à s'engouffrer dans le tunnel et à le détruire. Les parois mal stabilisées s'écroulent sur eux. La communauté meurt ce jour-là.

Dans le titre de l'hymne, c'est «gather» le mot important. Grâce à une sorte de complicité inconsciente, Sula et Shadrack ont rassemblé leurs concitoyens une dernière fois. Le lecteur comprend rétrospectivement qu'ils avaient pour rôle de réunir, de faire vivre (puis mourir) ensemble le village. Toni Morrison, dans le même mouvement, montre ainsi que si l'on veut comprendre la psychologie de Sula ou de Nel, il convient de tenter d'abord d'appréhender le fonctionnement de la communauté, car l'individuel est inséparable du collectif.

Le moi et l'autre

Ce qui s'est passé, c'est que Sula est devenue comme les autres ; elle n'est plus différente et donc elle ne constitue plus le pôle d'une tension. Pour comprendre le mécanisme qui a été en jeu, il faut étudier l'histoire personnelle du personnage, la constitution de son moi et ses remaniements successifs. Examinons les rapports de Nel et de Sula. Nel est présentée en premier et elle est encore vivante en 1965. C'est elle qui termine le procès de constitution du sens. La communauté n'existe plus ; Sula est morte depuis vingt-cinq ans. Tout d'un coup, Nel comprend et hurle.

Au départ, Nel et Sula appartenaient à deux mondes différents et c'est cela qui les a attirées mutuellement. Nel a une mère à cheval sur la morale et la propreté ; Mrs Wright (la bien nommée !) est pourtant fille d'une putain de la Nouvelle Orléans, mais elle a réagi contre elle, tout comme Nel réagira (ou plutôt essaiera de réagir) contre sa mère. La maison familiale de Sula en revanche est sale et constamment en désordre, et aussi bien Eva, sa grand-mère, qu'Hannah, sa mère, fréquentent assidûment le sexe masculin. Une des premières scènes où les deux jeunes filles sont décrites représente une balançoire au statut certainement emblématique (p. 52) : il y a un effet de miroir et chacune des deux adolescentes trouve en l'autre ce qui lui manque chez elle et en elle. Elles ont besoin l'une de l'autre et, à deux, elles vont trouver un équilibre, elles vont se créer un centre.

Une scène étrange en 1922 dont le sens échappe au lecteur (et qui donc apparemment doit être cruciale) les montre s'amusant au bord de la rivière. Chacune dénude un bâton et commence à creuser un trou dans la terre. Puis, les trous se rejoignent pour ne plus faire qu'une seule cavité. Devons-nous comprendre qu'à ce stade de leur vie, les deux jeunes filles partagent tout ? Elles viennent d'atteindre la puberté et la lecture de la suite du roman peut peut-être faire supposer que ces trous sont la métaphore d'un sexe féminin et que donc il faut comprendre que l'entité en équilibre Nel-Sula mettra les hommes en commun. Dans la suite de la scène, les jeunes filles jettent dans le trou toutes sortes de brindilles et de saletés pour finalement reboucher le tout. Faut-il entendre par là cette fois-ci un refus de la sexualité ou, à tout le moins, du partage des hommes ? On notera surtout qu'à chaque fois c'est

Nel qui a commencé les opérations : creuser des trous, rassembler les deux cavités, les boucher enfin. Dans ce dernier geste, bien sûr, on trouve Nel, la future mère de famille stricte et puritaine. Mais n'est-ce pas aussi elle et non Sula qui a été tentée d'expérimenter avec la sexualité ? Qui est la « femme de mauvaise vie » (ou du moins de mauvaises intentions ?) Nous y reviendrons. Notons en tout cas qu'il n'y a plus effet de miroir, simultanéité ou de symétrie. Nel mène et Sula suit. C'est là certainement le début de leur séparation.

En 1927, Nel épouse Jude. Sula part à l'université, puis elle voyage. Elle revient en 1937. Un soir, Nel la trouve dans la chambre, nue avec Jude. On ne partage donc pas tout ? L'amitié entre les deux jeunes femmes est terminée et Nel va poursuivre Sula de sa haine. Vingt-huit ans plus tard, elle comprendra que c'est elle qui a eu tort. En attendant, Sula devient la femme de mauvaise vie, la paria du village.

Toni Morrison nous propose d'elle-même en passant d'utiliser la notion de moi (*self*) et d'autre (p. 119). Essayons de partir de cette indication lapidaire et faire de ces deux termes des concepts opératoires. Nous pensons que l'on ne peut comprendre l'évolution de Sula que si on la rapporte à celle de Nel. Sula était le reflet, le même, le double de Nel. L'équilibre est à présent rompu. Sula, pourrions-nous suggérer, n'a plus de moi. Elle additionne les amants mais, à la différence de sa mère, non par désir, mais par désir d'« expérimentation » (p. 118), un peu comme Don Juan collectionnait les maîtresses, les additionnant sans jamais finir par se trouver (3). Pour elle, il n'y a pas d'« autre » non plus, au sens où elle n'a plus aucun rapport avec une communauté qui vous donne ses valeurs. A l'inverse, Nel a trop de moi, elle se replie sur un moi pétrifié (et en réaction elle devient en fait tout aussi puritaine que sa mère). Elle a aussi trop d'« autre » : elle s'identifie à la communauté et à son code moral étroit. Ni Nel, Ni Sula n'ont à présent de centre. C'était ensemble à elles d'eux qu'elles s'étaient fabriqué un centre.

Un jour, Sula tombe amoureuse de l'un de ses amants. Elle nettoie la maison. Le bel Ajax en découvrant cela s'enfuit. Elle avait pourtant composé pour elle-même un poème dans lequel elle creusait derrière la peau noir de l'homme pour y trouver une feuille d'or cachant elle-même l'albâtre recouvrant la terre fertile ; elle mélangera alors son eau à cette terre « *And when do the two make mud ?* » (p. 131). Peut-on créer un nouveau centre (ou une boue) à deux ? Ou bien ne doit-on pas dire que Sula est devenue possessive comme ... Nel ? Il semble qu'elle ne soit plus différente à présent. Elle n'est plus un danger ou une insulte pour les autres femmes. Il ne lui reste plus qu'à mourir et à entraîner la communauté dans sa mort.

Le cri et le sens

Comme dans les autres romans de Toni Morrison, les personnages se comprennent et trouvent une identité précaire et moins aliénée en reconstruisant leur histoire a posteriori. Nel n'est pas différente, par exemple, du Milkman de *Song of Solomon* ou de la Sethe de *Beloved*.

Dans tous les cas, il convient de se poser le problème de la morale et d'accepter les rencontres.

Sula a été une femme de mauvaise vie. En 1940, Nel va rendre visite par «charité chrétienne» à son ancienne amie à l'agonie et abandonnée de tout le monde. Nel ne peut s'empêcher de lui dire qu'elle ne comprend pas pourquoi elle l'a trompée avec son mari. Sula répond finalement : *«About who was good. How do you know it was you ? (...) I mean maybe it wasn't you. Maybe it was me»* (p. 146). Jeu de miroir ? Où est le sens ?

Doit-on comprendre que Sula a été indirectement la cause du bien dans le village ? Les femmes se sont montrées fidèles pour prendre le contrepied de la femme de mauvaise vie ? C'est sans doute la réponse au niveau du collectif. Au niveau de l'individuel, Nel aura besoin de vingt-cinq ans et d'une rencontre pour revenir en arrière et revivre en mémoire l'histoire de ses rapports avec son ancienne amie.

Ainsi, en 1922, elle jouait avec Sula au bord de la rivière et, quand elles ont eu fini de recouvrir leur trou dans la terre, Little Chicken est arrivé. Les petites filles ont joué avec le petit garçon. Sula l'a fait tourner et, entraîné par l'élan, il est tombé dans l'eau qui s'est refermée sur lui. Sula a pleuré. Nel a demandé si quelqu'un avait vu (p. 61). En 1965, toujours par charité chrétienne, Nel va à l'hospice de vieillards et il se trouve qu'elle y rend visite ce jour-là à Eva, la grand-mère de Sula, qui est sénile depuis de nombreuses années. Quand Eva lui demande comme elle a «tué le petit garçon», Nel sursaute devant la révélation de ce qui était resté un secret bien gardé entre elle et son ancienne amie. Quand elle se défend et dit que ce n'est pas elle, mais Sula qui a lancé Little Chicken dans la rivière, Eva réplique : *«You. Sula. What's the difference ? You was here. You watched, didn't you ? Me, I never would've watched»* (p. 168).

Où est la différence ? Quelle est la différence entre le bien et le mal ? Il faut redéfinir les catégories. A ce moment, le moi pétrifié de Nel commence à se désagréger. Sur la route du cimetière, elle croise le vieux Shadrack. Soudain, elle se met à hurler : *«Sula ? (...) Sula ? (...) All that time, all that time, I thought I was missing Jude. (...) We was girls together. (...) O Lord, Sula, (...) girl, girl, girlgirlgirl»* (p. 174).

Sula est le roman de la nostalgie. Le Bottom n'existe plus et la communauté est morte. D'ailleurs, avant on n'aurait jamais mis un vieux dans un hospice ! Nel a perdu Sula, ce qui veut dire qu'elle s'est perdue elle-même, tout comme s'est perdue Sula. Le centre, ce n'était pas Sula et Ajax ou Nel et Jude, mais Sula et Nel. Le sens vient après, mais il est maintenant trop tard. Nel aurait pu avoir un moi, qui n'aurait pas été une copie de la personnalité conformiste et refoulée de sa mère. Elle était pourtant pertinemment consciente en 1937 de ce narcissisme à deux : *«Talking to Sula had always been a conversation with herself»* (p. 95) et la promesse des premiers mots du roman aurait alors pu être tenue : *«In that place, where they tore the nightshade and blackberry patches from their roots to make room for the Medallion City Golf*

Course, there was once a neighborhood» (p. 3). Les deux jeunes filles n'étaient-elles pas l'union inextricable de la mère nourrissante et de la belladone, dangereuse mais si attirante comme le savait bien le Keats de l'*Ode à la mélancolie* ?

Avec *Sula*, Toni Morrison (4) écrit un nouveau chapitre de l'histoire des noirs. En l'absence d'archives, elle a recours à la fiction pour inviter ses lecteurs à suivre les processus de constitution du sens par une conscience. Il nous semble en effet que chez elle le travail de la romancière rejoint le travail de l'historienne qui, à partir du présent, (re)construit le passé et sa logique pour que le présent prenne enfin sens.

Daniel THOMIÈRES
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) Nos références sont à l'édition originale de New York, N.Y. : Alfred A. Knopf, 1973. Les réimpressions Plume/Signet en format de poche suivent la même pagination.

(2) On pense aux livres de René Girard, en particulier à *La Violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972. A sa manière, Toni Morrison explique la même chose lorsqu'elle fait se dire à Shadrack qu'il faut ordonner l'expérience et l'inattendu : «*It had to do with making a place for fear as a way of controlling it*» (p. 14). Chez la romancière bien évidemment, le «bouc émissaire» n'est pas tué, mais il est mis à l'écart pour concentrer sur lui les peurs et les conflits.

(3) On peut penser aux remarques de Denis de Rougemont dans *Les Mythes de l'amour*, Paris : Gallimard, collection «Idées», 1961.

(4) On pourra se reporter utilement en priorité aux trois livres qui suivent : T. Otten : *The Crime of Innocence of the Fiction of Toni Morrison*, Columbia, MO : University of Missouri Press, 1989 ; B. Hill Rigney : *Lilith's Daughters : Women and Religion in Contemporary Fiction*, University of Wisconsin Press, 1982 ; B. Christian : *Black Women Novelists : The Development of a Tradition, 1892-1976*, Westport, Conn : Greenwood Press, 1980. Dans l'énorme littérature critique consacrée à Morrison, six articles seront particulièrement éclairants pour notre propos : B. Christian : "Community and Nature : The Novels of Toni Morrison", *The Journal of Ethnic Studies*, 7, Winter 1980 ; A.R. Coleman : "One and One Make One : A Metacritical and Psychoanalytical Reading of Friendship in Toni Morrison's *Sula*", *CLA Journal*, 37, 1993 ; C.A. Davis : "Self, Society, and Myth in Toni Morrison's Fiction", *Contemporary Literature*, 23, Summer 1982 ; M.G. Henderson : "Speaking in Tongues : Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition", in *Changing Our Own Words : Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women*, C.A. Wall, ed. New Brunswick : Rutgers University Press, 1989 ; M. Hoffarth-Zelloe : "Resolving the Paradox ? An Interlinear Reading of Toni Morrison's *Sula*", *Journal of Narrative Technique*, 22, Spring 1992 ; B. Johnson : "'Aesthetic' and 'Rapport' in Toni Morrison's *Sula*", *Textual Practice*, 7, Summer 1993.

LANGAGE DU CORPS ET TRANSSEXUALITÉ

DANS LE ROMAN AFRO-AMÉRICAIN POST-MODERNE

Prostituée et pécheresse. Dualité familière entre le corps et l'âme, scission de l'image de la femme, symboliquement représentée par la rupture entre la vierge et la putain. Vierge pure, dont l'âme peut être aimée parce que le corps, intact, ignore la sexualité. La prostituée, celle qui possède l'expérience sexuelle, celle dont l'esprit a été détruit par l'acte même qui souillait son corps, n'existe plus en tant que femme mais en tant que corps de femme, objet de désir, telle la prostituée de Babylone dans l'iconographie religieuse. L'âme de la prostituée personne ne la recherche, personne ne la voit. Elle se dissimule sous un masque.

Cette honte qui est projetée sur le corps détache l'esprit, le met à l'écart, accentue la réification du corps et entretient l'image double et trouble de la femme - vierge ou putain - de l'innocence ou de la perversion, de la pureté ou du péché. Doubles et doublures du moi qui, étrangeté, font que la pensée religieuse et l'écriture de la sexualité se rejoignent dans la même vision disruptive de la femme, dans une expression commune du clivage de l'être.

Dans une société où la sexualité, objet de discours, est régie par les tabous, où le discours lui-même, dans le sens que lui confère Michel Foucault, est à la fois sélectionné et redistribué par toutes sortes de procédures visant à endiguer son pouvoir, une question surgit : L'homme et la femme de chair ont-ils une place dans l'ordre d'une éthique protestante ? Le corps noir peut-il exister, dans l'expression de ses désirs, au sein d'une culture où le Noir est Absence ? où la mort des sens est la mort tout court ?

Incarcérée dans la prison d'un corps social, la sexualité noire se retrouve projetée dans le discours : la sexualité devient virtuelle. Psychologiquement émasculé, l'homme noir ne peut exister dans la relation au désir et l'affirmation de son être de chair qu'en transgressant la loi, en défiant les tabous, en développant la provocation verbale d'une sexualité discursive.

Prostitution féminine, masculine ? Opposer les catégories du féminin et du masculin s'avère inadéquat dans le roman afro-américain post-moderne tant ce genre joue des transgressions sexuelles, incite et provoque, préservant l'ambiguïté fondamentale de la réalité humaine. Sexualité, transsexualité d'un corps qui s'offre ou se vend. L'incitation sexuelle dans le roman postmoderne de Hal Bennett, Cecil Brown, Clarence Major relève d'une esthétique primitiviste panthéiste : surissement multiple de l'être dans des œuvres où le corps n'est pas un thème parmi d'autres mais l'obsession, le référent constant du langage dont tous les autres symboles tirent leur valeur et leur signification.

Parce que la race, la classe sociale et le sexe menacent, selon

Kwame Anthony Appiah, de devenir les clichés du discours critique des années 1990, il importe de saisir l'interaction entre le roman, en tant que système narratif, et le mouvement cyclique qui encourage les romanciers afro-américains contemporains à redécouvrir la viabilité de la satire ou de la fable et la retranscription, sur un mode fragmentaire, non d'une expérience réelle vécue, mais d'une vision diverse et multiple inspirée par la tradition des satiristes de la Renaissance de Harlem.

L'univers afro-américain post-moderne est celui de l'extrême où les personnages, iconoclastes, à la sexualité provocatrice, affichent un masque d'irrévérence (mi-comique, mi-tragique) qu'il est nécessaire d'arracher pour percevoir l'être.

Le triple questionnement que j'entreprends vise, tout d'abord, à délimiter où se situe la notion de péché dans une sexualité parodique, puis à suivre la provocation verbale liée à la métaphorisation de la transsexualité et de la prostitution afin d'étudier comment le langage de la corpo-réalité sous-tend la mise en texte d'une sexualité satirique et détermine les rapports du texte au lecteur.

Notion de péché dans une sexualité parodique

Le contenu satirique de *A Wilderness of Vines* dans lequel s'inscrit le thème de la prostitution, tient, en premier lieu, à une inversion des valeurs et, en second lieu, aux deux trajets contradictoires que doit effectuer l'individu de race noire pour parvenir à l'expérience intérieure.

Le premier est socialement ascendant. Le désir d'identification de Neva, la jeune héroïne mulâtre, au schéma social existant de la communauté des Noirs-Blancs de Burnside, la contraint à une prostitution, non seulement de son corps mais de son âme, par son mariage avec un vieillard, Janus Manning, le maître blanc du domaine. Arrivée au faite de ses ambitions, elle se rend compte qu'elle n'y est parvenu qu'au prix d'un rejet constant d'elle-même et de sa sexualité. C'est là que Hal Bennett introduit la notion de péché, dans ce renoncement de l'être à lui-même. Ce n'est que lorsqu'elle entreprend le trajet inverse qui la conduit à la fois au degré le plus bas de l'échelle sociale et à l'expression de sa sensualité que Neva trouve, symboliquement, le salut. Le processus apparent d'avilissement vers le prolétariat noir et les zones sombres de la sexualité s'accompagne de manifestations de joie et débouche sur une libération de l'être dans le plein épanouissement de l'identité retrouvée.

La vie de Neva, l'orpheline métisse, illustre ce double cheminement selon un schéma de répulsion-attraction vis-à-vis de la sexualité et de la prostitution.

Une image hante l'esprit de la jeune fille, celle de Salomon, le Noir dominant sa mère. Cette image d'un corps dur qui blesse et déchire en laissant des empreintes de bottes se mêle à celles de l'étalon piaffant autour des flancs matelassés de la jument, laissant des marques de sabots et des traces de sang, pour se fondre enfin dans la vision du

liseron parasite étouffant la fine tige de blé.

A travers ses aspirations et ses déchirures, Neva incarne les désirs et les refoulements d'une communauté entière. Son prénom est déjà symbolique. Pour la jeune fille, il représente la lumière. Elle l'oppose à celui de Salomon qui évoque, pour elle, la plus sombre des nuits de misère. *A Wilderness of Vines* rejoint, dans sa structure, la progression satirique de *The Blacker the Berry* de Wallace Thurman par l'insistance masochiste avec laquelle les Noirs refoulent leur sexualité et se soumettent aux interdits qui structurent la société blanche.

Hal Bennett s'appuie sur la sexualité noire pour établir une satire à la fois ponctuelle et profonde. L'évocation d'une étreinte observée à la dérobee par Neva enfant en fournit un exemple. Sa mère, Inez, s'abandonne à son amant noir, Salomon. La description de ce dernier est caricaturale. Ses "yeux blancs au regard cruel" paraissent sortir de leurs orbites". Ses lèvres sont épaisses et "pendent comme des lambeaux de chair molle" (p. 29). Sa peau est "noire, luisante, hérissée de poils". La satire se durcit lorsque Neva associe un jugement de valeur négatif à cette étreinte. La vision qu'elle a gardée du visage de sa mère à cet instant est celle d'une "grimace grotesque" (p. 30).

A travers cette négation caricaturale de rapports sexuels entre deux êtres où le partenaire masculin symbolise la brutalité et la bassesse, Hal Bennett pose les bases d'une sexualité prodigue qu'il développe tout au long du roman. L'ascension sociale de Neva s'accompagne d'un rejet masochiste de sa propre identité sexuelle.

Le concept de prostitution éclate en diverses représentations métaphoriques qui se frôlent, ou s'opposent, englobant dans leur mouvance une vision fluctuante du péché : prostitution consciente d'Inez, la mère de Neva. Attirée par "le beau corps noir et musclé" (p. 48) de Robert Bartley lorsqu'il accompagne Janus Manning à l'orphelinat, Neva rêve de "l'avoir à sa merci, vidé de toutes ses forces et endormi" (p. 32) d'être "en même temps étalon et vigne, esclave et maître" (p. 32). C'est en toute innocence apparente qu'elle prostitue son être en choisissant s'épouser le vieillard qu'est Janus Manning. Mais, innocente-pervers, elle déplore le fait que Robert Bartley "n'ait pas une peau claire comme celle de Janus Manning et comme la sienne" (p. 39).

La vraie vie de Neva est ailleurs. Elle la pressent lorsque, dans le traîneau, elle se blottit contre Robert Bartley, hume son odeur, prend plaisir à le frôler et cherche, par son regard, à lui faire comprendre le désir qui la dévore. Il n'existe de péché, pour Hal Bennett que contre soi-même, que lorsque l'être renonce à lui-même au profit de valeurs dont le sens a été perverti. L'héroïne s'avoue, finalement, que "Salomon n'avait fait que libérer la vraie nature d'Inez" (p. 91). S'abandonner à ses pulsions représente pour elle la seule façon de libérer ce qu'elle nomme "cette partie inavouable de l'être enfouie dans la prison noire de l'âme" (p. 91).

C'est dans la fuite que Neva pense retrouver la vie, échapper au

dessèchement intérieur dû à son désir premier de conformisme, de respectabilité. Elle prend plaisir à scandaliser le pasteur Cobb en décrivant la façon dont elle a dévêtu et enivré Charlie Hooker après son accident pour le rendre prêt à l'amour. Cette confession agressive représente une double libération. La fuite, le choix de la sexualité renforcent le concept du renouveau identitaire. Les symboles utilisés par Hal Bennett pour appuyer le sens de la démarche entreprise par Neva sont nombreux. Ce sont eux qui illustrent et définissent sa progression libératrice à travers une apparente déchéance sociale. La tenue vestimentaire de Neva lorsqu'elle s'apprête à quitter Burnside est significative. Cette robe, fort symboliquement confectionnée pour séduire Charlie Hooker lui couvre à peine les seins et s'arrête à mi-cuisse : elle est le signe visible de sa libération sexuelle. Les yeux faits, le visage lourdement maquillé, elle adopte le masque de la prostituée. C'est ainsi que Gene découvre sa mère sous un aspect qui lui était inconnu : "maquillée comme une prostituée, buvant, étendue sur le sofa les jambes écartées" (p. 134). Par sa tenue et ses déclarations, Neva s'est déjà dissociée de l'aristocratie de Burnside, ce que Hal Bennet souligne par une rupture de l'espace-temps. Le présent, dans lequel se situe l'action (puisque Neva habite encore Burnside) est oblitéré : les métisses de Burnside parlent d'elle au passé tandis que l'héroïne se projette dans l'avenir. La joie inonde son visage alors qu'elle virevolte dans sa robe provocante après avoir choqué le révérend Cobb de ses aveux. L'image de la prostitution et de la sexualité libératrices s'imposent en force. La notion de péché est totalement abolie. Comme par coïncidence, la grenade qui tue son fils Gene explose à l'instant précis où Neva, un sourire énigmatique aux lèvres, tourne le dos à son passé, aux conceptions annihilantes d'un monde suranné et s'éloigne des plantations abandonnées que, fort symboliquement, recouvre la vigne sauvage.

Métaphorisation de la transsexualité et provocation verbale.

Le mode d'expression satirique de la sexualité, de la prostitution du corps avec ou sans péché de l'âme commun à Wallace Thurmann, Georges Schuyler, d'une part, Cecil Brown, Clarence Major, Hal Bennett, d'autre part, consiste en un spectaculaire jeu de langage bien que la Renaissance de Harlem et la scène post-moderne diffèrent en ce qui concerne le logocentrisme du discours (J'utilise, ici, le terme "logocentrisme" au sens que lui confère Derrida, celui de la logique d'un texte, de l'équilibre rationnel entre l'idée qui sous-tend le texte et le développement du langage qui n'a, pour fonction, que de servir la visée d'effet que s'est fixée l'auteur).

The Life and Loves of Mr Jiveass Nigger de Cecil Brown, *All Night Visitors* de Clarence Major, *Lord of Dark Places* de Hal Bennett affichent une thématique de transsexualité et de prostitution. Mi taureau, mi toréador, George Washington, le héros de *The Life and Loves of Mr Jiveass Nigger* revendique une identité fondamentalement sexuelle. L'outrance du langage dont le lexique emprunte à la fois aux registres animalier et humain, l'accent exclusif mis par l'auteur sur le corps et sur ses performances sexuelles aboutissent, en fait, au développement d'une Anti-Identité. Volontairement limité à sa seule sexualité, le

héros n'est plus qu'un corps fantasmé, sans visage, sans autre réalité que son pouvoir sexuel. Cette représentation d'un corps morcelé, réduit à sa seule sexualité, agit en évocation culturelle du fétichisme. La focalisation métaphorique sur une partie du corps isolée rappelle le processus du culte idolâtre évoqué par Elizabeth Grosz dans *Sexual Subversions*. Par la description limitative des parties génitales du corps et par le fétichisme clos qui en découle, l'écriture de corpo-réalité de Cecil Brown oblitère l'identité raciale, sociale, culturelle au profit de la seule identité sexuelle reflétant la mutilation inhérente à l'être.

Défiant toute règle érigée en dogme, tout tabou en tant que tabou, Eli Bolton, le héros de *All Night Visitors*, préserve en lui-même l'ambiguïté fondamentale d'une réalité humaine androgyne. Dans une description impressionniste où le tragique se mêle au comique, Clarence Major érige en odyssee sexuelle l'expérience névrotique d'un homme qui porte en lui-même le désir de trouver dans sa sexualité l'achèvement de son identité. Provocante et iconoclaste, l'imagination créatrice de Clarence Major dépasse l'illusion de l'intelligible et préserve, dans le délire sexuel verbal du héros, le sens du non-sens de l'être.

L'opposition des catégories du viril et du féminin ne permet pas d'appréhender le personnage ambigu qu'est Joe Market, le protagoniste de *Lord of Dark Places* d'Hal Bennett. Force et vulnérabilité conjointes, objet de désir, objet de plaisir, Joe Market campe outrageusement le prostitué masculin, l'homme noir objet sexuel. Faire valoir de la stéréotypie de la sexualité et de la transsexualité, Joe Market incarne également le symbole de l'innocence tout au long du roman : peinture en clair-obscur qui permet à Hal Bennett d'établir un jeu de mythes et de contre mythes, élément essentiel de son œuvre.

Fier de son physique viril symbolisé par un phallus protubérant sous des vêtements moulants, Joe Market devient, fort satiriquement, l'objet d'une religion phallique créée par son père Titus. Alternativement flatté et harcelé par les désirs de la foule venue admirer en lui l'enfant nu, puis, au fil des années, le disciple nu, Joe Market prostitue son corps, son image.

Hallelujah ! Amen ! Behold The Naked Disciple ! Joe threw his head back and laughed up at the stars. Man, he felt great. Just great. A hundred hands reached out, trying to touch him. His butt quivered (p. 21).

Dominant, mais aussi dominé, Joe est contraint de se soumettre aux désirs d'une femme blanche. De son jardin, celle-ci l'interpelle et lui intime l'ordre d'avoir un rapport sexuel avec elle à travers la grille qui (concrètement et symboliquement) les sépare. Joe Market est totalement réifié par le regard de l'Autre. "Aimez-moi, m'dame" crie-t-il à la femme blanche, mais elle ne voit en lui qu'un corps, qu'un attribut sexuel.

"Y want you to fuck me, nigger"
 "Yes, m'am"

She made him feel like a dog and a man at the same time, degraded and glorified, hot and cold with excitement and fear (p. 447).

La dérive du héros vers la prostitution s'accroît. Ainsi, dans une scène où tout évoque la mort dans l'esprit et dans la chair, en mode tragi-comique, le jeune homme accepte-t-il de mettre ses dons sexuels au service d'une femme âgée en échange de "trois poulets bien gras" (p. 24).

Joe Market adhère, de lui-même, à son identité d'objet sexuel tantôt homme, tantôt femme :

He was his mother and son rolled into one, powerfully male and female at the same time, dominating in sex and being dominated by it (p. 274).

Connaissance panthéiste et primitive de l'être. Le langage fictionnel de Hal Bennett représente un agencement de symboles qui laissent entrevoir le monde existant mais demeurent cependant indépendants du visible. Sans ancrage dans la réalité, du fait de leur démesure tragi-comique, détachés d'un contexte situationnel réel, ils guident le lecteur vers l'univers du non-existant. Une double relation s'établit : du texte à l'auteur et du texte au lecteur, s'ouvrant à une interaction entre le lecteur et le texte.

Langage de corpo-réalité : rapport du texte au lecteur

Dans l'univers post-moderne de Bennett, Brown and Major la sexualité et la transsexualité s'expriment plus par la provocation stylistique que par le contenu idéologique véhiculé. Le texte, lui-même devient signe par le langage de la corpo-réalité qui transparaît, dans la forme, sous les aspects lexicaux et syntaxiques.

Le corps n'est pas, dans ces œuvres, une simple métaphore, ni même un thème parmi d'autres mais le référent constant à partir duquel tous les autres symboles font sens.

Signe iconique, le corps définit un langage directionnel parce qu'il impose un schéma de communication. Privé de fonction de représentation directe du réel, essentiellement allusif, il invite le lecteur à dépasser ce qui est dit pour saisir le non-dit.

Dans *A Wilderness of Vines*, Hal Bennett suggère le renversement de l'ordre des valeurs par un jeu d'inversions verbales en référence à l'image omniprésente du corps. L'évocation de la mort de Calvin Bartley illustre la vision satirique de l'auteur qui associe la blancheur de la peau à la vieillesse, au conformisme, au renoncement sexuel tandis qu'ils conjuguent la peau noire avec la jeunesse, la virilité, la sexualité. Calvin Bartley était la beauté, la vie. Rongé par son désir de blancheur comme par la chaux vive dont il enduit symboliquement son corps et son sexe, Calvin meurt, détruit par la haine qu'il se voue à lui-même.

He went home and stripped and wallowed in pitchlime they kept around for destroying the smell from cesspools, patting it to his face and limbs and genitals until the lime ate his skin and limbs away and he died cancerous and gnawed like the moon, beautiful Calvin Bartley.
Old Lizzie Bartley, the mother was heard to say : Poor Calvin, he wanted so much to be white (p. 155).

La mise à nu du corps noir "vautré" dans la chaux vive est, très significativement, stylisée et, prise à niveau purement symbolique, étrangère à toute intention descriptive réelle. La juxtaposition incongrue de "wallowed" et "pitchlime" en relation avec l'image d'un corps jeune qui cherche à se donner la mort est riche de sens. Elle retranscrit le renoncement du Noir à sa propre nature, à sa sexualité, l'abandon de son identité.

Parce que la logique de l'ironie dialectique de Hal Bennett se déroule selon un mouvement négatif, elle ne peut servir pleinement une idéologie, ni même une théorie sociale. Mais l'auto-référentialité, la rupture de ton voulue instaurée entre un commentaire simpliste et la corpo-réalité symbolique d'une mort en forme d'immolation au culte de la blancheur (clôture dramatique, synthèse de thèse et d'antithèse) débouche sur une fiction au pouvoir critique exacerbé, jouant de la vérité comme de l'illusion.

Dans *The Life and Loves of Mr Jiveass Nigger* de Cecil Brown, *All Night Visitors* de Clarence Major et *Lord of Dark Places* de Hal Bennett la psychose sexuelle imprègne de part en part un style qui, dans ses aspects lexicaux et syntaxiques mime le délire. Sexualité et transsexualité sont érigées en "métathèmes" c'est-à-dire en thème-objet. L'évocation de la sexualité sous forme d'images émancipées accumulatives met en évidence le caractère ludique des choix lexicaux du romancier, son détachement du sens des mots regroupés par choix associatif phonétique.

Le vocabulaire sexuel proprement dit de *All Night Visitors* de Clarence Major se mêle aux onomatopées ("stop/pop/hush/splash/bang/Bong/Blam") aux termes techniques ("valve/function/percolating") militaires ("trigger/bullets/gun/fight") géographiques ("valley/hill/bush").

La représentation de la sexualité devient simulacre. La transgression sexuelle s'impose en signe et tente de rétablir une relation à la réalité : juxtapositions irrévencieuses de mots et d'adjectifs ("peter-hungry") participes passés de sens actif ("double-jointed), formation d'adjectifs composés complexes, délibérément profanateurs ("harder - than a - rock - peter"), sollicitation extrême des possibilités de la langue qui, dans l'anarchie du foisonnement parfois répétitif des métaphores corporelles de *Lord of Dark Places* retranscrit la disruption entre une logique de cohérence et d'incohérence, reflet de l'inconscient et de ses obsessions.

La focalisation sur les parties sexuelles du corps des héros (George

Washington, Eli Bolton, Joe Market) concourt à la description graphique d'un corps morcelé = vision d'une anatomie et d'une personnalité fragmentée, reflet du moi amorphe du jeune enfant décrit par Lacan. L'obsession d'un graphisme phallique aux dépens d'une évocation des autres parties du corps génère des images de démembrement et de dislocation. La représentation d'une anatomie morcelée aboutit à un fétichisme clos par la mise en relief d'une seule partie du corps. Cette partie du corps sur-évaluée devient la métaphore d'une identité, d'une personnalité. Ainsi le langage de démembrement du corps reflète-t-il la fragmentation de l'être dans la mesure où l'image du corps se pose en négatif de l'image réelle du sujet.

Je dirai, pour conclure, que l'univers de la fiction afro-américaine laisse apparaître un langage d'action et d'émotion où les valeurs ontologico-linguistiques traduisent une inter-compréhension, à l'intérieur de la langue, autour d'une expérience vécue qui s'exprime dans l'obscur.

Dans le discours post-moderne de Hal Bennett, Cecil Brown ou Clarence Major, la chaîne associative de signes iconiques qui constitue le langage du corps s'éloigne de la clarté, de la simple retranscription du vécu, place le réel en distanciation et fonctionne en un mode de représentation qui revendique le sens de l'obscur. Il permet de traduire le perçu en non-perçu et guide, par son auto-référentialité, le lecteur au-delà du connu. La langue, thématisée, brise la dualité entre le relationnel et l'individuel et entraîne le lecteur, au-delà de la sphère du visible, à percevoir le chaos, le délire de l'expérience intérieure, à comprendre le sens de l'obscur et cette possibilité qu'a l'être de savoir exister au sein des incertitudes, des mystères et des doutes.

Françoise CLARY
Université de Reims Champagne-Ardenne

BIBLIOGRAPHIE

- APPIAH, Kwame, Anthony, *Critical Inquiry*, 18, Summer 1992.
- BENNETT, Hal, *A Wilderness of Vines*, New York : Pyramid Books, 1967.
- BROWN, Cecil, *The Life and Loves of Mr Jiveass Nigger*, New York : Farrar and Strauss, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.
- GATES, Henry Louis, "The Blackness of Blackness : A Critique of the Sign and the Signifying Monkey". *Studies in American Literature*, I, 1984 : 129-82.
- GROSZ, Elizabeth, *Sexual Subversions : Throo French Feminists*, New York : Collier, 1989.
- HARTMAN, G., ed. *Deconstruction and Criticism*. London : Routledge and Kegan Paul, 1929.
- MAJOR, Clarence, *All Night Visitors*, New York : Olympia Press, 1969.
- MILLER, J. Hillis, *Theory Now and Then*, Durham : Duke University Press, 1991.

ESPRIT DE SÉRIEUX ET FEMMES LÉGÈRES
D'APRÈS QUELQUES TEXTES D'ÉCRIVAINS
DU DÉBUT DU SIÈCLE (JOYCE, PROUST, MUSIL)

C'est sans doute à propos des années 1900 qu'est le plus souvent invoquée une sorte d'imaginaire d'époque liée à la prostitution. Or les trois livres auxquels nous nous intéresserons, *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce, *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* de Robert Musil, ont été composés durant cette période (respectivement entre 1904 et 1914, 1908 et 1913, 1903 et 1906) et comptent parmi les grandes œuvres de la littérature européenne du début du siècle le plus fortement imprégnées par l'imaginaire et par les mythologies de ladite "Belle Époque". Au sein de textes qui ont pour autre point commun majeur d'élaborer peu à peu trois portraits autofictionnels de l'artiste en enfant ou en adolescent, nous nous attacherons plus particulièrement à trois épisodes de rencontres précoces avec des "femmes légères" : initiation véritable suivie d'une fréquentation assidue et terrifiée des quartiers de la prostitution à la fin du chapitre 2 et au chapitre 3 du *Portrait* ; visites dominicales de Törless à l'auberge mal famée où "reçoit" Bozena, une prostituée d'âge mûr qui a connu autrefois une existence plus brillante, l'une de ces visites étant plus précisément narrée au début du roman ; rencontre du jeune narrateur de *la Recherche* avec "la dame en rose" (c'est-à-dire avec celle qui va devenir Odette Swann) chez son oncle Adolphe à qui l'enfant a délibérément rendu visite à une heure insolite ; dans ce dernier cas il s'agit aussi d'une espèce d'initiation (c'est d'ailleurs pour n'avoir pas pu résister au plaisir selon lui innocent de faire miroiter aux yeux de ses parents "la nouvelle importance dont j'étais doué" (1) que l'enfant provoque la brouille immédiate de sa famille avec l'oncle ; mais "initiation" est naturellement à prendre alors en un sens plus métaphorique puisque le personnage est beaucoup plus jeune (8 ou 9 ans selon les chronologies les plus vraisemblables du récit (2)), alors que les héros des *Désarrois de l'élève Törless* sont déjà des adolescents précoces - à tout point de vue, comme l'auteur le constate, avec une certaine ironie sur lui-même, dans sa correspondance : "Des garçons de seize ans y parlent comme des livres. Et parce que cela m'a tout de même un peu inquiété, comme des livres mal écrits" (3) (celui que Bozena appelle "der Kleine" (4) est même censé être encore un peu plus jeune que les autres) ; et Stephen répond "16 ans" au prêtre qui, après la confession qu'il lui a faite de tous les péchés charnels qu'il vient de commettre, lui demande son âge, ce qui suscite ce commentaire attristé de la part du prêtre : "You are very young, my child" (5) ...

Se situant dans un contexte de transgression, d'évasion et de profanation par rapport au milieu familial ou scolaire dans lequel ces adolescents évoluent, la scène principale elle-même, de dimension plus réduite, le tête-à-tête avec la "femme légère" en question, paraît sublimer les principales caractéristiques attendues d'une scène de prosti-

tution : impersonnalité, grossièreté, vénalité et même, en un certain sens, sexualité ; cette rencontre suscitera, chez ces personnages d'enfants ou d'adolescents, une émotion intense et silencieuse, une ferveur quasiment religieuse, qui feront de ces rencontres de véritables "épiphanies", au sens premier et précis que Joyce donnait à ce mot : "soudaine manifestation spirituelle à travers la vulgarité du langage ou du geste" (5). Au pensionnat à la fois militaire et religieux des *Désarrois de l'élève Törless* "bâti au siècle précédent sur les terrains d'une fondation pieuse dans l'espoir de préserver les adolescents des influences pernicieuses des grandes cités" (6), au collège jésuite de Belvedere où des prédicateurs sévères évoquent avec brio les tourments infinis qui attendent les grands pécheurs en enfer et même dans la famille du narrateur de *la Recherche*, où le théâtre est interdit à l'enfant et où l'oncle à femmes est tenu en haute surveillance, les principes éducatifs ne se caractérisent certes pas par une propension excessive au laxisme ! Aussi, en plusieurs endroits du monologue narrativisé et des représentations fanstasmatiques prêtés aux deux adolescents, les tentations auxquelles ils ont succombé apparaîtront-elles à Törless et à Stephen comme étant de celles qui entraînent dans leur famille ou dans leur église le banissement, le retranchement attristé ou méprisant du membre indigne, crainte qui dans *La Recherche* terrifiait déjà le jeune garçon lors de la scène du coucher à Combray et châtiment qui s'abat effectivement sur l'oncle Adolphe ("Il est mort bien des années après sans qu'aucun de nous l'ait jamais revu") (7) à la suite de la rencontre de l'enfant avec la dame en rose. "Je prie Dieu ardemment pour qu'au dernier jour du terrible règlement de comptes, pas une seule des âmes aujourd'hui présentes dans cette chapelle ne se trouve parmi les misérables créatures que le Grand Juge chassera pour toujours loin de son regard, pour qu'aucun de nous n'entende jamais sonner à ses oreilles l'effroyable sentence d'expulsion" (8) a déclaré en chaire le père Arnall avant la retraite de Carême en l'honneur de Saint François-Xavier ; ce que Stephen traduit lapidairement ainsi : "One soul was lost, a tiny soul : his" (9). C'est une forme plus laïcisée et moins rhétorique d'excommunication familiale que Törless imagine pour lui-même dans le roman de Musil : "Il vit, avec l'intensité d'une vision, le geste glacial de la main, le sourire scandalisé avec lesquels on l'écarterait comme un animal répugnant" (10).

La transgression, l'évasion hors de la sphère familiale ou scolaire, sont matérialisées dans les trois œuvres par le franchissement d'un seuil, temporel ou spatial : arrivée impromptue de l'enfant chez l'oncle un jour autre que celui qui était habituellement réservé aux visites "sous le prétexte qu'une leçon qui avait été déplacée tombait maintenant si mal qu'elle m'avait empêché plusieurs fois et m'empêcherait encore de voir mon oncle" (11) ; cheminement dans l'obscurité, un dimanche de fin d'automne, de Törless et de Beineberg jusqu'à la maison de Bozena à laquelle on accède par un étroit sentier caché qui s'enfonce à travers bois ; errances de Stephen dans des quartiers éloignés de sa maison et mal connus de lui à la fin du deuxième chapitre du *Portrait*. Cet effet d'éloignement est peut-être encore renforcé par l'exotisme, véritable ou supposé, de la rencontre : "Il (Stephen) poursuivait son

chemin sans effroi, se demandant s'il ne s'était pas égaré dans le quartier des juifs. Des femmes et des filles en longues robes de couleurs vives traversaient la rue d'une maison à l'autre" (12). L'internat de W. se trouve situé très loin à l'est de l'Empire austro-hongrois, sur la ligne de Russie, et Bozena est l'une de ces femmes slaves de milieu populaires auprès desquelles se déclassent, dans l'œuvre de Musil, des lycéens ou des étudiants de bonne famille germanique ; enfin l'anglo-manie d'Odette, qui invite le narrateur à venir boire un jour chez elle "a cup of tea" (13) et qui serre les dents pour donner à ses phrases un accent légèrement britannique (13), de même que les cigarettes "couvertes d'inscriptions étrangères et dorées" dont un Grand-Duc lui a fait présent, inquiètent et fascinent le jeune garçon (si l'on croit Milan Kundera - et ce pourrait être une des raisons pour lesquelles toute vulgarité est absente de ces scènes - il est impossible d'être obscène dans une langue que l'on parle avec un fort accent étranger, les mots les plus crus prenant alors dans votre bouche une valeur ou bien poétique ou bien comique...).

La rencontre avec les prostituées ou avec la femme entretenue est également présentée avec insistance, tout au long de ces scènes, comme une espèce de profanation par l'adolescent de ces trois institutions qui sont au cœur de leur éducation : la famille dans *la Recherche*, l'église dans *Le Portrait*, l'armée dans *Les Désarrois de l'élève Törless*. On remarquera qu'à chaque fois cette profanation sera matérialisée par la présence insolite d'un objet sacré hautement symbolique de l'institution en question qui accompagne le personnage dans ses moments d'égarement ; photographie de la mère du narrateur qui se trouve placée sur le bureau de l'oncle et à laquelle la dame en rose fait allusion (15) ; parchemin enluminé accroché au mur de la chambre de Stephen, sa nomination au poste de préfet du collège dans la confrérie de la Sainte-Vierge (16) ; "jolie épée" (17) de l'élève du pensionnat militaire, dont Törless songe avec effroi qu'elle ne lui serait d'aucun secours si l'un des ivrognes du café de Bozena se mettait en tête de "flanquer une dégelée au petit aristo vicieux" (17) ; il risquerait alors en somme de connaître la mésaventure qui arrive dans la nouvelle de Schnitzler au sous-lieutenant Gustel, neutralisé et déshonoré par la force herculéenne d'un vulgaire boulanger. La profanation consistera essentiellement dans l'imaginaire de ces œuvres, à mettre en rapport les deux "côtés", les deux mondes, qui sont constamment présentés comme le monde d'en haut et le monde d'en bas dans *Les Désarrois de l'élève Törless* et dans *Le Portrait*, les "choses saintes de la famille" (ou de la religion) avec celles qui sont précisément définies par le narrateur (adulte) au cours de la scène avec la dame en rose, comme ces êtres "qui n'étaient plus d'aucune famille" (18) ; dans le domaine de la profanation religieuse, dimension évidemment moins importante dans *Törless* que dans *Le Portrait*, on signalera tout de même chez Musil cette singulière image - très joycienne - que l'attitude de son ami Beineberg chez la prostituée Bozena inspire à Törless : "Beineberg, dont le comportement, comparé à son attitude habituelle, évoquait à l'esprit de Törless celui d'un prêtre licencieux qui, devenu fou, glisserait des propos équivoques dans les graves formules d'une prière" (19). Une telle mise en rapport entre les deux mondes est délibérée dans les propos

sarcastiques de Bozena, qui adore parler crûment aux jeunes messieurs de leur famille, en particulier de leur mère, et se vanter d'en savoir long sur les secrets du passé (20) ; elle est irréflechie dans les gaffes de l'oncle Adolphe, dont il est dit qu'il a toujours eu la fâcheuse habitude de présenter à la grand'mère du narrateur des femmes douteuses (21), ou dans celles - irréparables - de son neveu ; elle est involontaire et semblé présentée, dans ces textes eux-mêmes comme relevant d'une certaine forme d' "inconscient" (échec des mécanismes de défense par "isolation" et "retour du refoulé" en somme) dans les pensées impures qui réunissent soudain, dans l'esprit de Törless et de Dedalus, malgré tous les efforts que font précisément ces adolescents pour cloisonner les deux mondes, les êtres les plus purs et les êtres les plus immoraux ("Telle figure qui, au jour, lui avait paru modeste et innocente, revenait vers lui la nuit, dans le labyrinthe ténébreux du sommeil, le visage transfiguré par une expression de ruse lascive, les yeux étincelants de joie bestiale" (22)) et en particulier, pour Törless, constamment, le souvenir de sa mère et la présence de Bozena : "Pourquoi le langage ne manifeste-t-il pas, comme par une sorte d'abîme, que ces deux femmes ne peuvent rien avoir, absolument rien, de commun ?" (23) ; "Törless, dévorant Bozena des yeux, ne pouvait pas ne pas penser à sa mère ; à travers lui un rapport s'établissait entre elles ; tout le reste n'était qu'effort désespéré pour échapper aux nœuds de cette pensée" (24).

Pour différentes raisons - dont la principale est sans doute que dans les trois cas la scène est perçue à travers le regard d'un adolescent en qui s'opère un véritable processus de cristallisation éphémère - ce qu'il peut y avoir de trivial et de sordide dans l'univers de la prostitution se trouve largement transfiguré lors du tête-à-tête lui-même : Stephen est accueilli "gaily and gravely" (25) dans la chambre "tiède et gaie" (26) de la prostituée où le trône une énorme poupée et qui semble se transformer momentanément pour lui en un chaleureux foyer de substitution (alors que toutes les pages précédentes étaient remplies de notations relatives au naufrage de sa propre famille) ; la vénalité, si présente dans d'autres scènes scandaleuses de l'œuvre de Joyce qui tournent autour de la prostitution, sous la forme par exemple de la pièce d'or que brandit Corley à la fin de la nouvelle des *Dubliners* *Two Gallants* ("chute" d'ailleurs tout de suite jugée impubliable par l'éditeur Grant Richards en 1906) ou à travers les aveux d'impécuniosité que font aux prostituées du même quartier de Dublin Stephen et ses amis dans l'épisode Circé d'*Ulysse*, est occultée lors de la rencontre sur laquelle s'achève le second chapitre du *Portrait*. Le déchaînement de vulgarité (prostituées qui racolent, cris des ivrognes, ruelles sordides...) n'interviendra qu'au moment du douloureux réveil des premières pages du troisième chapitre (qui ont d'ailleurs été censurées lors de la publication du roman dans la revue *L'égoïste*) (27). Dans *Combray*, où l'on a évidemment affaire à une femme entretenue d'un tout autre rang social, l'idée que tant d'hommes riches ont dû se ruiner de par le monde pour la dame en rose, qui vient à l'esprit du jeune admirateur d'Odette, ne fait que renforcer à ses yeux le prestige de l'inconnue à l'équipage et à la parure si somptueuse - qui ressemble par ailleurs en tout point, remarque-t-il avec étonnement, aux femmes

“les plus comme il faut” de sa famille auxquelles il rend visite le premier janvier mais qui, elles, ne manifestent pas pour sa personne des égards aussi touchants (“Comme il est gentil ! Il est déjà galant, il a un petit œil pour les femmes”) (28). Certes dans *Les Désarrois de l'élève Törless*, la vulgarité outrancière des propos que tient Bozena est fréquemment soulignée ; mais, d'une part, il est suggéré à plusieurs reprises qu'il s'agit là d'une surenchère délibérée, d'une sorte de rôle de théâtre que joue Bozena par désespoir et par provocation (29) et, d'autre part, cette impression superficielle tend à s'effacer derrière la tonalité très grave de la courte rétrospective qui retrace le passé de Bozena et sa déchéance progressive à laquelle elle n'a plus à opposer, justement, que cette “dernière étincelle de fierté” (30), cette ultime “justification” de son existence” que représente à ses yeux la fréquentation des jeunes gens de l'internat militaire.

On peut même dire que, paradoxalement, la sexualité elle-même se fait fort discrète dans des scènes finalement “très chastes” (comme disait Zola pour sa défense) qui se terminent par un long baiser - et l'on coupe ! - (fin du chapitre dans *Törless* et dans *Le Portrait*) ou sur le baise-main dont le Narrateur gratifie la dame en rose tandis qu'il couvre de baisers passionnés, en signe de gratitude extrême, “les joues pleines de tabac” (31) de son vieil oncle). On n'aurait assurément aucun mal à trouver dans l'œuvre de ces trois auteurs et même dans les trois livres en question (premier ou cinquième chapitre du *Portrait de l'Artiste* par exemple, scène de Montjouvain dans *Combray* ou scènes d'homosexualité avec Basini dans *Törless* par exemple) des passages au cours desquels se trouve beaucoup plus crûment évoqué le rapport sexuel. En outre la désinvolture, la “légèreté” en matière affective ou sexuelle, en particulier dans les relations avec les femmes du même nom, sont bien ce qui fait le plus défaut à ces personnages de futurs philosophes ou de futurs écrivains auxquels ces trois romans consacrent de nombreux portraits de l'artiste en adolescent méditatif et tourmenté. La rencontre avec la prostituée ou avec la femme entretenue suscitera chez ces adolescents une émotion intense et silencieuse (“éperdu d'amour pour la dame en rose” (31) ; “Tears of joy and relief shone in his delighted eyes” (32) ; “Les visites à Bozena étaient devenues son unique, sa secrète joie”) (33) dont le lecteur mesure la profondeur, au fil des longs monologues narrativisés qui constituent la forme de discours de loin dominante dans ces trois passages, le héros lui-même étant trop ému, feront remarquer dans les trois cas les narrateurs de l'histoire, pour pouvoir prononcer les paroles en quelque sorte “de circonstance” (courtoises, égrillardes ou désinvoltées) qui lui sont venues à l'esprit :

“Törless voulut dire quelque chose, rassembler ses esprits pour lancer quelque grivoiserie. Il sentait que l'essentiel maintenant était de pouvoir dire n'importe quoi d'insignifiant, mais il ne parvint pas à s'arracher le moindre son” (35).

“Il essaya de forcer sa langue à parler pour avoir l'air dégagé, tout en regardant la femme enlever sa robe et en observant les mouvements fiers et conscients de sa tête

parfumée... Comme il restait en silence au milieu de la chambre..." (35),

(On notera d'ailleurs en passant le contraste qui oppose le traitement beaucoup plus comique et beaucoup plus théâtral de la visite aux prostituées dans *Ulysse* et la tonalité lyrique ou analytique des pages qui sont consacrées dans *Le Portrait* à un sujet apparemment analogue)

"n'osant pas trop tourner les yeux de son côté de peur d'avoir à lui parler, j'allai embrasser mon oncle"... (36).

Cette émotion fervente a quelque chose de religieux que suggèrent chez Joyce nombre de transpositions du type "brûlant comme devant un autel" (37), "parés comme pour quelque rite" (37) ou chez Musil la signification du mot "Bozena" (en tchèque "petite divinité") dont le culte évoquera pour Törless "une sorte de rite cruel qui eût exigé le sacrifice de lui-même" (38) ou bien encore chez Proust les références constantes à l'idolâtrie ou à la divinisation pour désigner les engouements d'adolescence du narrateur, en particulier pour les femmes de théâtre que l'enfant a d'abord du mal à distinguer des "cocottes" (39), son oncle fréquentant indifféremment les unes et les autres.

Ce décalage entre l'image sociale d'un objet d'amour déclassé et méprisé et la pureté ou l'intensité des sentiments passionnés que celui-ci fait naître dans l'instant chez un personnage d'enfant ou d'adolescent est à la fois source d'ironie rétrospective dans ces textes, une ironie plus grave dans *Törless*, plus joyeusement ludique chez Proust, et plus discrète, plus implicite chez Joyce puisqu'il n'y a pas dans *Le Portrait* d'intervention permanente d'un narrateur censé savoir la suite comme dans les deux autres textes, ce qui n'empêche pas Stephen de faire sourire en hésitant comme l'enfant de *la Recherche* ("l'incertitude où j'étais s'il fallait dire Madame ou Mademoiselle me fit rougir") (40) quant à l'état-civil des femmes légères dont il a fait la connaissance : "Were they married women, my child ?" (41), demande à l'adolescent - que la question rend perplexe : "He did not know" (41) - son confesseur) ; mais ce décalage est aussi à la source dans *Combray* d'une méditation mélancolique sur le peu de cas que les familles font des dames en rose dont les capacités alchimiques sont pourtant comparées par le narrateur à celles qui caractérisent les artistes (42) ou, de façon plus profonde, dans *Törless*, d'une réflexion sur la contingence des premiers objets d'amour dont chacun conserverait - selon un de ces splendides raccourcis du pessimisme musilien - un souvenir qui s'apparenterait de toute façon à celui que laissent les rapports accidentels de la prostitution : "compagnons de hasard et de déroute" (43) ; "être deux ne signifie qu'une solution redoublée" (43).

Certes, dans les trois textes, la décristallisation surviendra plus vite encore qu'elle ne survient généralement dans les histoires d'amour ordinaires et respectables. Dans *Combray* un double épilogue, une double "chute" navrante, la brouille irrémédiable de l'oncle avec la famille suivie du malentendu qui aboutira à brouiller également l'oncle et le neveu, viendra sur le champ sanctionner la rencontre de l'enfant avec la dame en rose. Avant de quitter définitivement l'internat de W. quelques mois

plus tard à la suite de l'affaire Basini, Törless, déjà métamorphosé, jettera en passant un regard incrédule et méprisant sur la maison de Bozena : "Ce n'était plus qu'un fouillis poussiéreux de saules et d'aulnes, aussi inoffensif qu'insignifiant" (44). Une débauche machinale et la crainte de la damnation éternelle succéderont pour Stephen au troisième chapitre à l'extase épiphanique de la première rencontre avant que la confession ne vienne - du moins le croit-il alors - effacer toute trace de son récent passé de débauche et lui montrer le chemin d'une vie nouvelle. Néanmoins, dans l'organisation didactique et symbolique minutieuse de ces trois romans de formation de l'artiste, les scènes d'initiation que nous venons d'évoquer revêtent une importance que seule la suite du récit permettra d'apprécier pleinement. C'est cette rencontre ("felix culpa !") qui permettra à Stephen de passer, selon les cinq degrés de l'échelle de perfection sous-jacente à la structure du *Portrait* qui vont finir par faire de Stephen Dedalus un créateur, du stade animal au stade humain : non plus ce "fauve frustré de sa proie" (45) qu'il était au second chapitre mais un être tourmenté par le sentiment de son indignité et par le remords, à mi-chemin donc de l'ange du quatrième chapitre et de la bête du second chapitre. La fréquentation de Bozena ouvre la voie pour Törless - les interférences onomastiques le suggèrent autant que les nombreux rapprochements explicitement opérés au cours du récit - à l'épisode Basini, plus extatique, plus cruel et plus douloureux encore mais qui sera à l'origine de la conquête rapide par Törless d'une "vie intérieure riche et sensible" (46) et d'une sorte d'état de parfaite innocence amoral "au-delà du bien et du mal". La véritable initiation du narrateur aux "dames en rose" par l'intermédiaire de son ami Bloch, à laquelle il est fait allusion dans la suite de *La Recherche* (47), semblera, quant à elle, plutôt anodine mais ce qui se révélera nettement plus problématique ce sera que le souvenir de la rencontre précoce avec une Odette incognito démontrera à l'évidence au narrateur, rétrospectivement, qu'on peut fort bien être - comme le fut Swann - dévoré de jalousie et de passion pour une femme dont la fidélité n'est guère l'habitus de classe ni la vertu dominante ... leçon qui, comme on le sait, ne sera d'ailleurs d'aucune utilité pour lui dans le déroulement de ses amours avec Albertine ; mais - *felix culpa* ici encore - cette souffrance se révélera hautement féconde pour sa vocation et pour la genèse de son "livre à venir"...

Ces livres et ces scènes montrent surtout admirablement - et avec un humour grave - à quel point l'extase épiphanique peut être présente dans la sexualité (ou seulement dans son pressentiment), y compris dans ses formes les plus triviales et les plus méprisées socialement, mais à quel point aussi celle-ci peut décupler l'angoisse qu'elle promettait d'apaiser ("Quelque chose où l'on peut s'engloutir, engloutir son angoisse devant la monotonie des jours" (48), se dit Törless) dès que l'imagination, qui est du reste directement incriminée dans ces trois textes qui disent tous un peu ce que dit Musil ("Nur seine Phantasie...") (49), vient exacerber la crainte du châtiment et le sentiment de culpabilité ou de déchéance. Joyce semble en tout cas eu grand tort d'affirmer un jour que "la pornographie échoue parce que les putains sont de mauvais conducteurs de l'émotion" (50)... Les textes que nous venons d'évoquer (dont celui émanant de Joyce lui-même) sont en

effet entre autres là pour attester que l'émotion pouvait être intense dans des scènes belles et fortes qui n'avaient rien de pornographique là où, chez de grands écrivains du début du siècle, des "femmes légères" faisaient d'emblée découvrir à des artistes adolescents le versant noir de la magie rose.

Philippe CHARDIN
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann Combray*, GF-Flammarion, 1987, pp. 180-181.
- (2) Annick Bouillaguet, Thierry Freslon, *Classiques Proust*, Albin Michel, 1993, p. 179.
- (3) Robert Musil, *Lettres*, tr. de l'all. par Philippe Jaccottet, Seuil, 1987, p. 19 (lettre à Stéphanie Tyrka, 22 III 1905).
- (4) Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985, p. 36.
- (5) James Joyce, *Stephen hero*, ed. John J. Slocum and Herbert Cahoon, New York, 1955, p. 141.
- (6) Robert Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless*, tr. de l'all. par Philippe Jaccottet, Points Seuil, 1980, p. 10.
- (7) *Combray*, p. 181.
- (8) James Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, tr. de l'ang. par Jacques Aubert, Gallimard Folio, 1992, p. 194.
- (9) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, 1971, p. 141.
- (10) *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 50.
- (11) *Combray*, p. 176.
- (12) *Portrait de l'artiste en jeune homme*, p. 162.
- (13) *Combray*, p. 180.
- (14) *ibid.*, p. 178.
- (15) *ibid.*, p. 177.
- (16) *Portrait de l'artiste en jeune homme*, p. 168.
- (17) *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 45.
- (18) *Combray* p. 178.
- (19) *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 52.
- (20) *ibid.*, p. 48.
- (21) *Combray*, p. 176.
- (22) *Portrait de l'artiste en jeune homme*, p. 160.
- (23) *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 50.
- (24) *ibid.*, p. 51.
- (25) *Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 101.
- (26) *Portrait de l'artiste en jeune homme*, p. 162.
- (27) cf James Joyce, *Oeuvres*, ed. Jacques Aubert, Pléiade, 1982, p. 1650.
- (28) *Combray*, p. 180.
- (29) *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 45.
- (30) *ibid.*, p. 45.
- (31) *Combray*, p. 180.
- (32) *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 101.
- (33) *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 45.
- (34) *ibid.*, p. 56.
- (35) *Portrait de l'artiste en jeune homme*, pp. 162-63.
- (36) *Combray*, p. 177.
- (37) *Portrait de l'artiste en jeune homme*, p. 162.
- (38) *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 46.
- (39) *Combray*, p. 175.
- (40) *ibid.*, p. 177.
- (41) *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 144.
- (42) *Combray*, p. 179.
- (43) *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 47.
- (44) *ibid.*, p. 238.
- (45) *Portrait de l'artiste en jeune homme*, p. 161.
- (46) *Les Désarrois de l'élève Törless*, p. 188.
- (47) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu I A l'ombre des jeunes filles*

en fleurs, Pléiade, 1954, pp. 575-76.

(48) *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, p. 30.

(50) James Joyce, *Oeuvres*, op cit., pp. 1660-61.